

EL ARTE DE FERNANDO PRATS. UNA APROXIMACIÓN TEOLÓGICA

Juan Noemi
Facultad de Teología
Pontificia Universidad Católica de Chile

Según el autor, el gesto del artista Fernando Prats de exhibir sus obras en la Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia y no en una galería, permite reeditar la relación entre la fe y el arte. Con ello, retoma una de las tradiciones más primigenias de la Iglesia Católica, permitiendo que el artista rompa con la dicotomía entre los espacios del arte y la fe, establecidos por la modernidad.

According to the author, the artist Fernando Prats deed of exhibiting his works in the Church of Our Divine Providence Holy Mother (Nuestra Señora de la Divina Providencia), and not in an art gallery, makes possible to actualize or revive the relationship between Faith and Art. Herewith, he recovers one of the primeval traditions of the Catholic Church, allowing the artist to break with the dicotomy between the spaces of art and faith, established by Modernity.

El que Fernando Prats exponga su arte en la Iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia no constituye un detalle fortuito ni tampoco obedece a una veleidad, sino a la voluntad firme de que su propuesta sea recepcionada en el contexto propio al que pertenece y en el cual quisiera ser reconocida. Prats cree y crea. Cree y crea en continuidad con la tradición más primigenia de la Iglesia. Recoge lo esencial de una historia y un pasado que no se cierra sobre sí mismo sino que sirve de sostén para un testimonio creyente, aquí y ahora, de la belleza del Dios de Jesucristo. Ciertamente marca una ruptura con los estereotipos del arte comúnmente considerado como religioso durante el siglo XX. Esto, sin embargo, no significa romper con la vertiente creativa que el arte ha tenido tradicionalmente para la Iglesia Católica. Todo lo contrario, comporta un esfuerzo decidido de recrear dicha tradición y de superar un persistente dualismo entre arte y fe que ha caracterizado a la modernidad hasta nuestros días.

Sin ninguna posibilidad de reseñar la complejísima situación cultural que genera el divorcio entre fe cristiana y creación artística que se evidencia en Europa ya en el siglo XVI y que entre nosotros persiste tanto en el esterilizante conservadurismo del arte proyectado para el uso religioso como en la monotonía de la cursilería o *kitsch* que impera en las expresiones populares religiosas, valga la pena recordar lo siguiente.

La renuncia generalizada de las iglesias surgidas de la reforma en el siglo XVI al recurso plástico en el culto comporta un reconocimiento, no la causa,

de una secularización que se manifiesta en la sociedad de entonces. La Iglesia Católica, empero, nunca propició ni tampoco se conformó con un extrañamiento entre fe y arte. Testimonio de lo anterior es el legado artístico-religioso del Renacimiento que hasta el día de hoy maravilla al visitante de Roma y Florencia. Precisamente mientras se gesta la renuncia protestante a las manifestaciones plásticas, Miguel Angel trabaja arduamente en la Capilla Sixtina. Posteriormente, el florecimiento del barroco va a la par con los esfuerzos de una "Reforma Católica". Esta, sin embargo, en la medida que se delimita como mera "Contra Reforma" es decir, en cuanto no logra discernir entre los elementos positivos y negativos del protestantismo, y, sin pretenderlo, recepciona el extrañamiento dualista entre la fe y el arte. A juicio de un incisivo historiador del arte, Hans Belting, en el barroco se produce una polarización entre fe y arte, en la medida que este se cosifica como mero instrumento de "escenificación" del culto que impide una renovación creativa en la expresión de los contenidos mismos de la fe. El arte puede ser "exquisito" pero resulta "superfluo" a los contenidos de la fe¹. Se introduciría de este modo una sanción práctica al divorcio entre el creer del creyente y el crear del artista que constituye un lastre hasta nuestros días, por más que Pablo VI lo haya denunciado y lamentado en su inconsistencia teórica: "la ruptura entre Evangelio y cultura es sin duda el drama de nuestro tiempo" (*Evangelii Nuntiandi* 20).

Actualmente más que un diálogo fructífero entre el creyente y el artista predomina una alianza desgraciada entre objeto religioso estereotipado y en serie y opaco sentimentalismo por parte del receptor. Este queda ratificado como pura subjetividad tan autosuficiente como intrascendente a la que se contraponen la monotonía de una tipología que canoniza la exterioridad y se desentiende de lo sustantivo. Bajo la supremacía de la mera proyección sentimental en el objeto, la subjetividad queda condenada a la cárcel de sí misma y el sujeto sólo es capaz de consolarse con un "dios a la medida". Para camuflar la estéril sensiblería y la mediocridad superficial de este arte de la subjetividad por la subjetividad, el trabajo de arte realmente pro-vocativo de una experiencia de lo sagrado tiende a descalificarse como extravagancia esotérica, aún más, en la exacerbación política fetichizante de lo ya establecido, como impertinencia sacrílega. Sin embargo no es la exterioridad temática momificada sino la profundidad de la experiencia pretendida y provocada lo que define el arte sacro. Una obra de arte es sacra cuando provoca una experiencia de lo sacro. No es la que ratifica la inmanencia de mi subjetividad y mi mirada por sí misma, sino aquella que la extrovierte, que instaura una relación entre dos miradas.

Es precisamente lo anterior y no un arcaísmo estéril aquello que sostiene desde adentro la iconofilia del cristianismo oriental. La devoción a los íconos tan viva en las iglesias griega, rusa y del medio oriente hasta el día de hoy se funda en la experiencia del ícono como objeto que desencadena un acontecimiento entre sujetos que se encuentran en la mirada y se resuelve pneumática o

¹ Belting, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: n.p., 1993. pp. 538-545.

espiritualmente y no se cosifica gráficamente. Marie-José Baudinet acota incisivamente al respecto:

Cristo no está cercado en la imagen, es decir, no está circunscrito, pues la imagen no es un ser, sino un *relativo*. La mimesis icónica instaura, pues, un parecido que no es una identidad esencial, ni siquiera una réplica de tipo realista. Es un parecido formal que indica una dirección de mirada y no un lugar de reconocimiento, la imagen de Cristo está vaciada de su presencia, pero llena de su ausencia... El Cristo sobre el ícono no es agradable a la vista en el sentido que no decora; dicho de otro modo: no está visible, pero sí que ve, pues el ícono instaura una relación entre dos miradas... El ícono tomado en sí mismo funciona como un tercer término, cuya mediación hace posible y sensible la relación resolutoria de las polaridades opuestas. La imagen, materia y espíritu, es doble, pero hace comunicar los incomunicables... gracias a la operación del Espíritu Santo².

En la reflexión de uno de los genios especulativos de occidente encontramos un planteo análogo al que sustenta la iconofilia oriental. En los albores de la modernidad, más precisamente en 1453, el Cardenal Nicolás de Cusa le envía a un abad benedictino amigo suyo un escrito titulado "*De visione dei*" "acompañado -como él escribe- de una pequeña tabla que he podido adquirir y representa a uno que todo lo ve (*omnia cuncta videns*) y que llamo ícono de Dios". El Cusano les pide a los monjes que antes que nada observen el cuadro desde distintos lugares. Captarán que la mirada del ícono no queda fija a un lugar determinado sino que sigue a quien observa en sus desplazamientos. A partir de esta experiencia se reflexiona sobre las dimensiones que comporta la visión de Dios. Hay una que es básica y primera que sustenta a todas las demás. Para Nicolás de Cusa sólo tiene sentido para un hombre hablar de visión de Dios en la medida en que se reconoce visto por Dios. Cuando se trata de lo sacro *videre est videri*, ver es ser visto. Dios es Dios porque ve, no por ser visto. Nosotros, en cambio, vemos porque antecederamente somos vistos por Dios. Nuestra mirada no sostiene sino que se sostiene en su mirada. Según lo anterior es la experiencia de ser visto por Otro que me exige salir y ponerme delante de, y no la introyección sentimental de un objeto de temática religiosa lo que define el acontecer del arte en cuanto sacro.

En este contexto la obra de Prats se perfila como el testimonio de quien no se conforma con el dualismo moderno entre fe y arte. Constituye, más bien, un llamado a superar la pacatería del subjetivismo religioso, a recuperar el mirar en el ser visto.

Para una lectura teológica de lo que Prats propone, lo primero que llama la atención es su renuncia a lo accesorio y su apego a lo primigenio. Recurre a materiales elementales y simples que el hombre religioso, también el cristiano, ha privilegiado en su búsqueda de Dios. Como medios expresivos se entremezclan en su trabajo el aceite (capillas 1 y 5); el humo (capillas 2, 3, 5, 7 y 8);

² Baudinet, Marie-José. "Rostro de Cristo, forma de la Iglesia" *Fragmentos para una Historia del cuerpo humano*. Parte I. Madrid: 1990. 153-156.

la madera (capilla 6); la cera (capillas 6 y 7) y el pan (capillas 4 y 8). Nada los camufla en su mínima simplicidad, nada los colora desde fuera. Están y persisten ahí como trazos y atisbos de una realidad misteriosa y primera que los vertebran y configura desde dentro. Los que han servido espontánea y tradicionalmente como símbolos litúrgicos se descodifican y luego recuperan, con más fuerza todavía, en su materialidad como medios expresivos. "Pintar" con humo, esculpir cera y pan, impregnar con aceite no es lo usual. A ello tampoco se recurre por el mero afán de ser novedoso y original, sino con el propósito de recuperar la fuerza expresiva, debilitada por el tiempo y la costumbre, de lo que han sido símbolos religiosos no sólo cristianos sino ancestrales de la humanidad. El recurso a textos bíblicos o de San Juan de la Cruz, no encubre el primer texto matérico en su despojamiento, más bien intenta ayudar a descubrirlo no sólo como búsqueda del hombre sino como lugar propio de un encuentro operado por Dios.

La obra de Prats se propone en su conjunto bajo el título de *anástasis*. Ello no obedece a un afán rebuscado y esotérico sino que expresa sintéticamente el vértice íntimo de la misma. Como en nuestra ciudad son escasísimas las posibilidades de confrontarse con la envergadura de un testimonio de arte y fe paralelizable al de Prats (la asociación que puedo hacer con el de la iglesia del monasterio benedictino de Las Condes constituye más bien una excepción), me atrevo a esbozar la intuición teológica que, a mi parecer, permite articular desde dentro esta propuesta plástica. Lo que muy brevemente reseño a continuación no pretende ser una interpretación estética sino servir como introducción teológica a una lectura creyente.

Anástasis es una transcripción de un término griego que significa, en general, elevación, y más específicamente, en el uso cristiano, designa la resurrección de Jesucristo. *Anástasis* o resurrección es el desenlace, sólo asequible a los ojos de la fe, de la *kénosis* o abajamiento del Dios hecho hombre y crucificado en Jesús y que contiene y se despliega universal y cósmicamente.

Prats nos narra no la exterioridad anecdótica imaginada o imaginable sino que nos confronta, sin concesiones, con el significado dramático, concreto y universal a la vez, de lo acontecido en Jesús. Su apego a lo matérico, anteriormente señalado, así como su atención a lo que ha sido la búsqueda religiosa espontánea de la humanidad desde siempre (graficada con el recurso casi permanente al humo como elemento expresivo) hace presente que la resurrección no suplanta ni reemplaza la creación sino que la supone y plenifica. En continuidad con una tradición iconográfica secular de la iglesia oriental para la cual *anástasis* es inseparablemente descenso salvífico de Jesús al infierno para rescatar a la humanidad personificada en Adán y Eva, Prats reconcilia descenso y ascenso como dimensiones de un único don. El mismo resplandor de la túnica del Resucitado que eleva y saca de la muerte a Adán y Eva del sepulcro (*Anástasis* de la capilla funeraria de San Salvador de Cora, en Constantinopla), es el de la carne del Resucitado que se ofrece como pan resucitador (capilla 4).

Lo anterior remite a la patrística más primitiva y especialmente a Ireneo de Lyon. Para este santo del siglo II el misterio del Dios de Jesucristo es el de un Padre que con sus manos, es decir, con el Hijo y el Espíritu, tomó barro, la materia más humilde y pobre, y plasmó al hombre. Según Ireneo, la grandeza

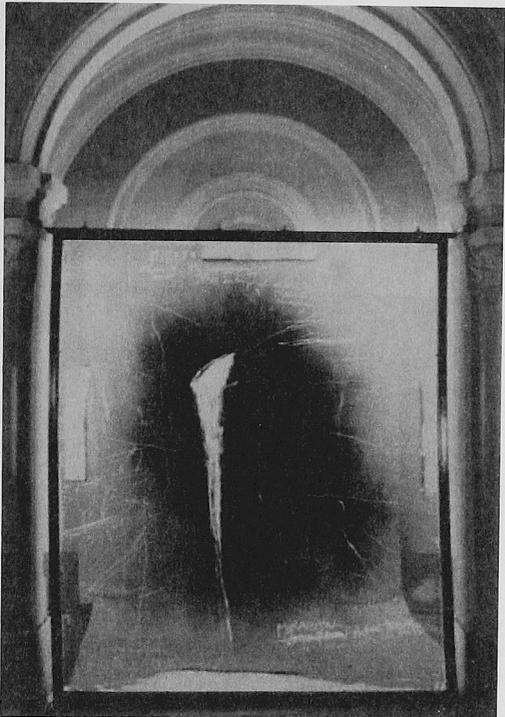
del hombre, su ser superior a las demás creaturas incluso a los mismo ángeles, reside precisamente en haber sido la única creatura que Dios plasmó con sus manos. Ahora bien, el Padre mientras amasa el barro tiene como modelo de su obra el cuerpo resucitado de Jesucristo. El futuro del barro que es el hombre es la carne rútila de Jesús resucitado. Para Ireneo el designio de la salvación está impreso y no se desliga de la materia y la carne. De otro modo, nos dice, no se explicaría la encarnación de Dios en Jesús, ni el ser alimentados en la Eucaristía con la carne de Cristo y tampoco que la esperanza cristiana se defina como esperanza de una *anástasis* o resurrección de la carne.

Todo, también la historia de todos y cada uno de nosotros, se ilumina desde el don de Dios, hecho hombre, crucificado y resucitado. El resucitado es el mismo crucificado. No se trata de historias paralelas. Es la única e inseparable historia del verdaderamente hombre y verdaderamente Dios lo que establece el fundamento de la *anástasis* de la oscura y dramática historia de pecado, dolor y muerte de la humanidad y de cada hombre. Su historia se hace nuestra porque Dios hizo en Jesús suya la nuestra. Es el mismo crucificado, el desgarrado (capilla 1) y orante en la cruz (capilla 3), el que al resucitar se constituye en fuente de vida para todos (capilla 7), que se ofrece como perdón de todos los pecados (capillas 5 y 6) y esperanza de vida en el dolor (capilla 3) y ante la muerte (capilla 8). Es desde la cruz de donde brota el Espíritu que nos sostiene en la esperanza de nuestra propia resurrección (capilla 2).

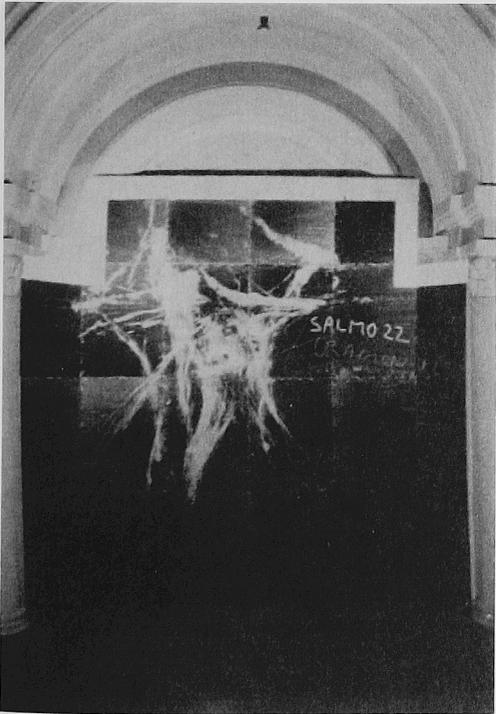
Tal vez ahora pueda entenderse mejor lo ya enunciado al inicio de estas líneas, es decir, que Prats haya preferido exponer su trabajo en una iglesia y no en un museo o en una galería de arte. Ha escogido un espacio religioso público acorde a lo más entrañable de su obra. Así se grafica una ruptura con la dicotomía establecida entre espacios de arte y espacio de fe, se transita el lamentable abismo, denunciado por Pablo VI, que se ha producido durante la modernidad entre fe y cultura. Al hacerlo Prats "evangeliza la cultura" y extrovierte a la Iglesia, con tanta valentía y decisión como apego a la tradición eclesial más profunda, tal como lo planteó el Concilio Vaticano II.



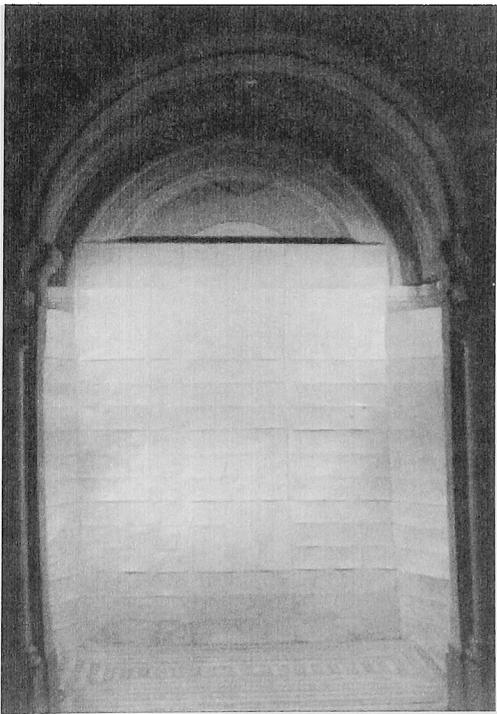
Capilla I



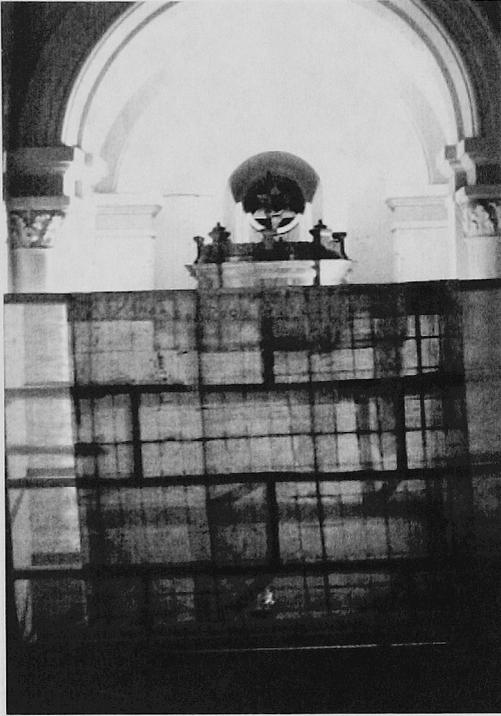
Capilla II



Capilla III



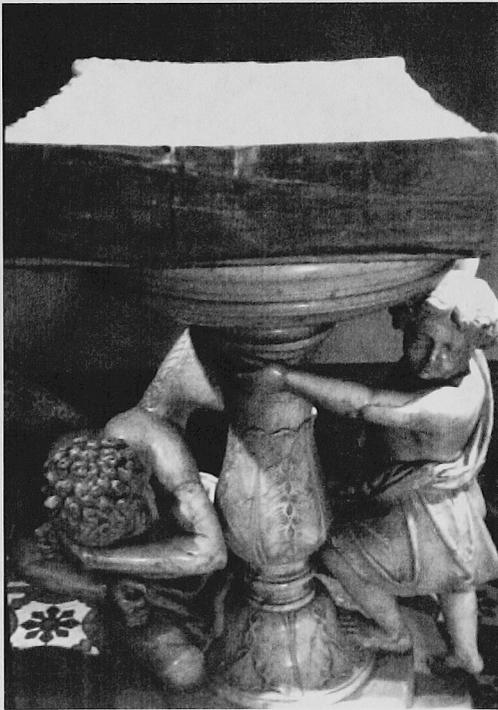
Capilla IV



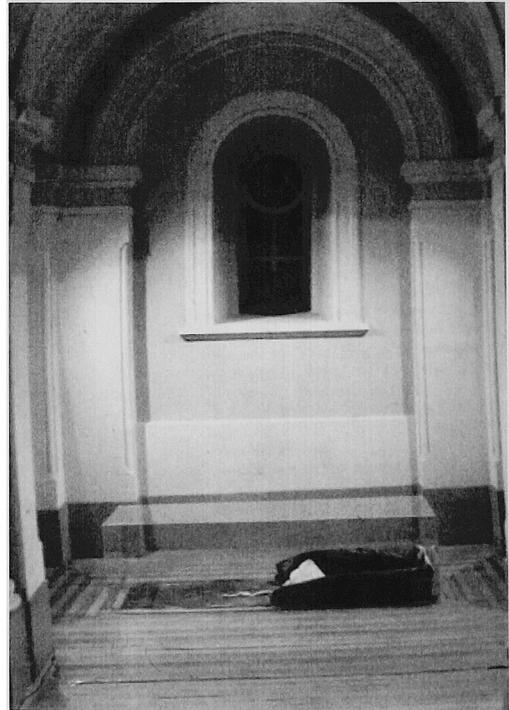
Capilla V



Capilla VI



Capilla VII



Capilla VIII