

FERNANDO PRATS: UNA CARTOGRAFIA DE LA ESPIRITUALIDAD*

Justo Pastor Mellado**

Abstract – This study analyses the current sacralization of the spaces of museums of art in Chile, which are becoming like temples, with the only difference that God is absent. As a counterpoint, is presented the artistical production of Fernando Prats, who tries to laicize the liturgical structures and redefine the artistical practices.

Jean Clair, crítico francés, curador de la XLVI Bienal de Venecia, en un pequeño y lúcido texto sobre *la paradoja del conservador*, hace notar el hecho curioso, consistente en la profusa fundación de centros y museos de arte contemporáneo, desde la Segunda Guerra mundial en adelante. El supuesto se establece declarando que el hombre, habiendo perdido la fe en dios, se aferra a la cobertura de los templos, como en los tiempos de los romanos. En la Roma antigua se llega a consignar el culto de treinta mil dioses. El conservador – *curatore* – es aquel a quien la autoridad política y religiosa encomienda la custodia de las imágenes de los dioses. Hoy día, el curador es una pieza decisoria del arte. La situación romana se ha revertido; el creador ya no guarda, sino que instala dioses sustitutos. En tal medida, los museos de arte contemporáneo satisfacen la demanda colectiva de templo, en ausencia de un dios a quien remitir sus

* Texto-catálogo da exposição de Fernando Prats, *Anastasis*, Iglesia de la Divina Providencia, Santiago de Chile, out. 1997.

** Professor da Escuela de Arte, F.U.C., Santiago de Chile.

ofrendas. El museo se ha convertido en un templo sin dios, en el cual lo importante es la conservación de un rito destinado a conjurar la ausencia y el abandono.

En Chile, esta hipótesis puede resultar de una violencia discursiva enorme, por su extemporaneidad, cuando en verdad, ni siquiera la fundación de nuevos espacios museales en sentido contemporáneo está a la orden del día en las políticas de Estado. O sea, lo que existe como musealidad, es una depresión institucional que no satisface la más mínima demanda de desarrollo para el campo plástico. Frente a esta situación, lo que algunos artistas concientes postulan es una "musealización en forma". Para ello, es preciso formular la idea de un museo como espacio de producción de conocimiento artístico, a partir de la resemantización de sus modelos de clasificación, conservación y constitución patrimonial. De lo que se trata es de recalificar un aspecto básico de una parte del capital imaginal de la nación.

En este contexto polémico se plantea el trabajo de Fernando Prats, artistas chileno, formado en la Escuela Massana de Barcelona. Este hecho no es menor. Es solo desde fuera del espacio plástico chileno emergente que podía instalarse a distancia suficiente de las coordenadas plásticas que regulan los fenómenos de retracción de la pintura. Pero también, es solo en un contexto museal extranjero que una obra como la de Fernando Prats ha podido ser acogida. Primero en la Fundación Miró y luego en el Monasterio de Poblet. Es decir, primero, en un sitio que pertenece institucionalmente al circuito de arte; luego, en un sitio propiamente religioso. En países de musealidad fuerte, este desplazamiento no causa extrañeza. Más aún, cuando el trabajo de arte considerado no corresponde a espectivas decorativas o ilustrativas, sino que involucra un tipo de intervención no decorativa del espacio religioso, planteandose como comentarios interpelativos de carácter objetual, que ponen en crisis las nociones de representación en el seno del discurso litúrgico. Interpelar, simplemente, significa conflictuar mediante la relocalización de objetos, las condiciones de constitución material de los sitios de culto, investigando en aquel *plus* de sentido, en el valor agregado inconciente que posee un objeto cuando es localizado en dicho espacio.

Esta primera intervención de envergadura que realiza Fernando Prats en Chile se propone instalar nuevos argumentos para desarrollar y fortalecer el diálogo entre arte y fe. En esa medida, no podía ser presentado en un museo, sino solamente en un espacio eclesial, que

por ese solo hecho, le imprime a estas obras el sello que les permite ser reconocidas como piezas argumentales en las nuevas representaciones de la fe. Un museo las desmontaría, a raíz del carácter ferial que ha adquirido en las últimas décadas. Ya no se distingue, a veces, un mall de un museo. Por eso es preciso re-sacralizar el espacio del museo para poder volver a plantear algunos límites formales l trabajo de historia. Pero dicha re-sacralización obedece a un acto de producción institucional que atenta contra la producción ceremonial cívica. Entonces, estas obras, para instalarse como *cartografías de la espiritualidad* han exigido un lugar adecuado; su lugar, en el templo, intervenido *desde* el espacio artístico, para recuperarse como mausoleo en sentido estricto.

Porque es un espacio próximo a las artes funerarias, que el museo puede recuperar una valencia en la economía psíquica de la sociedad, como distancia reparatoria. En términos de estrategia de arte, se debe resacralizar la musealidad porque en lo profano de la distinción institucional – cívica, laica – hay “algo-más-que-sacro”.

El trabajo de Fernando Prats es una intervención y un desplazamiento formal, que se traduce en un acto de violencia simbólica – regulada – a través del cual plantea dos cosas: primero, una petición de resacralización de los espacios de arte; segundo, una propuesta de relación nueva, en el interior del espacio católico, entre Iglesia y práctica artística.

Pues bien: hay otro aspecto estratégico en el gesto de Fernando Prats, que tiene que ver con la *des-iconización del referente*. El enunciado *No te harás imagen de otros dioses que yo* fundamenta sus investigaciones, en el límite de las exigencias de ilustración.

La otra cuestión es la relación con lo sagrado. Esa es una perogrullada: el arte, por definición, nos pone en relación con lo sagrado. El punto es determinar de qué institucionalización de lo sagrado estamos hablando, cuando sabemos el peso histórico y simbólico de otro enunciado problemático: *la pintura es la literatura de los laicos*. Entonces, la pintura será siempre concebida como ilustración del discurso evangélico. Fernando Prats se plantea un *efecto objetual* de lectura artística del discurso evangélico. Por cierto, en el espacio intelectual y artístico católico esto involucra una redefinición de la relación entre artista e Iglesia; entre artista y fe; entre Iglesia y arte contemporáneo. Fernando Prats toma al pie de la letra esta frase para invertirla en el espacio eclesial, buscando responsablemente desviar la

atención de los fieles, teniendo como propósito hacer pensar sobre la relación de esos mismos fieles con las *representaciones* de Cristo. Este es un asunto que se juega estrictamente en ese nivel. Puede ser posible que la resurrección sea irrepresentable y que el arte contemporáneo plantee nuevos problemas a la devoción del pueblo llano. Al respecto, el interés que sostengo por la obra mural de Claudio di Girolamo estriba, justamente, en el *deseo giottiano* de su gesto. Pero, ser giottiano en los sesenta implicaba representar una política de reforma iconográfica específica, en un contexto vaticano segundo. A treinta años de dicho programa implícito – pensando en dos grandes obras, como la Iglesia Don Bosco y el refectorio del teologado salesiano de Lo Cañas –, Fernando Prats se plantea la posibilidad de una reversión. Esto significa solo proponer algunas bases para pensarlo de otra manera. No ya postular una política iconográfica sino una desestimación de la imagen para ensayar otras extensiones materiales de la espiritualidad. Esto significa no situar al artista en una posición ilustrativa respecto del discurso eclesial. La desiconización, por conceptual que pudiera parecer, sin embargo, puede seguir reproduciendo la ilustración del texto sagrado. La posición del arte, en el límite equívoco de la no ilustración, es la de problematizar la producción de la visibilidad. Es decir, dar cuenta de una cierta ceguera voluntaria, para recuperar una luz siempre humana.

Pensando en el campo plástico chileno y en el panorama productivo de las últimas dos décadas, resulta más que interesante resaltar el hecho de que un gran número de obras de vanguardia se movilizan como comentarios de un complejo textual de citas bíblicas. Es el caso de Eugenio Dittborn y la famosa serie de las *pietás* de fines de los años setenta. Pero lo más determinante en su trabajo es la eficacia del modelo inconciente del santo sudario en las reflexiones sobre pintura. Incluso, podría decirse que toda la plástica de los ochenta está atravesada por el sintoma de la caída. Es el caso de Gonzalo Díaz cuando hace trabajar el modelo narrativo del Vía Crucis para producir una obra como *Lonquén 10 años* (Santiago, 1989) y *Yo soy el sendero* (Nueva York, 1994). En cambio, la plástica de los noventa sintomatiza la reconstrucción del templo. En términos artísticos, se trata de la institucionalización del deseo de una musealidad *en forma*.

El trabajo de Fernando Prats, plásticamente hablando, no comenta ni se declina a partir de un uso, por así decir, laicizado de algunas

estructuras litúrgicas, como es el caso de otras experiencias, sino que se presenta como una cartografía de la espiritualidad, trabajando en la frontera específica entre arte y fe. La idea proviene de un dibujo de San Juan de la Cruz. *Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe; son notas que se toman* (Bruce Nauman, 1991). Es fundamental el hecho de que los novicios de la Orden estudiaban la doctrina de San Juan de la Cruz llevando el los breviarios unos papelitos en que estaba dibujada la Subida al Monte Carmelo. Los estudiosos del santo declaran que éste en persona sería el autor de por lo menos 60 o 65 diseños. No es éste el lugar para abordar el estudio de los Montes (gráficos), en la medida que lo que se debe retener para nuestro propósito es la relación entre diagrama y trabajo de lectura; para el caso, entre diagrama y estructuración del montaje de estas obras de Fernando Prats en la Iglesia de la Divina Providencia. Guardando las proporciones, el sentido que tiene el modelo gráfico del Monte es el de señalar la anticipación conceptual de una propuesta gráfica, como una clave para entender la dimensión de los propios dibujos de Fernando Prats. En cierto sentido, se puede afirmar que su obra objetual es la extensión material de un diagrama gráfico.

La planta de la iglesia y las ocho capillas reproducen un mapa de la retracción icónica, que enfatiza el valor de los materiales y fija el efecto simbólico contenido en su alcance. El papel vegetal – Primera Capilla – reproduce la idea de una veladura que es violentamente desmentida por el proceso de ahumado. Pero el papel remite, sutilmente, a la tela, a la piel. es decir, doble y precaria envoltura del cuerpo, de la carne. Sobre este, Fernando Prats no dibuja directamente, sino que lo recorta. El trazo gráfico se consume en la línea irregular de la rasgadura distintiva de un cuerpo. A veces el papel absorbe aceite. No están desperdiciadas las posibilidades pictóricas de la memoria corporal.

El *maskin tape* o *sello tape* es una cinta utilizada en la industria gráfica y sirve a los pintores para fijar las máscaras, cuando pintan. Esto es, cuando necesitan bloquear el acceso de la pintura hacia otra zona. De hecho, es un elemento con que se elaboran empíricamente los límites. Pensada para trabajar en el plano de la hoja, Fernando Prats hace con ella un volumen. Pero es apenas la modelación de una vértebra que se encadena con otra, formando la huella de un fósil. Solo que ese fósil remite a la materialidad primera de la figura

humana en el barro, a la espera de los efectos del soplo divino. La interpelación artística congela la ilustratividad del verbo, recogiendo la humedad del aliento humano.

Existe otra conexión, relativa a los primeros auxilios. El sello tape es un sustituto de la cinta adhesiva empleada por los “traumatólogos de batalla”. Hay un artesanado de la compostura de huesos que usa la cinta adhesiva como un “enyesado” de emergencia que, de hecho, permite re-moldear el miembro afectado. Es decir, manifiesta el deseo de re-componer el cuerpo perdido en la “caída”. Ahora bien: desde el papel manchado con aceite (crismación) surge una nueva conexión: la mancha, como la pintura untuosa, es reparatoria, balsámica. En el inconciente cristiano la *escena de Betania* es una situación performativa y pictórica básica que remite al espacio del sepulcro.

La humedad del *sello tape* por efecto de su manipulación, que hace “salir” de sus poros el aglutinante que lo constituye, es tensada por la existencia del negro de humo en otras piezas de la instalación. Negro de humo que hace redoblar los deseos gráficos de Fernando Prats, como si sus diseños fueran realizados “a la manera negra”. Pero antes que nada, el negro de humo genera una superficie en que la apertura de un surco coincide con la producción de un hilillo de luz que lo traslada materialmente hacia el arte de los vitrales mínimos. Es allí que Fernando Prats dibuja el diagrama de su propio descendimiento. Debiera decir, de su desplazamiento institucional: de la musealización temporal del espacio del templo. Un templo que jamás pierde su condición de tal. Y por eso mismo puede, en sentido estricto, acoger el emplazamiento temporal de una propuesta de arte.

Sobre una cubierta de hollín expandido, que apenas retiene el trazo, deja la huella – los garabatos – de su indicación de deseo. Deseo de representar lo irrepresentable. Frases de San Juan de la Cruz, exponiendo una paradoja: la frases escritas reemplazan la iconografía clásica. Finalmente, la visualidad de la propia letra adquiere un valor agregado, porque históricamente ha sido situada en posición de sierva.

Frente a un vidrio de semejante tamaño y con tal grado de complejidad, es difícil no pensar en el Gran Vidrio de Duchamp. En este último caso el vidrio es físicamente transparente y replantea la metáfora de los antiguos problemas del dibujo: esquemas, mecanismos, diagramas, en un modo mecánico irónico. En cambio, Fernando Prats revierte el funcionamiento de su Gran Vidrio Oscuro,

para excederse en su carácter enigmático, obligando no ya a contemplar sino a descifrar el cuadro. No es la idea de un mecanismo la que ha sido puesta en escena, sino el escurrimiento de un pensamiento sobre la caída de los cuerpos, reconocibles solo a través del des-hilachamiento gráfico de un fantasma corporal.

No es anecdótico señalar que el origen del decaimiento figurativo e encuentra en un fotograma de *El evangelio según Mateo*, de Pasolini. En este aparece un torso agujereado por una zona de luz a la altura del corazón. Luz incidente, que hiera la representación físico-química de la carne. Pero aquí estamos hablando de una superficie cubierta por un material residual (humo) que opera como reemplazo – regresión precaria – de la emulsión fotográfica. Diría que en este trabajo hay “fotografía lenta”, sin resolver el problema de la fijación de la imagen. Sobre todo, porque no hay imagen. Hay apenas imagen de trazos y frotados sutiles, realizados mediante un “soplo” gráfico que señala, en el momento mismo de su inscripción, “eso está ahí”. Es decir, la escritura habilita – mediante signos gráficos elementales – la presencia de lo irrepresentable. Este es un momento crucial en el trabajo, porque desde el índice, Fernando Prats avanza hacia el icono, pero en condiciones de freno total, evitando que la representación ilustrativa (figural) sobrepase la literalidad material de la letra.

En seguida, el panel de hostias sin consagrar es la pieza que materialmente presenta el mayor de los problemas a la devoción popular. En este caso, las hostias son remitidas a su origen: economía simple de uso litúrgico. Harina y agua, para designar la humanidad de la materia en su estado pre-transfigurativo. Harina y agua formando rectángulos blancos – “azulejos” – que acogen seis inscripciones en cuño seco que señalan a Cristo. Con ellas Fernando Prats construye una muralla que recupera la forma del retablo paradigmático de Isenheim. Esas formas absorben la humedad ambiente y amenazan la continuidad de su sostenimiento, como si la materia palpitará el deseo de transfiguración. En términos estrictos, esas piezas pegadas y grabadas con cuño seco, absorben la mirada, consumiendo el deseo de representación. Respecto a Isenheim, lo que importa es el gesto indicativo de Juan Bautista. Ese es el gesto que anima el trabajo en su conjunto.

El indicio es un fragmento de objeto; parte de un todo o tomado por un todo. Una reliquia, por ejemplo, es un indicio: el hueso de un santo ES el santo. De alguna manera, Fernando Prats distribuye

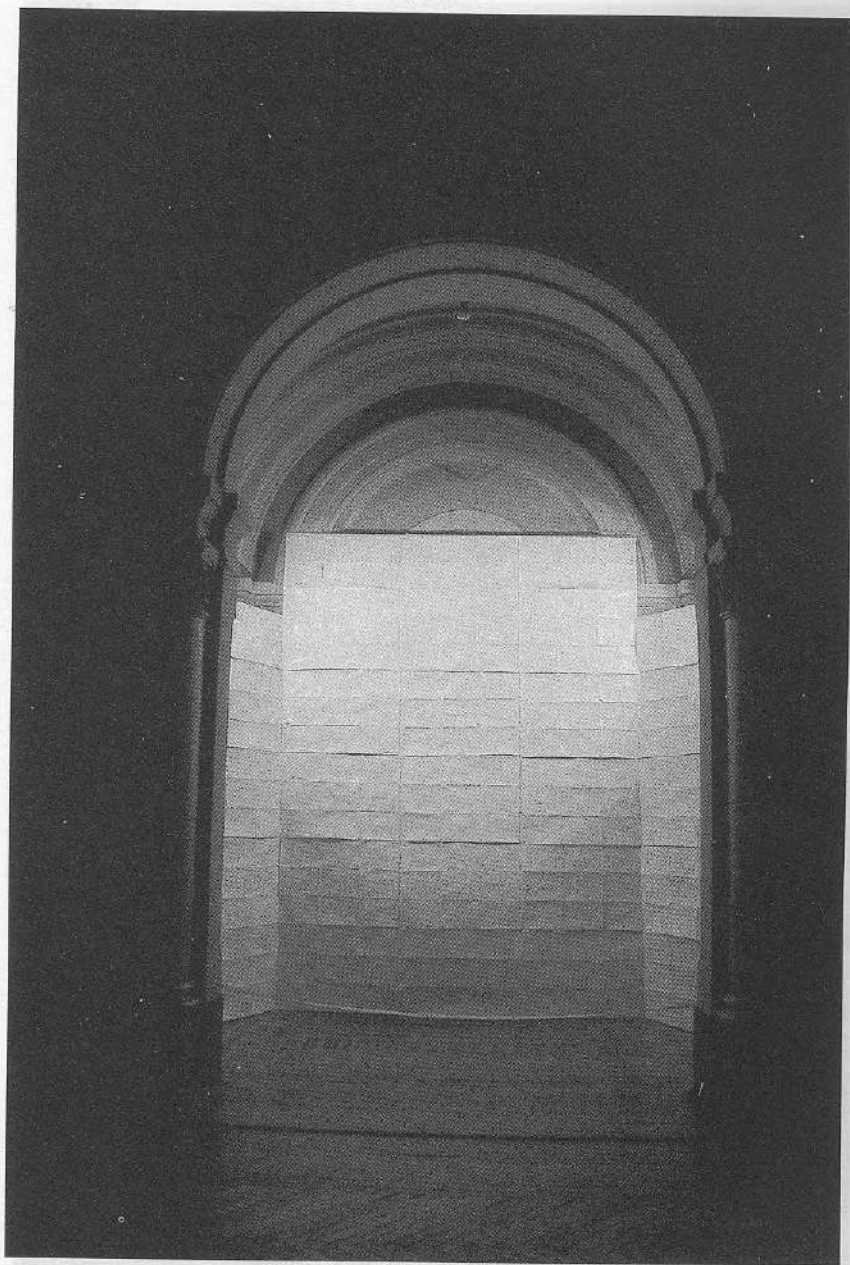
objetos indiciales en cada una de las capillas. En algunas más que en otras, pero, en fin, retrayéndose del icono – que se parece a la cosa, sin ser la cosa –, como ya he dicho.

Finalmente, la rejilla de junquillo no recibe inscripción gráfica alguna. Por si sola es una trama que separa dos ambientes: por un lado, quien escucha; por otro lado, quien habla. Pero al mismo tiempo, señala el límite institucional de las funciones de la palabra y de la penitencia en el seno del templo. Aquí hay un desvío de las funciones de uno de los elementos del mobiliario: el confesionario como dispositivo material para el ejercicio de un sacramento. El arte es desvío. Retención y diferimiento del sentido. Este dispositivo es desmantelado para recibir la intervención de un emblema objetual: un madero – literal – cubierto de cera.

Si el trabajo de Fernando Prats es sindicado como intervención de arte en el espacio del templo, este trabajo en particular es una intervención en el seno mismo de la intervención. Arquitectónicamente, la mobiliaridad del confesionario redobla la estructura del templo, y en esta estructura el madero es introducido en diagonal, para ocupar el lugar del sacerdote. El madero es emblema del árbol del Bien y del Mal. Plásticamente, esta combinación debe retraerse de los alcances simbólicos, para quedar retenida en la articulación de una viga y de un mueble. Sin el sacerdote, sin la función, solo son eso: viga y mueble. Es preciso afirmar esta condición literal para recalcar el valor del andamiaje material de la penitencia. De lo contrario, sería dotar a los objetos de ciertas características “intrínsecas”, bordeando la idolatría. Es importante, pues, afirmar la literalidad, como exigencia metodológica de control (de daños) de la *interpretación*.

Para re-capitular: la noción de intervención en el arte contemporáneo trabaja con el carácter del lugar, poniendo en escena el simulacro de una transformación de su función. En el plano estrictamente plástico, se trata de una operación de re-semantización del espacio, que toma prestado al templo un atributo institucional que puede ser invertido en la redefinición del espacio museal, en las condiciones de depreciación en que se encuentra. Esta sería, al mismo tiempo, una posición desde la cual poder redefinir la lógica de la conmemoración en la vida cívica. Pero pasa por redefinir, además, la posición de las prácticas artísticas en el seno de la comunidad de los fieles. Este es el desafío que esta obra pone de manifiesto.

Figura 1.



Objetos iniciais em cada uma das salas. Figura 2. Algumas das salas que se

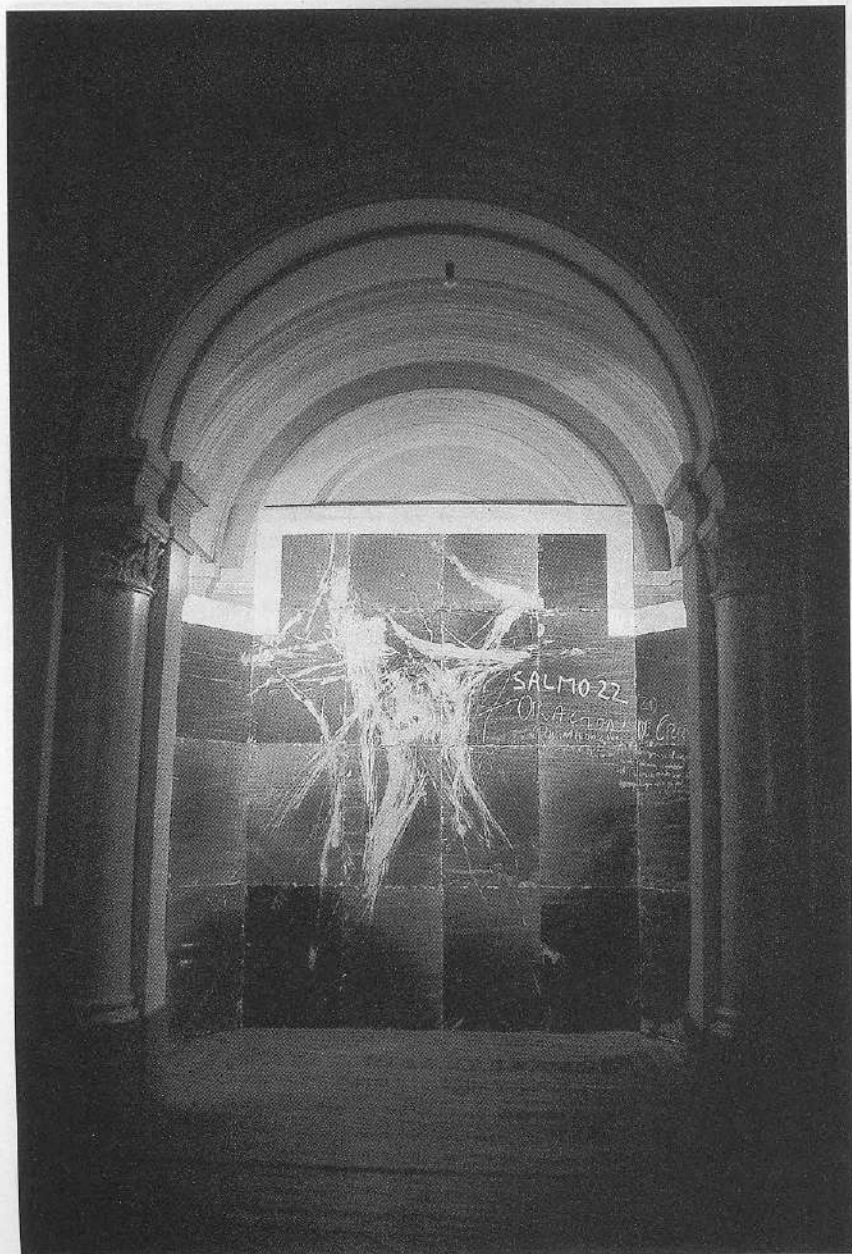


Figura 3.



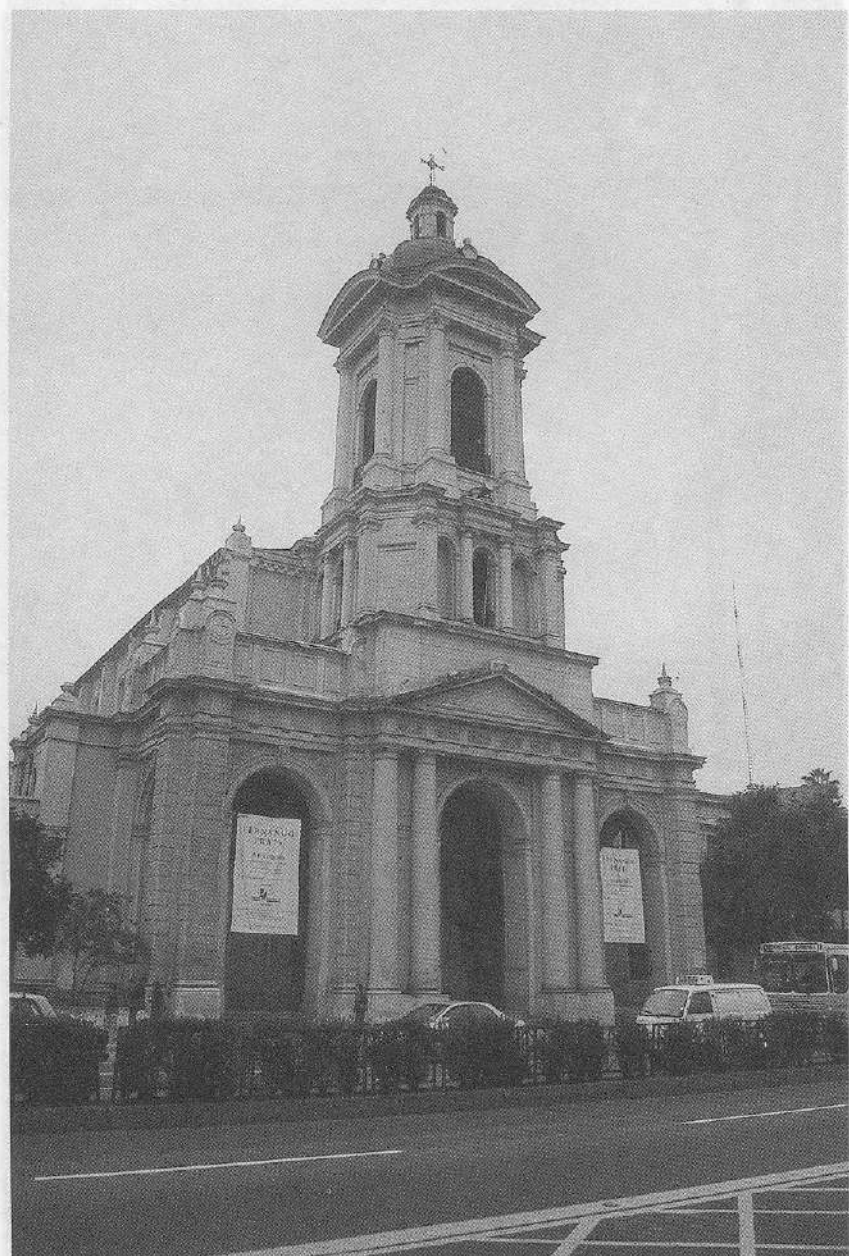
Figura 4.

Figura 5.



Figura 6.

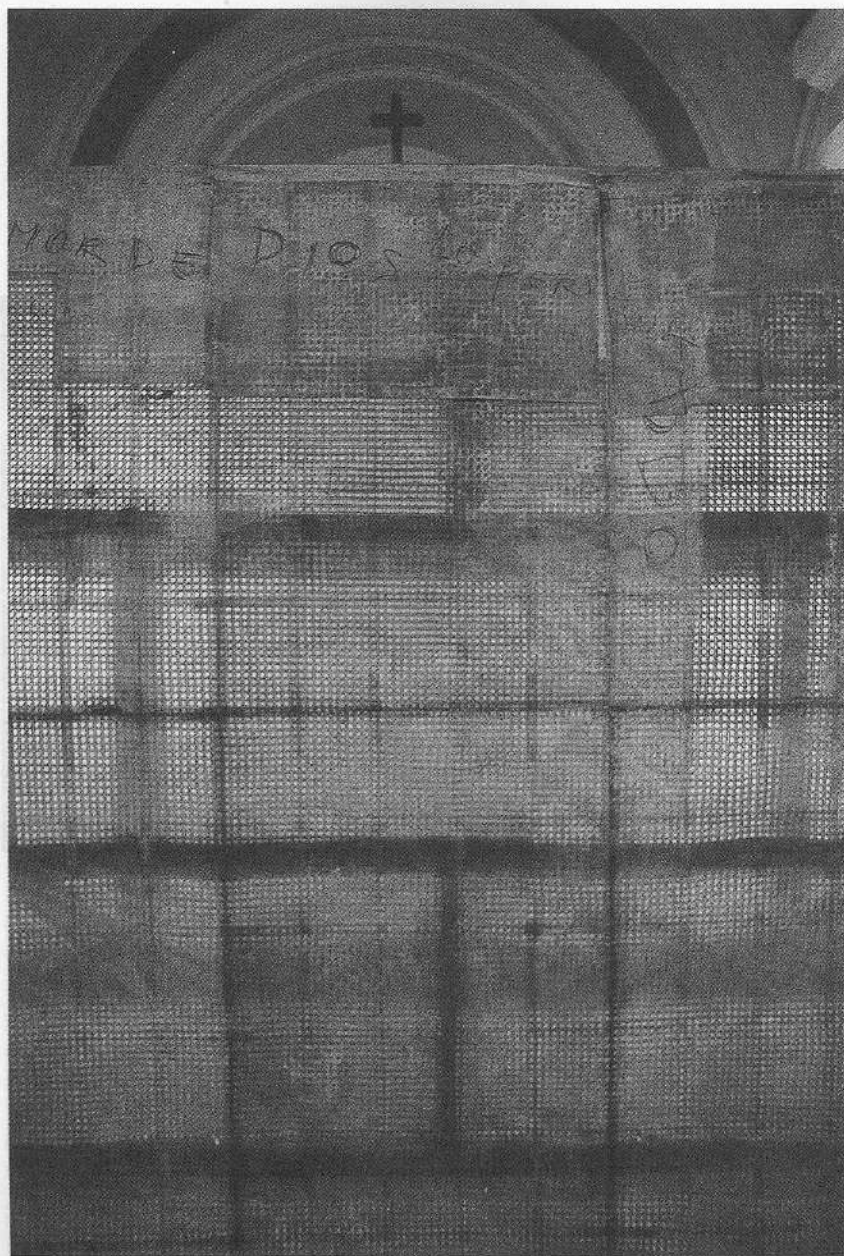


Figura 7.



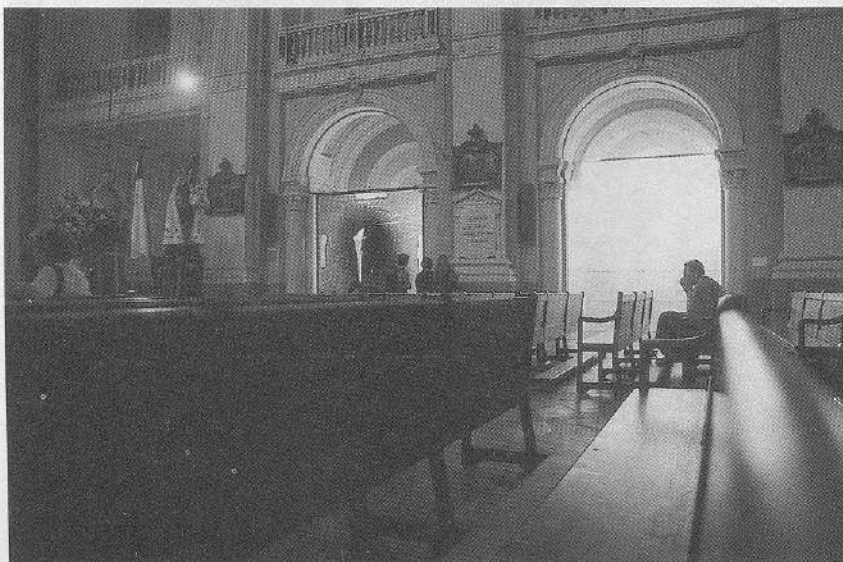
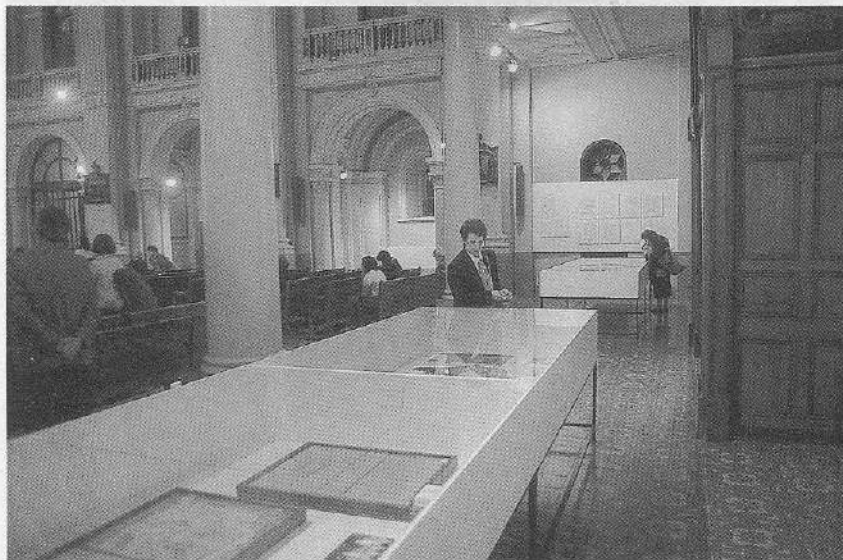
*Figura 8.**Figura 9.*

Figura 10.

