

Postulados para una estética teológica: “la imagen de la eternidad”

Por: Adolfo Ham

Prof. Emérito del Seminario Teológico del SET. Doctor en Teología, Doctor en Teología.
H.c. Montreal. Alumno de Barth, Jaspers y Cullmann en Basilea, 1959.

Deseo enunciar que para mí la “imagen” es el concepto central de una estética teológica. Coincido con van der Leeuw: “Debemos investigar las premisas y las consecuencias teológicas del criterio ante nosotros, a saber el reconocimiento de la forma de la creación. Descubriremos que la discusión sobre la imagen nos conduce al centro de una estética teológica, en el centro teológico de las artes. Cada consideración de la posición teológica ocupada por el arte debe proceder de la imagen de Dios. Aquí descansa la posibilidad de una santidad de la belleza y de la belleza de la santidad” (304) Corrigiendo a mi parecer a van der Leeuw, no sólo se trata de la imagen de Dios mismo, sino de esa imagen que se transparenta en toda su creación. El punto débil de esta obra radica en su “teologismo” estrecho.

El concepto de “imagen” en la historia del pensamiento.

En castellano se hace una distinción entre “lo imaginario” (una categoría del entendimiento) y *el* imaginario” (el repertorio de imágenes o representaciones simbólicas de una cultura o época). Lo imaginario es un elemento importante en la dimensión simbólica de la religión. Lo imaginario no es fantasía, o ilusión, es el lugar de los impulsos creadores de nuestra sique. Nuestro J. Lezama Lima señala en su importante ensayo "Las imágenes posibles" en Analecta del Reloj, 1953: "Ninguna aventura, ningún deseo del hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo al tomarse a si mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen" (p.151) . M. Joy en ER (s.v.) afirma: "Todas las teorías contemporáneas sobre la imaginación reflejan un cambio de transición en la erudición contemporánea desde un énfasis exclusivo en formulaciones lógicas, proposicionales y dogmáticas como únicos criterios de verdad. Hay un reconocimiento en aumento de una noción existencial y experiencial de que la verdad se refiere a un sentido de auto-conciencia y responsabilidad ontológica que permea todo lo que somos y hacemos. En este proceso la imaginación juega un papel integral como agencia de todas las experiencias exploratorias que postulan sus vivencias en formas imaginarias.

Estas imágenes pueden al mismo tiempo resonar con los vestigios apreciados de los aspectos dormidos de nuestro pasado así como gozarnos con la vibración de las dimensiones inexploradas que nosotros todavía como seres humanos no hemos aún comenzado a captar. En el mundo de la experiencia religiosa, este movimiento es la inspiración y el soporte de nuestro mero ser". (Vol. 7, p. 108). Es como G. Bachelard nos invita a soñar sobre los sueños y a descubrir en las constelaciones imaginarias: el deseo, el terror, y la ambición que le dan a la vida su sentido secreto, o como leemos en el Manifiesto Surrealista de A. Breton: "creo en la resolución futura de los dos estados, en apariencia contradictorios, el sueño y la realidad, en una suerte de realidad absoluta, la surrealidad, si uno podría decirlo". Vico es el primero que sustituye la racionalidad cartesiana con su teoría de los *universali fantastici*, revelando la función original de la palabra poética muy similar a Heidegger posteriormente. Para éste hay una preeminencia de la palabra poética sobre la racional. (q.v. E. Grassi, "Vico, Marx y Heidegger" en G. Tagliacozzo, ed. Vico y Marx, 1990, México, FCE). La palabra poética, metafórica, como resultado de la angustia propia de la experiencia humana, de su enajenación de la naturaleza, enciende la llama sagrada para aclarar el bosque. El lenguaje es "la casa del Ser". El ser humano encuentra su subsistencia existencial en la palabra. El tema de la imaginación ha sido objeto de otros pensadores actuales tales como J.P. Sartre, C.G. Jung, M. Eliade, A. Coomaraswamy, P. Ricoeur y G. Durand, entre otros. Lamentablemente no se han hecho suficientes estudios análogos entre las religiones no cristianas como el Hinduismo y el Budismo. J.P. Sartre (1905-1980) publicó Lo Imaginario: Sicología fenomenológica de la imaginación en el 1938. Afirma Sartre: "la imaginación no es un poder empírico y superpuesto a la conciencia, sino que es toda la conciencia en tanto que realiza su libertad, que toda situación concreta y real de la conciencia en el mundo está llena de imaginario, en tanto que siempre se presenta como una superación de lo real" (p. 275 trad. cast. 1964). Para G. Durand, apoyándose en los trabajos de Jung, Piaget, Caillois, Bastide, Eliade y Bachelard, especialmente en La Imaginación Simbólica (Paris, 1968) dentro de la tradición esotérica platónica inherente en las palabras y símbolos, cree que en principio todas las palabras poseen una capacidad de expresar un nivel más profundo de conocimiento, aunque éste ha sido distorsionado por los prejuicios occidentales racionalistas y cientificistas, de ahí que sea sólo el lenguaje poético (y yo añadiría el religioso) el que conserva el poder evocador. (En francés *l'imaginaire* abarca los dos sentidos de lo imaginario y el imaginario). Platón cree en la imaginación epifánica frente al realismo de Aristóteles que va a desprestigiar el símbolo y junto con él la

filosofía medieval derivada de él. Descartes también despreció los símbolos, haciendo triunfar el signo sobre el símbolo en un método de reducción a las evidencias analíticas, Malebranche y Spinoza aplican el método reductor de la geometría analítica al ser absoluto, Dios. Sostiene que ya la reivindicación de lo/el imaginario comenzó en el Renacimiento con M. Ficino, Paracelso, C. Agrippa y otros, y no más tarde en el Romanticismo como se ha sostenido. Piensa que "la imaginación es ese dinamismo organizador...factor de la homogeneidad en la representación , bien lejos de ser facultad formativa de imágenes, es potencia dinámica que deforma las copias pragmáticas ofrecidas por la percepción en ese dinamismo reformador de las sensaciones que devienen el fundamento de toda la vida síquica...uno puede decir que el símbolo posee mas que un sentido dado artificialmente sino que tiene un poder esencial y espontáneo de ruido" (cita de Durand en la introducción al Diccionario de símbolos, Paris, 1982, p. X) . Postula una teoría general de lo imaginario como función general de equilibrio antropológico. Utiliza "un método pragmático y relativista de convergencia que tiende a reparar las vastas constelaciones de imágenes, un poco menos que constantes y que parecen estructuradas por un cierto isomorfismo de símbolos convergentes" (Id. p. XXV). Distingue dos regímenes: el (1) diurno, los símbolos de la postura dominante, rituales de elevación, purificación, el mago y el guerrero, etc. y el (2) nocturno: lo matriarcal y nutricio, los mitos y dramas astro-biológicos, etc. (id.). C.G.Jung argumenta que la sique está dividida en áreas inconscientes y conscientes y que lo imaginario está entre las dos. Durand y Jung consideran el "arquetipo" no como una imagen original sino como expresión de experiencias fundamentales basada en fuerzas instintivas y afectivas que se manifiestan en formas icónicas más bien que verbales en representaciones de conciencia colectiva cargados de mucho poder energético. M.Eliade en Imágenes y Símbolos sostiene que: "toda esa parte esencial e indescriptible que se llama *imaginación* habita en los dominios del simbolismo y todavía vive de los mitos arcaicos y de las teologías" . Aunque no lo parezca, los sueños, el sueño diurno, y los deseos nostálgicos son vestigios de esa parte de la conciencia que se ha tenido que sumergir por el materialismo moderno. A través de la imaginación podremos descubrir nuestro auténtico yo y una vez más vivir en armonía con los ritmos del cosmos sagrado. Cree que la imaginación tiene la doble tarea de: a) revitalizar los símbolos eternos que se hayan dormidos y b) y el re-despertar de nuestra capacidad innata de percibir toda una realidad cargada con la fuerza sagrada y simbólica. Usa el término "arquetipo" en un sentido diferente al jungiano, son imágenes que encarnan la naturaleza paradójica

y multivalente del mundo de la experiencia con infinitas posibilidades. Frente al afán iconoclasta de la cultura occidental, el imaginario mantiene sus nostalgias y retorna en la obra de grandes pensadores. Durand ha escrito varios ensayos de “mitocrítica” y “mitoanálisis” donde intenta demostrar que los elementos simbólicos recurren en los símbolos y las grandes imágenes de las culturas. Observa que “el símbolo es la epifanía del misterio”. “Frente a la entropía positiva del universo se erige el valor supremo y el equilibrio del universo, una teofanía”.

G. Bachelard publicó más de 90 obras. Originalmente se dedicó a la filosofía de las ciencias, luego se volvió por las décadas de los 50 y 60 a una serie de estudios sobre el origen de la imaginación creadora. Contra los estructuralistas y positivistas defendía el regreso al sujeto humano, pero deseaba librar a la fenomenología de vestigios idealistas como en Husserl o Sartre. Consideraba su posición un “humanismo subversivo” que concebía al ser humano como un sujeto descentrado alimentado por un poder poético que trascendía su control, lo que denominó en su Poética del Espacio el “éxtasis de la novedad de la imagen”. Su fenomenología poética considera a la imaginación como una constante interacción entre el ser humano que imagina y la imagen misma. Se concibe la imaginación como el estar conscientes de algo más allá de ella que la motiva, induce y transforma. El ser humano va más allá de su condición de *homo faber* para convertirse en *homo aleator*: alguien capaz de explorar las posibilidades imaginadas que surgen de la interacción entre el yo y el mundo. “El ser humano es un ser a imaginarse”, continuamente renovándose. “La imaginación no es una facultad que fabrica imágenes de la realidad, es un poder que forma imágenes que sobrepasan la realidad a fin de cambiarla. Es el poder de la super-humanidad”. Es una gran sintetizadora de nuestro universo. Se trata de una proyección del *logos* creador que es al mismo tiempo el descubrimiento del *logos* creado del mundo. Hay una doble intencionalidad en la imaginación, una material dirigida a la encarnación y el reposo y otra dinámica que se dirige al movimiento y la desencarnación. “La imaginación no conoce al no-ser, el ser humano que sueña vive por su sueño en un mundo homogéneo con su ser, en el sueño no hay más un no-yo. En el sueño el *no* no funciona: todo es bienvenido”. “Uno no puede estudiar sino aquello que ha soñado: la ciencia se forma más por el sueño que por la experiencia”. Todas las imágenes creadas por la imaginación manifiestan la necesidad humana de crear su propio mundo. Según G. Bachelard en La poética de la Ensoñación, México, 1982: “La imaginación intenta un futuro. Es en primer lugar un factor de imprudencia que nos aleja de las pesadas estabildades...entrada en confianza con el universo por medio

de la ensoñación. Un mundo se forma en nuestra ensoñación...y este mundo soñado nos enseña posibilidades de crecimiento de nuestro ser en este universo que es el nuestro. En todo universo soñado hay futurismo” (20). “La ensoñación es una actividad síquica manifiesta. Proporciona documentos sobre diferencias en la *tonalidad del ser*...el *cogito* del soñador es menos seguro que el *cogito* del filósofo. El ser del soñador es un ser difuso. Pero en cambio este ser difuso es el ser de una difusión. Escapa a la puntualización del *hic et nunc*. El ser del soñador invade lo que toca, difuso en el mundo. Gracias a las sombras, la región intermedia que separa al hombre del mundo es una región plena, de una plenitud de ligera intensidad. Esta región intermedia amortigua la dialéctica del ser y el no-ser. La imaginación desconoce el no-ser...el mundo ya no está enfrentado a él, Él ya no se opone más al mundo. En la ensoñación no hay no-yo. En la ensoñación el *no* carece de función: todo es acogida” (252-53). “Cuando el soñador se vuelve el autor de su soledad, cuando por fin puede contemplar, sin contar las horas, un aspecto hermoso del universo, siente que en él se abre un ser. De pronto ese soñador es *soñador del mundo*. Se abre al mundo y el mundo se abre a él. Nunca se ha visto bien el mundo si no se ha soñado con lo que se veía” (259-60). “Admira primero, después comprenderás” (286).

G. Dorfler en El Devenir de las Artes comienza su libro con una discusión lúcida sobre “la imagen y la imaginación”. Señala: “Hablar de ‘imagen’ – a propósito de la creación y fruición artísticas – como de una entidad en sí misma, autónoma, suma total de los datos creativos, de observación, simbólicos, mneméticos, me parece una manera de esquivar el grave obstáculo que sale al paso de quienes, como yo, pretenden establecer un principio provisionalmente indivisible – para nuestro fin – capaz de incluir todos los fermentos y los rasgos peculiares del devenir del arte” (19) Y añade: “no intento considerar la imagen como necesariamente figurativa o eidética, es decir, como un elemento que deba traducirse en ‘figuración’ aun cuando se produzca como reacción sensorial diferente al de la visión, o se desvíe hacia obras de música y poesía lejanas al mundo visual” (id.) Estima que es esencial establecer una distinción entre los datos fenomenológicos, estudiados por Husserl o Merlau-Ponty por ej., y una corriente imaginativa autónoma, autocreadora, autóctona, y por ende, cree imprescindible saber distinguir entre *imagen* (derivada del dato perceptivo) e *imaginación*, como actividad creadora extra-perceptiva. Más adelante observa: “...es posible considerar la imagen como íntimamente ligada a ese proceso formativo y simbólico que permitirá traducir un primer esquema ‘indiferenciado’ en una estructura orgánica y homogénea” (31) En las notas del capítulo escribe que estima que entre

imagen y percepción existen diversas categorías intermedias. Recuerda que según G. Bachelard en El aire y los sueños, la imagen se tiene que someter a un proceso de transformación antes de transmutarse en 'imagen creativa', mientras que la *imaginación* tiene la capacidad de transformar las imágenes que ofrece la percepción.

Virgilio López Lemus en Narciso, las aguas y el espejo, nos dice "La palabra (*logos*) se asoma al reino de la imagen (*imago*) para hacerse trascendente como poesía (*poiesis*) (33). "Loados sean el Hombre, la Mujer, la división sexual de las esferas. Cada cosa canta la oda de la creación, y su concierto, esa coral, se eleva en progresión geométrica. La imagen tiene voz, está viva: es el eco del Verbo. Se siente como una vibración tras la gran explosión, *relactancia* se le quiere llamar, o el sonido que queda en el cosmos tras la Gran E-xplosión. En el hombre perdura Adán bautizando las cosas" (40). Inspirándose en G. Bachelard, dice López Lemus: "amar una imagen es encontrar una metáfora nueva para un amor antiguo" (87)

G. Durand en Les structures anthropologiques de l'Imaginaire comienza precisamente su libro admitiendo: "El pensamiento occidental y especialmente la filosofía francesa ha tenido por tradición constante de devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como 'maestra de error y falsedad'. Se ha dicho que, con razón, que el vasto movimiento de ideas que surge de Sócrates, y atraviesa el agustinismo, la escolástica, el cartesianismo y el Siglo de las Luces desemboca en la reflexión de Brunshvicg, de Lévy-Bruhl, de Lagneau, de Alain o de Valéry ha tenido por consecuencia 'poner en cuarentena' todo lo que se considere como vacaciones de la razón" (15). Y en 1969 comienza también el primer capítulo de este libro refiriéndose a "La victoria de los iconoclastas o el reverso de los positivistas". G. Durand sigue a Platón y sus secuaces porque él afirma que las construcciones imaginarias tienen el mismo valor que los procedimientos racionales y reflexivos, y es dentro de este modelo platónico que se hace más justicia a los procesos creadores humanos. Por esta misma línea crítica va P. Guiraud en La Semiología (México, 1972, S.XXI) cuando, en virtud del problema mediático actual observa que: "Vivimos en una cultura de la imagen. En la actualidad el 'opio del pueblo' es la propaganda política, cultural, económica, cuya arma más eficaz e ilusión más insidiosa son las de persuadirnos de que los signos son las cosas. Así como nosotros nos persuadimos que 'somos nosotros mismos', signos entre los signos, en este teatro donde interpretamos nuestro propio papel...esta conciencia semiológica podrá convertirse, en el futuro, en la principal garantía de nuestra libertad" (132-133).

No estoy de acuerdo con esta crítica absoluta a la “cultura de la imagen” pues habría, por supuesto, que establecer la diferencia entre este sucedáneo de la imagen de los medios y la imagen estética. Entonces una crítica de esta imagen manipuladora de los medios debería ir acompañada de una valoración positiva de la imagen estética, sin la que no habría apreciación de la belleza.

El desarrollo de este concepto en la filosofía cristiana y en la teología está vinculado estrechamente a la idea de la “imagen de Dios” con la cual fue creado el ser humano. En Platón se trata de la imagen de la idea. En el Timeo todo el cosmos es una representación de la Imagen Primordial. El tiempo mismo es una imagen de la eternidad. En ninguna parte habla del ser humano como imagen. Para Plutarco el sol es imagen de Dios. En el Hermetismo el mundo es la primera imagen y el ser humano la segunda. Las imágenes conllevan las mismas capacidades y sentimientos que los originales. El gobernante helenístico es una imagen de Dios. En Plotino ocupa un lugar importante para describir las relaciones entre las hipóstasis.

Un hito importante en el desarrollo del concepto es el que aporta Paracelso (1493-1541, seudónimo de Théophraste Bombast von Hohenheim, q.v. “Paracelse et l’image” (en RHPR, Avril-Juin/06, Estrasburgo, 183 s.). Hay una evolución en su posición. A través de su sabiduría “natural” (filosófica y médica) está al acecho de todos los signos dejados por Dios, tanto en el mundo como en la Escritura. La naturaleza, tanto como la Biblia, es un gran libro escrito por Dios. Todo el que aspire a un verdadero conocimiento debe examinar la naturaleza y viajar por todos los pueblos y sus diferentes saberes. Su teoría de las “firmas” de Dios, se funda en los signos que ha dejado Dios en todas las cosas para penetrar también en lo invisible a través del rodeo de su signo. Por ello Dios concede al ser humano la posibilidad de acceder al Arte divino que consiste en hacer eficaz una imagen, como testigo y portadora de una virtud íntima. Igual que para Boehme la “imaginación” es la potencia mágica por excelencia (*imaginatio=magia*), le confiere a sus productos un verdadero ser, aunque mágico. La imagen es un cuerpo en el se encarna el pensamiento y la voluntad del alma. También Dios ha creado el universo “imaginándolo”, y en el *fiat* exterioriza su voluntad, lo ha sacado de su propio seno, de sus esencias y potencias eternas La imagen tiene una función religiosa que puede hasta suplantar a los teólogos. La cuestión está en que la imagen respete la relación instaurada por Dios entre lo exterior y lo interior, lo material con lo espiritual en la naturaleza. Las imágenes pueden tener una función pedagógica (tal y como lo postuló Gregorio el Grande, Nicolás de Lira y S.

Buenaventura), pero también pueden usarse idolátricamente, aunque nunca con la posición extrema iconoclasta de un Zuinglio o Karlstadt que él rechaza, también se distancia en sus escritos de la postura de Lutero. El verdadero iconoclasmo es el de cuidar en el único templo que es el corazón de todas las falsas imágenes que son los vicios. Las imágenes exteriores pueden ser falsas, sólo la interior es verdaderamente pedagógica. (Cf. A. Koyré, Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI siècle allemand, Paris, 1971, Gallimard: "Paracelse")

En Kant en la Crítica de la Razón Pura entiende por "imagen" algo complejo. Lo que nos transmiten los sentidos es siempre una copia, pero que tiene que combinarse por la imaginación y ser representada, y esta copia tiene que combinarse en un todo que Kant describe como "cuadro" o "imagen". (478, H,J, Paton Kant's Metaphysics of Experience, London, Allen & Unwin,1936). Para Hegel, en sus lecciones de estética la imagen está entre la metáfora y la parábola, es distinta del símbolo que muestra la "Totalidad indefinida y lo substancial mismo"

P.J. Labarrière se preocupa de que con nuestro énfasis en la imagen sobredeterminemos la interioridad con desmedro de la exterioridad. Pero para asegurar el equilibrio de estas dos dimensiones de la realidad, la bi-reflexividad dice él de lo interior y lo exterior hay que subrayar la prioridad de la exterioridad a través de las categorías del espacio/tiempo. Al considerar lo imaginario en sus determinaciones de forma y figura es que la imagen cobra significado. Y dice: "El término *imagen* está cargado de una rica ambigüedad que lo hace a la vez un fenómeno objetivo y subjetivo. Cuando se trata de una cosa, como dice la filosofía escolástica, la imagen es la forma *mental* que se 'imprime' de esa cosa en la potencia cognitiva, y cuando se trata de un producto de lo imaginario, esta no accede a la conciencia y no deviene sujeto de saber sino bajo la figura de exterioridad que la sitúa de golpe por necesidad estructural en la región de las realidades *visibles*...su primera emergencia exteriorizada hace de ella una figura del conocimiento y del reconocimiento"(80,81) Para Labarrière uno de los pensadores que más ha profundizado en este concepto ha sido el Maestro Eckhart (·"testigo privilegiado de la riqueza del término"...sin medida es la exigencia de libertad con respecto a toda determinación *en* la determinación misma) (83). Critica la simplificación del concepto de imagen en Hegel que hace F. Rosenzweig en su La Estrella de la Redención y anota que "La economía de la imagen en Hegel, es en realidad más compleja y no se presta a reducirse por el unilateralismo de Rosenzweig...La diferencia fundamental pasa entre una representación *inmediata*

objetivada y aislada, siempre en riesgo de alienación, a la manera de de una cosa en medio de otras cosas y la representación *incluída*, es decir re-tomada en su significación conceptual” (86). Añade: “El pensamiento por necesidad se mueve en las imágenes, las aísla en su determinación finita pero también se guarda bien de no confundirse con su soporte” (87)

E. Cassirer en su Filosofía de las Formas Simbólicas, ve en los signos y las imágenes al mito, al arte, al lenguaje y a la ciencia, no como simple representación de una realidad previa o una repetición de un momento de la conciencia, sino en cada imagen “un contenido intelectual que para sí todo lo expresa” y que es fundamental para la realización de la forma del Espíritu y para la plenitud del conocimiento, y haciendo posible la filosofía al entender los principios fundamentales que surgen de la existencia. Reconoce tres tipos de imaginación: 1. el poder de la invención, 2. el poder de la personificación y 3. el poder de producir puras formas sensuales. En el juego infantil aparecen sólo las dos primeras formas. Nos dice Cassirer “El mundo del niño tiene una mayor movilidad y transmutabilidad. Sin embargo, el niño que juega no hace otra cosa que intercambiar las cosas actuales de su medio por otras cosas posibles. Ningún intercambio similar caracteriza la actividad artística genuina. Aquí es más severo el requisito. Porque el artista disuelve la dura materia de las cosas en el crisol de su imaginación y el resultado de este proceso es el descubrimiento de un nuevo mundo de formas poéticas, musicales o plásticas” (An Essay on Man, 209). No se trata tanto de *interpretar* un mito o un símbolo buscándole una explicación cosmogónica pre-científica, o reducirlo a pulsiones afectivas como hace el psicoanálisis, no es el caso de buscarles un fundamento. No se trata de algo analizable, sino como dice Cassirer, de una *fisionomía*, una especie de modelaje global viviente de cosas muertas, sino que se presenta como algo *objetivado*, promovido a objeto por la conciencia humana. Y dice Durand: “Esta impotencia constitutiva que condena al pensamiento a no poder jamás intuir objetivamente una cosa, sino integrarla inmediatamente en un sentido, es lo que Cassirer denomina la *pregnancia simbólica*. Pero esta impotencia no es mas que el reverso de un inmenso poder: el de la presencia ineluctable del *sentido* que hace que para la conciencia humana, nada sea *presentado* simplemente sino *representado*”(1964, 64)

Aunque C.G. Jung no desarrolla el concepto de “imagen” de manera sistemática en su obra, ésta se asemeja mucho a la de G. Durand. La imaginación se expresa en los símbolos que aparecen principalmente en los sueños. Algunos de estos

símbolos se denominan “arquetipos” que surgen del inconsciente colectivo. Durand y Jung entienden el arquetipo no como imagen original, sino como un patrón de experiencia fundamental que está enraizado en fuerzas instintivas y afectivas más bien que en palabras” (Artículo “Images: images and imagination” de M. Joy en ER 106). La descripción que hace Jung del alma coincide con la presentación que hace Durand de la imaginación. Así nos expresa Jung en Bewusstes und Unbewusstes (“Conciencia e Inconsciencia” Hamburg, 1957, Fischer) “El proceso simbólico es una experiencia que se da en Imagen y en la Imagen (*im Bild und des Bildes*) Su continuación apunta a la regla de las estructuras *enantiodrómicas* (que van por caminos contrarios, A.H.) como en el texto del I Ching y muestran un ritmo que va de la negación a la posición, de la pérdida y la ganancia, de la iluminación a la oscuridad. Su comienzo se caracteriza por partir de un callejón sin salida o alguna situación imposible y su meta es, expresado de manera general una *iluminación o una conciencia superior*, a través de la cual la situación original se vence en un plano superior” (50) En la parte final “Definiciones” de su Tipos Psicológicos (1921, trad. castellana, B. Aires, 1950, Sudamericana) dedica una sección a la “Imagen” que define así: “No me refiero al trasunto psíquico del objeto exterior, sino más bien a la visión del lenguaje poético, es decir a la *imagen de la fantasía* que solo indirectamente se relaciona con la percepción del objeto exterior....Puede serle inherente una significación tanto mayor, al representar una ‘realidad’ íntima que en caso dado puede superar a la significación psicológica de la realidad exterior”(521). La “imagen primaria” tiene un “carácter arcaico” que expresa paralelos mitológicos. Y es esa “imagen primaria” a la que ha designado como “arquetipo”, siempre colectiva, común a pueblos enteros y en épocas determinadas.

También M. Eliade se mueve dentro de la tradición platónica. “Por medio de nuestra imaginación podemos descubrir la verdadera fuente de nuestro ser para no vivir en un universo programado sino con el ritmo del cosmos sagrado” (Joy) Estas imágenes originales personifican la naturaleza paradójica y multivalente de nuestra experiencia. Se puede restaurar el mundo si la humanidad participa en el mundo sagrado y simbólico. Por tanto, hay que revitalizar los símbolos dormidos y restablecer nuestra capacidad innata de percibir toda la realidad que está cargada de fuerza sagrada y simbólica para rescatarnos del secularismo y la posible extinción.

Señala v Balthasar en La esencia de la verdad (B. Aires, 1955, Sudamericana) en el capítulo de “La Verdad como Misterio”. y en el acápite “El Mundo de las Imágenes” que: “El primer punto de contacto entre objeto y sujeto son las imágenes

que aparecen. En ellas se muestra el objeto. Ellas mismas, sin ser llamadas, se presentan al sujeto. Con el material de estas imágenes se construye el mundo” (141) “Desde el sujeto mismo desde su propia sustancia alimenta a las imágenes y les confiere jerarquía de representación del mundo. No hace esto sin fundamento, su acción no es una empresa temeraria y aventurera; obedece ello a su propia ley: proporcionar sentido a todo lo que le sale al encuentro. Su afirmación es tan espontánea que, en cuanto naturaleza, precede a toda reflexión libre....Al proporcionar esencia y existencia a las imágenes, el sujeto resuelve el misterioso enigma de su revelación...Sólo cuando se esconde en la irrevelable profundidad de una esencia que existe concretamente, la desnuda revelación de las imágenes se torna inteligible para el conocimiento. Pero en este primer estadio del conocimiento que cambia el enigma sin sentido del mundo de las imágenes por el secreto lleno de sentido del mundo en sí existente, el sujeto cae en múltiples peligros. Ve, en primer lugar, sólo la relación abstracta entre el revelado pero inesencial mundo que está tras las imágenes. No ve ni la necesidad ni la ley de la revelación....”(144) vBalthasar es categórico en postular la imposibilidad de una revelación del ser sin el recurso de las imágenes. “el sujeto está en la verdad mientras persevera en la recepción de las imágenes y se entrega totalmente a recibirlas” (146).

Señala en el segundo tomo de su Teológica: Verdad de Dios: “Que concepto y palabra dependen de las imágenes a través de nuestros sentidos abiertos al mundo y que las proporcionan es algo que toda filosofía ha de reconocer de una manera u otra, la aristotélico-tomista lo ha examinado a fondo de forma consecuente, con lo cual siempre se ha de considerar juntamente el hecho complementario de que la imagen perfecta, es decir, conocida en su esencia, no sólo se realiza a través de los sentidos, la imaginativa y la memoria, sino también a través del espíritu ya siempre abierto también en los sentidos” (242). Añade: “Las imágenes son las manifestaciones de las formas del mundo, sin las cuales el hombre no puede vivir de una manera digna de sí mismo. Ellas dan testimonio de la solidaridad significativa de todo ser. Es verdad que forman parte del mito, pero en sí no son míticas de ninguna manera, sino fundamento de la vida cotidiana, que a través de ellas recibe algo maravilloso..” (243) Toma una idea de R. Guardini en su Über das Wesen des Kunstwerks “que hoy las imágenes están encerradas en la profundidad por la ‘desimaginación’ de la existencia” (243) “Se ha de insistir en que palabra y concepto (como *verbum mentis*) no son capaces de vida sin el continuo retorno a la imagen (*conversio ad phantasma*); separados de ella, se convierten en un mecanismo muerto/ Esta organización del conocimiento humano

pone de manifiesto su problemática allí donde se trata de conocimiento religioso, pues el hombre sabe que no puede ni debe encerrar en imágenes lo divino – en determinadas religiones se le prohíbe explícitamente el impulso hacia la imagen – y sin embargo no puede renunciar a la sensibilidad y la corporalidad, porque él quería tener realidad ante Dios mismo” (244) Cita a Teodoro de Studion (759-826): “La fantasía es una de las cinco potencias del alma. Es una especie de imagen...Por tanto, la imagen que es semejante a la fantasía, no puede ser inútil...Si la fantasía fuera inútil, en vano sería una parte de la naturaleza humana. Entonces también las demás potencias humanas serían inútiles: los sentidos, la representación, el entendimiento, la razón. Por eso una consideración razonable y clara de la naturaleza humana muestra lo disparatado que es menospreciar la imagen y la fantasía” (257).

En el AT el concepto de “imagen de Dios” se halla en Gén.1.26-27; 5. 1.3; 9. 6, todos ascritos a “P”, y también en el Sal.8.5. Algunos eruditos del AT en Gén. 1.27,27 establecen una distinción entre “imagen” (*tselem*, imagen plástica tallada) y “semejanza” (*demut*, ¿parecido?) . Y las interpretaciones van en un rango desde un sentido literal material (como en el poema épico Gilgamesh) y otro espiritual.

En el NT el término *εικων* tiene una rica semántica, pero se define porque en general desde los LXX tiene más un sentido de “copia perfecta del prototipo”.. Aparte del uso literal, por ej. la imagen de la moneda presentada a Cristo(Mc.12.16 par.), se usa metafóricamente para expresar que la humanidad es imagen de Dios (1 Cor.11.7), o la caracterización de los creyentes como “conformados según la imagen de Cristo” (Ro.8.29). Es interesante el contraste entre *εικων* y *σκια* en Hebr. 10.1, porque normalmente es sinónimo de “imagen”. *σκια* que se ha traducido aquí por “sombra”, en realidad significa una “mera copia” en contraste con la realidad o el prototipo (el ser verdadero y esencial) (Cf. Col.2.17, Hebr.8.5). En 1 Cor. 11.7 se le ascribe sólo al varón el ser “imagen y gloria de Dios”, mientras la mujer es sólo “gloria del hombre”. En 2 Cor.4.4 se afirma que Cristo es la “imagen de Dios”. Ya Filón había dicho que el *Logos* era el “conocimiento hipostasiado de Dios”, como imagen de Dios. En Col. 1.15 se dice que Cristo es “la imagen del Dios invisible”. En 1 Cor. 15. 45-49 en su descripción de la antítesis entre “el primer humano” y el “segundo ser humano”, se dice que nosotros llevamos al mismo tiempo la “imagen del terrenal y del celestial”. En Ro. 8.29 la predestinación sirve para que nos “conformemos a la imagen de Cristo” (cf. 2 Cor. 3.18).

En el DPAC hay una magnífica entrada bajo “imagen” donde su autor H. Crouzel hace un recorrido por todas las posiciones de los Padres de la Iglesia con relación al concepto de “imagen”. Afirma: “La teología de la imagen domina la cristología, la antropología y la espiritualidad de los padres griegos y latinos. Sus fuentes son la Biblia y la filosofía griega. Luego discute 1. “Cristo imagen de Dios. Es curioso que para muchos Padres sólo el Hijo es la verdadera imagen, porque el ser humano es solamente “según la imagen”; 2. El Espíritu, imagen del Hijo es quien realiza en nosotros a Cristo la imagen perfecta; y 3. El ser humano según la imagen y la discusión de si ésta se perdió o sólo se eclipsó por el pecado. Aquí la distinción entre “imagen” y “ semejanza” para algunos Padres correspondería con el contraste entre el orden natural y el sobrenatural. Para Clemente de Alejandría y Orígenes la imagen fue impresa en la creación como el comienzo de la deificación, y la semejanza como la meta del progreso espiritual que conduce a la felicidad, la conclusión de la deificación. En realidad las tres personas de la Trinidad contribuyen al crecimiento de la participación en la imagen.

“Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur” Th. de Aquino *De Pulchro*, lo que nos lleva a decir que la experiencia estética es la que más se asemeja a la experiencia religiosa, porque la belleza es una aspiración sagrada. Si expresa la profundidad del ser en toda su plenitud, tiene que relacionarse con la experiencia de Dios. Jesús Casás opina: “El sentido estético nos introduce en ese mundo de ternura y gratuidad en cuya cima el espíritu del hombre se sumerge en el abundante caudal de las analogías y de los fenómenos de belleza y transparencia divina” (4) Añade: “Por esta unidad (de la Trinidad A.H.), el Espíritu es el lugar de la belleza de Dios. El Padre es le fuente de toda belleza. El Hijo se constituye en arquetipo de toda forma bella” (11) Y otra larga cita: “Si entendemos el lenguaje de la belleza del mundo, podremos comprender la percepción de la forma de la revelación divina en la historia de la salvación. Es evidente que esta estructura inmanente de lo bello no se puede aplicar de una manera unívoca a la teología cristiana porque la naturaleza de Dios no coincide con la contingencia de las realidades creadas. Pero el esquema de la belleza intramundana puede tener validez en *sentido analógico*. Si toda belleza es revelación luminosa de los ocultos fundamentos del ser a través de las formas expresivas, ‘el evento de la autorrevelación del Dios escondido, absolutamente libre y soberano, en forma humana, no puede menos de constituir una analogía superlativa de este fenómeno’. Ese acontecimiento que, desde siempre, ha vislumbrado el ser humano, sólo se puede experimentar realmente por la fuerza del Espíritu, identificado con la

Suprema Belleza. Porque sólo el Espíritu de la Belleza puede proporcionar un auténtico progreso espiritual, relacionado con el nivel de la gracia, para captar el esplendor que se oculta en este misterio” (18). También, piensa este autor: “la categoría *estética*, de por sí, encierra los presupuestos para que, en *sentido analógico*, pueda ser aplicada a la revelación. En el ámbito de una estética teológica, nos interesamos sobre todo, por la teoría que estudia *la percepción de la forma* de la revelación como aspecto específico de la Teología Fundamental” (43, cursivas de JC). Hemos visto ya, que para Dionisio el arte es un reflejo de la suma belleza de Dios y el artista tiene que concentrarse en esta belleza suprema para tratar de imitarla. Por supuesto que estas ideas influyeron mucho en el arte iconográfico.

B. de Selincourt en “Music and Duration”, en Reflections on Art, editado por S.K. Langer nos advierte que “Se sugiere algunas veces que la música, al hacer irrelevante el pasaje del tiempo ofrece una analogía o preguiso de la experiencia de la eternidad. Los filósofos nos dicen que la vida espiritual ‘está fuera del tiempo’ y algunos parece que le dan un sentido a estas palabras” (153).

G. Limouris en el capítulo de su libro (1990) “El macrocosmo y el microcosmo del ícono: teología, espiritualidad y adoración y color” expresa que “El arte está hondamente enraizado en la enseñanza y la Tradición de la Iglesia. La liturgia no puede existir sin el arte. Toda clase de experiencias, movimientos, y representaciones tienen un aspecto artístico. El mejor ejemplo es el de la iconografía que sólo puede ser entendida y analizada teológicamente si tomamos en consideración la ‘encarnación’ del arte en el asunto, los colores, las líneas, las expresiones, etc. /Dios es el primer artista. En los relatos de la creación vemos al Artista Divino obrando, creando el mundo y la humanidad, soplando en ellos belleza y armonía” (93). El autor desea fundamentar una estética cristiana en: 1. La creación del ser humano “a imagen y semejanza de Dios”. Aquí se sirvió de las reflexiones de N. Berdyaev al respecto. 2. La belleza suprema es un atributo de Dios, ya que la belleza nos hace encarar el misterio. La belleza es más que el arte, porque es independiente de su representación. 3. En todo arte hay inspiración y la más sublime es la que parte de Dios. El ser humano necesita expresar la visión de la belleza que Dios le ha dado al mundo imitándola, haciéndola, expresándola en la obra de arte.

John Dillenberger discute tres metodologías de la teología en su relación con el arte a) divorcio entre el arte y la teología (Barth, Bultmann, etc.) 2), pero hay otros teólogos que si se han interesado como P. Tillich, Langdon Gilkey, J. Cobb Jr., Mark C. Taylor y

3) ver las artes como modelos de trabajo teológico: Hans U. v. Balthasar, Karl Rahner, Ray Hart y David Tracy. Dillenberger propone una nueva agenda: “hacia una teología de sensibilidades más amplias”. Definir la visión humana “la visión es al conocimiento como el conocimiento a la acción”. “El lenguaje ha perdido sus poderes de imaginación y se ha convertido en aquello que declara, define, traza límites...”(239) “El arte moderno nos confronta de manera que no podemos ser indiferentes, somos diferentes como resultado de ello. Deliberadamente trata de conducirnos a nuevos territorios” (241) “Precisamente debido al carácter seductor del arte, que es sensual hasta su medula, es esencial una disciplina del mirar a fin de uno ser iluminado más allá de lo sensual corporal. La disciplina del ver, que se aprende al repetir ver las cosas, forma lo seductor en una sensualidad discriminatoria que va mas allá de si misma. Los horizontes se estiran, se forman, se filtran, y las imágenes se vuelven a ganar en su sensualidad, en sus aspectos seductores, precisamente para su Creador”(244). Hay necesidad de desarrollar un nuevo lenguaje.

G van der Leeuw (1963) opina y lo cito *in extenso*: “Aquí se hace claro el sentido teológico de la jerarquía de las artes. Esa teología que coloca lo impersonal, lo espiritual (en el sentido de lo inmaterial) en la posición central, intentará seguir el movimiento de las artes a partir del centro fijo de la música. Tal teología inmanente, panteísta y mística entenderá la música como la esencia de todas las artes y dejará la imagen detrás. Schopenhauer hizo esto de forma magistral. Por otro lado, una teología que piense histórica y trascendentemente, que coloca la encarnación de Dios en el centro buscará el punto medio de las artes en la imagen. Encontrará una fuerte analogía entre la religión primitiva indiferenciada y el arte igualmente indiferenciado de la danza. Estará igualmente consciente de la analogía que hay entre la mística que rompe todas las formas y las fronteras, y la música que no tiene ni contenido, ni fronteras. Pero para ello encontrará una relación en la imagen entre la belleza y la santidad, y ya que Dios creó al ser humano a su imagen y caminó en la tierra en forma de hombre, esta teología se convencerá que no es un orgullo pecaminoso buscar la imagen de Dios en estas formas de su creación” (303)

Stone en Image and spirit. Aboga por el poder de las imágenes.- Un cuadro vale lo que mil palabras. Las imágenes manifiestan sentido, las imágenes forman e informan la creencia. Hacen visible y sensitiva las palabras.

La profundidad es la dimensión del arte. El arte es comunicación. El arte puede servir para la curación espiritual.

El arte es teología práctica. “Dios creó las artes a fin de que la vida pudiera mantenerse, , a fin de que no podamos separarnos de las cosas espirituales” S. Juan de la Cruz

“El objeto del arte no es reflejar lo visible sino hacerlo visible” P. Klee

X. Pikaza en un discurso titulado “La belleza cristiana: experiencia bíblica y estética cristiana”, presentado en el Congreso Internacional “Arte y Fe”, celebrado en Salamanca en abril del 1994 (“Diálogo Ecuménico”, Salamanca, tomo XXIX, año 1994, 94-95, p. 415s.) anotó que: 1. El arte debe ser un signo de encarnación: si Dios se humanado en Cristo “todo lo que va en línea del valor de la persona puede y debe asumirse en perspectiva de estética cristiana. 2. Debe ser *misionero*: “palabra abierta hacia los hombres y mujeres de este tiempo, invitación al encuentro con Jesús, lugar de comunicación”. 3. Debe inculturarse en cada momento y lugar “quedando en el centro el rostro humano, haciéndose palabra abierta hacia el misterio del Reino en clave de encuentro inter-humano y esperanza, es suficiente. Todo el resto debe explicitarse en cada lugar en gesto de creatividad generosa, libre y compartida. 4. Todo el arte debe abrirse hacia los pobres: “Cristo, la más honda palabra, la figura más bella es la que puede y debe abrirse a todos, creando espacios de comunicación”. Y 5) Expresa la nostalgia y de alguna manera la comunión universal: “todos los hombres podemos entendernos a través del lenguaje universal del amor que se traduce en formas de belleza intensa. Y en este sentido el arte es misionero de futuro, buscador de nueva humanidad. Todos los salvados (Ap. 21.22) pueden cantar como novia enamorada el gran himno de belleza a Cristo, Esposo de la Iglesia”.

José Antonio Marina en Dictamen sobre Dios señala que “Es cierto que la experiencia estética profunda es arrebatadora, transfigura la realidad, incendia el espíritu y parece trascender el mundo. Rompe la lógica natural, la prosa perceptiva. Rilke expresó la euforia de esa experiencia:

Toda la alegría y objeto de mi vida consiste tal vez en esto: en que yo soy, aunque principiante, de los que sienten la belleza y reconocen su voz, por más que algunas veces apenas se distinga del ruido; y también yo sé que el Dios amado no nos ha puesto entre las cosas para elegir las, sino para tomarlas tan

fuerte y grandemente, que al final no podamos tomar otra cosa que la belleza en nuestro amor, en nuestra atención vigilante, en nuestra admiración inquieta

Comparto la exaltación, pero a lo más que llego por este camino es a una religión de la belleza, una especie de platonismo exquisito, no a percibir la belleza como divinidad” (51-52). Yo comentaría que de eso precisamente se trata de encontrar “una religión de la belleza y no a percibirla como divinidad”.

Según Schrijver el punto de partida en Kant para su concepto de lo sublime es que la visión de la grandiosidad humana surge de la experiencia contrastada de la indefensión del ser humano con respecto a la naturaleza. Adorno toma más explícitamente en serio este punto de partida de Kant y le atribuye a este sobrecogedor contraste un peso metafísico. Por este motivo Habermas y Wellmer lo consideran un pensador conservador que capitula ante “una mística teológica pre-moderna”. Schrijver no está de acuerdo con esta objeción porque él lo sitúa en la línea de los que quieren completar el programa de la Aufklärung. Adorno considera “naturaleza” no sólo lo externo al ser humano, sino nuestras fuerzas sensuales que no se han rendido al poder de la razón. Insiste en que hay que conmemorar y rescatar nuestra realidad interna parcialmente perdida para lograr reconciliar lo que somos con lo que hemos perdido, pero esta reconciliación es un proceso a realizar, no logrado mientras seamos “indigentes” en la tierra y en tanto la lógica totalizadora (de la economía de mercado y los regímenes totalitarios) nos afecte. Adorno piensa que hay que revertir el análisis de Kant de lo sublime. Aunque enfatiza al igual que Kant la importancia de la imaginación (*Einbildungskraft*), en vez de centrarse en el salto de las impresiones hacia visiones cuasi-espirituales, más bien la hace volver a su raíz en los sentidos. La experiencia de lo sublime se realiza cuando nos damos cuenta hasta qué punto nuestras emociones toman su vitalidad y ternura de las fuerzas misteriosas de la naturaleza, ya que los poderes más creadores de nuestras mentes, corazones y almas se basan en esa “naturalidad” de la naturaleza. Pero desgraciadamente hemos suprimido los poderes de esta naturalidad en nosotros mientras nos retiramos al engañoso santuario de la sublimidad espiritual (noumenal).

Adorno se refiere con frecuencia a la prohibición bíblica de hacer imágenes y la usa para proteger lo *heterógeno* (esas entidades que valerosamente protestan contra la sujeción de los centros totalizadores) de ser profanado. Lo cita: “La prohibición de imágenes en el AT tiene un aspecto estético además del teológico. El hecho de que uno no pueda hacer imágenes de nada, implica que tal imagen nunca puede hacerse.

Porque a través de su duplicación en la obra de arte, se le roba su belleza interna al aspecto majestuoso de la naturaleza, de esa belleza en que nos gozamos tanto cuando contemplamos la naturaleza. El arte es solamente fiel al esplendor de la naturaleza cuando presenta el paisaje como una presentación negativa” (96). El arte sólo puede captar la esencia de la naturaleza pero deformadamente. Aún en la época del colapso de la metafísica, el artista continúa emocionándose mediante su deseo intuitivo de comunicarse con las fuerzas elevadoras de la naturaleza. El artista tiene el poder a través de gestos miméticos utópicamente de resistir las tendencias totalizadoras del logocentrismo moderno. Como pensador marxista tiene en cuenta las raíces naturales/materiales de donde puede surgir nuestra compasión ante el sufrimiento humano, social e individualmente.

Una de las obras más importantes y enjundiosas de estética del S. XX es entonces la de Th.W. Adorno, Teoría Estética (original alemán del 1970, integra el tomo 7 de los Escritos Reunidos en 20 volúmenes). En cualquier reflexión estética contemporánea es imprescindible entrar en un diálogo con él. Por medio del arte “trabajamos el deseo de construir un mundo mejor” (20) y esta feliz intuición acerca mucho el arte a la religión. Tampoco se trata de un mero “esteticismo” escapista de los problemas del mundo. El placer subjetivo por la obra del arte se produce porque es “totalidad del ser para el otro” (28). Y por ello es “el arte la secularización de la trascendencia” (46), pero ¿qué sucede con el arte religioso que mantiene el carácter *numinoso* de esa trascendencia?. Pero tampoco estimo que “secularizar la trascendencia” significaría aniquilarla. También me resulta provocativa su concepción de la relación del arte con la utopía: “el arte no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo” (51). Pero aunque no es utópico, si “es un refugio del comportamiento mimético...la protesta contra la irracionalidad de la sociedad” (78). Aquí no concuerdo con Adorno, ¿por qué el arte no puede ser utópico?, ¿por qué traiciona la utopía con el consuelo que ofrece?

En cuanto a la relación entre arte y religión, expresa Adorno: “contaminar el arte con la revelación es repetir su carácter de fetiche, pero extirpar la huella es degradarlo “ (145-46). No creo tampoco que se contamine el arte cuando se vincula a alguna religión (“revelación”). “Como los fetiches mágicos son una de las raíces históricas del arte, las obras de arte tienen algo fetichista que se aparta del fetichismo de las mercancías” (301), Menos mal que lo malo no es el fetiche religioso sino el fetiche del régimen de la teoría del mercado y del neo-liberalismo. “El principio estético de la

forma en sí, mediante la síntesis de lo formado, el establecimiento de sentido incluso donde el sentido se rechaza como contenido. En esta medida el arte es 'teología', al margen de lo que quiera y diga; su pretensión de verdad y su afinidad con lo falso son lo mismo....La situación se agudiza hasta la pregunta de si el arte sigue siendo posible tras la caída de la teología y sin ninguna teología. Si esa obligación continúa (como en Hegel, que fue el primero en poner en duda la posibilidad del arte) tiene algo de oráculo, no está claro si la posibilidad es un testimonio genuino de lo permanente de la teología o un reflejo del hechizo permanente" (358). Estimo que esta es una reflexión válida de Adorno y a pesar de su postura agnóstica puede admitir la pretensión de verdad lo mismo en la teología que en el arte. Antes había señalado: "La inevitable renuncia del arte a la teología, a la pretensión ilimitada a la verdad de la redención (una secularización sin la cual el arte nunca se habría desplegado), lo condena a dar a lo existente una confortación, que, carente de toda esperanza en otra cosa, fortalece el hechizo de aquello de que la autonomía del arte desea liberarse" (10) Es curiosa su definición de la teología "como la pretensión ilimitada a la verdad de la redención". Se entiende mejor su reflexión cuando observa: "En su relación con la realidad empírica, las obras de arte recuerdan a la idea teológica de que en el estado de redención todo es como es y, sin embargo, completamente diferente. Es innegable la analogía con la tendencia de la profanidad a secularizar el ámbito sacro, hasta que éste ya sólo se mantiene secularizado; el ámbito sacro es (por decirlo así) objetualizado, delimitado por jalones, porque su propio momento de falsedad tanto espera la secularización, como se defiende frente a ella" (16). "El motivo hegeliano del arte como consciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabría esperar. De este modo se ha convertido en una protesta contra el veredicto del propio Hegel sobre el arte, contra un pesimismo cultural que pone de manifiesto su optimismo teológico apenas secularizado, la expectativa de libertad realizada. El oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente. Lo que los enemigos del arte moderno llaman, con mejor instinto que sus apologetas medrosos, su *negatividad* es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida" (32-33) "Tomada turbiamente de la teoría teológica del símbolo, es desmentida por la fractura apriórica entre lo mediato y lo inmediato, a lo que hasta hoy no ha podido escaparse ninguna obra de arte mayor de edad: si se oculta esa fractura en vez de que la obra se sumerja en ella, la obra está perdida. Habría que demostrar que en el arte moderno los símbolos o, lingüísticamente, las metáforas se independizan tendencialmente de su función de símbolo, con lo cual contribuyen a la constitución de un ámbito antitético a

la empiria y sus significados. El arte absorbe los símbolos cuando ya no simbolizan nada más, los artistas avanzados han consumado la crítica del carácter de simbólico” (132-33). “La apariencia en las obras de arte es hermana del progreso de la integración, que tienen que exigir de sí mismas y mediante el cual su contenido parece presente inmediatamente. La herencia teológica del arte es la secularización de la revelación, ideal y límite de cada obra. Contaminar el arte con la revelación significaría repetir irreflexivamente en la teoría su ineludible carácter de fetiche. Extirpar del arte la huella de la revelación lo degradaría a una repetición sin diferencias de lo que es. Las obras de arte organizan el nexo de sentido, la unidad, porque la unidad no existe, y en tanto que organizada niega el ser-en-sí por razón del cual se acometió la organización, y al final niega el arte mismo” (145-46). Es bien categórico en expresar: “La metafísica del arte exige la separación estricta del arte respecto de la religión en la que surgió. Ni las obras de arte son algo absoluto, ni lo absoluto está presente en ellas inmediatamente. Son castigadas por su participación en lo absoluto con una ceguera que oscurece su lenguaje, que es un lenguaje de la verdad: tienen lo absoluto y no lo tienen. En su movimiento hacia la verdad, las obras de arte necesitan el concepto, al que mantienen lejos de sí por el bien de su verdad” (181). Podemos cuestionar a Adorno que “la metafísica del arte su separación estricta de la religión en que surgió”, ¿y por qué no pensar que si mantiene su vínculo religioso este arte puede subsistir como profunda experiencia estética?. “La metafísica del arte se ha convertido en la instancia de su pervivencia. La ausencia de sentido teológico se agudiza en el arte como la crisis de su propio sentido. Cuanto más despiadadamente las obras sacan consecuencias de su estado de consciencia, tanto más se aproximan a su ausencia de sentido” (452).

Veamos algunas de sus ideas: “las obras de arte están en tensión extrema con su contenido de verdad” (179); “el arte es la negación abstracta de la *ratio*, no mediante la visión ominosa inmediata de la esencia de las cosas, sino revocando la violencia de la racionalidad” (188)

Es importante para nuestro tema la idea de Adorno acerca del carácter fetichista del arte. Le cito *in extenso*: “En las obras de arte, el espíritu no es algo añadido, sino que está puesto por su estructura. Esto es responsable en un grado no pequeño del carácter fetichista de las obras de arte: al seguirse de su constitución, su espíritu aparece necesariamente como algo que es en sí, y las obras de arte sólo son tales en tanto que el espíritu aparece así. Sin embargo las obras de arte son, junto con la

objetividad de su espíritu, algo hecho. La reflexión tiene que comprender el carácter fetichista, sancionarlo como expresión de su objetividad, pero también disolverlo críticamente. Por tanto la estética está mezclada con un elemento hostil al arte del que el arte sospecha. Las obras de arte organizan lo que no está organizado” (245)

Nos interesa mucho el vínculo que establece entre arte y espiritualidad, refiriéndose a Hegel dice que “el primero que previó un final del arte dijo el motivo más acertado de expresión que las obras de arte: la pervivencia de las miserias mismas que esperan a esa expresión que las obras de arte llevan a cabo en representación de quienes no tienen palabra” (458), “Cuanto más tiene la experiencia artística sus objetos, cuanto más cerca está de ellos en cierto sentido, tanto más se aleja de ellos: el entusiasmo por el arte es ajeno al arte. De este modo la experiencia estética quebranta, como Schopenhauer sabía, el hechizo de la auto conservación obstinada: es el modelo de un estado de la consciencia en el que el yo ya no tiene su felicidad en sus intereses, en su reproducción.....La intención de la obra no es lo mismo que su contenido, y su comprensión es provisional...la comprensión tiene como idea que mediante la experiencia plena de la obra de arte se capte el contenido como algo espiritual” (460), así como la espiritualización de la obra de arte: “la autoconsciencia polémica del arte presupone su espiritualización: cuanto más susceptible se vuelve frente a la inmediatez sensorial, con la que en otros tiempos se le equiparó, tanto más crítica es la actitud del arte hacia la realidad cruda, que siendo prolongación de la situación natural se reproduce ampliada por la sociedad. El rasgo reflexivo y crítico de la espiritualización agudiza no solo formalmente la relación del arte con su contenido. El alejamiento de Hegel de la estética sensualista del gusto convergía con la espiritualización de la obra de arte y con la acentuación de su contenido. Mediante la espiritualización, la obra de arte se convierte en lo que en tiempos se le atribuyó como efecto sobre otro espíritu” (325). “Igual que en ningún otro ámbito social, la división del trabajo no es en el arte meramente un pecado original. El arte es espiritualización cuando refleja las coacciones sociales en que está tendido y de este modo saca a la luz el horizonte de la reconciliación; pero la espiritualización presupone la separación de trabajo corporal y trabajo espiritual. Sólo mediante la espiritualización, no mediante la naturalidad empedernida, las obras de arte rompen la red del dominio de la naturaleza y se amoldan a la naturaleza; sólo se sale desde dentro. De lo contrario el arte se vuelve pueril. También en el espíritu sobrevive algo del impulso mimético, el *mana* secularizado, lo que emociona” (365)

S. Morawski resume así a Adorno: 1. La mayoría de las obras de arte está condenada a transmitir la mentira como verdad, una "mímesis de la muerte", por eso hay que distinguir entre el arte auténtico y el inauténtico. 2. Todo arte por su virtualidad (*Scheinhafte*) está demasiado ligado a los recursos y la técnica, si desea garantizar al ser humano la conciliación consigo mismo, con la humanidad y con la Naturaleza. 3. El arte nos brinda claridad en lo que somos, ayudándonos a negar el *statu quo* que nos aprisiona. Nos descubre "el sentido de la carencia de sentido" de la vida, el vacío espiritual. 4. El arte, como en el esquema hegeliano, debe ser interpretado intelectualmente para que cumpla su proceso de completa subjetivización. 5. Hay que ir hacia una mímesis mágica que traspase el *status quo*. Sus temas son de carácter utópico como en la categoría de Bloch del *noch-nicht* (todavía no), "no consciente" y "no acaecido". Pero como admite Morawski: "No hay ninguna huella de teología de teología en el pensamiento de Adorno. No hay en él siquiera un dios escondido, porque la escatología original, también negativa, implica que dios está dado absolutamente, y nosotros, lamentablemente, no estamos aptos para un contacto con él" (116). Morawski hace la siguiente objeción fundamental a Adorno: "La 'paraescatología' de Adorno requiere precisamente ese esclarecimiento: es preciso establecer si su principal teorema es la cuestión de la libertad plena o más bien la cuestión de la permanencia del arte. Parece que consideraba que ambos problemas eran igualmente importantes y estaban vinculados internamente de modo necesario. Sin embargo, puesto que el arte en el enfoque de Adorno está subordinado a la emancipación de la humanidad y la posibilidad de realizar un mundo social alternativo, hemos de afirmar que su concepción no resiste la prueba" (118). Y esto porque considera este autor que Adorno por un lado sobrevaloró el status del arte como asilo de valores originales y promesa de felicidad" (119) y por el otro, porque subestimó al arte masivo, porque no todo él puede considerarse engañoso. Esta 'paraescatología' nos interesa mucho como teólogos, se trata de una secularización de la escatología judeo-cristiana. Y en este sentido – como lo ve Morawski – hay una conexión con Bloch y su utopismo. Celebro que el arte no solamente sea un esfuerzo de salvación de la alienación humana, sino también una anticipación del Reino, un proyecto utópico.

Para Morawski el arte posee cuatro propiedades con las que concuerdo por esclarecernos la espiritualidad del arte: 1) La conversión de lo ordinario en extraordinario, y a la inversa la conversión de lo extraordinario y misterioso en ordinario. 2) El hacer accesible la personalidad del artista. 3) La estimulación para ver y valorar al mundo de una cierta manera, mediante el centrar la atención intensamente

en una forma condensada. Y 4) la perpetuación de lo efímero mediante su objetivación.

Es sabido que el tema de la estética de John Dewey se ciñe al arte como producto de la cultura humana tal como se da esta en la experiencia humana. Es una estética empirista, pero no en el sentido de Locke o Hume, sino por su noción de experiencia y se propone “recobrar la continuidad de la experiencia estética en los procesos normales de la vida”. Se entiende por “experiencia” cualquiera de los procesos conscientes de la vida. “Toda experiencia comienza con una impulsión que consiste en un movimiento de todo el organismo del que derivan los impulsos particulares (Prólogo XII). El arte es una de las manifestaciones de la interacción de la persona humana con su entorno, y es una de las formas de arreglo entre la humanidad y el mundo. El traductor de la obra, Samuel Ramos observa: “la contribución que aporta la doctrina de Dewey a la estética consiste en el análisis minucioso de los datos inmediatos de la experiencia estética con el fin de definir de un modo preciso ciertos hechos que la estética pretérita utiliza constantemente dándolos por conocidos....su sentido profundo de la realidad lo impulsa a reintegrar el arte dentro del campo general de la vida humana, sin desconocer por esto las calidades superiores que son inherentes a su naturaleza” (XV, XVII)

Dewey expresa: “La obra de arte muestra y acentúa la cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más amplio y comprensivo, que es el universo en que vivimos. Piensa que este hecho es la explicación de ese sentimiento de exquisita inteligibilidad y claridad que tenemos en presencia de un objeto experimentado con intensidad estética. Explica también el sentimiento religioso que acompaña la percepción estética intensa. Nos introduce, por decirlo así, a un mundo que está más allá de este mundo, y que es, empero, la realidad más profunda del mundo en que vivimos en nuestras experiencias ordinarias. Nos lleva más allá de nosotros mismos. No puedo ver ninguna base psicológica para tales propiedades de una experiencia, excepto que, de algún modo, la obra de arte opera para ahondar y elevar a gran claridad ese sentido de un todo envolvente e indefinido que acompaña toda experiencia normal” (174)

“La experiencia rompe las barreras que separan a los seres humanos. Como el arte es la forma más universal del lenguaje, puesto que está constituido, aún independientemente de la literatura, por las calidades comunes del mundo público, es la forma más universal y libre de comunicación. Toda experiencia intensa de amistad y

afección se completa artísticamente. El sentido de la comunión generado por una obra de arte puede adquirir una cualidad claramente religiosa. La unión de los hombres entre sí, es la fuente de los ritos que desde la época del hombre arcaico hasta la presente han conmemorado las crisis de nacimiento, la muerte y el matrimonio. El arte es la extensión del poder de los ritos y ceremonias que unen a los hombres, en una celebración compartida, a todos los incidentes y escenas de la vida. Este oficio es la recompensa y el sello del arte. Que el arte une al hombre y a la naturaleza es un hecho familiar. El arte hace también a los hombres conscientes de su unión en su origen y destino” (240)

“El significado mismo de un nuevo movimiento importante en todo arte es que expresa algo nuevo en la experiencia humana, algún modo nuevo de interacción de la criatura viviente con su alrededor, y la liberación de poderes anteriormente acalambrados o inertes. Las manifestaciones de este movimiento no pueden ser juzgadas, por consiguiente, sino sólo mal juzgadas, cuando la forma se identifica con una técnica familiar. A menos que el crítico sea sensible, primero que nada al ‘significado y a la vida’ como materia que requiere su propia forma, está desamparado ante la aparición de una experiencia con un nuevo carácter distintivo” (269)

“El arte es una cualidad que impregna una experiencia; no es salvo por una figura del lenguaje, la experiencia misma. La experiencia estética es siempre más que estética. En ella un cuerpo de materias y significados no estéticos por sí mismos, se hacen estéticos cuando toman un movimiento ordenado y rítmico hacia su consumación. El material mismo es ampliamente humano.....Como material de la experiencia es humano – humano en conexión con la naturaleza de la que es una parte – es social. La experiencia estética es una manifestación, un registro y celebración de la vida de una civilización, un medio de promover su desarrollo, y también el juicio último sobre la cualidad de una civilización. Porque mientras los individuos la producen y la gozan, esos individuos son lo que son en el contenido de su experiencia, a causa de las culturas en que participan” (288).

“La belleza es el rostro de Dios” Tomo de R. Alves la siguiente cita: “Alegría para los ojos, alegría para el cuerpo. Dios, en oposición a sus adoradores que cierran los ojos para verlo mejor, abre los suyos y se alegra. El acto de ver es una oración- Lo místico no se encuentra en lo invisible, sino en lo visible. Lo visible es un espejo donde Dios aparece reflejado bajo la forma de belleza. Dios es un esteta. Quien experimente la belleza está en comunión con lo sagrado” (Prólogo de Alves en L. Cervantes-Ortiz,

Series de sueños, CLAI, Quito, 2003, 14). “Lo visible es el espejo donde Dios aparece reflejado sobre la forma de belleza. Dios es un esteta. Quien experimenta la belleza está en comunión con lo sagrado” (Si yo pudiera vivir mi vida nuevamente, Campinas, Verus, 2004 ,21-22)

Afirma Alves que “fuera de la belleza no hay salvación”, uno de los bellos capítulos de su libro Transparencias da eternidade (Campinas, 2002, Verus) Dice: “La experiencia mística no es ver seres de otro mundo, es ver este mundo iluminado por la belleza” (128) “Fui en un Viernes Santo que comprendí. Una radio de FM estaba transmitiendo el día entero música de tradición religiosa cristiana. De repente se escuchó una misa de Bach, y la belleza fue tan grande que quedé poseído y lloré de felicidad: ‘la belleza hincha los ojos de agua’ (Adélia Prado). Percibí que aquella belleza era parte de mí. No podría jamás ser arrancada de mi cuerpo. Durante siglos los teólogos, seres cerebrales se habían dedicado a transformar la belleza en un discurso racional. La belleza no les bastaba. Querían certezas, querían la verdad. Pero los artistas, seres-corazón saben que la más alta forma de verdad es la belleza. Ahora, sin la menor vergüenza digo: ‘Soy cristiano porque amo la belleza que mora en esa tradición. ¿Qué ideas? ...así proclamo el único dogma de mi teología cristiana erótica-herética: ‘fuera de la belleza no hay salvación’” (132). En otro de sus libros Un cielo en una flor silvestre, la belleza en todas las cosas (Campinas, 2005, Verus) señala: “El alma no se alimenta de pan, ella se alimenta de belleza. La belleza tiene el efecto opuesto al del pan, ella nos torna cada vez más ligeros (13). “Abandoné las inspiraciones éticas y políticas de la teología – justificación por las obras – y decidí dejarme llevar por la felicidad estética – la justificación por la gracia. ‘Y vio Dios que todo lo que había hecho era bueno’ (Gén.1-31), Dice Bachelard ‘el paraíso es ante todo un bello cuadro’. Alegría para los ojos y alegría para el cuerpo. Dios, en oposición a sus adoradores que fijan los ojos para ver lo mejor, abre sus ojos y se alegra. El acto de ver es una oración. Lo místico no se encuentra en lo invisible. El místico se encuentra en lo visible. Lo visible es el espejo donde Dios aparece reflejado sobre la forma de belleza. Dios es un esteta. Quien experimenta la belleza está en comunión con lo sagrado” (Alves, Si yo pudiera vivir mi vida nuevamente, Campinas, Verus, 2004 ,21-22)

Para el teólogo católico español Jesús Casás Otero: “En el ámbito de lo sagrado, las imágenes de culto muestran el hecho místicamente perenne, de la manifestación de la gloria pascual. La función de la imagen consiste en orientar los signos y palabras de

la acción litúrgica para introducirnos en la participación del misterio. La fantasía personal apenas tiene lugar frente a la objetividad de lo sagrado. Por eso la imagen de culto se ha de considerar el símbolo de la presencia inminente y abrumadora de lo divino entre los hombres” (435), “El arte con su capacidad recreativa, puede integrar, en el diálogo divino-humano, los más bellos significados de la historia de salvación. El importante papel de de la creatividad artística en la historia no renuncia a la aportación mitológica, sino que la enaltece llevándola a su plenitud y superación. Y por esta tendencia hacia su ultimidad, todo arte, cuando es verdadero, aspira siempre a la perfección y a la inmortalidad” (446). “El Occidente cristiano nunca profundizó en la teología de la imagen. La iconografía se redujo a un medio sensible para concentrar el pensamiento en el ser invisible al que se dirige la oración” (465). “La categoría *belleza* nos pone ante esta evidencia que sólo se puede justificar contemplándola, porque ella misma viene a nuestro encuentro haciéndose cercana e íntima a nuestra propia naturaleza. La belleza no se impone por la fuerza, ni por razones lógicas, sino que ella misma muestra su propio valor, ante incluso de ser intelectualmente comprendida. En estas anticipaciones, el arte cristiano es un medio para poner el resplandor al alcance de los fieles./La grandeza del arte consiste en expresar en la belleza de la forma un homenaje a la gloria del ser como un sabor previo previo de la gloria divina” (480) “La *belleza*, como categoría de la Teología Fundamental, es el punto de partida de la reflexión teológica que contempla el sentido estético de la revelación..” (483)

J.E. Garay en “Posibles contribuciones de la teología pluralista de la liberación a la construcción de una ética mundial” (en portugués) en el libro Teologia latinoamericana pluralista da libertação (S. Paulo, 2006, Paulinas) preguntándose por la relación entre la experiencia religiosa y la experiencia estética, señala: “Como todos sabemos, la experiencia estética en general, esto es, la percepción de lo bello de un objeto concreto, sea por un grupo, sea la consideración y valoración de la belleza como tal, es siempre una experiencia humana mediada por una serie de condicionamientos (tradiciones familiares, visiones de la vida, estructuras sociales, tradiciones culturales, religiosas, educacionales, etc)...Su punto de partida es siempre contextual, debiéndose tener en cuenta los contextos que la hacen posible...Resulta pues imposible encontrar criterios únicos, unívocos que uniformicen la experiencia de la belleza de todo ser humano en cualquier parte del mundo. Aún más, eso sería algo tremendamente empobrecedor. Únicamente es posible encontrar los accesos para comprender la experiencia estética de los demás....Soy de opinión que la experiencia estética es comparable a la experiencia religiosa, en el sentido que ésta es también

plural y contextual...Pero lo que diferencia la experiencia religiosa de la estética es que, con base a una convicción creyente, se puede afirmar, al mismo tiempo, que todas las religiones son instrumentos, mediaciones por las cuales este misterio último, llamado Dios, ofrece a los seres humanos un camino de vida, de reconciliación, de salvación que es el fundamento último de la verdad religiosa” (264-266) “ *Unum verum et bonum* fueron considerados como atributos del ser divino. Reflexionar teológicamente sobre el pluralismo religioso y luchar por el encuentro dialógico inter-religioso debe hacer posible a los seres humanos experimentar la belleza de la vida, el gozo de vivir, lo hermoso que produce un mundo más humano en que la diversidad no excluya, sino que enriquezca” (274)

Una tesis valiosa para nuestro tema es la “teúrgica” en la estética de filósofos ortodoxos rusos, la belleza como una encarnación de lo divino, tales como Soloviov y Berdiaeff. Vladimir S. Solowjew (1853-1900) quiso sintetizar la religión, la filosofía, la ciencia y el arte en un sistema totalmente abarcador que designó como “unidad total” (*vsedinstvo* en ruso) El *Logos* es la palabra, la razón, el principio activo de la creación, mientras que la *Sofía* es el principio pasivo, la sabiduría divina, el cuerpo de Dios, la iglesia universal, la Novia de Cristo. Su pensamiento fue muy influido por el gnosticismo, Boehme, Paracelso, von Baader, los eslavófilos y Dostoevski. (Se dice que el Aliosha de Los Hermanos Karamazov, se inspiró en él) Su *sofiología* influyó en la teología de S.Bulgakov y P.Florenskii, e inspiró al Simbolismo Ruso. Para Soloviov la realidad de lo bello se encuentra en la naturaleza, y la finalidad del arte sería la de “continuar la obra artística iniciada por la naturaleza”, “el más alto deber del arte es realizar la belleza absoluta, crear un organismo espiritual común a todos”. La esencia del arte es la misma que la de la religión y la mística: la comunicación del alma del artista con el Absoluto, aunque la contemplación estética sólo alcanza la apariencia del ser, es un mero símbolo y no su genuina realidad. Nikolai Berdjajew (1874-1948) místico y anti-intelectualista. Heredó las tradiciones de los eslavófilos. Se consideró en la línea de Dostoekskii y Tolstoi y VI. Soloviov. Sostenía que el espíritu humano anhelaba la trascendencia: la búsqueda de lo ilimitado y lo infinito. Vivir sólo en el reino del César es negar el dominio del espíritu. En su Essai d'Autobiographie Spirituelle (Paris, 1958, Buchet/Castel) nos confía: “Para comprender mi vía filosófica, importa notar que yo no creo en la posibilidad de una ontología racional, yo no creo en la posibilidad de una fenomenología de la experiencia espiritual descrita de manera simbólica. Para mí, el acto creador no consiste tanto en formar en lo finito, a producir, a horadar lo finito, a tomar su vuelo hacia el infinito, no es objetivación, sino

trascendencia. El éxtasis creador (el acto creador siempre es un éxtasis) es una apertura hacia el infinito. Es aquí donde comienza, a mi juicio, la tragedia del acto creador en los productos de la cultura y de la sociedad, la disproporción entre el diseño creador y su realización” (263). Uno de sus primeros libros del 1916, “El Significado del Acto Creador”, publicado en inglés en el 1955, era considerado por su autor como una de sus principales obras. Decía que podría haber sido incomprendido, pero, “nunca puse en cuestión la creatividad humana, la creatividad no necesita justificarse, al revés justifica al ser humano...este es el tema de la relación del ser humano con Dios, y la respuesta de Dios al mismo”. Y en una carta – nos dice W. Lowrie en su completa biografía del filósofo – escribiéndole a “Mme. K” confiaba: “El pensamiento básico de mi libro El acto creador y el destino del ser humano es que todos los productos de la creatividad adscritos al ser humano representan una disminución del fuego creador, un descenso de los niveles...ya que el mundo no podría soportar el fuego puro creador, se consumiría...”. Para Berdjajew se trataba de una co-creatividad del ser humano con Dios y esto como resultado de la idea básica del amor de Dios, porque amar es crear, y el destino mayor del ser humano se realiza cuando él, creado como creador, realice esta capacidad en respuesta al amor de Dios. Pero el ser humano es libre para consumir su destino o no. Dios nunca compele al ser humano a reciprocarse su amor, sino que le ofrece el pavoroso don del “misterio de la libertad”. Se basa en lo que los místicos alemanes denominaban el *Ungrund*, el caos previo a la creación. Precede al ser, pero ahora es parte de la naturaleza humana y por ende puede usarse a favor o en contra de él mismo y de Dios.

Veamos algunos intentos por la parte protestante de desarrollar una estética icónica. La estética del teólogo protestante Jean Phil. Ramseyer es novedosa, y aporta un punto de contacto valioso muy digno de ponderación con la estética icónica católica y ortodoxa. Establece una distinción entre “l’image” y l’Image (con mayúscula, Cristo) Va de “la imagen a la Imagen”. Todo cristiano debe ser imagen de su Señor, *gesto, *movimiento, *liturgia, *pintura”. También postula una distinción entre arte religioso y arte sacro. Una buena imagen siempre es salvaguarda de la Palabra y no contraria a ella.

“Hemos subrayado que la imagen, en el sentido general del término, ha sido propio de la naturaleza del cristianismo. La Encarnación ha puesto fin al divorcio entre el espíritu y la materia, entre lo auditivo y lo visual, entre el alma y el cuerpo. La fe ya no puede mas reclamar la sola espiritualidad del alma, o separarla de lo que está unido en

Cristo, lo que ha sido 'recapitulado': las cosas en los cielos están reunidas con las de la tierra' (Efes.1.10) De ahí que, se accede a lo material por lo inmaterial, a la iglesia invisible por la iglesia visible, a la gracia del bautismo por el agua del bautismo, a la comunión con Cristo por el pan y el vino de la Santa Cena, a la Palabra de Dios por la palabra humana, a la unidad espiritual por la unidad institucional" (96)

"El arte sagrado debe participar del misterio de la Encarnación, es revelación y demostración de lo que está oculto. La imagen no puede representar la divinidad, y sin embargo ella nos llama a hacernos ver las cosas invisibles. Para acceder a la naturaleza divina, Dios nos ha indicado el camino: el de la humanidad de Cristo. La imagen del hombre Jesús es la Imagen de Dios" (166)

Se ha hablado del predominio de la vista para los griegos porque son idealistas, y el oído para los hebreos porque son realistas. El papel de la visión en la Biblia: plástica, contemplación, supra-racional, es un complemento de la Palabra, aunque no la supera.

El signo es el sacramento: 1. Que es instituido por Dios, 2. Que está en relación viva con la Palabra.

Hay en la Biblia una desconfianza hacia la imagen, mientras las visiones y los signos son abundantes, las imágenes son raras e inexistentes. La casi ausencia de las imágenes en el AT es un signo elocuente.

Relación entre signo e imagen. El signo es la marca de la espera, la imagen es la marca de la realización. El signo indica un inacabamiento, la imagen una realización. Los querubines en el arca son signos de la alianza, no imágenes, no ocupan el lugar de Dios. Lo invisible se nos comunica por lo visible. La Encarnación es la aparición de la imagen, y ésta es la visibilidad del Verbo. La aparición de esta imagen de Dios no cambia en nada la esencia de la Palabra, es la misma Palabra, es la oportunidad de la Palabra. La aparición de la imagen no ha suprimido la necesidad de la fe. (cf. Jn.20.27).

Todo arte transmite al ser humano el misterio de los seres y las cosas. Arte religioso es todo arte que trata libremente un tema religioso de inspiración bíblica, y tiene función pedagógica, kerigmática, pero no litúrgica. "El arte se hace sagrado en el instante en que es tocado por la libre gracia de Dios, pero no es sacro en sí (153) y está consagrado al servicio de Dios y asume una función litúrgica. Criterios: 1. valor de la obra, 2. Integración en el contexto arquitectónico, 3. Carácter litúrgico. Características

del arte sacro: *belleza, *realismo, *transparencia, **rayonnement*, potencia comunicativa que le permite al creyente participar del misterio del Reino.

Así mismo Eric Fuchs en “Pour une compréhension ‘religieuse’ de l’art pictural” en Autrement dire Dieu (Colloque en l’honneur de Marc Faessler (Bulletin du Centre Protestant D’Études, mars 2007) propone una legitimación teológica del arte pictórico que sea aceptable en el marco de la teología protestante: 1. Razón epistemológica, la pintura hace percibir lo real como portadora de sentido, nos dice que hay un enigma del mundo que nos interpela, que el lenguaje racional o técnico no entiende, el arte nos envía a lo que está más allá de éste, de lo cual es una traza. 2. Razón relacional. La obra de arte no es útil, está ahí simplemente. La pintura permite un enfoque contemplativo de la realidad que se opone al utilitario. 3. Es semántica, concierne el debate de lo “sagrado-religioso”, la sociedad secularizada no acepta ni comprende que el arte pueda tener una función sagrada, que la pintura pueda representar lo divino y pertenecer a su esfera. La distinción entre arte sacro-profano se adoptó oficialmente en el II Concilio de Nicea en la “querrela de las imágenes” (787), solo Dios se puede “adorar”, pero la imagen se puede “venerar”. El ícono se distingue del ídolo, este conduce a algo más que él mismo. Si la imaginación se condena – como hizo Calvino – no se puede reconocer la obra de Dios en la creación. Pero el iconoclasmo protestante ha liberado el arte de la tutela de la iglesia, como hemos visto, admite Todorov. El protestantismo reconoce el valor de la vida, del mundo. “El arte nos hace atentos y sensibles a la belleza que se nos ofrece y al dolor que manifiesta su ausencia, la inquietud de ser destinados a la muerte, y el gozo de ser llamados a la vida” (19) El “silvo apacible” pasa (1 Rey.19.12), pero queda el recuerdo, la búsqueda, el llamado, lo que falta: esa es la función del arte.

Otro esfuerzo importante es la tesis doctoral de Jérôme Cottin, Le regard et la Parole. Une théologie protestante de l’image, Genève, Labor et Fides, 1994.(P. Prigent. Étude Critique. UNE THÉOLOGIE PROTESTANTE DE L’IMAGE). Es una tesis doctoral. La 1ra. parte del libro estudia la imagen como objeto de una práctica cultural y social, toda imagen implica una significación lingüística. La imagen que predomina pretende un nuevo estatuto, porque relega a un 2do. plano su valor referencial bajo los fuegos de la rampa, una representación que se propone como más verdadera que la vida. Esta imagen mediática es de tipo idolátrico y haciéndose servidora de lo imaginario no puede transmitir a Dios. El cristianismo ha reaccionado diversamente a esta mutación, J. Ellul lo rechaza, mientras que P. Babin lo acepta. La 2da. parte del libro trata la

imagen en la perspectiva de una teología trinitaria: la imagen de Dios que se prohíbe, la hace posible el Hijo y el Espíritu Santo la requiere y condiciona su realización. El 2do. mandamiento es teológico y no estético. Los ídolos que se prohíben no se pueden limitar a representaciones plásticas, son las falsas ideas de Dios. Cuando los teólogos del ícono afirman un vínculo ontológico entre imagen y modelo, son fieles a la revelación bíblica. Pero la teología del ícono preconiza una cierta continuidad ontológica entre el ícono y el prototipo que representa, lo que es inaceptable. Entre Dios y la imagen hay una ruptura. No se pueden presentar imágenes de Dios sino sobre Dios. No se puede negar la encarnación de Dios o descuidar los signos de la presencia de Dios en el mundo. Contra K. Barth hay que recordar que la fe puede crear la vista, proponiendo la imagen de una anticipación escatológica en una pintura o un contra-mundo imaginativo. El Espíritu revela la realidad de la presencia del *eschaton* y desenvuelve las implicaciones éticas e insufla en las formas antiguas un contenido nuevo. Una teología de la imagen debe enraizarse en la pneumatología. La oposición entre Palabra e imagen, aunque sea reivindicada en la teología protestante no tiene, ni pertinencia teológica ni fundamentación bíblica. La 3ra. parte consiste de una re-evaluación del iconoclasmo de la Reforma. Los reformadores han estado condicionados en sus posturas sobre la imagen, no solamente por los abusos que conocían, sino sobre todo por la concepción de imagen heredada por la Edad Media y la transformación que la obra plástica había salido del dominio de lo sagrado para entrar en el del arte. La religiosidad popular sospechosa de magia ha desembocado en una sobre valoración de lo visual que va a ceder el terreno al esteticismo del objeto religioso autónomo. El proceso estaba en curso pero los reformadores no lo habían discernido. Se ignora la estética que es la única que abre a creaciones e interpretaciones potentes y nuevas. Para Calvino toda imagen es un ídolo, por tanto está proscrita. La imagen (el arte) es una interpretación humana de la realidad. Hay en las imágenes una epifanía misteriosa de valores divinos que son más fuertes que la muerte.

R. Alves expresa “la belleza es la marca que el amor deja en la materia” (2003, 150) “La belleza es infinita, ella nunca se satisface en su forma final. Cada experiencia de belleza es el inicio de un universo” (id.168) “La belleza ha sido la gran ausente del discurso teológico. ¿Insensibilidad estética? ¿Pérdida de la memoria del Paraíso? ¿Miedo al narcisismo? ¿Tenemos acaso separada la bondad de la belleza? ¿Será esto lo que explica la reducción de la teología a ética, sea bajo la forma de la moral individual, o bajo la forma de la teología política?. La teología como 'análisis de la

praxis'....Sin duda el imperativo divino es un antídoto eficaz contra la seducción del deleite. ¿Ágape contra eros?. ¿Pero el propósito del ágape no es el triunfo del eros? ¿Qué todo el universo sea amado a causa de su belleza y no a despecho de su fealdad? El artista ama la piedra sin forma por causa de la Piedad que mora adormecida dentro de ella. ¡Cuando el ágape termina su obra, el eros explota triunfante!... Berdyaev es uno de los pocos teólogos que comprende el sentido metafísico de la belleza, Dice 'la belleza es una característica de una condición superior del ser, de un nivel más alto de existencia, antes que una forma separada de la existencia. Podemos decir que la belleza es tanto una categoría estética como metafísica. Si el ser humano recibe algo de manera integral, esto es la belleza...La belleza es todo lo que es armonioso en la vida. La belleza es el propósito final de la vida humana y del mundo...el Reino de Dios puede ser pensado como un reino de belleza. La transfiguración del mundo es un fenómeno de belleza. Y toda belleza en el mundo es la recordación del paraíso o una profecía de un mundo transfigurado'" (Id. 171-172)

A. Obras generales

- R. Alves, Lições de Feitiçaria, São Paulo, 2003, Loyola
- H. u. von Balthasar, Solo el amor es digno de fe, Salamanca, 1990, Sígueme
- E. Cassirer, An Essay on Man, Garden City, 1954, Anchor
- H. Corbin, Cuerpo espiritual y Tierra celeste, Madrid, 1996, Siruela
- G. Durand.- L'Imagination Symbolique, Paris, 1964, PUF
- Id. Les structures anthropologiques de l'Imaginaire, Paris 1969, Bordas
- M. Fox, Breakthrough. Meister Eckhart's creation spirituality.NY, 1980, Image,
- E. Fubini, La estética musical desde la antigüedad al S. XX, Madrid, 2005, Alianza Editorial
- P.J. Labarrière, Poiétiques, Paris, 1998, P.U.F.
- V. López Lemus, Narciso, las aguas y el espejo, La Habana, 2007, Unión

J.A. Martina, Dictamen sobre Dios, Barcelona, 2001, Anagrama

E. Troeltsch, El Protestantismo, México, 1951, FCE

B. Obras de estética general

Artículos en Enciclopedias y Diccionarios

T.W. Adorno, Teoría Estética, Madrid, 2004, Akal,

R.Bayer, Historia de la Estética, La Habana, 1971, Ed. Revolucionaria

E.F.Carritt.- Introducción a la estética, México, 1955, FCE

B.Croce, Breviario de Estética, B. Aires, 1938, Espasa-Calpe

Id. Estética, Madrid, 1912, Beltrán.

J. Dewey, El arte como experiencia, México, 1949, FCE

C. Díaz, Nihilismo y Estética: Filosofía de Fin de Milenio, Madrid, 1987, Ediciones Pedagógicas.

E. Faure, The Spirit of the Foms, New York, 1937, Garden City

H.G.Gadamer, Verdad y Método I, Salamanca, 1977, Sígueme

A. Hauser.- Introducción a la historia del arte, La Habana, Arte y Literatura.

F. Kainz.- Estética, México, 1952, FCE

S.K. Langer.- Reflections on Art, New York, 1958, Oxford

G.E.Lessing, Laocoonte, La Habana, 1978, Arte y Literatura

G.Lukács, Prolegómenos a una Estética Marxista, La Habana, 1966, Ed. Revolucionaria

Id. Aportaciones a la Historia de la Estética, México, 1966, Grijalbo..

A. Malraux, The Voices of Silence, Garden City, 1953, Doubleday.

M. Menéndez y Pelayo.- Historia de las Ideas Estéticas en España, B. Aires, 1944, 3 Vol.s, Glem

E.Meumann, Introducción a la Estética Actual, B. Aires, s.f., Espasa-Calpe

Id. Sistema de estética, B. Aires, 1947, Espasa-Calpe

S. Morawski, De la estética a la filosofía de la cultura, La Habana, 2006,
Criterios

R.Sánchez Vázquez, Las Ideas Estéticas de Marx, La Habana, 1966, Ed.
Revolucionaria

J.C.F.Schiller, La Educación Estética del Hombre, B. Aires, 1941, Espasa-
Calpe

L. Tolstoy, ¿Qué es el arte?, Barcelona, 1902, Maucci

B. Obras de estética religiosa

Artículos en Enciclopedias y diccionarios

P. Gisel (ed.) Encyclopédie du Protestantisme, Paris, 2006, PUF

D. Apostolos-Cappadona, Art, Creativity and the Sacred, (An anthology) NY,
1984, Crossroad

H.U.v. Balthasar, Gloria, 7 vols. Madrid, 1989, Encuentro

Id. Ensayos Teológicos I, Madrid, 1964, Cristiandad

W. Becket, Art and the Sacred, London, 1992, Rider

A. Besançon, The Forbidden Image: an Intellectual History of Iconoclasm,
Chicago, 2000, U.C.P

T. Burckhardt, Sacred Art in East and West, London, 1967, Perennial

M. Camille, The Gothic Idol: Ideology and Image.making in Medieval Art,
Cambridge, 1989, C.U.P.

M. Christensen. Art and the Reformation in Germany, Athens, 1979, Ohio U.P.

C.G. Christensen, Art and the Reformation in Germany, 1979, Wayne Univ. Press.

J.Casás Otero.- Estética y Culto Iconográfico, Madrid, 2003, BAC

A-K.Coomaraswamy.- Christian and Oriental Philosophy of art, N.Y. 1956, Dover

Id. The Transformation of Nature in Art, N.Y. 1956, Dover

J. Dagget-Dillenberger, Image and Spirit in Sacred and Secular Art, NY, 1990, Crossroad

Id. Style and Content in Christian Art, London, 1986, SCM

G. de Champeaux, S. Sterckx, Introduction au monde des symboles, 1989, Paris, Zodiaque.

W.J. Diebold, Word and Image: An Introduction to Early Medieval Art, Boulder, 2000, Westview

J. Dillenberger, A Theology of Artistic Sensibilities, NY, 1986, Crossroads

J.W. Dixon Jr., Art and the Theological Imagination, NY, 1978, Seabury

Id. Nature and Grace in Art, Chapel Hill, 1964, Univ. of North Carolina P.

P. du Bourguet, La peinture paléo-chrétienne, Lausanne, 1962, La Guilde du Livre

W.A. Dyrness, Reformed Theology and Visual Culture, Cambridge, 2004 C.U.P.

U. Eco, Art and Beauty in the Middle Ages, New Haven, 1986, Yale U.P.

P. Evdokimov, El arte del Ícono-Teología de la Belleza, 1991, Madrid, Publicaciones Claretianas

E. Farley, Faith and Beauty, a Theological Aesthetic, Aldershot, 2001, Ashgate

Fulcanelli, El Misterio de las Catedrales, Barcelona, 1974, Plaza & Janés

A.García-Rivero, The Community of the Beautiful, Collegeville, 1999, Liturgical Press

- Id. A Wounded Innocence, Collegetown, 2003, Liturgical Press
- M. Gough, The Origins of Christian Art, London, 1973, Thames and Hudson
- A. Grabar, The beginnings of Christian Art 200-395, London, 1967, Thames and Hudson
- Id. Las vías de la creación en la iconografía cristiana, Madrid, 1985, Alianza Editorial.
- R. Hazelton, A Theological Approach to Art, Nashville, 1967, Abingdon
- R.M. Jensen, Face to Face. Portraits of the Divine in Early Christianity, Minneapolis, 2005, Fortress
- Id. Early Christian Art, London, 2000, Routledge
- A. Kartsonis, Anastasis. The Making of an Image, Princeton, 1986, PUP
- H. Küng, Art and the Question of Meaning, NY, 1981, Crossroads
- M-C. Laurent, Valeur Chrétienne de l'Art, Paris, 1959, Fayard
- G. van der Leeuw, Sacred and Profane Beauty, NY.1963, Holt
- W. Lowrie, Art in the Early Church, NY, 1947, Norton
- E. Mâle, El Arte Religioso, México, 1952, FCE
- Id., Religious Art from the XIIth. to the XVIIIth. Cent. NY,1949, Pantheon
- Id. The Gothic Image, NY, 1958, Harper
- J.A. Martin Jr. Beauty and Holiness, the Dialogue between Aesthetics and Religion, Princeton, 1990, P.U.P.
- T. Matthews, The Clash of Gods: a Reinterpretation of Early Christian Art, Princeton, 1999, P.U.P.
- J. Maritain, Arte y Escolástica, B. Aires, 1945. La Espiga de Oro
- S. Michalski, The Reformation and the Visual Arts: the Protestant Image Question in Western and Eastern Europe, London, 1993, Routledge.

- C.R. Morey, Medieval Art, New York, 1942, Norton
- M. Pacaut, L'Iconographie Chrétienne, (*Que Sais Je?*) Paris, 1952, PUF
- J. Plazaola, La Iglesia y el Arte, Madrid, 2001, BAC
- J.Ph. Ramseyer, La Parole et l'image, Neuchâtel, 1963, Delachaux et Niestlé
- L. Réau/G.Cohen, L'Art du Moyen Âge et la Civilisation Française, (L'Évolution de l'Humanité XL), Paris, 1935, Michel.
- D. T. Rice, The beginnings of Christian Art, Nashville, 1957, Abingdon
- H.Sachs/E.Badstübner/H.Neumann, Christliche Ikonographie, Leipzig, 1973, Koehler&Amelang.
- G. de Schrijver, Aesthetics and the Just Society: From Hegel to Nietzsche and Beyond, Curso en Lovaina 1995-96
- K. Stone, Image and Spirit, Minneapolis, 2003, Augsburg
- G.E. Thiesen, Theological Aesthetics, (An anthology) London, 2004, SCM
- P. Weiss, Religion and Art, Milwaukee, 1963, Marquette U.P.
- K. Weitzman, The Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, III to VIIIth. Centuries, NY, 1979, Metropolitan Museum of Art
- L. Wenceleius, L'Esthétique of Calvin, Paris, 1937, Les Belles Lettres
- G. Winter, Liberating Creation, New York, 1981, Crossroad
- N. Wolterstorff, Art in Action: Toward a Christian Aesthetic, G. Rapids, 1980, Eerdmans
- Id. Works and Worlds of Art, N.Y,1980, O.U.P.
- R. Wuthnow, Creative Spirituality: the Way of the Artist, Berkeley, 2001, Univ. of California P.
- Ch.L. Youmans, Medieval Menagerie, Havana, 1952, Seoane,

A.M. Reijnen "War and Peace between Theology and Art: a tribute to Van der Leeuw", 2010 (Comunicación
pers