

**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE**

FERNANDO PRATS :

**UNA PROPUESTA PARA EL RESTABLECIMIENTO DEL DIÁLOGO
ENTRE ARTE Y FE,
DE UN ARTISTA CHILENO CONTEMPORÁNEO**

**PROFESOR GUÍA: GUILLERMO MACHUCA
ALUMNO MEMORISTA: LUIS VALENCIA VIVANCO**

2004

A la memoria de mi querida e inolvidable Cuchita, que vive la esperanza de la Anástasis.

A mis queridas mamá y hermana Ximena.

*A Patricio Ignacio, Macarena, Martín y Catalina, quienes me han permitido la vivencia de la
paternidad.*

A Patricio mi cuñado y amigo.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Chile, que confió en mi proyecto de tesis, otorgándome beca que fue importante para el proceso investigativo de esta tesis de postgrado.

Al profesor Jaime Cordero, Coordinador Académico del programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, por su constante motivación para el desarrollo de este proyecto.

Al profesor guía Guillermo Machuca por sus gentiles sugerencias en relación a los caminos posibles para realizar esta investigación.

Al artista Fernando Prats, al estudioso de su obra, Friedhelm Mennekes y al teólogo Juan Noemí, por las valiosas entrevistas concedidas.

A mis amigos y críticos Christian Leyssen, Gonzalo Leiva y Luis Prato, por su constante apoyo y reflexión en torno a este proyecto.

ÍNDICE

Pág.

INTRODUCCIÓN

I. PRESENTACIÓN	7
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	8
III. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	12
IV. OBJETIVOS	12
V. METODOLOGÍA	13
VI. ESTADO DEL ARTE	14

1. PRIMER CAPÍTULO

ARTE E IMAGEN RELIGIOSA	19
1.1 GRECIA : ARTE Y RELIGIÓN	20
1.2 UNIVERSALIDAD DEL ARTE PALEOCRISTIANO	24
1.3 LA ARQUITECTURA: EL NACIMIENTO Y LA EXPANSIÓN DE LA BASÍLICA PALEOCRISTIANA EN EL IMPERIO DE OCCIDENTE Y DE ORIENTE	26
1.4 PINTURA Y ESCULTURA PALEOCRISTIANA	30
1.5 ARTE PAGANO Y CRISTIANO ANTES DE LA CAÍDA DEL IMPERIO ROMANO DE OCCIDENTE	35
1.6 ROMA Y BIZANCIO DEL SIGLO V AL XIII	36
1.7 ARTE ROMÁNICO - IGLESIA MILITANTE. SIGLO XII	39
1.8 ARTE GÓTICO. IGLESIA TRIUNFANTE. SIGLO XIII	43
1.9 EL ARTE RELIGIOSO ITALIANO DURANTE EL RENACIMIENTO	48
1.10 LA REFORMA Y EL CONCILIO DE TRENTO	63
1.11 MANIERISMO Y BARROCO	67

2. SEGUNDO CAPÍTULO

TRÁNSITO Y CAÍDA DE LA RELACIÓN ARTE Y FE EN CHILE, ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XX	69
2.1 CONSIDERACIONES GENERALES	70

2.2	FASE DE ASENTAMIENTO ARTÍSTICO: EL COLONIAJE Y SU EXPANSIÓN BARROCA	74
2.3	FASE DE DESARROLLO REPUBLICANO: ENTRE EL AUGE ARTÍSTICO BURGUÉS Y LAS QUERELLAS LIBERALES DEL SIGLO XIX	82
2.4	FASE DE REESTRUCTURACIÓN ARTÍSTICO-RELIGIOSA CRISTIANA: EL MICROCIRCUITO, LOS QUIEBRES Y LAS REFORMULACIONES	94

3. TERCER CAPÍTULO

ESCENARIO DE AVANZADA EN CHILE: POSIBLES

RELACIONES CON LA OBRA DE FERNANDO PRATS	100
---	------------

3.1	CONSIDERACIONES GENERALES	101
3.2	CONFORMACIÓN DEL GRUPO ESCENA DE "AVANZADA"	101
3.3	RESIMBOLIZACIÓN DEL LENGUAJE Y TRAVESTIMIENTO DE LOS SIGNOS	103
3.4	RENOVACIÓN DEL MODELO DE ESCRITURA CRÍTICA	108
3.5	CUESTIONAMIENTO DEL SOPORTE: SURGIMIENTO DE ACCIONES DE ARTE E INTERVENCIONES. POSIBLES RELACIONES DE FILIACIÓN CON LOS CONCEPTOS ABORDADOS POR FERNANDO PRATS	110
3.6	POSIBLES RELACIONES CON LA ESPACIALIDAD ALTERNATIVA DESARROLLADA POR FERNANDO PRATS	114
3.7	EL CUERPO LASTIMADO Y SU DESPLAZAMIENTO METAFÓRICO. FERNANDO PRATS Y LA TEOLOGÍA DEL CUERPO	116
3.8	EUGENIO DITTBORN. LA NEOPIETÁ Y LA CAÍDA. ¿DESPLAZAMIENTO DEL LENGUAJE ARTÍSTICO?	119
3.9	GONZALO DÍAZ	123

4. CUARTO CAPÍTULO

FERNANDO PRATS: UNA PROPUESTA DE

ARTE RELIGIOSO-CRISTIANO CONTEMPORÁNEO	128
---	------------

4.1	CONSIDERACIONES GENERALES	129
4.2	EL CONCEPTO DE ARTE AMPLIADO DE JOSEPH BEUYS Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE FERNANDO PRATS	131
4.3	PRATS: BIOGRAFÍA Y SUMARIO DE SU OBRA	140

4.3.1 BIOGRAFÍA DE FERNANDO PRATS	140
4.3.2 SUMARIO DE OBRAS Y EXPOSICIONES	141
4.4 FERNANDO PRATS: UNA PROPUESTA DE ARTE RELIGIOSO-CRISTIANO CONTEMPORÁNEO	143
4.4.1 "DEAMBULATORIS", AÑO 2000, CATEDRAL DE VIC, BARCELONA, ESPAÑA	143
4.4.2 "ANASTASIS", AÑO 1997, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA DIVINA PROVIDENCIA, SANTIAGO, CHILE	148
CONCLUSIONES	179
BIBLIOGRAFÍA	189
APÉNDICE - REGISTRO OBRAS ANÁSTASIS, 1997	197

INTRODUCCIÓN

I. PRESENTACIÓN

La caída del hombre teológico es la historia de una caída a partir del siglo XVI y más particularmente del XVII en Occidente, que se manifiesta a través de una transformación del mundo y, por consecuencia, de las formas de relacionarse del individuo con su entorno, con los otros hombres, la naturaleza y con Dios. Esto lo podemos ver reflejado en sus expresiones humanas y artísticas.

Cuando nos referimos al tema de “arte religioso”, debemos considerar que, si bien es cierto, la pintura y otras artes modernas se han vaciado de sentido religioso-cristiano, a lo largo de estos últimos cuatro siglos, a excepción del Barroco que sí aborda este tema. Hoy, intentamos encontrar algunas propuestas artísticas en las cuales se pueda visualizar un posible acercamiento entre los conceptos de arte-cristiano y fe.

Desde esta perspectiva, el artista contemporáneo asume la acción de comprender y plasmar a través de su obra de arte religioso-cristiano, un proceso de profunda reflexión personal y social, con renovadas y propositivas obras. Sin duda, que al transgredir las formas de expresión más tradicionales, el observador queda situado en ámbitos ambiguos, abiertos a nuevas interpretaciones y, muchas veces, con sensaciones contrapuestas. Resulta conceptual y formalmente cerrado y áspero para el público, en un comienzo, su relación con la obra. A pesar de que las interrogantes y problemas presentes en esta nueva forma de arte, desde siempre han inquietado al hombre. Pero antes de enunciar este problema es fundamental hacerse la pregunta en torno a la función que cumplen las primeras imágenes religiosas-cristianas en la historia del arte, enfatizando que nuestro campo de investigación se centra en el arte religioso-cristiano chileno contemporáneo.

¿Por qué hay imágenes en el templo? ¿Qué función cumplen?

En el año 311 d.C. el emperador Constantino estableció la Iglesia cristiana como religión del Estado. Durante los períodos de persecuciones no fue necesario, ni en realidad posible, crear espacios físicos para el culto. Una vez que la iglesia se convirtió en el mayor poder del reino, el conjunto de sus relaciones tuvo que replantearse, ya que los lugares de culto, no debían tomar por modelo los templos antiguos greco-romanos, porque de este modo llevarían a confusión al individuo.

Por este motivo, las iglesias no tomaron como modelos los templos paganos, sino que las grandes salas de reuniones que en la época clásica habían sido conocidas con el nombre de Basílicas, semejante a las salas reales. La madre del emperador Constantino mandó a construir una Basílica similar a las anteriores, como primera iglesia.

Fue entonces, en el siglo V d.C., donde se remonta el tema de las imágenes al interior del templo, considerando la forma y el sentido de éstas para el hombre creyente. Es decir, el problema de cómo decorar estas basílicas, fue uno de los más serios: la cuestión de las imágenes y su empleo en la religión.

¿Qué función cumplen las imágenes religioso-cristianas al interior del templo? Esta pregunta implica entonces, continuar revisando esa función a través de la historia, y abordar sus características más relevantes y su relación con el mundo del arte. Esto es, desde el arte paleocristiano, romano de Occidente y Oriente-arte bizantino-románico y gótico. Del mismo modo, es necesario revisar, someramente, las manifestaciones religiosas-cristianas del Renacimiento; los estímulos del Concilio de Trento al respecto; el Barroco y sus proyecciones, entre ellas, hacia el denominado Barroco latinoamericano.

Pero nos interesa, de una manera específica considerar y contextualizar esta investigación en el arte contemporáneo chileno, es decir, en los últimos veinte años. Para ello debemos abordar primero el surgimiento fecundo del arte religioso en el período de la Colonia, y luego, el fuerte trabajo de construcción de un imaginario republicano y religioso, en el proceso de consolidación de la República chilena, durante el siglo XIX.

La presente investigación propone que a partir de fines de los años setenta, en Santiago de Chile, surgen artistas que abordan el discurso religioso-cristiano, tanto en pintura, acciones de arte e intervenciones, considerando las condiciones sociales y políticas que vive Chile en esos momentos.

Una de las claves que motiva y posibilita esta reflexión, podría ser justamente el Concilio Vaticano Segundo, con toda una propuesta e invitación a una reforma iconográfica al interior de las iglesias. Queremos recordar que nuestro objeto de estudio no es la imagen religiosa, sino que el arte-religioso-cristiano como un nuevo y renovado discurso que intenta replantearse creativamente en

los últimos veinte años, en Santiago de Chile. Sin embargo, es importante conocer la intervención que ha tenido la iglesia en este sentido.

No sólo basta con una invitación por parte de la iglesia a replantearse el tema de las imágenes y su adecuado uso. La tarea está dirigida a todos, pero particularmente a los artistas. Pues éstos participan activamente en un proceso creador. En el arte, además de las formas, encontramos de manera inseparable un soporte ideológico, sustentado en las capacidades perceptivas, espirituales y creativas del artista, siendo así capaz de plantear a la sociedad un nuevo discurso que surja desde lo más profundo de sí mismo, caracterizado por ser: libre, atrevido y propositivo en sus materiales y en los espacios que abarca.

En este sentido, la teoría de Joseph Beuys nos plantea que la única fuerza eficaz, revolucionaria, es el arte. Según su definición no desemboca en una existencia aislada como “arte por el arte”:

“ (...) sino que la ecuación ‘creatividad = capital’ lo convierte en fundamento del principio capaz de transformar en potencia la situación real de la sociedad. El recurso de las potencialidades creativas convierte a la persona en un ser libre, capaz de comprender y transformar con sus actos (...) Por este motivo el individuo está capacitado para participar en el proceso creador de la teoría beuysiana de la plástica social (...). Para Beuys, la transformación de las circunstancias existentes es un lento proceso de cambio desde el interior de la persona, impulsada por la dinámica del principio de voluntad (...).”¹

El punto de partida es la conciencia de libertad del ser humano como ser creativo. Desde esta perspectiva, el artista contemporáneo asume la acción de comprender y transformar su tiempo histórico a través de su obra. Se reconoce que el mismo es quien construye la historia., partiendo por un proceso de profunda conciencia de creador, apoyado en la reflexión y conocimiento de sí mismo como ser espiritual, además de sus formas psíquicas y anímicas.

Un claro y evidente ejemplo de un arte renovado y propositivo es la obra de un discípulo de Beuys. Nos referimos al artista Fernando Prats, quien nos presenta su obra: “Anastasis”, 1997, en un contexto religioso como es una iglesia, no es fácil que el público en general o el creyente puedan comprenderla, o sencillamente enjuiciarla negativamente. Esta propuesta artística está avalada por

¹ Leutgeb, Doris. *Concepto de Revolución. Cap. Beuysnobiscum.. En Joseph Beuys;* Edición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p. 283.

un marco teórico que se sostiene en una idea, surge desde una idea que va tomando forma y aportando un nuevo concepto en la práctica misma del arte.

En este sentido, la obra de Fernando Prats es una experiencia plástica inusual, ya sea en el espacio museo o al intervenir una iglesia con distintas propuestas que reviven el tema del dolor, la muerte y la salvación de Cristo.

Este artista nos plantea una ruptura con los estereotipos del arte religioso-cristiano durante el siglo XX. Su obra nos propone volver la mirada hacia la búsqueda del sentido de Cristo en la cultura, pero desde un nuevo y renovador enfoque.

Dado lo anterior, se hace necesario reflexionar sobre las posibles relaciones entre el aporte creativo y teórico de Joseph Beuys, y la obra del artista chileno: Fernando Prats.

Esta progresión, que enmarca teóricamente nuestra tesis, nos brindará mayores herramientas para poder acercarnos a la obra de Prats y su situación en el Chile contemporáneo.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Durante el siglo XX, el arte religioso-cristiano presenta un interesante problema de investigación, desde la teoría e historia del arte.

Luego de observar, percibir y leer críticamente un amplio catastro de imágenes religiosas contemporáneas, de estos últimos veinte años, en parroquias y congregaciones específicas, como también conocer las propuestas de artistas contemporáneos que plasman el tema religioso-cristiano en diversos materiales, temáticas, género y espacios (galerías de arte, museos e iglesias), surge la interrogante con carácter de afirmación:

En la creación artística contemporánea, en relación al desarrollo de la tradición de arte religioso cristiano, se evidencia un marcado divorcio entre fe y arte cristiano, tanto al interior de las iglesias como en propuestas visuales en museos y galerías de arte contemporáneo. No se observa, en el mundo del arte, un interés por los temas de índole religiosa. En el caso de nuestro país, se trata de un proceso que se da desde el siglo XIX, y

más decididamente, durante el siglo XX, en particular en Santiago de Chile. Sin embargo, podemos advertir ciertas expresiones que intentan superar dicho divorcio, aún en el contexto contemporáneo.

A partir de lo anterior queremos destacar las siguientes situaciones:

a. Vivimos un humanismo caracterizado por la ausencia de Dios y con frecuencia por oposición a Él. Este clima ha llevado a veces a una separación entre el mundo del arte y el de la fe, al menos en el sentido de un menor interés, en muchos artistas, por los temas religiosos.

b. El llamado que hace el Papa Juan Pablo II a los artistas, en el año 1994, comprende el interés de la iglesia por restablecer el diálogo con el arte. De este modo, se establecen las bases de una renovada relación entre la iglesia y la cultura.

c. Los acontecimientos sociales y políticos del Chile de fines de los setenta en adelante, es un escenario interesante, desde el cual realizar una lectura sobre algunas expresiones en las que se puede advertir una “nueva” forma de relación entre creación artística y fe cristiana.

Ello supone, a su vez, algunas interrogantes, tales como las siguientes:

¿Existe relación entre las imágenes religiosas y creaciones artísticas?, ¿podemos encontrar en la historia del arte y particularmente en Santiago de Chile, variables que den cuenta del divorcio entre arte y fe?, ¿existen propuestas creativas que intenten superar este problema por parte de artistas chilenos, en estos últimos veinte años?, ¿alcanzan estas propuestas renovadoras la categoría de producción artística?, ¿de qué manera se desarrolla una nueva relación entre arte y fe en éstas?, ¿cuáles son las formas de representación de lo religioso-cristiano en el Chile contemporáneo?.

Una de estas interrogantes será aquella desde la cual articularemos las distintas implicancias de esta tesis, y que enunciamos entonces como pregunta central de investigación:

¿Cuáles son las formas de representación de las propuestas que intentan restablecer el diálogo entre creación artística y religión cristiana, en los últimos veinte años, en Santiago de Chile?

III. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

La hipótesis en la que se fundamenta esta tesis, plantea el divorcio entre fe y creación artística religiosa-cristiana, en Chile, durante el siglo XIX y XX; y que a pesar de numerosos intentos de reconciliación, son pocos los creadores que han reflexionado acerca de esta problemática. Por esto, es importante destacar la producción visual del chileno Fernando Prats Estévez.

Este artista se perfila desde la experiencia estética, por medio de la recurrencia a un imaginario cultural católico. Apropiándose de estas expresiones logra construir un discurso que busca integrar el mundo religioso-cristiano, que tuvo importancia y unidad en el siglo XVIII, con la escena artística contemporánea. Fernando Prats cree y crea una propuesta artística individual, a través de nuevos y renovados conceptos visuales.

IV. OBJETIVOS

GENERAL

- Verificar, describir e interpretar la existencia de una propuesta artística visual contemporánea que restablece la relación con el mundo religioso cristiano, identificada en la producción del artista chileno Fernando Prats.

ESPECÍFICOS

- Revisar la relación entre creación artística y religión cristiana, según la historiografía, tanto en Occidente –desde el paleocristiano hasta el Barroco y su extensión en el Barroco latinoamericano– como en Chile.
- Detectar las variables históricas que dan cuenta de una fecunda producción de arte religioso-cristiano en La Colonia, particularmente impulsada por los jesuitas en el siglo XVIII. De igual modo reconocer los componentes culturales del imaginario republicano y las estrategias de creación artística cristiana frente a los embates de la secularización

- Indagar en la influencia que recibe Fernando Prats del artista Joseph Beuys, en cuanto a la concepción de “arte ampliado”.
- Realizar un acercamiento general a la llamada Escena de Avanzada en Santiago de Chile, de la década de los setenta y ochenta, para indagar en una posible relación entre sus producciones y las de Fernando Prats, a través de los desplazamientos metafóricos correspondientes.
- Estudiar y valorar la propuesta de Fernando Prats, particularmente sus producciones “Anástasis” y “Deambulatoris”, como intervenciones de un espacio religioso, desde un enfoque descriptivo, interpretativo e intertextual.

V. METODOLOGÍA

La construcción metodológica de esta tesis descansa en una visión deductiva que parte de los principios históricos generales de la tradición artística cristiana, para luego ingresar al análisis casuístico de la realidad contextual chilena, recogiendo los antecedentes de la creación artística de fines de los setenta para luego ingresar al análisis de la obra particular de Fernando Prats.

A través del acto mismo de la escritura, hemos ido encontrando preguntas y subpreguntas frente a un campo amplio de la teoría del arte. Paulatinamente, se ha convertido de un campo universal en un campo local, en el cual se desarrolla esta investigación. Cada vez se ha ido perfilando más el problema y la pregunta, fundamentalmente a partir de un proceso de lectura crítica y de escritura. Instalado en la pregunta que se ha ido, transformando en afirmación interrogativa, establecemos el siguiente plan de trabajo:

- Etapa de discusión bibliográfica: primer y segundo semestre año 2001 y 2002.
- Reformulación parcial del proyecto y exposición general del problema, como también de los objetivos generales y específicos (diciembre 2002).
- Formulación del marco teórico: lectura crítica y fichaje de nuevos textos. Relectura de algunos capítulos de acuerdo a la reformulación del proyecto (marzo-julio 2003).

- Escritura de los capítulos teóricos I y II de la tesis, según objetivos establecido (agosto 2003).
- Análisis del corpus de acuerdo a un modelo descriptivo contextual histórico-simbólico (noviembre 2003).
- Comprobación de la hipótesis, objetivos generales y específicos. Conclusiones y correcciones finales (diciembre 2003).

VI. ESTADO DEL ARTE: ANTECEDENTES O INVESTIGACIONES REALIZADAS POR OTROS AUTORES EN RELACIÓN AL TEMA, ENFOQUES Y PROCEDIMIENTOS.

Uno de los trabajos que se relaciona con mi propuesta, es el desarrollado por Patricio Gross y Enrique Vial de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a través de su Dirección de investigación y su Departamento Editorial, y el Chase Manhattan Bank, hacen posible la difusión del proyecto, en su primera edición, en diciembre de 1988: **El Monasterio Benedictino de La Santísima Trinidad de Las Condes. Una obra de arquitectura patrimonial.**

La convicción de que se hace imprescindible a la vez que urgente ampliar el conocimiento y la difusión del patrimonio arquitectónico nacional, constituyó la motivación inicial de este estudio. Fue así como se eligió el Monasterio Benedictino de Las Condes, el que integra con propiedad el patrimonio histórico del país, constituyéndose por su notable valor en un pilar de nuestra identidad cultural (según Consejo de Monumentos Nacionales: declaratoria de Monumento Nacional, 1981) y en una de las obras de arquitectura contemporánea de mayor relevancia nacional y continental.

Para conocer mejor, comprender y contemplar el monasterio, era necesario generar un registro del mismo, a través de una investigación que reuniera un conjunto de documentos, hasta ahora dispersos y deshilvanados, que pudieran dar cuenta del contexto histórico y religioso en que se inscribe la obra.

Asimismo, y como una manera de penetrar más profundamente en los valores y el sentido patrimonial de la obra, parecía preciso el estudio de los objetivos y fundamentos arquitectónicos

que conforman el monasterio, tanto en su relación con el paisaje y con los edificios y planes preexistentes, como con la manera de acoger la vida contemplativa.

También se hacía necesario realizar los levantamientos planimétricos de lo que se disponía información. Así como el redibujo del material gráfico seleccionado, con el fin de obtener una lectura unitaria del conjunto de los edificios que componen el monasterio, acompañando todo ello con un recorrido fotográfico que mostrará su espacialidad, volumetría e imaginería.

Todo este heterogéneo conjunto de elementos recopilados se ordenó finalmente, de modo que escritos, planos y fotografías permitieran un acercamiento matemático y poético del monasterio.

Otro trabajo importante es **Santería de Chiloé. Imaginería y catastro** el largo tiempo de gestación de esta obra no es posible mencionar a cuántos tuvieron relación con ella, pero sí podemos nombrar a su autor: Isidoro Vázquez de Acuña Y García Del Postigo. Académico de número de la Academia Chilena de la Historia del Instituto de Chile.

La publicación de esta obra, es posible gracias al auspicio de La Fundación Andes y a la Editorial Antártica S. A., en Octubre de 1994 en Santiago de Chile.

La madera es la sustancia de las iglesias chilotas y, en buena medida, la motivación de su forma. Sin su legión de figuras instaladas en los altares y en los nichos de los retablos, las iglesias chilotas no serían lo que son.

Esta obra se centra en una de las manifestaciones más propias de la cultura chilota: su santería en madera, realce de las iglesias y principal objeto de culto.

Esta santería fue ajena a las preocupaciones, los métodos y procedimientos que en Europa habrían de desembocar a principios del siglo XIX en el “ arte por el arte ”. La práctica de esta imaginería, era realizada por humildes santeros con materiales que proporcionaba el archipiélago: sus magníficas maderas, su arcilla, los colorantes, diluyentes, aceites y barnices obtenidos de los vegetales y animales.

Isidoro Vázquez de Acuña singulariza esta manifestación, que denomina “ la escuela hispano-chilota de santería ”, a la que considera una rama particularísima del arte peninsular prolongado

hasta el siglo XIX.. Surgida de las enseñanzas de jesuitas y franciscanos e influida estéticamente por las imágenes importadas, españolas, quiteñas o cuzqueñas.

El autor analiza la escuela hispano-chilota de santería , dividiendo sus estudios en dos partes. La primera aborda el marco geográfico, histórico y cultural de Chiloé, el sentido didáctico y evangelizador de las imágenes dentro del cristianismo, la religiosidad popular de la región, la hagiografía chilota, los materiales, técnicas y tipos de imágenes locales. En la segunda, el autor entrega un completo catastro de 456 imágenes en iglesias y capillas del archipiélago, en los museos de Ancud y Castro, en el museo de Valdivia y en una colección particular en Puerto Montt.

Hay que destacar la gran tarea que significó fichar, fotografiar y estudiar cada una de estas imágenes. Este catastro es el más completo que se ha llevado a cabo sobre este patrimonio. Constituye un paso previo a cualquier tarea de análisis o rescate de este rico y desconocido acervo.

La persistencia del culto a las imágenes religiosas, como un rasgo característico que se advierte de manera muy arraigada lo encontramos aún en Chiloé. Así se ha intentado contribuir en nuestra búsqueda o sentido de identidad, al rescatar parte de nuestro patrimonio cultural.

Otra publicación directamente relacionada con nuestra investigación es la obra: **Fernando Prats. Anástasis 1997**. Ediciones Ograma S. A., Santiago, 1977. La presentación del texto es realizada por el Arzobispo de Santiago, Cardenal Carlos Oviedo Cavada. Hace referencia a la importancia de la cultura y su nexos con una conciencia religiosa que a través de la intervención de Prats nos hace volver la mirada en la búsqueda de Cristo en nuestra cotidianeidad y en el desarrollo del espíritu.

El primer capítulo se denomina: “Una Aproximación Teológica” del profesor de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, señor Juan Noemí. Alude a la importancia de esta propuesta justamente en el espacio de la iglesia, que pretende recrear la tradición y superar el dualismo entre arte y fe, que se percibe en Europa desde el siglo XVI y la marcada ruptura entre Evangelio y cultura en el mundo contemporáneo. Reflexiona acerca del legado artístico del Renacimiento y los esfuerzos del Barroco en este sentido, como también en torno a las pretensiones y experiencias del arte sacro por parte del individuo que lo vivencia. Comenta en relación a la mimesis icónica, como un espacio vaciado de la presencia de Cristo, dando como

resultado objetos estereotipados y producidos en serie, promoviendo una sensiblería y cursilería, muchas veces reflejada en el Kitsch, en las expresiones religiosas del pueblo.

Reconoce y valora la obra de Prats, ya que plantea desde una perspectiva diferente, marcando una ruptura con los estereotipos del arte religioso del siglo XX. Destaca la intuición teológica en esta propuesta plástica que nos enfrenta con el significado dramático y universal del dolor, el desgarró, la muerte y el cuerpo resucitado de Jesús. En cada uno de esos pasos se fundamenta la Anástasis del hombre a imagen de Dios. Juan Noemí, se detiene en la relevancia de los materiales trabajados por Prats, renunciando a todo lo accesorio y su cercanía con materiales elementales en la tradición del hombre religioso: como pintar con humo, esculpir cera y pan e impregnar con aceite ciertos objetos. A través de esta obra se puede superar la dicotomía ya planteada y “evangelizar la cultura”.

La segunda parte del texto, titulada “Una Cartografía de la Espiritualidad”, de Justo Pastor Mellado, realiza una presentación de la obra “Anástasis”. Inicia su texto, aludiendo a la depresión que experimenta la institucionalidad del museo en el espacio plástico Chileno y a la necesidad de reformular este espacio de producción y de divulgación artística, es decir, re- sacralizar el museo. Lo anterior lo lleva a plantear la obra “Anástasis” en Barcelona, que cuenta con un sistema museal desarrollado, y luego en un espacio religioso.

Las intervenciones de Prats son vistas como un novedoso argumento que tiende a motivar el diálogo entre la fe y la cultura plástica chilena, de fines de los noventa. Es preciso que esta muestra sea exhibida en un espacio adecuado, es decir, el eclesial y no en un museo, pues es esto justamente es lo que le confiere un sello especial que permite una nueva relación entre artista e iglesia.

Justo Pastor Mellado dice en este texto: “... en los sesenta implicaba representar una política de reforma iconográfica específica, en un contexto vaticano II. A treinta años de dicho programa (...) Prats se plantea la posibilidad de una reversión: Esto significa sólo 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”.²

² Mellado, Justo. *Una Cartografía de la Espiritualidad*. En: *Fernando Prats, Anástasis, 1997*. CONARTE, Santiago, 1988, p. 21.

Este artista desarrolla una cartografía de la espiritualidad, intentando restablecer el nexo entre arte y fe, interviniendo la planta de la iglesia y sus ocho capillas con un destacado valor simbólico, en la cual se destaca el tema de la caída de los cuerpos, alejándose de la representación ilustrativa. El autor se refiere a cada una de las capillas intervenidas, haciendo alusión a los materiales y los procesos realizados en esta propuesta, como por ejemplo: el papel vegetal ahumado como envoltura del cuerpo, la modelación de una vértebra, frases de San Juan de la Cruz escritas sobre una cubierta de hollín, el panel de hostias y la utilización del mobiliario desmantelado. Cada una de éstas y otras no mencionadas contribuyen a una re-simbolización del espacio arquitectónico.

Finalmente, se realiza una descripción muy general de las nueve obras que conforman "Anástasis", acompañadas por algunos de los dibujos preparatorios al trabajo, además de un interesante corpus fotográfico de cada una de las obras.

PRIMER CAPÍTULO

ARTE E IMAGEN RELIGIOSA

**REFLEXIONES ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE ARTE E IMAGEN
RELIGIOSA - CRISTIANA, A TRAVÉS DE HITOS PRINCIPALES DE LA
HISTORIA.**

1.1. GRECIA : ARTE Y RELIGIÓN.

La etimología de los términos que designan lo sacro, en las culturas antiguas de occidente, sugiere una idea fundamental de separación (límite, altura o cumbre) .

En griego hay varias palabras que expresan el mundo de lo santo, por ejemplo, ayios, iepós, lepos, etc. Sus derivados designan “lo que pertenece o ha sido consagrado a un dios”. Según estudios lingüísticos la palabra “iepós”, en un primer momento equivalía a lo prodigioso en un sentido mágico, a través del tiempo fue adquiriendo una clara relación a los dioses. En la era clásica, la palabra abarcó en su significado cuanto pertenece a la religión objetiva y al mundo de los dioses, siempre con una connotación lingüística positiva. Debemos agregar que el “ayios ” griego tiene la misma raíz que “ ayos”, con carácter positivo o negativo, significa : lo que se separa, lo que es intocable e inviolable. No olvidemos que, en el desarrollo de este primer tema de corte histórico, la referencia etimológica recién planteada, nos puede facilitar la comprensión del mundo griego y sus diversas manifestaciones culturales-religiosas.

Alrededor del año 700 a.C. en Grecia , las formas de vida campesina empiezan a transformarse en ciudadanas. Estamos frente a una forma de economía urbana, intensificando las relaciones comerciales e imponiendo la idea de competencia y una concepción individualista en toda la cultura. Surge así un nuevo estilo de arte denominado arcaico, que desarma la rigidez de las formas geométricas y muestra una clara tendencia hacia el Naturalismo. Los artistas arcaicos, como sus precursores cretenses, en lugar de las formas desnudas, buscaron los efectos plásticos del cuerpo, bajo los pliegues del vestido. En un comienzo, la aristocracia no le agradaba la representación del desnudo, solamente el masculino, ya que éste motivaba la participación en los juegos atléticos y el culto por el cuerpo. De este modo, dejaba lentamente atrás un período micénico, caracterizado por su rigidez. De este último, hay vestigios de un arte que sólo produce cerámica.

Las tribus griegas se ubicaron geográficamente en el continente, asentándose en pequeñas poblaciones costeras, constituyendo pequeñas comunidades. De estas ciudades, Atenas, en Atica, llegó a ser la más famosa, produciéndose la más sorprendente revolución de la historia del arte alrededor del siglo VI a. C. Iniciaron el trabajo de esculpir en piedra figuras humanas que dan cuenta del conocimiento y estudio de los modelos egipcios, como también de la anatomía humana,

logrando paulatinamente superar las figuras representadas de perfil y con sus brazos y manos en forma rígida, por los egipcios.

El artista empezó a confiar en lo que él veía. Así, los escultores obtuvieron, gracias a su exhaustiva observación y experiencia en el arduo trabajo en los talleres, nuevas ideas y nuevos modos de representar la figura humana, no exenta de dificultades.

Los pintores desarrollaron un gran descubrimiento: el escorzo, comenzaron por pintar el pie de frente, superando la imposibilidad que acompañó a los artistas egipcios y asirios, en este aspecto tan relevante en la historia del arte.

“El pie derecho, asimismo, está dibujado de la manera segura, pero el izquierdo aparece escorzado: podemos ver sus cinco dedos como una hilera de cinco pequeños círculos”.³

La revolución que se estaba produciendo en el campo del arte, coincide con la época en que en las ciudades griegas empiezan a interrogarse acerca de las tradiciones y leyendas antiguas, surge la filosofía y el teatro. Éste último se presenta con ceremonias dedicadas a Dionisio. Los pintores y escultores eran mirados como gente inferior, no eran considerados como parte de la clase intelectual, pero, sin embargo, en Atenas democrática, era posible que participaran en algunos asuntos del gobierno. Así la democracia ateniense alcanza un gran despliegue entre las ciudades griegas. Este acontecer político, coincide con el máximo desarrollo del arte griego, teniendo como gobierno y precursor a Pericles. Es por estas razones que el siglo V a.C., es conocido como el siglo de oro o de Pericles.

No olvidemos que en griego hay algunas palabras como: ayios, iepós, lepos, etc. , que expresan el mundo de lo santo y sus derivados, designan “lo que pertenece o ha sido consagrado a un dios”. Así se empiezan a erigir de nuevo, los templos situados sobre la Acrópolis, que habían sido destruidos por los persas. Estas construcciones en mármol que destacaban por su esplendor y belleza, eran desconocidos hasta ese momento. Surgen nombres que marcan la historia del arte, como el del arquitecto Ictino, encargado de los planos de los templos en reconstrucción. No podemos dejar de mencionar: El Partenón, templo dórico reconstruido por Ictino en el año 450 a.C. y el del escultor Fidias quien trabajó, en mármol blanco, las estatuas de los dioses quienes

³ Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Editorial Debate, S.A., Madrid, 1997, p. 81.

ocuparían un lugar privilegiado en estos espacios arquitectónicos. Sus dos grandes obras son su “Palas Atenea” y su famosa estatua de “Zeus Olímpico”.

La Atenea representada por Fidias es fundamental en la historia del pueblo griego, ya que manifiesta una nueva concepción de divinidad. Era más que un simple ídolo o demonio, distinta de la significación de otros dioses. Su poder no se vinculaba con una concepción mágica, sino que radicaba en su belleza. Caracterizan estas nuevas representaciones la majestuosidad y grandiosidad lograda por los artistas, equilibrando la norma y la libertad creadora. No podemos olvidar que muchas de estas obras griegas, tienen como finalidad la adoración de ídolos. La gente oraba ante ellos, acercándose con esperanza y temor.

“La verdadera razón a que obedece el que casi todas las estatuas famosas del mundo griego antiguo pudiesen ser destruidas fue que, tras el triunfo de la cristiandad, se consideró deber piadoso romper toda estatua de los dioses odiados”.⁴

Independiente a los fines religiosos del cristianismo, en siglos posteriores, es imposible no reconocer y valorar en el arte griego: la reproducción convincente de la figura humana en cualquier posición y movimiento, el conocimiento de las formas y el equilibrio entre la norma y la libertad creadora del artista basada en el conocimiento. Lo anterior servía para reflejar la vida interior de las figuras representadas. De esta manera, muchos individuos comenzaron a mostrar serio y creciente interés por la obra como tal y no por sus funciones religiosas o políticas.

Son demasiadas las obras de arquitectura y esculturas que, con el transcurrir de dos siglos, van deslumbrando al pueblo por sus cualidades artísticas: cuerpos perfectamente contruidos con gracia, belleza, simetría, vigor, carácter, sin la más mínima rigidez, dejando de lado toda irregularidad que no tuviera relación con lo perfecto.

Así podemos mencionar algunas de las obras más relevantes. El templo jónico (el Erectión 420-405 a. C.) dedicado a Poseidón. En el año 408 a. C. se añadió, al templo de la Acrópolis, una balaustrada esculpida en mármol en honor a la diosa de la victoria. Las esculturas van revelando un gusto por el refinamiento y delicadeza lo cual es parte del estilo jónico. En el siglo IV a. C., el conocido artista Praxíteles, representa a Afrodita , la diosa del amor. Luego trabaja en el año 340

⁴ Gombrich, Ernst. Op. Cit. p. 84.

a. C. en la escultura del dios Hermes, sosteniendo a Dionisios en sus brazos. No podemos dejar de mencionar la clásica Venus de Milo hacia el 200 a. C.

Ni la época prehistórica ni del antiguo Oriente, ni la geometría griega de los primeros tiempos, conocieron nada semejante a este estilo individual y a los ideales artísticos de belleza particulares, alcanzados entre el siglo V y III a. C. Particularmente, durante el siglo IV a. C., la concepción del arte fue cambiando, buscando nuevos caminos de expresión y sentido en sus obras, destacando su valor más bien en virtud de su belleza como obras de arte.

Durante algún tiempo subsiste también entre los griegos una relación entre culto y arte, pero comienza a debilitarse, a pesar de que los monumentos de la Acrópolis, durante el siglo V, mantengan un nexo muy débil con la religión, comienzan a dar paso a nuevas motivaciones en los artistas, particularmente abordan problemas propios e intrínsecos del arte. Esta relación entre arte y religión, se pierde en los finales del período arcaico. La producción de obras profanas va en aumento a costa del arte religioso.

En este sentido, Arnol Hauser, plantea una clara distinción entre las imágenes de fines del siglo VII a.C., con épocas anteriores en el arte griego. La siguiente cita sólo tiene sentido, en la medida que pueda aportar nuevas percepciones, acerca del arte y su relación con la imagen religiosa en Grecia. Es por ello que no pretendemos generar en estos capítulos históricos una discusión bibliográfica al respecto:

“ (...) Sus creaciones parecen estar completamente libres de vínculos hieráticos y tener con la religión tan sólo relaciones puramente externas. Estas obras pueden denominarse imagen, monumento sepulcral, exvoto. Su empleo en el culto es, sin embargo, sólo el pretexto de su existencia; su verdadero fin y sentido es reproducir con la mayor perfección posible el cuerpo humano, interpretar su belleza, comprender su figura sensible, libre de toda relación mágica y simbólica. La erección de estatuas de atletas puede muy bien haber estado relacionada con actos de culto; (...) pero basta con contemplarlas para convencerse de que nada tienen que ver con sentimientos religiosos y muy poco con las tradiciones del culto”.⁵

En el siglo IV a. C., con todo el desarrollo y esplendor del arte griego, recién comenzaban a preocuparse por la verdadera representación de los seres humanos, en relación a lo que hoy día

⁵ Hauser,Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Tomo 1. Editorial Debate, S. A. Madrid,1998,p. 99

entendemos por retrato. Los rasgos representados en esas figuras no tuvieron quizás, hasta entonces, relación con su referente. Las estatuas griegas en su escasa expresividad, no logran transmitir ningún sentimiento en particular. Sólo a fines del siglo IV a.C., los artistas descubrieron formas como darle vida, animar las facciones en su carácter particular, teniendo en cuenta de que no existen retratos anteriores con quien poder establecer comparaciones en relación al parecido entre ambas.

En el imperio fundado por Alejandro Magno y en los trescientos años que lo siguen, el arte griego en su último período, conocido como helenístico, logra un desarrollo enorme, ya que se extiende a territorios orientales, debido a las conquistas en: Egipto, Antioquía, Siria y Pérgamo. Este arte experimenta cambios relevantes en la escultura, plasmando luchas feroces entre hombres y bestias, titanes y dioses, abordando temas mitológicos, que nos presentan obras de gran fuerza dramática y expresión. Por otra parte, en la arquitectura se ven superadas las formas del dórico y del jónico, por un nuevo estilo de gran lujo: el estilo corintio. Los estilos del arte griego se van adaptando a las tradiciones de los imperios orientales.

Durante el período helenístico el arte se aleja de su antiguo nexo con la religión y la magia, ya que los artistas se ocupaban mucho más de temas relacionados directamente con la composición artística y sus técnicas, considerando que la evolución conquistada en el arte se traslada de Grecia a Oriente.

1.2 UNIVERSALIDAD DEL ARTE PALEOCRISTIANO

El arte permaneció casi inalterable, mientras los romanos fundaban su imperio sobre las ruinas de los reinos helenísticos. Pero cuando Roma comienza a dominar el mundo, el arte empieza a manifestar ciertos cambios. A los artistas les solicitaron nuevas tareas, especialmente en la arquitectura civil: carreteras, acueductos, baños públicos y, posteriormente, arcos de triunfo erigidos por todo el imperio (Italia, Francia, norte de África y Asia).

Hay uno que destaca entre todos, es el edificio romano con carácter utilitario, nos referimos al Coliseo, año 80 d. C. En su construcción de cuatro pisos, encontramos los tres órdenes de arcos de la cultura griega, uno sobre otro, de acuerdo a la distribución del edificio. Es una combinación de estructura romana con formas griegas, que influye de gran manera en la arquitectura posterior.

Sin embargo, un aspecto fundamental en la arquitectura romana es el uso del arco en sus obras. Llevaron este complejo trabajo de ingeniería a los pilares de puentes y acueductos. También a la construcción de techos abovedados. Logrando uno de los más hermosos edificios de la época: es el Panteón o templo de los dioses.(130 d.C.) En la primera etapa del cristianismo es convertido en iglesia.

El fin del mundo antiguo, corresponde a las últimas manifestaciones del arte griego en su período helenístico, quien es reemplazado por el predominio universal del arte romano. Es este arte quien lleva a cabo el desarrollo y la evolución histórica del gran Imperio. Es fundamental decir que no abordaremos el arte romano correspondiente a esa época, sino que a partir del año 311, aproximadamente: arte paleocristiano.

Este constituye, en la historia de Occidente, la primera expansión artística de corte universal. Es la que conforma la base de todas las manifestaciones futuras del arte de Occidente. Conformar una extensa red geográfica, ya que establece contacto al Este con el mundo oriental (Persia, Asia menor, Siria y Egipto) y al Oeste con las tendencias artísticas celtas de Irlanda e Inglaterra, manifestando testimonios del arte cristiano primitivo.

Considerando los extensos territorios que abarca este arte, sorprende por su sólida unidad, a pesar de la heterogeneidad cultural, en todas las regiones por donde se extiende. Logra sobrevivir a todas las conmociones sociales, políticas y espirituales. Esa unidad sobrevivió a la fragmentación de las religiones antiguas, a la disolución de la cultura clásica, a las migraciones de los pueblos y a la caída del Imperio Romano.

Estadistas y emperadores romanos como Marco Aurelio y el mismo Constantino el Grande, advierten el peligro que esto significa e intentan frenarlo.

Ni siquiera la división del Imperio Romano en Oriente y Occidente, quiebra esa unidad. Ni uno ni el otro escapan a este proceso artístico-espiritual. Al finalizar la época clásica, son tan profundas y comunes las raíces culturales-artísticas, que no se puede obviar su vigorosa influencia en las dos mitades del imperio, hasta más allá de la caída de Constantinopla.

Nos encontramos frente a un escenario que se derrumba; se nos presenta la desintegración de la cultura romana, tanto en la época de la antigüedad clásica como en la del Bajo Imperio. Hay

esfuerzos por salvaguardarla, ya que se desintegra; los estadistas veían el peligro inminente que se acercaba.

El emperador Constantino, en un hecho histórico de fundamental trascendencia, en el año 311, reconoce y establece la Iglesia cristiana como religión oficial del Estado. Hay que pensar que a los problemas que se vio enfrentado no fueron menores. Como consecuencia de este acto, la universalidad del cristianismo salvo la universalidad política de Roma, señalándole un camino reconocido por todos los pueblos del Imperio. Además, confiere un carácter espiritual que va más allá de todas las discrepancias políticas y étnicas, surgiendo así : el Ecumene.

Las artes plásticas no quedan ajenas a este proceso, manteniendo su universalidad e imponiéndose en territorios de gran extensión, sin hacer diferencias entre pueblos y razas, favoreciendo, de este modo, la expansión del arte paleocristiano.

Este arte no significa una ruptura con el pasado, sino que conservó las formas familiares a todos los pueblos del Imperio Romano, formas en las que imprimieron su huella en el arte greco-helenístico, y en el mismo arte romano, con la asimilación estética del Bajo Imperio. Como heredero, pues, de este doble patrimonio, representa la suma de todo el esfuerzo artístico en la Antigüedad clásica y habla, por lo tanto, un lenguaje comprensible para el mundo de Oriente y de Occidente.

1.3. LA ARQUITECTURA:

EL NACIMIENTO Y LA EXPANSIÓN DE LA BASÍLICA PALEOCRISTIANA EN EL IMPERIO DE OCCIDENTE Y DE ORIENTE .

El lugar de encuentro de los cristianos hasta ese momento, habían sido las capillas subterráneas de las Catacumbas, oratorios ocultos y basílicas privadas. Una vez que la iglesia se convierte en el mayor poder del reino, los espacios dedicados al culto no podían tener el carácter y la forma de los templos paganos. Esta primera basílica tenía que establecerse en Roma, ya que tras la conquista de la ciudad por Constantino, Roma vuelve a erigirse en centro del imperio. Además los primeros templos de la iglesia oficialmente reconocida, debían estar en esta ciudad y no en otro lugar.

La historia cree difícil precisar la fecha de erección de la primera iglesia cristiana. Un acontecimiento que puede situarnos en el tiempo es la posibilidad que se levantara en la misma época que el Arco de Constantino, en el año 315, ya que se conmemoraba el jubileo de los diez años de reinado del Emperador.

“El mismo Eusebio de Cesarea cuenta que Constantino hizo levantar en su nueva capital, Constantinopla, iglesias por doquier, e hizo colocar en plazas, foros y fuentes la imagen del Cristo Buen Pastor. Así pues, de iglesia espiritual, prohibida y perseguida, pasó en el siglo IV a ser iglesia material, privilegiada y oficial. Adoptó la vieja basílica romana como modelo de templo, y aceptó como necesaria la creación de una iconografía propia. Quedaba la labor de justificar este cambio con respecto a las imágenes, buscar en las Sagradas Escrituras textos que revistieran de autoridad esta nueva actitud”.⁶

El poder religioso y político del Imperio llevaron al arte, a plantearse un nueva mirada y representación de la naciente espiritualidad cristiana, participando creativamente en este proceso. Este nuevo lugar para el culto, necesitaba un amplio espacio. Las iglesias no tomaron como modelo los templos paganos, sino que se valieron de las amplias salas de reunión de la época clásica que eran conocidas con el nombre de basílicas, que puede ser utilizado como sinónimo de salas reales en este contexto histórico.

La característica de estas salas oblongas, eran los estrechos y bajos compartimentos en las paredes laterales, separándose así del principal y más amplio espacio por hileras de columnas. Este espacio principal, denominado como nave central, estaba destinado a los fieles quienes participaban de la misa celebrada desde el altar mayor, mientras que los compartimentos más bajos fueron denominados como alas laterales. Este gran altar se encontraba en el ábside semicircular que fue reconocido con el nombre de coro. Generalmente, la nave alta estaba cubierta con techo de madera con vigas al aire, mientras que en las naves laterales el techo era liso. A diferencia de las bóvedas, que producían ese efecto de pesadez, característica de la arquitectura profana de Roma.

La madre del emperador Constantino mandó construir la primera basílica con las características arquitectónicas destacadas en el párrafo anterior. Según Isidoro de Sevilla, las basílicas sirvieron

⁶ Carmona Muela, Juan. *Iconografía Cristiana. Guía Básica para estudiantes*. Ediciones ISTMO, S. A. Madrid, 1998. p. 18

de morada a los reyes y de esa función derivaron su nombre: basiliké que su significado es “casa regia”. Con posteridad se dio ese nombre a la casa del Dios cristiano, en donde se realiza la liturgia en su honor. Desde esta primera construcción, en adelante, la madre del emperador les da el nombre de iglesias.

“(…). Es así como la Iglesia cristiana se identifica, no con un ente físico, el templo, sino con un sentimiento compartido, una reunión, o asamblea de creyentes, que es lo que, en realidad, significaba el término griego *ekklesía* que le dio nombre”.⁷

En la antigüedad, ocupaba un plano fundamental el exterior del templo, con sus diferentes órdenes de columnas, caracterizado más bien por una monumentalidad externa, por su voluminosidad y pesadez cúbica, propia de la arquitectura romana, comparándola con la sobriedad de su interior

En cambio, la riqueza de la basílica paleocristiana, radica en que todo el esfuerzo artístico se concentra en el interior. Su aspecto exterior se caracteriza por cierta ligereza y austeridad, poseen la apariencia de simples bloques cúbicos, con muros relativamente delgados, pero que se ve compensada con una extraordinaria decoración interior. Traslada al interior el aspecto central de su arquitectura. Del pórtico se entra por varias puertas a la basílica, dando paso a una fuerte sensación de movimiento y su sentido de profundidad. El único elemento que refleja el carácter sagrado de la arquitectura paleocristiana, se inspira en los templos paganos, es el remate de la fachada: el frontón. Este ya aparece en los siglos V y VI adornado de mosaicos.

Lo que parece distinguir a la basílica paleocristiana, de los edificios anteriores, es el sentido de extensión en profundidad. Esto obedece a la dirección longitudinal de las tres o cinco naves que corren paralelas de un extremo a otro, además a la sucesión de columnas que incitan dirigir la mirada hacia el fondo. La luz que ilumina el interior de una basílica paleocristiana proviene de los dos vanos abiertos en el piso alto. Así la nave mayor recibe la luz, por esta serie de aberturas, igualmente el ábside logra obtener una claridad más intensa, gracias a las grandes aberturas que perforan el muro, en oposición a las naves colaterales que quedan en penumbras. El altar ha pasado a ser el centro sagrado y litúrgico de la basílica. Toda representación corpórea o plástica de la divinidad ha sido sustituida por la presencia del altar, donde se celebra el sacramento de la Eucaristía. De este modo, se va espiritualizando un nuevo lenguaje arquitectónico pleno de sentido.

⁷ Carmona Muela, Juan. Op. Cit. P. 15.

“La iglesia cristiana se diferenci6 desde un principio del templo pagano por ser ante todo casa de la comunidad, no casa de la divinidad. Con ello, el centro de gravedad de la disposici6n arquitect6nica se desplaz6 del exterior al interior del edificio. Pero ser6a infundado ver ya en ello la expresi6n de un principio democr6tico y decir de antemano que la iglesia era un tipo de arquitectura m6s popular que el templo pagano”.⁸

Con posterioridad, las paredes laterales del templo son decoradas con mosaicos y frescos, que tienen como referente una selecci6n lit6rgica de im6genes. Ya nos ocuparemos m6s adelante de ellas, ya que en este punto los criterios adoptados por la parte occidental del imperio romano, son sumamente opuestos a los de la de la iglesia oriental.

Hemos podido destacar, en este cap6tulo, la estrecha relaci6n entre arte paleocristiano y fe, donde aparece un arquetipo de bas6lica cristiana en Roma, alrededor del a6o 313. Luego se difunde a Oriente, gracias a Constantino el Grande.

En el siglo V, en Roma se tiende a la simplificaci6n de la primitiva bas6lica paleocristiana, erigida por los emperadores. Esto se manifiesta, principalmente, en la reducci6n de cinco a tres naves y la ausencia del transepto. Igualmente existe una modificaci6n en las proporciones del espacio, con respecto a las bas6licas constantinianas.

La presencia de este nuevo tipo de bas6licas se extiende hacia Oriente, durante el mismo siglo. Pero ya a finales del siglo VI y en el transcurso del VII, se pueden determinar influencias orientales, principalmente en la arquitectura bizantina, en la preferencia que se da a las tribunas que rodean el edificio, aunque nunca dejen de acomodarse a las tendencias locales. En Roma, encontramos estas influencias orientales en la iglesia de San Lorenzo Extramuros y en Santa In6s de la V6a Nomentana.

Es una transformaci6n de origen occidental: alargamiento de las proporciones, abertura de ventanas en las partes altas del muro y progresiva disoluci6n de 6ste, seg6n va subiendo hacia

⁸ Hauser, Arnold. Op. Cit. p. 168.

arriba. Por otra parte, la ausencia de adornos esculpidos en la decoración mural y de un arquitrabe sobre las columnas inferiores prueba la negativa a la adopción de modelos orientales directos”.⁹

En el Imperio de Oriente, se pueden distinguir tres grandes regiones artísticas: en primer lugar, Grecia y los Balcanes, influida por la arquitectura occidental. La segunda, sometida a la influencia de Bizancio. Finalmente, el Próximo Oriente, es decir, Siria, Palestina, Egipto y Asia Menor. Aquí, encontramos ramificaciones de la arquitectura constantiniana y de la arquitectura local.

1.4. PINTURA Y ESCULTURA PALEOCRISTIANA

En la historia del cristianismo es conocida la prohibición del culto, llevándolos a la clandestinidad de la fe y de sus manifestaciones materiales, en un ambiente absolutamente hostil, como lo fue el Estado romano de los siglos II y III.

En los frescos sepulcrales de las catacumbas, ha desaparecido la conquista del espacio pictórico. En su decoración lineal no siempre podemos observar las leyes de la simetría del arte pictórico antiguo. Ya no aparece, la proyección de perspectivas logradas en períodos anteriores. También había sido desplazado el estilo de la pintura arquitectónica pompeyana

En la Vía Apia, encontramos las criptas de las catacumbas con sus frescos, como sistemas de decoración que se presentan en superficies murales blancas o amarillentas, delimitadas por líneas rojas y verdes. Las escenas y figuras destacan muy vagamente del fondo blanco, Es casi a manera de sugerencia, como la delgada línea del enmarque inferior que las sostiene. Este mundo representado se nos manifiesta como un mundo irreal de siluetas poco claras en medio de las sombras. Las interrupciones o entrecruzamiento de líneas horizontales y verticales producen una separación, entre los elementos decorativos y el tema central.

Ya en la segunda mitad del siglo II, comienzan a aparecer pinturas en las catacumbas con “representaciones” del Antiguo y Nuevo Testamento, como el sacrificio de Isaac, Jonás y la ballena, la Adoración de los Magos, etc. Además, coexisten otros temas narrativos de un carácter más simbólico: el crismón y la cruz; formado por la superposición de las dos primeras letras de

⁹ Sas-Zaloziecky, Wladimir. *Historia del Arte Universal, N ° 7, Arte Paleocristiano*. Ediciones Moretón S.A., Bilbao, 1967, p. 45.

Cristo en griego, éstas son X y P. El pez, como símbolo eucarístico o como anagrama de Cristo. El ancla simbolizando la cruz o la esperanza, etc.¹⁰

De acuerdo a estudios y publicaciones de Arte Paleocristiano, realizadas por Wladimir Sas-Zalozieckys, se plantea que las últimas investigaciones (Wirth), en esta área, manifiestan una gran afinidad entre el sistema decorativo de las catacumbas con los frescos y murales romanos del siglo III. Este estilo consistente en rayas verdes y rojas, se había ido preparando en los murales romanos del siglo III, que sirvieron de modelo e inspiración a la pintura mural paleocristiana de las catacumbas. En relación a su origen, por su estilo, la hagiografía y su estado de conservación, se determina que no puede ser otro lugar que Roma, desechando la idea que provenían del Oriente helenístico.

Investigaciones recientes, demuestran que las catacumbas no presentan un estilo uniforme ni pertenecen a la misma época. Si bien es cierto no hay precisión de la fecha exacta en que surge cada una de ellas, pero sí se puede afirmar que su construcción se extiende del siglo III al VI d.C., pudiendo distinguir diferencias de estilo entre ellas.

La temática central de las pinturas de las catacumbas, grandes obras de arte, al igual que en la escultura paleocristiana, se caracterizan por plasmar temas relacionados con la Salvación, además de mostrar interés por escenas históricas del Antiguo y Nuevo Testamento. Los temas de la pasión de Cristo no son tocados, por lo menos, en la época de Constantino, al igual que los milagros de Jesús.

Como bien decíamos, predominan las escenas de Salvación y también las paradisiacas. En las primeras, plasman la angustia del alma en presencia de la muerte y la esperada Salvación, después de cruzar sus umbrales. Es recurrente el motivo de la recomendación del alma del cristiano en la hora de su muerte, que ayuda al moribundo a franquear las puertas del Cielo. Al igual el tema de la caducidad de la vida terrena en oposición a la vida eterna. Es importante señalar que el simbolismo de la salvación, cobra una mayor relevancia en los frescos que en las esculturas de los sarcófagos. En las escenas paradisiacas, la figura central la constituye la imagen del Buen Pastor y festines con “manjares de inmortalidad”, que aluden a la vida eterna en la casa del Padre.

¹⁰ Carmona Muela, Juan. Op.Cit. p. 18

Las escenas cristológicas son más bien tardías, entre las que se destacan y reiteran están las siguientes: el Bautismo de Jesús, la Adoración de los Reyes Magos, Cristo y la Samaritana, la resurrección de Lázaro y la multiplicación de los panes. Más bien en época postconstantiniana, surgen imágenes de Cristo y sus apóstoles (Catacumba de San Pedro y San Marcelino).

“(…). Las obras de la última época imperial, ante todo de la época constantiniana, anticipan ya las características estilísticas esenciales del arte cristiano primitivo: muestran la misma inclinación hacia la espiritualización y la abstracción; la misma preferencia por la forma plana, incorpórea, indefinida; el mismo impulso hacia la frontalidad, la solemnidad y la jerarquía (...); la misma falta de interés por lo que es puramente característico, momentáneo y naturalista; en resumen: la misma voluntad artística anti clásica, orientada hacia lo espiritual en lugar de hacia lo sensible, que encontramos realizada en las pinturas de las catacumbas, los mosaicos de las iglesias romanas y los manuscritos miniados de la época primitiva”.¹¹

En cuanto a la pintura mural monumental, que no aparece hasta el período constantiniano, se puede apreciar una evolución determinada por los siguientes elementos: la liturgia, la arquitectura paleocristiana y la actitud frente a la estética clásica. Este nuevo arte pictórico se caracteriza, en sus representaciones, por manifestarse con libertad absoluta en el culto, ya no es necesario esconderse bajo tierra, sino que surge con plenitud para ir desplazando el arte del paganismo romano.

Con esta evolución, desaparece el carácter irreal de los frescos de las catacumbas, otorgándole un carácter más realista a su pintura, que considera el arte antiguo como fuente de inspiración, teniendo absoluta claridad de su mensaje cristiano. Ahora, como forma de expresión artística se impone el mosaico, ya que permite desmaterializar la arquitectura, ayudando a disolver el límite material del muro. Del mismo modo, se percibe una evolución temática que va más allá de los temas tratados en las catacumbas. Los temas tratados describen episodios bíblicos y cristológicos. Por ello, se recurre a las fuentes del arte clásico, pero cristianizándolo.

La ornamentación mural de las naves consideran relatos visuales del Antiguo y Nuevo Testamento. El ábside era el punto culminante que ilustraba la victoria de la iglesia, con la representación del Cristo triunfante. Lo anterior nos demuestran que puede hablarse de un

¹¹ Hauser, Arnold. Op. Cit. P. 155.

ciclo monumental, en las basílicas paleocristianas.

Las formas artísticas recién comienzan a cambiar en el siglo V d. J. C. que coincide con la descomposición del imperio romano de Occidente. Ahora se logra la liberación del arte frente a la realidad y a su representación imitativa de ésta, recordando el geometrismo de inicios del arte griego.

El artista busca trascender la pura ornamentalidad; va más allá de la composición decorativa de los colores; del orden simétrico de las figuras individuales o grupales y del ritmo de los gestos. Estos sólo constituyen nada más que las premisas del nuevo sistema formal. Uno de los mejores testimonios visuales lo podemos observar, en Roma, en los mosaicos de la nave de Santa María la Mayor. Las figuras cada vez tienden menos a la acción, volviéndose más inmóviles y sin vida, otorgando un carácter solemne y espiritualizado a la obra de arte, constituyendo un “estilo propio” que no tiene relación con el arte romano tardío ni el cristianismo primitivo. Se ha impuesto una tendencia alejada de lo terrenal, pero colmada de intensidad de lo esencial.

Según Arnold Hauser, la antigüedad y el goce de los sentidos han pasado, paralelamente el Estado romano se encuentra en ruinas. La iglesia celebra su triunfo, bajo el signo de una potestad que no es de este mundo, naciendo un estilo de arte que es propio de ella, que ya no tiene ninguna relación con la antigüedad clásica.

Antes de avanzar, cronológicamente, en el relato de la obra de arte religiosa-cristiana, más particularmente en Roma y Bizancio, entre el siglo V al XIII, realizaremos una breve reflexión en torno a la escultura paleocristiana y a la decadencia del imperio romano de occidente.

La escultura cristiana primitiva se vincula al arte del relieve, caracterizándose fundamentalmente por su ilusionismo óptico. A partir de esto, se desarrollarán las bases de la escultura funeraria del período paleocristiano, que tienen como objetivo: preparar el espíritu del hombre para el paso a la vida eterna. Por este motivo, es que nos referiremos a los bajorrelieves que ornamentan las paredes de los sarcófagos.

Los primeros sarcófagos correspondían a un estilo muy simple de caja funeraria, ya que no tenían ninguna apariencia arquitectónica en cuanto a las formas. Se inspiran en el trabajo del relieve del Bajo Imperio. Pero vamos notando una evolución, pasando por innumerables fases estilísticas,

hasta llegar a manifestaciones plásticas bastante complejas que dan cuenta de un sarcófago concebido como obra arquitectónica, con influencias romanas, de la época media imperial. La explicación de esto obedece a un cambio de actitud frente a la escultura antigua.

Se podrían llegar a citar como los más antiguos sarcófagos cristianos, los siguientes: primero, el de la Vía Salaria de Roma y el de la Gayolle de Brignoles (Var, Francia). Luego, los sarcófagos de Santa María la Antigua (Roma) y el infantil de Rávena. Los cuatro corresponden a fechas similares, siglo III, alrededor de los años 250 y 280, aproximadamente.

Llama la atención encontrarse, con una gran contradicción aparentemente, ya que en el centro de una escena pagana, existen representaciones cristianas como la del Buen Pastor y la orante, a las que nos referíamos en páginas anteriores. La primera figura, el Buen Pastor, ya es común en los sarcófagos antiguos que representaban la leyenda de Endimión, rodeado de ovejas en medio de un paisaje bucólico. Es conocido que el arte cristiano adoptó el motivo de Endimión, pero dándole una interpretación cristiana.

El infantil de Rávena y el de Santa María la Antigua de Roma, son los que más se ajustan a un mismo estilo, debido al modelado de las figuras tipo claroscuro, testimoniando una mayor madurez que los anteriores.

La representación de corte cristiano es evidente en el de Santa María la Antigua con las figuras del Buen Pastor y la Orante. Además, que por primera vez se representan, en un sarcófago de tipo clásico y concepción cristiana, imágenes del Antiguo y del Nuevo Testamento. De derecha a izquierda, vemos el bautismo de Cristo y luego la escena de Jonas, en tres fases. De lo anterior, podemos inferir que los sarcófagos cristianos de estilo clásico son posteriores al siglo III.

En el siglo IV la escultura de los sarcófagos alcanza tres etapas. Un estilo "impresionista"; luego un valioso tratamiento del relieve que descompone la superficie a través del juego de luces y de sombras. Finalmente, la tendencia arcaizante, conocida como "bello estilo". Esta última fase evolutiva, conservado en las criptas del Vaticano, por su perfección y madurez en el tratamiento de la forma. Sobresaliente por su estructura arquitectónica, que se encarga de separar cada una de las escenas y por el estilo de las figuras desprendidas del fondo, caracterizadas por su liberación de la superficie, su tridimensionalidad y una mayor majestuosidad en sus movimientos. Rompiendo así con la tradición constantiniana. Ahora, las figuras constituyen grupos coherentes y la nueva

forma de tratar los vestidos, ayudan a reproducir los movimientos y funciones del cuerpo. “Con la regresión a los modelos antiguos ha desaparecido cuanto de elemental, macizo y torpe encontramos en sarcófagos anteriores”.

1.5. ARTE PAGANO Y CRISTIANO ANTES DE LA CAÍDA DEL IMPERIO ROMANO DE OCCIDENTE.

El sentido que tenía la obra de arte para la antigüedad clásica, era ante todo estético, pero con la aparición de las primeras manifestaciones de arte cristiano, se transforma en un sentido extraestético, teniendo como objetivos fundamentales un carácter: didáctico, moral y de difusión educativa.

Estamos frente a un arte simple, popular y aparentemente tosco, que no supera este carácter hasta después del Edicto de Tolerancia, convirtiéndose en el arte oficial del Estado.

El arte de los primeros tiempos del imperio representaba más bien el gusto de las clases inferiores que van influyendo en los grupos de poder.

Hay un cambio de estilo, basado en la modificación de esa sociedad cosmopolita que se sentía amenazada por el temor a la ruina, debido al quiebre y a la caída del paradigma que hasta entonces la sostenía. En el siglo III, la crisis económica, política y de valores que experimenta el mundo romano dio al cristianismo su impulso definitivo. El panteón clásico y el mundo que lo sustenta se derrumba. No hay esperanza de salvación ni consuelo personal, en medio de esta crisis. Frente a estos signos de decadencia, el hombre ponía sus esperanzas en “el más allá”. El carácter protector del cristianismo era interesante y necesario para la gran población afectada por el sistema esclavista romano. Es un escenario propicio para la expansión del cristianismo.

“(…). Este carácter se refleja con igual intensidad en el arte pagano y en el arte cristiano de los últimos tiempos de Roma. La diferencia estaba únicamente en que las obras de arte destinadas a los romanos distinguidos y pudientes eran todavía obras de verdaderos artistas, los cuales, desde luego, no tenían ningún deseo de trabajar para las pobres comunidades cristianas.(...). Lo que los cristianos deseaban de ellos, era, en efecto, que no continuaran confeccionando las imágenes de

las divinidades paganas; pero esto era algo que un artista, cuanto más estimación y éxito tuviera, más difícilmente podía comprender”.¹²

Las formas artísticas comienzan a cambiar recién en el siglo V, paralelamente con la descomposición del Imperio romano de Occidente. Ahora es cuando se produce la liberación del arte, renunciando a la representación imitativa de la realidad.

Uno de los elementos que alejan al arte cristiano de la pintura realista de la época clásica, es particularmente el simbolismo perseguido que no pretende sólo representar la figura de un santo, sino resaltar el carácter simbólico e ideal que ésta proyecta. Así, podemos comprender elementos del arte cristiano primitivo, por ejemplo: la distorsión de las proporciones naturales de acuerdo a la jerarquización de los objetos representados, destacando la figura principal por un tamaño mayor que las figuras accesorias del primer plano; reducción de la profundidad espacial. Es común la vista frontal de las figuras importantes; en un ambiente sin aire, luz ni perspectiva. Destaca la simplicidad del dibujo, realizando figuras planas y sin moldear. Todas estas características nos hacen recordar el geometrismo de los comienzos del arte griego.

1.6. ROMA Y BIZANCIO DEL SIGLO V AL XIII.

Una vez que la iglesia se convirtió en el mayor poder del reino, su relación con la expresión artística tuvo que replantearse. Los edificios destinados al culto no debían tomar como referencia los templos antiguos, ya que su finalidad era totalmente distinta. Por estos mismos motivos, la ornamentación de estas basílicas se transformó en un serio problema, provocando fuertes disputas. La gran interrogante era el tema del adecuado uso de las imágenes desde una perspectiva religiosa-cristiana.

“En una cosa estaban de acuerdo casi todos los cristianos: no debían haber estatuas en la casa de Dios. Las estatuas eran demasiado parecidas a las imágenes talladas y a los odiosos ídolos que estaban condenados por la Biblia. Colocar la figura de Dios, o de uno de sus santos, sobre el altar era demasiado absurdo. ¿Cómo comprenderían los pobres paganos que acababan de convertirse

¹² Hauser, Arnold. Op. Cit., p. 157.

a la nueva fe la diferencia entre sus viejas creencias y el nuevo mensaje, si veían tales estatuas en las iglesias”.¹³

Si bien es cierto, todos los cristianos se opusieron a las estatuas en la ornamentación de sus iglesias, como lo explicita la cita anterior, sin embargo, su idea en relación a la pintura, como medio de expresión religioso-cristiano, era muy diferente. La parte occidental del imperio romano, encabezada por el papa Gregorio el Grande, a finales del siglo VI, consideró necesarias y útiles la pintura, ya que por medio de ellas se realizaba un adoctrinamiento de la fe católica, enseñando a través de la evocación de episodios religiosos-cristianos. Es necesario considerar que muchos integrantes de la iglesia no sabían leer ni escribir, por lo tanto, para Gregorio el Grande, la pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer.

El arte de la pintura fue aceptada y promovida, por el papa recién mencionado, pero había que cuidar ciertos aspectos en la representación de las imágenes. El tema debía ser expresado con claridad y sencillez, otorgando importancia a lo esencial en cada pintura, omitiendo todo elemento que pudiese alejarlo de su principal propósito.

El mosaico- El milagro de los panes y los peces- año 520, en la basílica de San Apollinare Nuovo, Rávena, corresponde a estas exigencias por parte de la iglesia. Aparentemente es una representación rígida, con escaso movimiento, las figuras están colocadas en posición frontal, esto no significa que el artista no conociera el arte griego, su representación se caracteriza por su sencillez y claridad. Es un mosaico de pequeños tacos de cristal de intenso color, el fondo está realizado en vidrios dorados, dando un carácter de solemnidad. No se presenta una escena realista o naturalista, pero se destaca la figura de Cristo en el centro del mosaico, otorgándole una particular significación.

“ Y, sin embargo, el artista debió conocer perfectamente el arte griego; sabía exactamente como colocar sobre un cuerpo para que las manos ocultas quedaran visibles a través de los pliegues (...). Acusaba las sombras sobre el suelo y no hallaba dificultad alguna en representar los escorzos.”¹⁴

¹³ Gombrich, Ernst. Op. Cit., p. 135

¹⁴ Gombrich, Ernst. Op. Cit., p. 136

Las consideraciones del Imperio romano de occidente y del papa Gregorio el Grande, en cuanto al adecuado empleo del arte en las iglesias y la aceptación y promoción de la pintura, para efectos evangelizadores, significó un gran quiebre en la historia del arte. Esta fue una de las principales causas de que la iglesia oriental, no aceptara la jefatura del papa latino. De este modo, surge con gran ímpetu todo un movimiento iconoclasta o destructores de imágenes. La argumentación que los de occidente daban a su relación con las imágenes consistía en que no adoraban esas imágenes por sí mismas, sino que a través de ellas, adoraban a Dios y a los santos.

Este movimiento iconoclasta no se dirigía en contra del arte, sino que iba en contra de las representaciones de contenido religioso ligadas a la adoración de ídolos y a su representación estética. La difusión de la idea iconoclasta es digna de consideración, pero la lucha contra las imágenes tenía más bien un fondo político en el Imperio de Oriente. De este modo, en el año 754 todo el arte religioso fue prohibido en la iglesia oriental.

“Mayor importancia que todos estos motivos tuvo en el movimiento iconoclasta la lucha contra la idolatría, que era a lo que había venido a parar en el Oriente el culto a las imágenes. Pero tampoco era esto lo que le interesaba a León III. La pureza de la religión le importaba mucho menos que los efectos civilizadores que esperaba conseguir con la prohibición de las imágenes (...) Otro factor que favoreció extraordinariamente el movimiento iconoclasta fueron los éxitos militares de los árabes, que carecían de imágenes en su religión”.¹⁵

Después de un siglo, los iconoclastas vuelven al poder, las pinturas no podían ser miradas como simples ilustraciones. Desde ese momento, la iglesia oriental se preocupa de ordenar y orientar a los artistas. Su espíritu conservador, los hace insistir en la observación de las tradiciones, respetando los antiguos modelos, manteniendo las ideas y la tradición del arte griego, en relación a las vestiduras, los rostros y sus actitudes.

Lo anterior no significó que estos artistas bizantinos, no hallan logrado ir más allá del conservadurismo manifestado como norma en sus obras. Fueron éstos, los que transformaron las simples ilustraciones en enormes y solemnes imágenes al interior de las iglesias bizantinas.

Como la pintura bizantina ha marcado su fuerte influencia en el mundo del arte romano de Occidente, también lo hace en términos políticos. De este modo, la elección de los Papas ya no es

¹⁵ Hauser, Arnold. Op. Cit., p. 173

independiente, ya que debe ser confirmada por el emperador de Bizancio. Es importante señalar que la mitad de los personajes que llegaron al trono pontificio venían de Oriente.

“Pero se equivocaría quien sólo viera influencia Bizantina en la pintura de Roma. También se deja sentir la vieja tradición romana: el antiguo impresionismo y la gran tradición pictórica de las catacumbas continúan dando señales de vida. De ahí que distingamos dos grandes tradiciones: una autóctona, romana, legado del arte clásico y paleocristiano de la urbs aeterna, y otra bizantina, que se imbrica en la tradición latente. En Roma hay obras que escapan a la antigua tradición pictórica, pero muy pocas en las que el arte bizantino imponga su dominio absoluto sin llegar a una síntesis con la pintura romana”.¹⁶

1.7. ARTE ROMÁNICO - IGLESIA MILITANTE. SIGLO XII

Los normandos que desembarcaron en Inglaterra, traían consigo un estilo arquitectónico que ya habían desarrollado, que después de un siglo de la invasión comienza a concretarse en edificios religiosos. En Inglaterra, los obispos y nobles, que eran los nuevos señores feudales, comenzaron a fundar abadías y monasterios. Estas construcciones recibieron el nombre de normando en Inglaterra y estilo románico en el continente. Este arte tiene la particularidad de ser un arte monástico, pero al mismo tiempo aristocrático. Esto da cuenta de la fuerte relación entre clero y nobleza.

La construcción de monasterios e iglesias, situados en propiedades de abades y obispos, en villas de regiones agrícolas, destacaban por ser el único edificio de piedra de los alrededores. El campanario marcaba la señal de llamada para que participaran todos los habitantes humildes de aquellas ciudades, en las celebraciones litúrgicas.

El clero, caracterizado por sus propósitos totalitarios, predica el fin del mundo y el juicio final, en un sentido apocalíptico, de anhelo de muerte y huida del mundo terrenal, organizando peregrinaciones y grandes cruzadas. En medio de este espíritu autoritario, se establece la construcción de las primeras iglesias románicas. Esto exigía años de trabajo, en el cual participaba la comunidad entera. Extraían piedras de las canteras y las transportaban, levantaban andamios y participaban, además en el acto simbólico de levantar esas enormes construcciones pétreas. Estos

¹⁶ Sas-Zaloziecky, Wladimir. Op. Cit. p. 185

poderosos y desafiantes cúmulos de piedras se erigían en medio de tierras de campesinos y guerreros, según Arnold Hausser, eran la expresión misma de una iglesia militante. Esto significa que la misión de la iglesia en el mundo terreno era combatir las fuerzas oscuras que alejaban al hombre de la salvación.

La disolución de la sociedad cortesana implicó que las ciudades de Occidente vivieran un nuevo retroceso. El poder político se había centralizado en la iglesia, produciendo una clericalización de la cultura. Tenemos que recordar que en todo el arte carolingio, el buen gusto era determinado por los hombres cultos de la corte, considerando al arte objeto estético. En cambio, ahora se constituía, más bien, como culto, como ofrenda, adquiriendo el carácter de propaganda de la iglesia. Por lo general, las iglesias románicas se encuentran en tierras de campesinos y guerreros o en ciudades tranquilas.

El programa cultural impuesto por la iglesia, sólo se hace posible a fines del siglo X, gracias al trabajo del movimiento cluniacense que genera un nuevo espiritualismo apoyado en su amor y valoración por el arte. La escultura renació en Francia durante el siglo XII. Muy pronto fue adoptada por los abades de Cluny, San Hugo y Pedro el Venerable. Estos creyeron en la belleza y en la virtud del arte, como un presentimiento del cielo, siguiendo a San Odón. Dan testimonio de las experiencias de fe y esperanza al descifrar los viejos relatos de piedra en las penumbras de las iglesias románicas. Así, se puede entender que todo el arte del siglo XII es un arte monástico, ya que eran los monjes quienes dictaban los temas.

Las primeras creaciones arquitectónicas románicas datan de fines del siglo X. El desarrollo y florecimiento de este estilo, corresponde al siglo XI, es una época en que ya se encuentra consolidado el edificio religioso románico, además del surgimiento de la filosofía escolástica. Es el tiempo de grandes donaciones y fundaciones a favor de la iglesia y particularmente de los monasterios.

En las iglesias románicas y normandas, encontramos arcos semicirculares que descansan sobre pilares macizos, connotando una gran fuerza y solidez. Son edificios imponentes, poderosos, grandes y firmes. Su forma es pesada y ancha, como los castillos y fortalezas de la época. Por su estructura se les ha denominado “fortalezas de Dios”. En ellas se traduce el profundo sentido que la vida del cristiano, aquí en la tierra, es una lucha constante. Además, la iglesia ofrecía protección contra los ataques del mal. De ahí el concepto de iglesia militante planteado por E. Gombrich.

El estilo voluminoso y de formas anchas de este arte, puede explicarse por su arcaísmo, por su retorno a las formas simples, homogéneas, estilizadas y geométricas en donde la ornamentación es escasa. Es clara la diferencia con el arte bizantino o carolingio. Ahora la producción artística es más bárbara y primitiva. Ya no está sometido al gusto refinado de la corte ni a una variable intelectual propia de las ciudades de la época precedente. Sin embargo, el arte románico es propiedad artística de un reducido grupo del clero. Los monjes conservaban en sus bibliotecas, tesoros del antiguo arte cristiano. Cuando se trataba de la ornamentación de las iglesias recurrían a las miniaturas de sus libros, buscando modelos de representación del Evangelio.

Estos impresionantes edificios de piedra, se enfrentaron a problemas, cuando se quiso reemplazar los antiguos techos de madera de las basílicas por estructuras pétreas de mayor dignidad para estas iglesias. Las paredes y los pilares tenían que ser construidos más macizos y monumentales de manera de sostener ese peso enorme y significativo. Después de variados estudios técnicos y de cálculo se intentó un sistema para alivianar la carga del techo. Se estimó que bastaba con tener cierto número de sólidas vigas que cubriesen las distancias para luego rellenar los intersticios con materiales más ligeros.

Todo elemento que fuera parte de la iglesia románica, no era azaroso, sino que tenía una función específica en relación al adoctrinamiento de la fe. De esta manera, el pueblo podría comprender los elementos básicos que conforman la religiosidad católica. En este aspecto, el historiador Arnold Hauser plantea una visión mucho más crítica, ya que dice que el sentido simbólico de las diversas representaciones artísticas religiosas románicas, era a menudo difícil de entender, por parte de los simples creyentes, a pesar de la simplificación de las formas.

Aquí establece una relación entre las formas del primitivo arte cristiano como menos sugerentes a las del período románico, pero con un mismo objetivo de adoctrinamiento. De esta manera, podemos encontrar muchos ejemplos del románico con ese carácter. El marco arquitectónico constituye la base de la representación de las esculturas, en su maciza solemnidad, son parte del edificio. Al igual que pilares y columnas, son parte de la construcción del muro o del pórtico. Es justamente aquí, en uno de los tantos lugares de la iglesia románica, en donde el mensaje evangélico es claro en su representación, frente a la mirada del hombre simple.

Las portadas, en sus tímpanos esculpidos, con reconocidas escenas bíblicas, invitan a la meditación y preparan el ingreso al santuario. Antes de cruzar el umbral, se conduce a la reflexión espiritual a los visitantes. El investigador Émile Male se refiere, en su texto "El Arte Religioso", a este preciso momento:

"...Sobre una portada decorada con una virgen majestuosa rodeada de ángeles, pueden leerse estas palabras: Al entrar aquí, quienquiera que seas, elévate a las cosas del cielo. De este modo se esforzaron los escultores románicos para encerrar algunas grandes ideas en un semicírculo de piedra (...) Los artistas del mediodía de Francia, creadores de los tímpanos esculpidos, afrontaron la solución de un difícil problema. ¿De qué modo disponer artísticamente los personajes dentro de un semicírculo? Parece absolutamente necesario, según ellos, colocar en el centro una figura mayor, que domine a todas las demás. El tímpano debía encerrar, pues, una escena triunfal; estaba predestinado a representar un espectáculo augusto."¹⁷

Así, el pórtico de la iglesia " St.- Trophime " en Arlés, del sur de Francia, a fines del siglo XII, es un ejemplo de esto, quien por su forma, nos conduce la mirada sobre el dintel de la puerta. Éste presenta una imagen del Antiguo Testamento, en el cual aparece el trono de Cristo en la gloria, rodeado de los símbolos de los cuatro evangelistas, adquiriendo un carácter connotativo para cada uno de ellos y a la propuesta en su totalidad. El león para san Marcos; el ángel para san Mateo, el toro para san Lucas y el águila para san Juan. Bajo el dintel las figuras de los doce apóstoles sentados y luego las imágenes de los Santos, intercediendo por la salvación de los fieles.

Todas las portadas del siglo XII representan la figura de Cristo en uno de los siguientes episodios evangélicos. Así, crearon tres tipos de portada con un carácter majestuoso. El primero hace referencia al Cristo del Apocalipsis; el segundo representa a Jesús subiendo al cielo y el tercero es quien muestra a Jesús en trance de juzgar a los hombres. El Cristo apocalíptico, que aparece entre los cuatro animales es el que ha tenido mayor influencia en este estilo de arte.

No existen elementos sólo con un fin ornamental o decorativo, en el arte románico, ya que los teólogos tienen una clara incidencia en estas propuestas, aconsejando a los artistas , acerca del mensaje evangélico que deben entregar.

¹⁷ Male, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. Segunda Edición. México, 1966, p. 41

“Recordemos que el siglo XII es el de las cruzadas. Existía por consiguiente un contacto mayor que antes con el arte de Bizancio, y muchos artistas de ese siglo trataron de imitar y de emular las majestuosas imágenes sagradas de la Iglesia de Oriente. En ninguna otra época, en efecto, se aproximó tanto el arte europeo a estos ideales del arte oriental como en la plenitud del estilo románico.”¹⁸

Es fundamental reconocer la influencia que tiene el drama litúrgico, representado desde el siglo X en las iglesias, sobre la iconografía tradicional. Desde la primera mitad del siglo XII, son comunes estas representaciones, en Occidente, durante la semana santa y tiempo de Pascua. Una de las escenas más recurrentes es el encuentro de Jesucristo con los peregrinos de Emaús. Desde esa época, empezó a influir en el arte plástico, enriqueciendo la iconografía hasta entonces desarrollada. Algunos ejemplos de esto los podemos encontrar en el manuscrito de Saint-Albans, igualmente en un bajorrelieve del claustro de Silos, en España, en el año 1130 aproximadamente. Del mismo modo, en uno de los paneles de los vitrales de Chartres, dedicados a la Pasión y Resurrección. Éstos representan el mismo episodio bíblico, de “Jesucristo y los peregrinos de Emaús”, pero con un aspecto completamente renovado, reconociendo en él las influencias del drama litúrgico.

1.8. ARTE GÓTICO. IGLESIA TRIUNFANTE. SIGLO XIII

Durante la Edad Media, nos encontramos frente a un arte simbólico, en donde los artistas logran espiritualizar la materia. Paulatinamente, el hombre sabio comienza a elevarse de las cosas visibles a un sentido mucho más profundo, yendo más allá de la imagen judeocristiana caracterizada por un señor espiritual e invisible. Los pensamientos místicos que plantean los antiguos hombres iluminados, frente a la naturaleza, se fundamentan en que es posible lograr encontrar en la naturaleza el pensamiento de Dios, como también su presencia y enseñanzas en cada ser. La humanidad caída y en espera de la gracia-dice Vicente de Beauvais-comienza la obra de su redención con el trabajo manual y con la ciencia. Esta última no estudia las cosas en sí mismas, sino lo que Dios ha puesto en ella para nosotros. Es decir, el retorno de Dios a la naturaleza.

¹⁸ Gombrich, Ernst. Op. Cit., p. 179-180

El naturalismo del Gótico se mueve en un constante antagonismo, no sólo en el arte, sino que además en lo religioso y lo social, en donde también prevalece la idea de un Dios existente fuera del mundo, tal como lo concebía la alta Edad Media.

“La trascendencia absoluta de Dios había llevado de modo tan necesario a la depreciación de la naturaleza, como ahora el panteísmo conduce a su rehabilitación”.¹⁹

Todo naturalismo en el arte se basa en la idea que las cosas son importantes en la medida que den testimonio de Dios y expresen lo divino a su manera. Sin duda, corresponde a la actitud de un mundo más liberal que ha comenzado a mostrarse y a romper con su fe incondicional. Esto se expresa en una concepción artística diferente, superando la abstracción y los estereotipos románicos, acentuando los rasgos individuales. Se puede apreciar, por ejemplo, en la representación del hombre en los cuadros de paisaje, en donde la naturaleza y el individuo se proyectan como presencia de un mundo concreto y real que revela lo espiritual.

Nos encontramos en una época en que surgen dos fuentes distintas de verdad: fe y ciencia. Considerando las ideas inseparables de la realidad empírica. A partir de una síntesis de ambas, no desconociendo sus contradicciones, se puede dar cuenta de una misma verdad. Este dualismo constituye el paradigma cultural del arte gótico.

El estilo románico, con sus pesadas y sólidas estructuras, no se prolongó más allá del siglo XII, naciendo en el norte de Francia un nuevo estilo arquitectónico denominado Gótico. En un comienzo, deslumbra por el método desarrollado para abovedar las iglesias por medio de vigas cruzadas, pero esto no era suficiente para producir un quiebre con la propuesta románica. Fue necesario recurrir a una serie de consideraciones técnicas y minuciosos cálculos para construir una iglesia fundamentada, en una concepción distinta de Dios, la naturaleza y el hombre.

“Era posible levantar una especie de andamiaje pétreo que mantuviera unido el conjunto del edificio. Lo único que se necesitaba eran delgados pilares y estrechos nervios; lo demás entre unos y otros podía suprimirse sin peligro de que el andamiaje se hundiera. No se necesitaban pesados muros de piedra; en su lugar podían colocarse amplios ventanales (...) Solamente carecían de estructura de hierro y de vigas de acero, y, por lo tanto, tenían que hacerla de piedra (...) Pero una vez conseguido que tales cálculos fueran correctos, resultaba posible construir una

¹⁹ Hauser, Arnold. Op. Cit., p. 278

iglesia de un tipo enteramente nuevo; un edificio de piedra y de cristal como nunca se había visto hasta entonces. Ésta es la idea que presidió la creación de las catedrales góticas, desarrolladas en el norte de Francia en la segunda mitad del siglo XII.”²⁰

Los criterios de composición nos dan cuenta que la intención artística va totalmente unida a la intención técnica. En este sentido, uno de los elementos fundamentales es el logro de la bóveda de crucería y su verticalismo resuelto particularmente por un juego de fuerzas, disolviendo todo lo rígido y estático. Se descarta el arco semicircular del románico, posibilitando que dos segmentos de éste confluyan en un mismo punto, dando paso a la conocida ojiva o arco ojival. Lo cual permite conseguir una mayor altura de los muros.

Las catedrales góticas se caracterizan en su arquitectura, entre otros elementos, por su verticalismo ascendente y profundamente espiritual, connotando una imagen celestial bajada a la tierra. Los escultores góticos dicen que la vida del cristiano que ha sabido hacer reinar en él todas las virtudes, es la misma paz, un reposo anticipado en el seno de Dios. De ahí el concepto de iglesia triunfante para referirse al gótico. La adecuada distribución del peso es la que permite reducir el material pesado. Las piedras no sólo ejercen presión de arriba hacia abajo, sino que también en forma lateral, por ello se hace necesario más allá de los pilares que sostienen la estructura, la creación de contrafuertes en la parte exterior del edificio. En el caso de la nave central, es reforzada por los arbotantes.

El gótico se libera de la forma cúbica y cerrada, además se logra la autonomía de la escultura en relación a la arquitectura. Es así, como podemos encontrar una cierta ingravidez en las esculturas de los pórticos de estas catedrales. El estilo gótico con su carácter trascendente, logra superar la tradición de la antigüedad clásica, revelando en las obras escultóricas elementos sugerentes y expresivos.

El arte románico, a pesar de su fuerte carácter espiritual se encuentra más cercano por lo sensualista y mundano a lo clásico. En cambio, en el gótico, se complementan y se compenetrán el espiritualismo cristiano y el sensualismo realista de la época, dando, una vez más, cuenta del dualismo que atraviesa todas las manifestaciones del gótico.

²⁰ Gombrich, Ernst. Op. Cit., p. 186

Estamos frente a un arte eminentemente simbólico, en donde la materia se ha espiritualizado. Los artistas revelan en sus esculturas toda una doctrina enseñada por los teólogos.

En los pórticos de las grandes catedrales góticas como “Nuestra Señora de París”; Chartres, Colonia, Reims y Amiens, encontramos las figuras de personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento, además de las imágenes de santos que representan en su estilo el dualismo del gótico ya antes mencionado. La escultura en su carácter solemne religioso-sagrado, pero llenos de vida y humanidad, revelada en sus gestos, miradas y en el movimiento de sus vestiduras. Formando parte de un relato visual y de conjunto, cada figura era válida en sí misma, formando parte de un relato visual, destacaba su individualidad. Absolutamente diferentes a las figuras de los santos románicos que más bien parecen sólidos pilares, carentes de vida y humanidad. Así, encontramos un rico símbolo fácil de comprender por los hombres y mujeres creyentes de fines del siglo XII y comienzos del XIII. Ejemplos hay bastantes, pero indicamos el pórtico del transepto norte de la **catedral de Chartres**, 1194. Aquí, nos encontramos con las figuras de Melquisedec, Abraham y Moisés. Son figuras solemnes, pero plenas de humanidad que parecen mirarse y dialogar entre sí. En cada una de ellas, en particular y en su conjunto, existe un claro sentido y mensaje para ser meditado por los fieles. Así, está Abraham, hombre mayor, que sostiene a su hijo para el sacrificio; luego Moisés con las tablas en que fueron escritos los diez mandamientos; finalmente Melquisedec, “Sacerdote del Dios Altísimo”.

En el vano central de la portada septentrional de Chartres, pueden verse diez estatuas de patriarcas y profetas, alienados en orden cronológico, anuncian y simbolizan en su totalidad a Jesucristo. De este modo, las figuras de Moisés, Samuel y David representan las generaciones que conocieron la ley escrita y adoraron a Dios en el templo. Más adelante, encontramos a Isaías y Jeremías; Simeón y Juan Bautista quienes representan los tiempos proféticos. Luego, San Pedro que lleva la cruz y el cáliz, anunciando que Jesús ha abolido la ley y las profecías.

De igual modo, en la fachada de **Notre Dame** con una clara distribución de pórticos y ventanales. En sus esculturas existe un destello de luminosidad e ingravidez, presente en los pórticos. **Es la catedral de la Virgen**. Cuatro de las seis portadas están consagradas a ella. Ella es el eje de todas las cosas. Se puede encontrar una profunda armonía entre el Antiguo y Nuevo Testamento, al igual que en las otras catedrales recientemente mencionadas. Figuras que carecen de sentido si no se le relaciona con el Nuevo Testamento. Nos encontramos con artistas que conocen que la Escritura es una historia y un símbolo. Esta afirmación se puede respaldar, sabiendo que a

principios del siglo XIII, los doctores de la fe, enseñaban , desde lo alto de los púlpitos, a los artistas que decoraban las catedrales.

Amiens es reconocida como una catedral mesiánica y profética. Las esculturas de la fachada, representan a los profetas sobre los contrafuertes en una actitud de observación sigilosa del futuro de la humanidad, parecen más bien centinelas que esperan el próximo advenimiento del Salvador.

Reims es conocida como la catedral nacional francesa. Es decir, las otras tienen un carácter más universal dentro del catolicismo. Ésta alberga acontecimientos y personajes nacionales en relación a la fe católica. Por ejemplo, El bautizo de Clodoveo; los reyes de Francia pintados en los vitrales y en la portada figuras esculpidas siempre dispuesta a recibir a los reyes.

“Los artistas que tuvieron que representar grandes figuras-sobre todo los escultores-, se hallaron frecuentemente ante uno de los más bellos problemas del arte. Se trataba de hacer brillar una virtud diferente sobre la faz de cada santo... San Pablo es el hombre de acción; San Juan el contemplativo; San Jerónimo es el sabio cuyos ojos se han debilitado sobre los libros y San Ambrosio es el obispo por excelencia, el guardián del rebaño. No hay sentimiento ni matiz de sentimiento que un santo no pueda encarnar.(...) De ahí ha resultado que el arte medieval, que apenas ha representado otra cosa que santos, es el arte idealista por excelencia: porque no se le pedía más que hacer transparentes las almas. Fuerza, caridad, justicia, templanza, he aquí lo que se debía leer en los rostros. No se trataba aquí de frías abstracciones: los santos fueron realidades vivientes...”²¹

El escultor gótico se ve enfrentado a importantes cambios en la representación de las estatuas, ya que éstas no sólo son símbolos religiosos, sino que cada figura valía por sí misma, destacando rasgos individuales de belleza y solemnidad, en medio del conjunto. Se trató de enseñar a los fieles, por medio de vitrales y estatuas, el mayor número de verdades posibles de la fe. Por la gran cantidad de analfabetos que no podían entender del cristianismo más que lo visible, era necesidad materializar las ideas y revestirlas de una forma sensible.

Posterior a al año 1200, surgen construcciones de numerosas catedrales góticas, más allá de las fronteras de Francia. En países cercanos como es Estrasburgo, Inglaterra, España y en tierras germánicas. Todas estas obras son herencia común de la Europa católica, pero a Francia se le

²¹ Émile Male. Op. Cit., p. 72

reconoce por hacer de la catedral una verdadera imagen del mundo y de la gloria de Dios, apoyándose en el orden y claridad de sus ideas manifestadas en la piedra, en los vitrales y en las esculturas.

Después de tantos siglos de historia unida estrechamente a la expresión artística religiosa, en la carta que el papa Juan Pablo II envía a los artistas del mundo, mira retrospectivamente la riqueza del Románico y del Gótico.

“ El patrimonio artístico que se ha ido formando a lo largo de los siglos cuentan con innumerables obras sagradas de gran inspiración, que provocan una profunda admiración aun en el observador de hoy. Se aprecia, en primer lugar, en las grandes construcciones para el culto, donde la funcionalidad se conjuga siempre con la fantasía, la cual se deja inspirar por el sentido de la belleza y por la intuición del misterio. De aquí nacen los estilos tan conocidos en la historia del arte. La fuerza y la sencillez del románico, expresada en las catedrales o en los monasterios, se va desarrollando gradualmente en la esbeltez y el esplendor del gótico. En estas formas, no se aprecia únicamente el genio de un artista, sino el alma de un pueblo”.²²

1.9. EL ARTE RELIGIOSO ITALIANO DURANTE EL RENACIMIENTO.

Al intentar ordenar por etapas la historia del hombre y su relación con los medios de expresión artística, es difícil producir quiebres en ella, por lo paulatino que suelen ser los cambios históricos. Es eso, justamente lo que sucede al producir una separación entre Edad Media y Renacimiento. Generalmente, conocemos a un hombre renacentista relacionado con tendencias liberales, libertino, sensual e individualista, pero en ningún caso carente de sentimiento religioso. Se atacaba al clero, pero existía un fuerte respeto por la iglesia como institución. A medida que iba disminuyendo la autoridad de ésta se la sustituía por el espíritu de la antigüedad clásica.

“En la más íntima relación con la moral de un pueblo está la cuestión de su conciencia de Dios, es decir, de su mayor o menor fe en una divina guía del mundo, ya considere esta fe al mundo como algo predestinado para la felicidad o para el dolor y la temprana ruina. Ahora bien : la incredulidad

²² Juan Pablo II.. *Carta de Juan Pablo II a los artistas*. En: *Humanitas, Revista de Antropología y Cultura Cristiana*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Número 16, año IV. Santiago, 1999, p. 682.

italiana de esta época ha llegado a hacerse muy sospechosa, y quien tomarse la molestia de demostrarla encontrará fácilmente centenares de testimonios y ejemplos...”²³

Si bien podemos considerar que verdaderamente la Edad Moderna corresponde al siglo XVIII con la Ilustración y las ideas del progreso, pero, sin embargo, ya a comienzos del siglo XIII, es cuando resurge la economía, aparecen las nuevas ciudades y la burguesía se despliega como clase floreciente. Ya en el siglo XV, todas estas ideas han alcanzado su madurez. Además, de una lucha contra el espíritu de autoridad y jerarquía, promoviendo la libertad de pensamiento y conciencia.

A finales de la Edad Media el concepto de cultura unitaria, sostenido por el feudalismo y la iglesia universal, se quiebran cuando la burguesía nacional plantea formas sociales y económicas distintas para cada ciudad. Es aquí, justamente, donde el Renacimiento surge en Italia, más bien como manifestación individual, en relación a la unidad cultural europea.

Las motivaciones por lo individual, la investigación de las leyes naturales y el sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte, no es algo nuevo, ya que tiene sus raíces en el Naturalismo del Gótico con una clara conciencia de lo individual.

Con la llegada del Renacimiento aparecen los rasgos científicos y metódicos que son parte del naturalismo. Como también la obra de arte se transforma en un estudio de la naturaleza y, por lo tanto, la representación de un mundo sensible.

El Quattrocento anticipa los principios estilísticos del Renacimiento: medida, orden, plasticidad monumental y relaciones desde las más simples hasta las más complejas. Existe desde esta época la presencia de lo clásico en las primeras creaciones del Renacimiento italiano. Los pintores encontraron mayor dificultad que los escultores en el trabajo de reproducir la naturaleza. El pintor tenía que preocuparse de crear una ilusión de profundidad que no era simple de lograr. En cambio, los escultores tenían resuelto hace mucho este problema, ya que su obra se erigía en un espacio y luz reales. Comienza a surgir un estilo que reconoce como su precursor al Giotto y la influencia de éste en Masaccio, Donatello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca y en todo artista del Renacimiento italiano que comienza a mostrarse.

²³ Burckardt, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Editorial Losada, cuarta edición. Buenos Aires, 1962, p. 354.

Es así como el maestro que rompe con el estilo conservador del bizantino, es el florentino **Giotto di Bondone** (1267-1337). Este artista es el que transforma la pintura con toda la fuerza expresiva, realista y plenamente humana que caracterizaba a la escultura gótica. Como también reconoció la grandiosidad de su perspectiva. Sus métodos encuentran su fundamento en los maestros bizantinos. A pesar de su rigidez, conservaba la mayoría de los descubrimientos de los pintores helenísticos. Fue así, como el arte bizantino permite que los italianos trasciendan la barrera que separaba la pintura de la escultura. El Giotto, quien fue contemporáneo al gran poeta Dante Alighieri, rompe con la primitiva tradición bizantina de un modo revolucionario, ya que su estilo se contrapone a la rigidez. Con gran fidelidad a lo real, claridad y sencillez a través de los medios pictóricos.

Lo importante en esta concepción artística es la tendencia a la unidad. En ella existe una idea de concentración y no de expansión, otorgándole a la creación la idea de conjunto y continuidad. Independiente de los detalles y colores su representación es simple y homogénea. A diferencia del Gótico, que nos lleva de un detalle a otro. El arte renacentista no se detiene en los elementos particulares, sino que en una mirada de conjunto que nos hace abarcar la obra en su totalidad.

Entre las obras más famosas del Giotto son sus pinturas murales. Entre los años 1302-1305, trabaja arduamente, al norte de Italia, en una iglesia de Padua, cubriendo de frescos los muros de esta iglesia. Los temas tratados corresponden a la vida de Cristo y la Virgen. Entre sus obras más conocidas, podemos encontrar "La representación de la fe" (1305).

Llama la atención las semejanzas entre la figura representada con las esculturas góticas. En esta pintura que da la sensación de escultura, destaca el gran aporte del Giotto que consistía en el arte de crear la ilusión de profundidad en la pintura.

Los mismos logros y aportes los podemos encontrar en su obra "La sagrada familia al huir a Egipto" o en "El entierro de Cristo" (1305). En cada una de sus obras muestras a sus personajes revestidos de una gran humanidad, reflejando la aflicción o el dolor en cada uno de sus gestos y movimientos. En el fresco de la Arena de Padua, al referirse a la escena de la Anunciación, nos presenta arrodillados, no sólo al ángel, sino también a la Virgen. Es así como los pintores italianos del siglo XIV siguieron su ejemplo.

Entre cada figura existe gran espacio y aire lo que les permite moverse con facilidad y soltura. Esto va demostrando lo propositivo y nuevo que era el arte de este italiano. En relación al arte de crear la ilusión de profundidad en la pintura, Ernest Gombrich afirmar lo siguiente:

“Para Giotto, este descubrimiento no fue solamente un recurso valedero por sí mismo. Le permitía cambiar todo el concepto de la pintura. En lugar de emplear los procedimientos de la pintura-escritura, podía crear la ilusión de que el tema religioso pareciese estar acaeciendo delante de nuestros mismos ojos.(...) Siguió más bien la opinión de los frailes que exhortaban al pueblo en sus sermones a que representaran en sus mentes lo que leían en la Biblia o en las leyendas de los santos como si lo estuvieran viendo.”²⁴

Existe un sentimiento realista más desarrollado. Los conceptos de unidad y totalidad nos presentan un mundo más auténtico, autónomo y veraz, en relación a la Edad Media. Es una representación realista, verosímil y con una gran fuerza persuasiva para el espectador. El maestro gozó de gran estimación, fama y reconocimiento. Su arte que marcaba un nuevo renacer, cambio la pintura no sólo en Florencia, sino que en el resto de Italia y en los países más allá de los Alpes. Es el primer maestro del naturalismo en Italia, ejerciendo una trascendental influencia entre sus contemporáneos.

Recordemos que durante el siglo XIII, los franciscanos ya tienen una mirada del Evangelio plena de vida. Esto se puede proyectar en la representación de un san Francisco, lanzando migas de pan a las palomas, en uno de los frescos del Giotto, un siglo después. Su característica principal no lo presenta en una contemplación mística, sino que en una actitud meramente humana.

Ya en el siglo XIV, las ciudades italianas se convirtieron en grandes centros comerciales. Allí se construían edificios particulares, casas gremiales, palacios y las mansiones de los burgueses con gran comodidad, lujo y opulencia, surgiendo el concepto de la corte y por ende el del tipo humano denominado cortesano. De esta manera, los burgueses fueron cada vez más autónomos del poder de la iglesia y de los nobles.

La burguesía ciudadana y la sociedad de las cortes principescas, constituyen el gran público del arte renacentista. Éste es un siglo de bastantes conflictos entre la burguesía y el proletariado. La

²⁴ Gombrich, Ernst. Op. Cit., p. 201

primera era la que dirigía los distintos gremios de los cuales el proletariado había sido excluido, además prohibiendo su asociación. Esto impedía la defensa de sus intereses.

La ciudad de Florencia disfruta de todo un potencial económico entre las ciudades restantes, respaldada en el comercio de tejidos y en la riqueza que significaban para el comercio los puertos de Pisa y Livorno.

La conveniencia, el cálculo, el rendimiento y el racionalismo apuntan a elevar el nivel de producción. Esto conlleva rápidamente, a una despersonalización del trabajo humano, con un acentuado materialismo, afán de lucro y espíritu capitalista, en donde todo se reduce a inversiones y rendimientos .

“La mundanalidad con que el Renacimiento parece destacarse en marcado contraste con la Edad Media procede, ante todo, de la caudalosa afluencia de las nuevas concepciones de la naturaleza y la humanidad, de las nuevas ideas y los nuevos designios. Considerada en sí misma esta mundanalidad , no es más hostil a la religión que lo que en nuestros días la representa: los llamados intereses culturales. (...) Era, pues, algo grave y serio esta mundanalidad y aparecía, además, ennoblecida por la poesía y el arte. Constituye una sublime necesidad del espíritu moderno el no poder desprenderse ya de ella, el sentirse impulsado irresistiblemente al estudio del ser humano y de las cosas y el ver en ello su destino sobre la tierra”.²⁵

Hay que señalar que la escultura religiosa desarrollada , durante el siglo XIV, es de escaso tamaño y no está dirigida al culto público, sino que al privado. Estas pequeñas esculturas realizadas en metal o marfil eran destinadas a los oratorios de los palacios, además para ser coleccionadas como obras valiosas del culto.

En medio de este esplendor económico, se desarrolla la actividad artística del Giotto. Es el momento en que se están consolidando los gremios políticos y el quiebre económico de los Bardi y los Peruzzi.

Han comenzado los encargos a este artista por parte de hombres que conocían bastante de negocios y de prosperidad, no así de arte, pero les llamaba la atención lo objetivo y lo naturalistas de sus representaciones. Además, el naturalismo del Giotto se extiende a Siena, pasando las

²⁵ Burckardt, Jacob. Op. Cit., p. 384.

fronteras del norte y del oeste. Por un momento, Siena está en la vanguardia de la evolución artística.

El Giotto muere en 1337, dejando un legado fundamental para la pintura, convirtiéndose en el representante de las formas clásicas debido al orden, síntesis y al naturalismo presente en sus creaciones pictóricas.

Sus continuadores procuran, además lograr la ilusión de profundidad espacial. Mientras tanto, Florencia decae lentamente debido a la crisis financiera. Finalmente, la peste que en 1348 diezma a gran parte de su población. Según Froissart, murió la tercera parte de la humanidad. Fue denominada como la muerte negra por su carácter casi siempre fulminante. Los santos invocados contra la peste eran San Sebastián, San Adrián, San Antonio y San Roque.

Este último, quien vivió durante el siglo XIV, fue considerado el más poderoso y grande de todos los protectores contra la peste. El culto a San Roque se extendió por toda Europa durante el siglo XV. Era tal la confianza que este santo daba en Italia que los venecianos robaron sus reliquias. Pronto construyen la iglesia de San Roque en agradecimiento.

Después que Florencia vive esta profunda crisis ya en el siglo XV, logra recobrar su poder como potencia económica. Ahora, Venecia junto a Florencia son los únicos lugares en donde en Italia se desarrolla una gran actividad artística progresista e independiente.

“El Renacimiento temprano es un movimiento esencialmente italiano, mientras que el Renacimiento pleno y el manierismo son movimientos comunes a toda Europa. La nueva cultura artística aparece en primer lugar en Italia porque es un país que lleva ventaja a Occidente también en el aspecto económico y social (...) También porque en Italia la emancipación de la burguesía ciudadana triunfa más pronto que en el resto de Europa (...) Finalmente, también porque la tradición clásica no se ha perdido enteramente en Italia, donde los monumentos conservados están por todas partes y a la vista de todos. Sabida es la significación que se ha atribuido a este último factor en las teorías sobre la génesis del Renacimiento”.²⁶

En las cortes de los príncipes el arte pictórico, con un carácter decorativo y lujoso, representan los ideales caballerescos, motivos de la vida de la corte, historias mitológicas, bíblicas y el tema del

²⁶ Hauser, Arnold. Op. Cit., p. 327

amor en todas sus expresiones. Se observa en ellas un gran naturalismo y convencionalismo en la actitud de las figuras. De esta pintura decorativa profana se conservan escasos testimonios en el Piamonte y en la Lombardía, correspondientes a comienzos del siglo XV.

En tanto, el arte de las ciudades comunales en el Trecento conservaba un carácter eclesiástico. Este tipo de representaciones mantienen su estilo hasta el siglo XV. Desde ahí en adelante, adquieren un rasgo claramente profano, respondiendo a una orientación racionalista y a las nuevas exigencias artísticas privadas.

Recordemos, que los italianos del siglo XV estaban convencidos que el arte, la ciencia y la cultura tenían su génesis en la época clásica. Enmarcándonos en el contexto social, cultural y económico en que surge y se desarrolla el Renacimiento, como hemos revisado en las páginas anteriores, es que en las primeras décadas del siglo XV los artistas abiertamente quieren establecer un arte nuevo y propositivo. Es así como el arquitecto florentino **Filippo Brunelleschi** (1377-1446) lidera este grupo.

Brunelleschi es reconocido como el maestro que dominaba todos los conocimientos arquitectónicos del estilo gótico, sus principios de construcción y el sistema de abovedar. Se le encargó terminar la catedral de Florencia. El deseo de los florentinos era que la catedral fuera coronada por una cúpula inmensa.

Para ello tuvo que resolver problemas de cálculo y medidas hasta encontrar un método que respondiera a estos requerimientos. En construcciones posteriores deja de lado el estilo tradicional, asumiendo un nuevo programa arquitectónico que rescataba la Roma clásica. También se le atribuye el descubrimiento de la perspectiva, a través de la resolución de problemas matemáticos y elaboración de reglas.

A comienzos del Quattrocento, en medio de una sociedad económica y espiritual tan compleja, las inspiraciones son tan variadas como sus estilos. Los artistas Masaccio y Donatello, son herederos de las grandes innovaciones representadas por el Giotto y Brunelleschi, más que de un arte cortesano propiamente tal.

Se caracterizan por sustituir el refinamiento de los maestros medievales, basándose en una acuciosa observación del natural. Además, del estudio de las reliquias romanas y el trabajo en

terreno, es fundamental reconocer su cercanía con la naturaleza al nivel de poder representarla con científica precisión. Trazando las líneas de la perspectiva, se comenzaba a conseguir una nueva forma de representación de la realidad.

Éstas ya se pueden ver aplicadas en el fresco “La Santísima Trinidad con la Virgen y San Juan bajo la cruz” del artista llamado **Masaccio** (1401-1428). Aprovechando la grandiosidad dramática del Giotto y el recurso técnico de la perspectiva pictórica, logra encuadrar, en la pintura, las figuras dotadas de fuerza, dignidad y energía en medio de una asombrosa unidad y claridad de las relaciones espaciales. Es un arte naturalista, monumental, sincero y emotivo. La sólida y firme figura del Cristo, se podrá observar casi veinte años más tarde en la obra “La pesca milagrosa” (1444) del pintor suizo **Konrad Witz**.

Se puede decir que el estilo de Masaccio es más bien antigótico. Ha dejado atrás las curvas sinuosas del gótico. No descuidando, en ningún momento, las proporciones de los elementos que conforman su propuesta.

El escultor florentino más reconocido es **Donato di Nicolo di Betto Bardi**, más conocido en la historia del arte como **Donatello** (1386-1466). Rompe considerablemente con el pasado, pues las esculturas góticas, santos medievales, se caracterizaban por una actitud serena y apacible. En cambio, en su obra “San Jorge” (1415-1416), se percibe la fuerza, el vigor y la temeridad, propios de la juventud del santo, en una actitud de desafío esperando al enemigo. La espontaneidad en la facultad de corporeizar al santo, revelan una nueva concepción artística que procede del estudio de las formas reales de la anatomía humana, a través de modelos naturales que posaran en la actitud espontánea requerida por el artista.

Su fama lo hace viajar a otras ciudades donde le hacen encargos importantes. Diez años después, del San Jorge, trabaja en un relieve en bronce para la pila bautismal de Siena. Recurre mucho más al arte de la perspectiva y la sensación de realidad.

En un palacio romano se desarrolla la acción. Salomé, hija de Herodes, pide como recompensa la cabeza de San Juan el bautista. El horror y espanto que se suscita, en el comedor, al ingresar el verdugo, trayendo la cabeza sobre una bandeja crean una sensación de caos. A través de figuras angulosas de tipos romanos y de movimientos más bien violentos, Donatello revela una nueva manera de tratar estos temas, valiéndose de recursos no conocidos hasta ese momento.

De la misma generación de Donatello y Masaccio es Fra Angélico, un fraile dominico. Sin embargo, se pueden observar aspectos distintos o contrastes entre ellos. En **Fra Angélico** (1387-1455), lo eclesiástico, lo lógico y renacentista dialogan sin dificultad en su obra. Manifiesta las ideas tradicionales del arte religioso, aplicando los métodos de Masaccio y Brunelleschi.

Son consideradas como las más bellas de sus obras, los frescos que pinta en el monasterio de San Marcos en Florencia. En cada una de las celdas pintó una escena religiosa. Conociendo y manejando los aportes de los maestros recién mencionados, opta por una obra caracterizada por su belleza y simplicidad. Utiliza los nuevos recursos sin renunciar a un tema tradicional en lo religioso. Es decir, lo eclesiástico, lo lógico y renacentista están unidos en su obra. Uno de las más conocidas corresponde a “La Anunciación” (1440). En el claustro donde está arrodillada la Virgen se observa un perfecto manejo de la perspectiva, además de una sensación de profundidad ya trabajada anteriormente. Los cuerpos representados de la Virgen, el ángel y San José sugieren el mínimo de movimiento en medio de la solemnidad que envuelve a la obra.

El naturalismo es la tendencia artística del siglo XV que va cambiando su mirada de acuerdo a la evolución social. Es así, como en otras ciudades, cercanas a Florencia hay pintores que recogen las enseñanzas de Masaccio y Donatello. Se puede destacar **Andrea Mantenga** (1431-1506). Éste trabajó en la iglesia de los Eremitani en Padua, realizando pinturas murales que relataban la leyenda de Santiago apóstol. Podemos referirnos a “Santiago camino a su ejecución” (1445). Una obra llena de realismo, en la cual emplea la perspectiva, creando casi una escena teatral, en donde se desenvuelve cada uno de los personajes, intentando plasmar un real comportamiento humano en ese preciso momento. Además, consideró los aspectos arquitectónicos de la época de los emperadores romanos, en la cual vivió el apóstol Santiago. Intenta, con grandes logros artísticos, la reconstrucción creativa del espacio en que se desarrollaron originalmente estos acontecimientos.

Después de mediados de siglo, recién aparecen ciertos indicios de cambio. Nos referimos a **Pierro della Francesca** (1416?-1492) quien trabaja bastante para príncipes. Se ve la influencia directa de los convencionalismos cortesanos. En su fresco “El sueño de Constantino” (1460) con gran simplicidad, crea una atmósfera nocturna, casi teatral, en la cual se percibe el arte de la perspectiva. Nos presenta al Emperador en un profundo sueño, en donde tiene una visión en que

un ángel descendía del cielo, llevando en sus manos una cruz. En el año 311, da un giro en la historia de Occidente, declarando el cristianismo como religión oficial del imperio.

Se preocupa, al igual que Mantenga, de las vestiduras de los soldados romanos. El tratamiento de la luz es un gran logro conseguido por Piero della Francesca. Con esta modela las formas de las figuras, incrementa la ilusión de profundidad y con juegos de luz y de sombra crea una escena que destaca, por su solemnidad, en medio de la noche.

En Florencia, el arte se desarrolla no libre de convencionalismos. Cada vez se vuelve más preciosista y tiende a la exquisitez y a la elegancia. Sin embargo, el arte continúa la búsqueda del naturalismo. En la segunda mitad del Quattrocento, ama el realismo en la representación, pero está abierto a nuevos aportes en su desarrollo. Es una mezcla de naturalismo y convencionalismo; de racionalismo y romanticismo.

En un comienzo, los encargos artísticos de la burguesía eran, generalmente, donaciones para las iglesias y monasterios. Alrededor de 1450, lo religioso ya no era el motivo más relevante de las donaciones y encargos. Comienzan a surgir nuevos intereses y los encargos en mayor número son obras de arte de carácter profano y para usos privados de los burgueses ricos. Entre éstas, podemos encontrar cuadros con motivos profanos, tapicería, bordados, orfebrería y armaduras. Se busca perpetuar la memoria de las grandes familias y la fama póstuma a través de las obras encargadas.

Se establece, en el mercado artístico, una relación impersonal entre el comprador y el artista. La evolución que experimenta el cliente artístico, transformándose de fundador en coleccionista, la podemos observar mejor aún en los Médicis. Que se sirvieron de los mejores artistas de su tiempo. Entre los más ilustres, podemos mencionar a Cosme el viejo y Lorenzo quien era poeta, filósofo, coleccionista y fundador de la primera Academia de Bellas Artes conocida en la historia. Uno de los miembros de esta poderosa familia es quien encarga a **Sandro Botticelli** (1446-1510), el cuadro "El nacimiento de Venus" en el año 1485. Venus emerge del mar y es empujada hacia la playa por el soplo de dioses alados, en medio de una lluvia de rosas. Antes de tocar la arena, la recibe una de las ninfas. Podemos darnos cuenta que ya no se representa una historia cristiana, sino que un mito clásico. Éstos se hicieron populares entre las clases más cercanas al conocimiento y a los estudios clásicos.

Hasta este momento, hemos realizado una mirada muy panorámica de la evolución del arte, sus maestros y la finalidad que éste cumplía en la sociedad, a partir de los descubrimientos y aportes realizados por el Giotto y Brunelleschi. A través del siglo XV, particularmente en la segunda mitad, la finalidad del arte presenta un cambio crucial, ya no sólo radica en la representación religiosa-cristiana. En el período que la historia del arte distingue como Renacimiento italiano, principalmente el arte se adhiere a la belleza, a la fastuosidad del mundo y a los enormes dones que la vida entregaba al individuo. Corresponde señalar, que los maestros del norte permanecen fieles todavía a la tradición Gótica.

Pero las mismas posibilidades que el arte había conquistado, hicieron posible para los maestros florentinos, considerarlo no sólo como un medio para expresar el sentido de un tema religioso, sino que con interesantes posibilidades de ostentación y riqueza.

El descubrimiento, intelectual y material, de la antigüedad Clásica, así como otros factores económicos, políticos, culturales o religiosos, despertaron de nuevo el interés por el hombre, de manera que el humanismo, incluso como concepción antropocéntrica del mundo, desplazó, en una suerte de secularización de la vida pública, al teocentrismo imperante.

Los comienzos del siglo XVI es la época más famosa del arte italiano. Corresponde a Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Ticiano entre tantos maestros que ahora eran considerados artistas que conocían los misterios de la naturaleza y las leyes del universo; las matemáticas en las que se fundaba la perspectiva y la anatomía del cuerpo humano.

Los pintores y escultores dejan de ser artesanos y conforman un sólido grupo de trabajadores intelectuales que reciben una educación individual con grandes maestros y artistas. Se establece la relación entre discípulo y maestro. Se han emancipado de la Iglesia y de los gremios, pero se encuentran ligados a una visión científica del mundo.

A fines del siglo XV, particularmente en Italia, cuando se fueron separando del artesanado, van cambiando sus condiciones económicas, produciéndose un ascenso social importante de éstos. Se encuentran bajo la tutela de los Humanistas. Es un grupo reconocido como gran autoridad intelectual. Es aquí, donde surgen los primeros criterios meramente estéticos, guiando al público

de este arte moderno a valorar las obras, desde el punto de vista del arte y no de la religión. De esta manera, se reestablece la idea de un arte autónomo que vale por sí mismo.²⁷

Leonardo da Vinci (1452-1519). Su inteligencia y conocimientos motivaban la admiración de sus contemporáneos. Fue aprendiz en uno de los principales talleres florentinos, el del pintor y escultor Andrea del Verrocchio. Obtiene un gran conocimiento en las leyes ópticas de la perspectiva y en el empleo de los colores. Consideraba que la misión del artista era explorar el mundo visible con intensidad, precisión y la propia experiencia frente a las dificultades que se presentaran. Proclama la teoría del naturalismo y el racionalismo sobre la tradición, basándose en un exhaustivo estudio de la naturaleza como modelo de autoridad. Por una parte, se refiere a la pintura como una especie de ciencia exacta de la naturaleza, pero por otra, dice que está por encima de las ciencias, ya que éstas son imitables y la pintura no pretende esto.

Explora cabalmente la anatomía del cuerpo humano, a través de la observación y la disección de más de treinta cadáveres. Investigó las leyes del oleaje y de las corrientes marinas, las formas de las nubes, las modificaciones producidas por la atmósfera sobre el color de los objetos distantes, entre otras tantas investigaciones y descubrimientos que dan a su arte una sólida base científica y la característica de un arte liberal.

El progresivo ascenso de los artistas se puede ver claramente en Leonardo, quien pasa por ser un hombre reconocido en Florencia. En Milán, es el cortesano protegido por Ludovico el Moro. Finalmente, como favorito y amigo del rey de Francia.

Las escasas obras que concluyó, han llegado hasta nosotros en un muy mal estado de conservación. “La última cena” (1495-1498) temple sobre yeso, en el refectorio del monasterio de Santa María delle Grazie, Milán. Un tema que nunca antes se había representado de esta manera.

Nos detenemos no sólo ante la composición y el dibujo, sino que en la profunda veracidad de cada uno de los personajes que parecen conformar una escena dramática. Cada uno de los apóstoles expresa conductas y reacciones plenamente humanas como: gestos, movimientos y agitación frente a la duda de quién es el traidor entre los presentes. Es importante percibir el contraste con la imagen serena y resignada del Cristo. La luz cae con precisión sobre la mesa, otorgándole solidez a la escena.

²⁷ Hauser, Arnold. Op. Cit., p. 391

A otra obra de carácter religioso-cristiano, menos popular es “El Cenáculo”, en Milán. A ella se refiere el crítico de arte **Giorgio Vasari** (1511-1574), exaltando la maestría de Leonardo en esta composición.

“Cosa bellísima y maravillosa; dio tanta majestad y belleza a las cabezas de los apóstoles, que dejó sin terminar la de Cristo, pues no se creía capaz de comunicarle aquella divinidad celestial que su imagen requería. Esta obra, así inconclusa, ha sido siempre tenida en gran veneración por los milaneses y también por los forasteros, pues Leonardo imaginó y logró expresar la sospecha que abrigaban los apóstoles, ansiosos por descubrir quién de ellos traicionaría a su maestro. Puede verse en el rostro de todos el amor, el enojo, o bien el dolor de no poder comprender la intención de Cristo...”²⁸

Otra obra de Leonardo, más conocida que las anteriores, es el retrato, óleo sobre tela, “Mona Lisa” (1502). Es el retrato de una dama florentina que parece estar viva y observándonos. Su sonrisa esboza cierta amargura o ironía, según el momento en que la miremos, generando un halo misterioso en el cuadro. El artista ocupa el recurso del sfumato deliberadamente, realzando el rostro de la “Mona Lisa”.

Otro gran artista florentino, pintor y escultor, del siglo XVI es **Miguel Ángel Buonarroti** (1475-1564). En su adolescencia, comienza el aprendizaje en el taller del pintor Domenico Ghirlandaio. Una alternativa era seguir a su maestro, pero sus ideas acerca del arte eran distintas. Estudia las obras de los grandes maestros: Giotto, Masaccio y Donatello, además de esculturas de griegos y romanos. Trabajó arduamente en investigaciones acerca de la figura y anatomía humana, hasta que no le presentó dificultad ninguna su representación. En 1506, recibe un encargo del papa Julio II, teniendo que trasladarse a Roma. Consistía en la construcción de un enorme mausoleo en mármol de Carrara para el jefe de la Iglesia. Durante su estada en Roma se perfeccionó en el estudio del arte. La obra no se realizó por el momento, ya que el papa tenía un nuevo encargo para el maestro: pintar la bóveda de la Capilla Sixtina, en el Vaticano. Miguel Ángel prepara, esboza y pinta este enorme fresco sobre el techo de la capilla.

²⁸ Vasari, Giorgio. *Vida de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Librería y Editorial “El Ateneo”. Tomo II. Primera edición. Buenos Aires. 1945, p. 209.

En una descripción sumamente general de esta obra, podemos observar en lo más alto de las paredes, temas en relación a Moisés y Cristo. En una bóveda superior pintó las imágenes enormes de los profetas del Antiguo Testamento que anunciaban la venida del Mesías. En el techo, propiamente tal expresó con tanta fuerza la grandeza del misterio de la creación. En sus desnudos se despliega toda su maestría, dibujando el cuerpo humano desde cualquier ángulo.

“Esta obra ha sido y es verdaderamente el sol de nuestro arte, pues ha beneficiado y arrojado tanta luz sobre la pintura, que ha bastado para iluminar el mundo y desvanecer las tinieblas que durante tantos centenares de años lo habían envuelto...No se afanen los pintores por ver novedades o invenciones en las actitudes y ropajes de las figuras, nuevas expresiones en los rostros, ni variedad en otras cosas, porque cuanta perfección pueda lograrse dentro de esta actividad la encerró en su obra”.²⁹

Es el primer artista moderno que asciende a una altura de la cual no existe ningún registro anterior, alcanzando plena soberanía. Su energía espiritual y espontaneidad lo avalan. Por primera vez se concreta la emancipación del artista quien se convierte en genio, siendo objeto de veneración. Se reconoce que la obra es creación de una personalidad autónoma, que está por encima de la tradición y las reglas. El Renacimiento redescubre la concepción de la antigüedad Clásica de que el arte es autónomo y no con un fin utilitario.

Miguel Ángel es en primer lugar escultor y entre sus obras no podemos dejar de mencionar “El Moisés” y “La Piedad”. En esta última, se manifiesta toda la fuerza y la potencia de su arte. El mismo Vasari se refiere a esta obra, destacando que no se puede concebir cómo ha sido posible que de un informe bloque de mármol, un hombre hiciera surgir una creación tan perfecta como la que obtiene la naturaleza.

Sin duda, que nombres de artistas de la época han quedado sin mencionar, considerando que hemos revisado de una manera muy general este período del Renacimiento, dando especial énfasis a las propuestas artísticas religiosa-cristiana, como testimonio de un hombre moderno que oscila entre la mundanalidad y el anhelo de un Dios que aparentemente se ve desplazado. Finalmente, queremos mencionar a un joven pintor italiano. Es **Raffaello Sanzio**, conocido como

²⁹ Vasari, Giorgio. Op. Cit., p. 409

Rafael (1483-1520). En Florencia se vio enfrentado a una fuerte rivalidad con Leonardo y Miguel Ángel que estaban aportando nuevas e importantes concepciones artísticas.

La aparente sencillez y perfección conseguida por Rafael en las imágenes de la Virgen, particularmente en el óleo sobre tabla “Madonna del Granduca” (1505), ha sido adoptada por las generaciones siguientes como canon de perfección, armonía y equilibrio perfecto. Todo reside en una serena, profunda y sabia concepción artística conseguida por Rafael. En 1508 llega a Roma y el papa Julio II le encargó una serie de frescos para distintas salas del Vaticano. Es capaz de demostrar su maestría en el dibujo perfecto, en la pintura y en la composición de conjunto conseguida.

Desarrolla por encargo, en la villa de un rico banquero un tema mitológico tomado de los versos de un poema de Angelo Poliziano. Los versos dan cuenta de una canción de amor del gigante Polifemo a la ninfa del mar: Galatea, girando en torno a ella, encontramos pequeños cupidos y dioses marinos. Destaca en esta obra la belleza idealizada de las figuras, la composición armónica y el movimiento incesante de cada uno de los elementos que la conforman.

En 1518, realiza un retrato a su mecena el papa León X. Éste aparece acompañado de dos cardenales, en medio de un ambiente de pompa y poder. No hay idealización en las figuras, muy por el contrario, presentan cierta preocupación. Esto es perfectamente deducible, considerando que ese mismo año Martín Lutero hacía graves acusaciones al papa por la forma de reunir dinero para una nueva construcción de San Pedro.

Rafael se formó en Roma muy cerca del papa, lo que significa que era una verdadera corte, donde el arte y la cultura eran elementos de prestigio como en cualquier corte de la época. Se convertía, además en arquitecto que proyectaba construcciones más allá de iglesias, es decir, villas y palacios. Además, mantenía en funcionamiento un gran taller en donde discípulos de Rafael fueron recibiendo sus enseñanzas y legado artístico. El ascenso de los artistas, en el último tiempo, queda manifestado, una vez más en Rafael quien lleva una vida de un gran señor. Vivía en Roma en su propio palacio y disfrutaba de la amistad de príncipes y cardenales.

La mayoría de estos hombres, incluyendo al papa eran aficionados al arte y por eso van dando un espacio importantísimo a los encargos, aumentando el mercado artístico en Roma. A diferencia de las clases señoriales de Italia, la aristocracia de Roma se compone de tres clases muy

diferenciadas entre sí. El más importante es la corte pontificia, son los más ambiciosos y tienen una gran solvencia económica. El segundo incluye a los banqueros y ricos comerciantes romanos quienes daban trabajo a los grandes artistas de ese momento. El tercer grupo lo componían las antiguas familias romanas, pero que ya estaban empobrecidas no tienen participación en la vida artística.

El arte del Quattrocento predominantemente mundano, emotivo y afectado en sus representaciones, es desplazado a comienzos del Cinquecento por los inicios de un nuevo arte religioso con gran énfasis puesto en la solemnidad y majestad, más que en lo místico. Se expresa una dependencia del concepto de belleza que corresponde al ideal humanista presentado en “El cortesano” del escritor Castiglione. Éste se toma como modelo para el arte del pleno Renacimiento que fue de corta duración, no más allá de veinte años. Aproximadamente hasta 1520. Libertad, soltura, calma y mesura son en todo momento comportamientos individuales y sociales en la vida y en el arte.

Así Cristo se representa con gran dignidad, como por encima de las debilidades humanas. También en las imágenes de la virgen destaca su mesura, se han desterrado toda ternura plebeya, dando paso a las reglas del dominio, el orden y contención. El arte del pleno Renacimiento, opuesto al espiritualismo de la Edad Media, dirige su mirada totalmente hacia este mundo, destacando los rasgos de plena humanidad inclusive en las representaciones religiosas.

1.10. LA REFORMA Y EL CONCILIO DE TRENTO.

“El concilio de Trento quiso poner fin a estos excesos, basándose precisamente en el “decoro”, concepto clave para entender la pintura barroca postridentina. El texto aprobado no podía ser más claro: “Este santo Sínodo quieren que sean erradicados de inmediato,, de modo que quienes lo comenten no puedan constituir ninguna imagen de falsa doctrina ni una ocasión de peligroso error para los sencillos. (...) En adelante sea evitada toda lascivia, de modo que no se adornen ni pinten imágenes de belleza provocativa. (...) Por lo demás ocúpense los obispos con tanta diligencia y cuidado de estas cosas que no se advierta nada desordenado o dispuesto de cualquier modo y

confusamente, nada que sea profano y deshonesto, puesto que a la casa de Dios conviene la santidad”.³⁰

El control y la censura aparecieron como una forma de no difundir falsas imágenes, acerca de la fe. Es una antigua discusión que data desde el siglo VI, cuando Roma y Bizancio toman posiciones muy contrarias frente al tema de la imagen religiosa al interior de las iglesias. A través de este capítulo, hemos ido revisando cuidadosamente la función de la imagen religiosa, como creación artística, desde el arte paleocristiano al Barroco, considerando las diversas concepciones de mundo e instituciones compuestas por hombres y mujeres que la fomentan, la critican o la acusan deliberadamente de un atentado contra la fe. Este es el punto en el cual nos detendremos someramente, en el siglo XVI : La Reforma y el Concilio de Trento.

La Reforma produce una gran crisis en los países nórdicos, en Alemania, Países Bajos e Inglaterra, los artistas del norte se enfrentan al problema que consistía en si se podía y debía seguir pintando, ya que varios protestantes ponían objeción a sus cuadros y estatuas religiosas-cristianas, pues los consideraban signo de idolatría papal. El problema era más simple para los españoles que sólo debían determinar cómo pintar de una manera diferente. Muchos pintores de las regiones protestantes perdieron su fuente de ingreso: la pintura de retablos de altar.

La Reforma obliga a la iglesia católica a revisar cada uno de los elementos que conforman su pensamiento y cada una de sus manifestaciones, ya sean de corte teológico, litúrgico o artísticas, entre tantas otras. El punto que a nosotros nos interesa es particularmente el de las imágenes religiosas-cristianas. La iglesia supo fortalecerse en la fe; reafirmar sus dogmas, desarrollar un fuerte espíritu inquisidor y encontrar caminos para su propia reforma interna, en el Concilio de Trento.

“Este arte, concebido a partir de los años trágicos en que el papado vio separarse de Roma una gran parte de la cristiandad, no podía, como en la Edad Media, expresar el reposo en la fe; tuvo que luchar, afirmar y refutar. Se convirtió en el auxiliar de la Contrarreforma y fue una de las formas de la apologética; defendía lo que el protestantismo atacaba: la Virgen, los santos, el papado, las imágenes y la oración por los difuntos. Desarrolló algunos temas que el arte del pasado apenas apuntó débilmente; expresó sentimientos nuevos y nuevas formas de devoción”.³¹

³⁰ Muela Carmona, Juan. Op. Cit., p. 28.

³¹ Emile Male. Op. Cit., p. 191.

La iglesia se preparaba para la reconquista de Europa y expandir la fe al nuevo continente, por distintas órdenes religiosas, particularmente los jesuitas. El arte tomó parte en esta lucha, interesándose por la controversia.

El rigor existente frente a las creaciones artísticas, se hace práctica a través del control y la censura de las imágenes religiosas-cristianas, pero también alcanza a otro tipo de obras de temática general, ya que el buen cristiano, artista o cliente debía evitar todo aquello que se considerara opuesto a la moral católica, evitando pinturas llenas de frivolidad o sensualidad. De esta manera, son muchas las obras que se vieron tocadas por esta “contrarreforma artística”, motivada desde Trento. La creación debía subordinarse a las verdades de la fe, controlando la excesiva libertad de los artistas, para así cumplir su objetivo y no llevar a confusión a los espíritus sencillos. El decreto tridentino era claro: no incluir nada desordenado o dispuesto o de cualquier modo y confusamente, nada que sea profano. Al actuar en disconformidad a lo impuesto, el artista debía concurrir al Tribunal de la Santa Inquisición.

El tema del desnudo fue, por muchos años, de gran polémica y toma de decisiones bastante cuestionables por parte de la iglesia. La discusión más fuerte la constituyen los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. La obra en 1541 es conocida por el público y rápidamente comenzaron las críticas acerca del desnudo poco apropiado para un lugar santo. El papa Pablo III pensó en la posibilidad de eliminarlos, ya que atentaban contra el sentido del arte religioso. Por su parte, Pablo IV da claras instrucciones a Miguel Ángel de “adecentar” la propuesta de “El juicio final”. Conociendo el carácter de este artista, es muy lógico entender su negativa, por lo tanto, se hace el encargo a Danielle Volterra. Cuando se efectuó el Concilio de Trento, entre los treinta y tres temas urgentes estaba el de esta obra tan cuestionada por el espíritu de la Contrarreforma.

Así, en enero de 1564, se establece cubrir todas las partes obscenas de la pintura con “taparrabos”. Posteriormente, la censura continúa lo que lleva a nuevas generaciones de pintores a seguir retocándola.

Uno de los pintores más criticado fue Caravaggio (1573-1610) por faltar a las reglas del decoro en sus composiciones pictóricas religiosas-cristianas. Algunas de sus cuadros fueron cuestionados, rechazados y retirados de los altares. Su naturalismo y realismo le acarrearón serios problemas por parte de la autoridad del Tribunal Eclesial, pues uno de sus métodos era trabajar en la copia

del natural, con personas de la calle, en la representación de pasajes o personajes del evangelio, incluyendo la fealdad y la pobreza de sus modelos. Una de las grandes obras de Caravaggio es “La incredulidad de santo Tomás” (1603). En ella vemos una escena muy natural y poco convencional que chocaba a la gente de la época. El artista rechazaba los modelos clásicos como también la belleza ideal. La verdad tal como él la veía la representaba, rompiendo los convencionalismos requeridos por esa época. Los críticos lo acusaron de naturalista, puesto que ellos estaban basados en la estética clasicista, impartida por la escuela boloñesa de los Carracci. Giovanni Pietro Bellori junto a Nicolás Poussin fueron extremadamente duros en sus críticas, acusándole que no tenía ni invención ni decoro en el arte de pintar.

Queremos rescatar un extracto del Concilio Tridentino, la sesión XXIII: Decreto sobre las sagradas imágenes. Es bastante claro en cuanto a las representaciones de Jesucristo, la Virgen y los santos, insistiendo que el honor que se tributa a estas imágenes se refiere a los prototipos que ellas representan, por lo tanto, la actitud de veneración a ellas no debe confundirse con lo que antiguamente hacían los paganos, adorando falsos ídolos.

“Enseñen también con cuidado los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras representaciones, se instruye y afirma el pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente, y añádase que de todas las sagradas imágenes se saca mucho fruto, no sólo porque recuerden a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha dado, sino también porque se exponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y sus ejemplos saludables, con el fin que den a Dios gracias por ellos, conformen su vida y costumbres a la de los santos y se exciten a adorar a Dios y a practicar obras de piedad. Y si alguno enseñare o creyere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. (...) evítense, por último, todas las formas deshonestas, de tal modo que no se construyan imágenes ni se vistan con adornos provocativos, ni abusen los fieles de los cultos a los santos y de la veneración a las reliquias...”³²

³² Plazaola, Juan. *El Arte Sacro Actual. Estudio*. Panorama. Documentos. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1965, p. 546

1.11. MANIERISMO Y BARROCO

Después de 1520, existe una situación bastante problemática en el campo del arte, ya que se observa un quiebre en la evolución del arte renacentista, además de un distanciamiento y distorsión de los modelos clásicos hasta entonces considerados. Este período se reconoce como **Manierismo**. Se le ha adjudicado una connotación peyorativa y despectiva que durante el siglo XVII, se reconoce como estilo rebuscado e imitativo de los grandes maestros. Sin embargo, para Giorgio Vasari, *maniera* significa estilo. Por ello, se puede entender como algo positivo si se habla de *gran maniera*. En 1584, R. Borghini se refiere a la presencia o ausencia de este estilo en determinados artistas. De ahí surge la moderna distinción entre estilo y carencia de él. Por esto, se puede afirmar que surge una nueva concepción artística o espíritu manierista. Existe una relación contradictoria en su relación con el arte clásico.

“Después de la pérdida de la supremacía económica de Italia, de la conmoción ocurrida en la iglesia por obra de la Reforma, de la invasión del país por los franceses y españoles y del sacco de Roma, ya no se podía sostener la ficción de equilibrio y estabilidad. En Italia dominaba un ambiente de catástrofe que pronto-y partiendo no sólo de Italia-se expandió por todo Occidente”.³³

Todos los representantes del Manierismo como: Pontormo, Pargianino, Bronzoni, Tintoretto, El Greco, Bruegel y Spranger, tienden a romper la armonía, como protesta frente al arte clásico, sustituyéndola por elementos más subjetivos en la composición. En algunos casos llega a un intelectualismo “surrealista” que intenta deformar la realidad, provocando una tensión entre forma y contenido; belleza y expresión. Además, del antagonismo siempre presente entre lo espiritual y lo sensual. Se traduce en la forma exagerada en que pintan el cuerpo en una constante lucha espiritual, retorciéndose y doblándose. Esto no significa que renuncian a la belleza corporal.

Uno de los grandes quiebres que se produce es la desintegración de la unidad espacial, descomponiendo la escena. Lo anterior se expresa en las proporciones alargadas de las formas y la significación temática de las figuras, en medio de un espacio conscientemente irracional. También sucede que el motivo principal de una creación artística muchas veces queda espacialmente relegado.

³³ Hauser, Arnold. Op. Cit., p. 419.

Son varios los artistas que representan esta nueva tendencia Manierista, pero destacamos por su propuesta al pintor cretense, Domenikos Theotokopoulos (1541-1614), conocido como El Greco. Se establece en Toledo, España. En un país en donde persistían las ideas medievales acerca del arte y en donde la religión se caracterizaba por su fervor místico.

Su arte es particularmente atrevido en las formas, como en sus dramáticas y agitadas visiones. Una de las obras en que se puede apreciar lo anteriormente indicado es "La apertura del quinto sello del Apocalipsis" (1608-1614). Este día del juicio final, en que san Juan, quien es llamado por el Cordero a ver la apertura de los siete sellos. Las alargadas figuras desnudas y agitadas salen de sus tumbas, clamando al cielo. Sus obras parecen superar a las de Tintoretto e igualarse a las de Ticiano.

Tanto el Manierismo como el Barroco surgen casi en forma contemporánea a la crisis espiritual de las primeras décadas del siglo XVI. A pesar de los rasgos poco unitarios del Manierismo, pero en su fuerza frente al Barroco inicial, es considerado como la primera orientación estilística moderna.

Durante el siglo XVI, el Manierismo, en su forma tardía, es el estilo artístico cortesano, internacional y de espíritu refinado y aristocrático, estando presente en todas las cortes de Europa. En cambio las primeras manifestaciones del Barroco son de una tendencia espiritual más popular y nacional. Décadas más tarde triunfa un Barroco maduro, disolviendo al Manierismo. Se impone intensificando sus rasgos emocionales y su teatralidad. En tanto, la propaganda eclesiástica de la Contrarreforma persevera en sus objetivos y el catolicismo vuelve a ser religión popular.

SEGUNDO CAPÍTULO

**TRÁNSITO Y CAÍDA DE LA RELACIÓN ARTE Y FE EN CHILE,
ENTRE LOS SIGLOS XVII Y XX.**

2.1 CONSIDERACIONES GENERALES

El impulso que el capitalismo entregó a la expansión europea en el siglo XIV y XV es innegable. Se le adjuntó una serie de inventos náuticos y descubrimientos cosmográficos que posibilitaron el encuentro de nuevas tierras a lo largo de esos siglos.

En particular España se vio fuertemente favorecida por el reinado de los Reyes Católicos: Isabel de Castilla y Fernando de Aragón que con su matrimonio le dieron a la Metrópolis española una singular gravitación y poder político.

El encuentro que Cristóbal Colón realiza de las nuevas tierras, significará una expansión también de los ideales de “cristiandad”, que impulsó de modo determinante la dinastía de los Trastámara de los Reyes católicos en el poder español de ese tiempo. Este hecho es significativo al momento del encuentro entre las dos culturas, las nuevas tierras y los nuevos gentiles se vieron no sólo desde una perspectiva de la empresa comercial, sino que además se vio una oportunidad de evangelización.

El celo profesional de fe Católica Apostólica Romana se daba en el contexto de una España triunfante, reunificada y replanteada como baluarte cristiano occidental tras la expulsión de los últimos bastiones moros de sus territorios.

Sin desconocer que se agruparon en exceso las preocupaciones privadas de los conquistadores puestas en juego, en particular los intereses simbolizados de una manera ejemplar en la llamada “hueste indiana” que se transformó a la larga en un verdadero motor expansivo del inicial movimiento de ocupación.

Hubo muchos infortunios y muchos desaciertos en el proceso de conquista de las nuevas e ignotas comarcas y pueblos originarios, pero hubo también logros importantes que posibilitaron encuentros culturales que se destacan en medio del exterminio y la voracidad del botín y la gloria mundana. Al respecto, sobresale lo coayudado de manera precisa por la labor de adoctrinamiento de legos, sacerdotes, hermanos y religiosas, conglomerado pastoral que es impulsado desde la función educativa de la Iglesia Católica.

La finalidad evangelizadora estaba señalada desde un comienzo del “encuentro de las culturas”, en esto se destacaron algunas instituciones precisas. En particular, las tres órdenes religiosas principales de la época que tuvieron en los primeros tiempos de conquista una fuerte presencia e influencia. Nos referimos a la órdenes mendicantes de los Franciscanos y los Dominicos, así también los Mercedarios que era una orden de estricto dominio de la corona española.

La Santa Sede desde un comienzo puso en relieve en numerosos documentos como bulas y edictos la labor evangelizadora que se encontraba unida a la necesidad en instruir en doctrina y formar en las costumbres cristianas a los naturales.³⁴

El paso colonizador se constituye unido a la labor educativa y de formación de las órdenes misioneras. A su vez son estas órdenes religiosas las que utilizan en su adoctrinamiento las expresiones artísticas. En efecto es un franciscano, Pedro de Gante, el que instala en México la primera escuela de artesanos, enseñando además de los oficios manuales, las artes como la pintura y la música.³⁵

Totalmente impregnados de un espíritu de acentuada originalidad la experiencia de los jesuitas en las regiones del Paraguay, Santa Cruz de la Sierra, Santiago del Estero y costa de Brasil marca de un modo definitivo las relaciones entre los habitantes autóctonos y las nuevas influencias culturales –en particular las artísticas- europeas.

La Corona española a su vez como una medida administrativa y política que permitiera gobernar tan extenso conglomerado de tierras, organiza los vastos territorios bajo la división de virreinos y capitanías generales. A su vez dota de poderes precisos a diversas instituciones como Reales Audiencias, Cabildos y gobernaciones para vigilar el cumplimiento de las disposiciones en la ordenación jurídica y otros menesteres propios de la organización en las “Indias Occidentales”.

Con un perfil bastante limitado la original propuesta de colonizar y poblar las tierras va a ser tomadas en serio por los hidalgos, nobles empobrecidos que buscaban fortuna y gloria para ser considerados “alguien”, es decir: “Don..” en una fuertemente estratificada sociedad. En efecto, en el contexto de la mentalidad española del siglo XIV, los hidalgos no tenían un status definido, pues

³⁴ Al respecto ver el interesante trabajo por Luque Alcaide, Elisa y Saranyana, Joseph-Ignasi; *La Iglesia Católica y América*. Colecciones MAPFRE, 1992.

³⁵ Referenciado por Eyzaguirre, Jaime; *Fisonomía Histórica de Chile*. Editorial Universitaria, Santiago, 1980 p.43.

eran por lo general segundones y de provincias españolas depreciadas. Pues bien, los hidalgos en su mayoría extremeños, vascos y andaluces organizaron vastas y complejas empresas particulares de conquistas, realidad percibida en todos los territorios americanos en particular en Sudamérica.

Sí consideramos las etapas generales que se establecieron en los procesos de conquista y asentamiento, se pueden resumir en una primera fase los acuerdos jurídicos con la Corona, una fase de exploraciones, y la fase final con las victorias militares y el definitivo asentamiento colonizador. La urbanización indiana será el sello que demuestra la operancia de los dominios reales en estas tierras.

Entre el nuevo mundo descubierto y recientemente colonizado y la Corona mediará el llamado “pacto colonial”, según la feliz conceptualización trabajada por la historiografía de Tulio Halpering. Este señala que dicho pacto colonial no sólo nutre la relación comercial entre la Metrópolis y las Colonias, sino que también será llevado a la ordenación jurídica, cultural y religiosa central.

El sistema colonial era la circulación de bienes dentro de una red autárquica, donde la teoría se estructuraba del siguiente modo, bajo el influjo del llamado sistema mercantilista económico se impulsaba el intercambio económico de especies. Desde la Metrópolis, se traían las manufacturas con los consabidos impuestos que eran reintegradas a las nuevas tierras por los grandes mercados establecidos, para Sudamérica nos correspondía el de Portobello en el istmo de Panamá.

En su defecto, los virreinos y las capitanías debían encargarse de los impuestos locales respectivos, así como en particular de descubrir y explotar minas de metales nobles y piedras preciosas que debían ser enviadas a la Metrópolis por un llamado sistema de “flotas y galeones”. Estos erarios y riquezas servían para avalar un complejo sistema económico-administrativo, así como también de numerosas guerras europeas sostenidas por la Corona española.

Una de las capitanías más pobres es la chilena, enclavada al fin del mundo y afecta a inclemencias climáticas no fue una cuna de mucho desarrollo económico ni de vastos proyectos evangelizadores. Tampoco fue la que le entregó las mayores riquezas, todo lo contrario le significó a la Corona española grandes gastos producto de la cuenta “Guerra de Arauco”. España mantuvo

sus posiciones en Chile por su afán de no ceder geografías al apetito voraz de las otras coronas europeas, en particular la Corona Portuguesa y la inglesa.

Sin embargo, una de las caracterizaciones principales de la nueva sociedad colonial conformada en Chile fue su constante desarrollo y solidificación. Junto con imponerse el dominio español en el valle central de Chile, se impondrá también una mentalidad señorial y militarizada, esto último producto del asedio constante de los grupos picunches en un primer momento y posteriormente mapuches.

Ahora bien, al considerar los aspectos destacados donde se interrelacionan la historia chilena y el desarrollo artístico religioso cabe destacar tres fases que dicen relación con momentos claves del acercamiento arte y fe. Todas las instancias donde se denota una producción cultural interesante y una producción artística menor dada la inexistencia de mercado artístico, sino hasta bien entrado el siglo XVIII. No obstante, esta aparente carencia de recursos artísticos y de grandes obras arquitectónicas, las órdenes religiosas cumplieron una labor rediseñadora de la sensibilidad cultural-religiosa y por esto sus conventos e iglesias fueron fecundos y significativos al momento de evaluar el contexto del desarrollo cultural chileno.

Es sin duda, el siglo XVIII, el momento de mayor desarrollo cultural, esto viene dado por el propio impulso renovador de la Corona Borbónica y sus nuevas ideas, así como la mayor estabilidad de la Capitanía general. En este sentido, se puede decir que el “pacto colonial” no se cumplió a cabalidad en este Reino de Chile en el aspecto económico, pero fue exitoso en lo que se refiere al desarrollo colonizador, la organización jurídica y en los ideales de evangelización iniciales.

Tampoco podemos decir que el “pacto colonial” en el Reino de Chile fue exitoso en la presencia colonial artística, pues la ofensiva artística fue siempre limitada por la escasez de pecunio y la falta de un proyecto cultural más vasto.

2.2 FASE DE ASENTAMIENTO ARTÍSTICO: EL COLONIAJE Y SU EXPANSIÓN BARROCA.

Las primeras órdenes religiosas que se asentaron en Chile durante la segunda mitad del siglo XVI fueron los mercedarios, desde 1548; “los Franciscanos, desde 1552; los Dominicos, desde 1557, los Jesuitas desde 1593, así como los Agustinos desde 1595”.³⁶

Las visiones de las órdenes más que imponer una línea celosa de catequesis buscan compartir la doctrina, en este sentido es importante destacar la labor de entender al indígena mapuche y las numerosas versiones de la Biblia y los libros de doctrina en lengua nativa. Es pues en la línea del compartir, fusionar y realizar sincretismos que se acerca desde finales del siglo XVII la “cultura barroca” que dará un sello consustancial al desarrollo artístico nacional y latinoamericano.

En efecto, la consolidación de la cosmovisión barroca en América latina estará marcada por el ideario mestizo expresado de manera ejemplar en la escultura, la arquitectura, la pintura y las artes menores.

El origen de la palabra barroco viene de “barrueto”, que es una perla ovalada e irregular. Esta metáfora guarda el secreto de los excesos y desbordes del barroco como estilo, de las múltiples versiones que contuvo así como sus diversas formas expresivas.

El origen histórico del barroco se desdobló como una muestra de vitalidad de la Reforma Católica tras el Concilio de Trento. La doctrina trentina será de vital importancia para entender el desarrollo de la doctrina Católica. Realizado el Concilio en Trento, en el norte de Italia entre 1545 y 1563 su impacto es profundo pues define los derroteros de la Iglesia Católica hasta mediados del siglo XX.

Los grandes impulsores de las reformas fueron los jesuitas. La Compañía de Jesús era la más militante de las órdenes religiosas que se crearon en el fervor espiritual del siglo XVII. Su organización como compañía militar tuvo una enorme repercusión y éxito en las disciplinadas misiones de los países que se habían hecho protestantes como Polonia y Alemania. A la cruzada jesuita también se unirá la orden del Oratorio fundada por San Felipe Neri y muchas órdenes contemplativas.

³⁶ Luque, Elisa y Saranyana, Joseph-Ignasi; Op. Cit, p.140.

En sentido estricto el barroco aparece en una segunda fase de la contrarreforma católica, periodo de fuerte triunfalismo que se hace a la reacción severa del academicismo artístico al final del siglo XVI. De este modo, entre 1630 y 1670, se organiza una retórica de contrastes, de movimiento, de un estilo que se transforma en arte declamatorio, rico en ostentación que se propaga rápidamente entre los países del mediterráneo europeo: Italia, España, Portugal hacia el centro de la Europa más conservadora.

Ahora bien, al considerar las características estilísticas generales del barroco podemos decir el uso de la curva como línea principal, horror vacui, sensualidad, principios pedagógicos en la representación y la búsqueda del efecto teatral.

Todas las artes y creaciones humanas se unifican, en una cosmovisión común que influye en todos los aspectos culturales de su época, desde la pintura pasando por la literatura y concluyendo en la música. Todas las expresiones se transfiguran por la fuerza del barroco. Como principio general, el estilo barroco supone una ruptura del equilibrio clásico, extremadamente racionalista y formalista.

Dentro del tronco común del barroco podemos distinguir tres grandes líneas estilísticas generales: barroco meridional y Septentrional que se da esencialmente en Europa y también encontramos un barroco Americano, durante el siglo XVII y XVIII que reconoce los grandes troncos de formación de las escuelas regionales de Latinoamérica.

Entre estas se destacan la Andina con su escuela Quiteña y Cuzqueña, la escuela Minera desarrollada en Brasil, la escuela Churrigueresca de gran influencia en el México central. Por su parte, en Chile la eclosión barroca la vislumbramos en el siglo XVIII, generada por el influjo jesuítico.

En la pintura se desarrolla la importancia del efecto pictórico del claroscuro, del ilusionismo (*trompé-l'oeil*), con un profuso movimiento en las figuras. Además se crea un subgénero pictórico de las "vedutas" que posibilitaba tener una visión de conjunto de las ciudades. Los principales pintores barrocos europeos son italianos, españoles y flamencos, entre los que destacan Caravaggio, Caracci, Zurbarán, Velásquez, Murillo, Rubens, Rembrandt, Hals, Vermeer.

La escultura barroca está planteada en un principio como la fusión con el total arquitectónico, las masas escultóricas se exageran en pliegues, la escultura se vuelve teatralidad al huir de la simplicidad y de la mera simbología.

El equilibrio entre movimiento y masa se resuelve a favor de la idea de movimiento, con un dinamismo de actitudes y efectos sorprendentes. Igualmente se define la presencia de la figura humana donde sobresale la musculatura masculina como representación de los “atlantes” o las curvas femeninas y su carnosidad transparente como las “diosas”. La escultura está presente con un fuerte contraste interno presente expresivamente en el rostro, en los cuerpos.

Sin embargo, las representaciones más connotadas del barroco están reseñadas por las figuras religiosas, se imponen los trabajos realizados en madera policromada, imágenes procesionales y retablos. De los ejemplos más conmovedores que influyen en América latina, tenemos el patetismo de la representación de la figura del Cristo lacerado y sufriente así como de la Virgen en sus misterios dolorosos.

Todo el espíritu original del barroco está llamando a la conversión, por esto la representación es siempre llamativa, doliente y sensible. De esta manera se puede afirmar que el barroco es un estilo que busca desde la percepción de los sentidos un llamado a la transformación interior, con los principios de ascetismo y penitencia que transmiten sus esculturas. En los talleres de imaginería española en particular los castellanos y andaluces se encargan obras destinadas al culto procesional en toda América Latina.

Muchas tallas se conformaban sólo de cabeza y mano de figura policromadas, pues el resto del cuerpo se cubría con ricas vestiduras que eran prontamente renovadas para las fechas solemnes, en especial Semana Santa.³⁷

Por su parte, la arquitectura barroca define espacialidades acogedoras. El espacio público se abre a los efectos, el derroche y las nuevas perspectivas, que se continúa en la preocupación paisajista: todos se unen en la fuerte teatralidad del movimiento en Iglesias y palacios.

³⁷ El arte escultórico español se centra en dos escuelas. En Castilla son Valladolid y Madrid y en Andalucía son Granada y Sevilla. Es Gregorio Hernández la gran figura de la escuela castellana mientras que en Sevilla es fuertemente influenciado por el magisterio de Juan Martínez Montañés y su discípulo Juan de Mesa. Datos referenciados por Avila Morente, J.; *Historia de la escultura*. Editorial Alambra, Madrid, 1988, pp.55-67.

Las características del estilo estará profusamente representado en numerosos edificios, barrios y ciudades que marcarán el momento de mayor desarrollo cultural en el nuevo mundo. En efecto, veremos que el “horror vacui”, se denotará en muchos pórticos y altares barrocos, asimismo la sinuosidad de la curva que convertida en “columna salomónica”, columna sinuosa, retorcida y ascendente que pasó a constituirse en un modelo simbólico del ideal barroco de encuentro divino. Toda la gracia barroca le dará una mayor sensualidad al neoclásico impuesto por doquier. Pero la sensualidad estará reservada al espectáculo visual de los fastuosos templos, que con sus maderas nobles y su pan de oro, recubrían la visión para provocar el encuentro emocional con lo divino. No ha existido un momento de mayor compenetración entre la verdad religiosa de la fe y la representación artística.

La variante propiamente del llamado en la historia del arte, “barroco americano” está caracterizado por los detalles ornamentales con motivos indígenas, así como la aparición en las representaciones de frutas, rostros indígenas y calles de América. En las pinturas y en las policromías de santos y vírgenes aparecen los detalles mestizos en los vestuarios que exhibían estas tallas con típicas sayas y sombreros de alas que constituyen por ejemplo el atuendo mestizo por excelencia del Cuzco.

En el sentido anterior, la experiencia barroca va a estar fuertemente imbuida por la experiencia práctica de la vivencia artística y de la adaptación regional del orden cultural del siglo XVII Y XVIII.

Esta realidad barroca se vivenciará en Chile con ciertas prescripciones de desarrollo local por varias razones. La primera es el aislamiento del país que se abre al mundo sólo en el siglo XVIII, siglo de mayor prosperidad económica. También hay que aducir una razón telúrica, los sismos botaron nuestras grandes construcciones barrocas. Pero sin duda, la razón más determinante es que una fuente de consumo no despreciable de los impuestos locales era para paliar la formación del Ejército de la Frontera, dada la hostilidad constante que encontraron los españoles del río Bío-Bío al sur. Las razones del prolongado conflicto son múltiples, se debió al espíritu bélico de los mapuches y a su capacidad de aprovecharse al máximo de las condiciones geográficas y topográficas de la Araucanía. También se debió a la capacidad increíble para copiar y adoptar los elementos materiales de los españoles.

Desde la perspectiva de los españoles no se dieron cuenta de la magnitud y la estrategia de los mapuches, la insuficiencia numérica, la rotación continua de gobernadores y la incapacidad para adaptarse a las condiciones particulares de la lucha, el territorio, armamento, táctica, etc.

La llamada Guerra de Arauco implicará una vasta precariedad y pobreza en el reino de Chile, pues el conflicto y el enfrentamiento significará a lo menos tres siglo de guerra, hostilidad y la manutención de un ejército copioso para detener los ataques indígenas.

Ahora bien, también hay una razón de tradición artística tributaria del exterior que no podemos desconocer. En particular los comandos artísticos del siglo XVII y XVIII, tenían como objetivo el Virreinato del Perú, lo que implicó que ante la necesidad de pinturas, esculturas u otro arte ornamental religiosa se recurriera a los talleres de Lima, Cuzco o el Alto Perú.

El gran momento de desarrollo cultural barroco autónomo en nuestro país lo constituyeron el proyecto jesuita bávaro tanto de Calera de Tango como en Chiloé.

No es casualidad que sea la Compañía de Jesús la que haya organizado una renovación artística en Chile. Esta orden religiosa conformaba un verdadero ejército sometido a una rigurosa disciplina, preparados con una profunda y enraizada fe, así como una sensibilidad y formación intelectual - artística impecable. Fueron los jesuitas ardorosos defensores de los indígenas que se concentraron en la enseñanza y en la predicación. Las relaciones evangelizadoras, fueron también con un sello artesanal para enseñarles a los autóctonos trabajar en forma más adecuada y provechosa, así también demostrar que en particular los indígenas se podían desempeñar en forma idéntica a los peninsulares.

En Calera de Tango, pequeño villorrio cercano a Santiago, se encontraba una de las haciendas más importantes del valle central administrada por la Compañía de Jesús. En este lugar hubo un serio intento de proyección artística, “en particular en las artes menores que se vio frustrada por la expulsión de los jesuitas en 1767”.³⁸

Por su parte, el desarrollo artístico en la isla de Chiloé muestra un sorprendente reflejo arquitectural, con iglesias de tres naves y fachadas con atrio cubierto y torre central de sección

³⁸ García, José Enrique; et all.. *Influencias Artísticas entre España y América*. Colección Mapfre, Madrid, 1992, p.173.

octogonal. El modelo ejemplar es la iglesia de Achao construida entre 1730-1750 con claras influencias jesuitas bávaras.

Estas expresiones artísticas se encuentran desarrolladas por el fuerte influjo de los hijos de San Ignacio. Sus antecedentes son distinguibles cuando en 1611 el padre Mateo Esteban, fundó la residencia en Castro que desde 1626 se transforma en el centro misional de la zona. Hasta 1690, el número de misioneros fluctuaba entre diez y veinte, agregándose una docena más en el siglo siguiente. A pesar de su escaso número, la fecundidad de la obra misional jesuita en estos desolados parajes es prodigiosa.

Por supuesto la producción de imágenes se constituye en un aspecto de la misión evangelizadora. No hay certezas acerca del nacimiento de la santería chilota, lo que se puede deducir es que los sacerdotes aprovecharon algunas dotes artísticas de los naturales y españoles para la confección de imágenes sagradas. Además se evidencia por los inventarios dejados al momento de la expulsión jesuita que las figuras estampadas en láminas fueran un modelo estético imitado para la iconografía religiosa ³⁹ creada en la isla.

Una práctica barroca *sui generis* en Chiloé lo constituyen las “misiones circulares”, corresponden a una especificidad artístico-religioso que se da en Chiloé dada la ausencia en todos los lugares, de santos y objetos para el culto en capillas como ermitas. Lo que se hacía era transportar las imágenes y objetos de isla en isla lo que posibilita la creación de piedades religiosas bien específicas como el culto de Santa Notburga y de San Isidro, pero el culto con mayor veneración donde se remarca la concepción barroca del siglo XVIII es la del Sagrado Corazón de Jesús. De un modo claro, el transporte de ornamentos y objetos de culto posibilitaba utilizar cualquier lugar propicio para la práctica religiosa y permitía el contacto directo entre los fieles y las veneradas imágenes religioso-artística.

El barroco del siglo XVIII se manifiesta de un modo esencialmente alegórico, dicha intención se focaliza en demostrar objetos simbólicos, piadosos, detalles de identidad, universo floral con arcos, medallones, querubines y columnas para exaltar y celebrar la unidad entre vida y fe religiosa.

³⁹ Al respecto consultar el interesante inventario de Vázquez De Acuña, Isidoro; *Santería de Chiloé*. Editorial Antártica, 1994, pp.38-41.

En efecto, es con el barroco que el fuerte deseo catequético reedifica la fe comunitaria, he aquí la importancia de las procesiones y las fiestas masivas. También renueva la iconografía religiosa y reanima con nuevas fuerzas la religiosidad con un sello cultural que incluso hoy en día es posible apreciar latente en las manifestaciones de la religiosidad popular.

Ahora bien, el hecho que el barroco se constituye en una síntesis cultural entre la tradición española y la tradición local, se ve fuertemente influida por las doctrinas reseñadas post Concilio de Trento que reconocen en la ritualidad un carácter sacramental. En efecto, continuando con la tesis esgrimida de Methol-Ferre, quien señala que con el barroco todos los planos de la vida se ven afectados, pues “es un momento de afirmación exuberante de la naturaleza y de la vocación sobrenatural. Es un espíritu comprometido, propagandístico, persuasivo, dramático y glorificador de la creación, del creador y salvador”.⁴⁰

Es la cultura barroca la que entrega identidad cultural a buena parte del continente y a nuestro país en particular en el siglo XVIII, donde el sustrato religioso católico configura el centro del ethos. El sociólogo Pedro Morandé se refiere a la cultura barroca del siguiente modo: “es la síntesis cultural que cubre todas las dimensiones: el trabajo, la producción, el estilo de vida, el lenguaje, la expresión artística...”⁴¹

La pintura barroca en Chile como hemos planteado va a ser tributaria de los grandes talleres presentes en la zona andina, en particular la escuela Cuzqueña, Quiteña y del Alto Perú. Fueron los grabados uno de los medios visuales para propagar la fe católica, sirviendo de base visual para las escuelas regionales. Un caso ejemplificador del celo religioso y las imágenes, lo manifiesta la iniciativa del Arzobispo Mollinedo, quien a mediados del siglo XVII trajo obras desde Flandes y España y que posteriormente constituirá la base iconográfica de la escuela regional cuzqueña.

El más importante legado pictórico de arte virreynal lo constituye el conjunto de la vida de San Francisco pintado por Juan Zapaca Inga y su taller que actualmente se encuentra en el Museo de San Francisco en la Alameda. En una serie imponente los pintores lograron rediseñar la vida del santo, su conversión, milagros y la organización de la orden franciscana. Trabajada la historia de

⁴⁰ Methol-Ferre, Alberto. *Apuntes para una historia de la religiosidad popular en América latina*. Ediciones Mundo, Santiago, 1978, p.28.

⁴¹ Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Cuadernos del Instituto de Sociología, P.U.C., Stgo, 1984, p.129.

San Francisco como una serie logra conmover por la finura del trazo, los estofados de la rica indumentaria virreinal, así como la contextualización de la vida del santo en nuestra América.

Los retratos de las dignidades eclesiásticas como de los obispos por su parte, eran pintados en otros talleres del alto Perú. Uno de los ejemplos mejor considerados como el del obispo Alday pintado por el taller de Lagarda en Alto Perú u otros obispos en Chile pintados por el taller de Pérez de Olguín en Potosí. Esta política de solicitudes de los conventos e iglesias incluso de los particulares hacia las escuelas regionales Andinas mencionadas implicarán un desmedro para la constitución de una tradición pictórica en nuestro país.

Sin embargo, la estatuaria y la escultura alcanza un desarrollo sostenido, llegándose incluso a una cierta producción en serie con la consiguiente utilización de materiales anexos como cristal, pelos naturales y un rico vestuario y textiles religiosos producido por los conventos de clausura. La presencia de una iconografía barroca donde la figura del cristo sufriente en la cruz tanto en su variedad de *Ecce Homo* o *El crucificado* así como la repetida representación de la piedad, se interpreta dentro del contexto donde se privilegia el sentimiento, la sensibilidad, la emocionalidad que llama a la conversión.

Mientras las elites urbanas quedan paulatinamente influidas por el espíritu racionalista ilustrado, el espíritu barroco quedará prendido en el alma de la cultura popular chilena.

No podemos olvidar que conviviendo en Chile con los ideales barrocos se conjugan las versiones neoclásicas que son impulsadas por la dinastía de los Borbones. De su origen ligado a las reconsideraciones de la antigüedad greco-latina con sus valores fundados en los ideales de belleza donde el equilibrio, la simetría, la armonía entre las partes, la línea recta, etc, constituye un recurso de la racionalidad en su grado máximo de creación.

El principal representante de esta propuesta estética neoclásica en Chile lo va a constituir el arquitecto italiano Joaquín Toesca, quien participó en numerosos proyectos de mejoramiento urbanísticos, donde el sello neoclásico quedará prendido: Casa de Moneda, la Catedral, el Cabildo y algunas iglesias repartidas a lo largo de Chile, en lugares tan poco conocidos como es Guacarhue, en la Sexta región, así como la iglesia de Barraza, en la Cuarta región.

El espíritu neoclásico sirvió para atemperar el desarrollo cultural enunciado por las reformas borbónicas y que coinciden con la eclosión barroca. El siglo XVIII termina con un importante desarrollo del territorio, en particular por el especial celo de algunas autoridades que buscaron en este siglo implementar iniciativas como fundar numerosas ciudades, es el caso de José Antonio Manso de Velasco que fue gobernador entre 1736 y 1745. Gracias a su iniciativa tenemos la fundación de San Felipe, Los Ángeles, Cauquenes, Talca, San Fernando, Melipilla, Rancagua, Copiapó y Curicó. El trazado de las ciudades siguió la normativa neoclásica del damero, la excepción la constituye la ciudad de Rancagua.

El sucesor de Manso de Velasco será Domingo Ortiz de Rozas quién continuará con la seguidilla de fundaciones como Casablanca, Petorca, Quirihue. También fundó la primera Universidad del país, la real Universidad de San Felipe. Finalmente, la presencia del irlandés Ambrosio O'Higgins continuó la fundación de ciudades entre las que se destacan Los Andes, Constitución, Linares, Parral. Así también mejoró las infraestructura vial entre Santiago y Valparaíso y posibilitó la construcción de los tajamares del río Mapocho, verdadera obra de ingeniería y que le entregaba un aire señero a la capital del reino de Chile.

De este modo, en esta primera fase se estatúa el encuentro privilegiado entre arte y fe, en el siglo XVIII, al mismo tiempo que emergía la unidad cultural barroca. Dicha unidad se estructuran y definían con esto diversos sincretismos y contextos históricos que le dieron consistencia y unidad a la colonia chilena.

2.3 FASE DE DESARROLLO REPUBLICANO: ENTRE EL AUGE ARTÍSTICO BURGUÉS Y LAS QUERELLAS LIBERALES DEL SIGLO XIX.

La actividad artística en la primeras tres décadas del siglo XIX estará marcada por la señera y solitaria figura del mulato Gil de Castro. Es con este autor que se reconoce la construcción de una renovada genealogía de representación republicana.

Se sabe con exactitud que la labor artística de Gil de Castro va a estar desarrollada entre 1806 y 1822. se constituye en un hito demarcatorio en la historia del arte en Chile, el paso entre lo colonial y lo republicano en los inicios del siglo XIX.⁴²

Gil de Castro es quién establece dicho salto cultural entre la representación alegórica de la pintura colonial con un carácter más ingenuo, dando paso a una pintura más objetivista y comprometida con la individualidad de los personajes y los héroes. La ausencia de nuevos elementos retóricos visuales presenta una diferencia respecto a la retratística colonial, particularmente en lo referente al aspecto sobrenatural y religioso que casi desaparece del primer plano en esta nueva iconografía.

José Gil de Castro crea una galería de personajes que va conformando un nuevo imaginario, el de los próceres. Así veremos a San Martín, Bernardo O'Higgins, Ramón Freire y muchos otros prohombres encarnar las nuevas virtudes que la naciente República necesitaba: coraje, autonomía, gloria militar, rectitud, etc.

Se hará evidente la actitud napoleónica, por las virtudes desprendidas de héroes y próceres. El decidido manierismo presente en particular en sus fondos y en sus terminaciones pictóricas, en el dibujo deformado de rostros y figuras humanas nos señalan la cercanía con los postulados folcloristas y populares de las escuelas regionales peruanas.

La solitaria presencia de Gil de Castro no logra crear escuela, pero establece un precedente donde se sientan las bases programáticas de una nueva manera de ver el arte, no sólo comprometido para el culto religioso en las iglesias y conventos. Nace de una manera evidente el consumo artístico civil y de los jefes militares durante los primeros periodos del proceso de Independencia. Se demarca una nueva manera de relacionar el arte con la fe, ambos dominios parecen tomar caminos distanciados y demarcados.

Estas transiciones que se perciben en lo pictórico artístico respecto lo religioso también van a ser proyectado en el aspecto jurídico-institucional, además del plano político, pues el siglo XIX va a ser un siglo de transformaciones y pugnas.

⁴² Al respecto ver las consideraciones de Leiva, Gonzalo; et All; *Pinturas con historia*. Editorial Ograma, Santiago, 1999, pp.18-19.

Las reformas constitucionales constituyen el ideario que marcan en particular la segunda mitad del siglo XIX. Las disposiciones más esenciales que se pretendía lograr era un adecuado desarrollo de las libertades individuales y mayor desarrollo de los derechos de ciudadanía.

En efecto, la Constitución de 1833 denostaba un derrotero jurídico que envolvía la naciente República con un marcado sello conservador. De este modo, la política de integración social no fue tratada como un problema de Estado. En rigor no es tratado como política pública, sino como políticas independientes, en particular con el rol benefactor de la Iglesia Católica, como un paliativo para la "unificación" de los chilenos. Se hablará de una integración nacional hacia fuera y no de una integración hacia adentro, por lo mismo la crítica historiográfica apunta a reseñar a la base de esta integración como una visión más bien cosmética y no esencial.⁴³

La presentación de numerosos proyectos reformistas constitucionales dio origen a largos y acalorados debates que sí bien constituían la práctica política, escasa representación tenían en el universo cultural del siglo XIX, que continuó bajo la égida organizada de manera indeleble en 1842.

Sin duda, la "generación cultural de 1842" constituyó la primera pléyade, con su generación de brillantes escritores y humanistas, así como las instituciones que habían erigido las bases de la educación y el arte.

En efecto, bajo la presión de esta generación cultural se organizará la Academia de Bellas Artes. Esta institución se constituyó en la primera formadora de la enseñanza artística formal en nuestro país. Era la academia un lugar donde se establecía la relación maestro-discípulo, donde se enseñaban las técnicas artísticas así como se generaban los estudios de los maestros del pasado pictórico.

Su origen se remontaba a los albores de la revolución francesa que compenetra los ideales de la Academia renacentista que se ve reforzada por la pintura de asuntos históricos.

A los principios de la Academia se adjuntó tempranamente un arte oficial, con el canon de "medida y proporción" que constituyó un soporte ideológico del concepto neoclásico de belleza de

⁴³ Al respecto ver las reflexiones de Salazar, Gabriel y Pinto, Julio; *Historia contemporánea de Chile I*. Editorial LOM, 1999, p.132.

sostenida fama por medio de las Bellas Artes. Es esta institución la creadora de la división entre las Bellas Artes como la Pintura y la Escultura, para distinguirla de otras disciplinas menores como la artesanía u orfebrería.

La academia chilena de Bellas Artes fue una copia del modelo francés, donde todos los elementos conceptuales fueron enseñados de manera calcada del modelo europeo, por ejemplo, superioridad del dibujo, control de la razón sobre la representación sentimental, temática histórica, etc. Alejandro Cicarelli fue su primer director desde 1849-1869. Modeló su clase-taller desde la pintura clásica, esquema que repiten los directores que preceden Ernesto Kirchbach y Juan Mochi, sus enseñanzas propiciarán una verdadera descontextualización de la realidad nacional.

El alejamiento que tiene la pintura de la Academia decimonónica respecto de la realidad nacional inmediata, obedece a un descalce epistemológico de sus directores. Ellos seguirán pensando en el modelo ideal europeo sin realizar adaptaciones específicas. Por lo mismo, la pintura que sale de los primeros tiempos de la Academia de Bellas artes tendrá un marcado carácter formal que no podrá realizar cercanías culturales por su excesiva normativa. En resumen, lo que produce la Academia de Bellas artes, es un arte mucha veces bien hecho, pero sin un sello autenticador ni menos analítico.⁴⁴

Coincidente con la instalación de esta institución hegemónica en el ámbito artístico pictórico está la visita de numerosos espíritus románticos europeos, entre los que destacan Mauricio Rugendas y Raymond Quinsac Moinvoisin.

Rugendas, es el clásico ejemplo del pintor romántico europeo que se quedó en el país entre 1834 –1845, concentrando su quehacer artístico en las ciudades de Valparaíso, Santiago y Talca. De su producción iconográfica sobresale su visión de lo vernacular con huasos, mapuches, vendedores ambulantes y retratos de personajes de la élite.

Además, logra capturar el paisaje de la montaña, del litoral rocoso, la selva sureña y la belleza del valle central. En resumen es un verdadero recuento del paisaje chileno y las costumbres de sus habitantes, en este sentido pasa desde una importante observación de la naturaleza primigenia

⁴⁴ Al respecto ver el interesante catálogo realizado en el Instituto Cultural de Las Condes con textos de Navarrete, Carlos; *La Academia clásica del siglo XIX, la belleza clásica del siglo XIX*, Santiago, 2000.

nacional a un concentrado interés por la retratística y la representación de la condición humana. Su producción artística constituirá un verdadero corpus de instantáneas, con un indudable valor histórico documental.

Por su parte Monvoisin realiza una verdadera revolución en el escaso y pueblerino mundo artístico de Santiago. El artista residió en Chile en dos periodos, desde 1843 a 1845 y el segundo desde 1848 a 1857.

El deseo de retratarse de la elite era también el deseo de aparecer como una individualidad, en una sociedad bastante retraída y de escaso brillo personal. Este artista francés logra tomar el requerimiento del retrato, con una gran vitalidad expresiva, que al contextualizar con un decorado ad-hoc permitía demostrar la calidad social del representado.

No obstante, las ventajas comparativas del artista francés, en cuanto a su producción por encargo, significará un negocio que mermará su eficacia pictórica. El artista había establecido tarifas según el tamaño de sus pinturas:

“... los retratos más baratos eran de sólo el rostro; con manos, subía el precio; de cuerpo entero, costaba más aún. Los más caros eran de cuerpo entero y de grupos”.⁴⁵

El artista viajero Monvoisin venía de sufrir una serie de desilusiones amorosas y profesionales. No había alcanzado el premio Roma que era el premio más cotizado por sus congéneres, no había logrado encargo pictóricos importantes, su obra en su patria natal se encontraba más bien en pinacotecas provinciales. En fin, esa desilusión inicial y la añoranza hace que su obra de paisaje siempre diga relación con el suelo original, se confirma en un paisaje suave y dulcemente romántico. El paisaje europeo es el de Monvoisin, quien impone la fama del estereotipo cultural del viejo continente. Por lo demás, la visión paisajística será corroborada también por los primeros pintores de la Academia. Como vemos la actividad artística tendrá un claro derrotero pictórico y su género más elaborado será el retrato. La actividad artística religiosa se circunscribe al espacio propiamente religioso, en este sentido se observa una ruptura de la unidad cultural que el barroco había establecido en nuestro país.

⁴⁵ Carvacho, Víctor. *Artes Plásticas III*. Ministerio de Educación, Santiago, 1964, p.15.

Es más, a medida que pasa el siglo XIX, se observará una brecha más directa entre el desarrollo artístico, las prácticas religiosas y la expresión cultural de la sociedad civil.

Pues bien, no obstante los iniciales procesos de urbanización, la escena social chilena estaba unida a una raigambre campesina o rural. La fuerte religiosidad popular se dejaba entrever en todas las clases sociales. Por esto no debería llamar la atención que cuando en Europa se daban los asomos de romanticismo más feroz en Chile las imágenes piadosa competían con el mundillo vanidoso de los retratos pictóricos y posteriormente con los primeros retratos fotográficos de la elite.

Es en este contexto bastante confuso que llama la atención la solicitud destacable del “Santoral Dominicó” que fue encargado a un taller quiteño en 1837. La iconografía de dicho corpus muestra tanto en el dibujo como en el trazo pictórico la fuerte tradición de orden colonial que es tensada por un verdadero tránsito visual novedoso entre el estilo tradicional y un manierismo academicista.

⁴⁶

Este pedido religioso indicaba dos cosas. Por un lado, confirmaba la dependencia pictórica del circuito que había nutrido de obras artísticas nuestra Colonia y por el otro, indicaba la situación floreciente de la Iglesia Católica en el siglo XIX.

En efecto, el dinero del culto aumentaba cada año y el arzobispo Valdivieso, un sacerdote ilustrado de extraordinaria energía velaba por su mejoramiento. La reincorporación de los Jesuitas a la vida cultural y la llegada de los Capuchinos sostenían esta visión de bienestar interna.

Sólo la llamada “cuestión del sacristán” ⁴⁷ dejará entrever una primera crisis de las buenas relaciones entre el Estado y la Iglesia. Será el primer signo de un deterioro paulatino que definirá

⁴⁶ Al respecto ver del Valle, Francisca; *La serie del “santoral Dominicó” y el rol de los artistas quiteños en Chile*. Jornadas de historia del Arte, Iconografía e identidad, Universidad Adolfo Ibáñez, 2003, p.81

⁴⁷ Al concluir el primer periodo de Montt en 1856, el sacristán de la catedral es expulsado del servicio. Dentro del cabildo algunos canónigos establecieron que el sacristán había sido indebidamente licenciado. La corte suprema revocó la sentencia que condenaba por desobediencia a estos canónigos rebeldes. El Arzobispo protestó frente al gobierno por inmiscuirse en asuntos espirituales. Con lo anterior se tensionaron las relaciones entre la autoridad civil, a la sazón el ministro de culto y el arzobispo metropolitano. Ver más datos en la Historia de Chile de Luis Galdames, p.38.

las fuerzas políticas decimonónicas, los cercanos a mantener los privilegios de la Iglesia Católica y los liberales de distinto origen que solicitarán rupturar estas prerrogativas.

De acuerdo a los planteamientos de Bernardo Subercaseaux, el liberalismo en Chile en las primeras décadas republicanas estará marcado por una visión que pugna con el sistema de valores imperantes, que sin duda estaba marcada por el predominio de la aristocracia terrateniente así como por el clero.

Las llamadas “querellas eclesiásticas” colindaban con los ideales modernizadores de los liberales que buscaban impulsar desde el Estado las reformas a todo el país. Es así que las disputas llamadas “teológicas” en la época marcarán la pauta política y social de la segunda mitad del siglo XIX, pero extrañamente no lograron conferir sustancialmente una mayor confrontacionalidad con las fuerzas culturales y la influencia de la unidad religiosa Católica. En este sentido, podemos argumentar que las disputas por las prerrogativas políticas de los liberales y radicales no mermarán la influencia cultural de la Iglesia Católica. La división entre la fe y el arte estará dado por la ruptura del orden colonial, es decir el propio proceso de Independencia en el sentido expresado con antelación, que cada actividad será considerada “compartimiento estanco”. En otras palabras, es el inicio de lo que se denomina una sociedad secularizada.

Sí consideramos la perspectiva meramente política debemos entender lo que en la época se denominaba “luchas teológicas”, es decir una serie de conquistas políticas precisas que dividían las dos corrientes partidista de la época los conservadores y los liberales.

En términos generales, las luchas teológicas se concentraban en aspectos puntuales como la supresión del fuero eclesiástico, la neutralidad religiosa de las camposantos, el matrimonio civil y otros aspectos que apuntaban y decían concordancia con el proyecto de separación Iglesia-Estado.

De un modo evidente dichas querellas indicaban un estado del escenario político y a igual tiempo señalaban que la vida religiosa y la presencia artística en torno a ella giraba en su propio ritmo, es decir no se resentía. Sin duda, que la presencia de la Academia establecerá un nuevo marco cultural de representación, en tanto que sobre la vivencia de la cultura religiosa se sostendrá una visión mucho más formalista de las expresiones plásticas.

Las querellas se dejaron resentir desde 1865 cuando la Cámara de Diputados declaró reformable la constitución de 1833. Una de las primeras cosas debatidas fue sobre las creencias religiosas del país que enfrentaron a dos sectores políticos antagónicos, los radicales que querían que se suprimiese el artículo para la práctica religiosa no católica y el ejercicio público sin restricciones y los conservadores que optaban por el *statu quo*.

El concepto era interesante, pues se esgrimía la unidad religiosa del país como gran asidero de identidad. Para muchos incluyendo al ministro de Justicia, Culto e Instrucción pública, el liberal Federico Errázuriz la unidad religiosa encerraba ventajas muy superiores a las que pudiera entrañar la libertad de culto. Razones adjuntas son las entregadas por el presbítero don Joaquín Larraín Gandarillas, cuando expresa:

“no es intolerancia de otros cultos mantener el exclusivismo religioso, pues despedazar la unidad religiosa es en mi concepto barrenar una fuerza de unidad nacional”.⁴⁸

Finalmente en 1875, se establecía una ley interpretativa que su artículo 1 declaraba que se permitían las prácticas del culto dentro del recinto de edificios de propiedad particular y en su artículo 2 que se permitían a los disidentes fundar y sostener escuelas privadas para la enseñanza de sus propios hijos en las doctrinas de sus religiones. Con estos artículos se zanjaba el problema central de la libertad de cultos que continuará sin alteraciones hasta 1925 con la separación Estado-Iglesia.

Otras situaciones que tensan la sociedad civil y la situación religiosa, tendrán algunas etapas precisas, dadas en particular por las cuestiones debatidas en el universo político. No obstante, las divisiones políticas entre liberales y conservadores en esencia correspondía a una misma elite urbana, “ expresiones casi paralelas y contemporáneas del mismo espíritu de fronda”.⁴⁹

Una primera etapa estará compelida en los planteamientos liberales del gobierno de Federico Errázuriz Zañartu (1871-1876) quién pone en el centro de sus preocupaciones la libertad de enseñanza. Abdón Cifuentes intenta organizar una primera etapa liberando a los colegios particulares a rendir examen y a conferir autorización y certificado válidos educativos. Dicha situación llevó a un verdadero caos educativo. Un decreto posterior señaló que la religión no era

⁴⁸ Edwards, Agustín. *Cuatro presidentes de Chile*. Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1932, p.11.

⁴⁹ Edwards Vives, Alberto. *La fronda aristocrática*. Editorial Pacífico, Santiago, 1959, p.16.

obligatoria en los colegios del Estado y que podía ser eximido tras la solicitud expresa de los padres.

En particular dichas querellas se verán fuertemente señaladas por las llamadas “leyes laicas” que se dieron en el posterior gobierno de Santa María (1881-1886), pues los liberales dominaban en el Congreso y eran afines a los planes del ejecutivo. Se criticó y preparó la separación Estado-Iglesia, pero no hubo acuerdos en el contexto que quedaban los asuntos eclesiales.

Los particulares conflictos se desencadenaron tras la muerte del Arzobispo de Santiago monseñor Rafael Valentín Valdivieso, ocurrida en 1878. El interés del gobierno liberal de Santa María fue retomar el antiguo derecho de Patronato del Gobierno Chileno. Debemos recordar que el derecho de Patronato era una antigua prerrogativa de la Corona española para proponer y consentir la designación de Obispos, Arzobispos y autoridades eclesiásticas al Papa.

En particular esta situación se tensó cuando el gobierno eligió al canónigo Francisco de Paula Taforó de reconocida tendencia liberal y lo propuso a la Santa Sede para su nombramiento. La curia de Santiago y el partido conservador se opusieron y hubo una seria disputa con el Vaticano que intentó aplazar la designación, enviando un emisario Celestino Del Frate que llegó a desconocer el derecho de patronato de un gobierno desde su perspectiva “antirreligiosa”.

Un segundo aspecto que tensó las relaciones entre el poder espiritual y el poder civil serán las disputas por los cementerios laicos: se dictó una ley de cementerios laicos, para personas de distintos credos. Como el clero protestara con apasionada violencia contra la implantación de la ley, el Presidente dictó un decreto prohibiendo la fundación de cementerios de índole religiosa.

También se aprobaron y promulgaron las leyes de matrimonio civil y de registro civil, privando al clero del antiguo derecho de constituir las familias. Estas leyes implantadas en 1884, indicaban un nuevo rumbo que tomaba la separación entre la fe y las prácticas civiles.

El juego parlamentario consistía en lograr alianzas para obtener la mayoría a favor o en contra de los gabinetes y evidentemente en la legislación. El elemento ideológico también mostraba esta política de acuerdos y alianzas, jugando también un rol estratégico:

“ ... lo será, desde luego, entre liberales progresistas, Montt-Varistas y radicales- los tres polos secularizadores-, a la hora de oponerse al conservadurismo ultramontano representativo de la postura de la Iglesia Católica”.⁵⁰

Los últimos cuatro decenios del siglo XIX no sólo estarán marcados por la escena política, sino que también distinguiremos en el mundo de la clase alta urbana la escena cultural y artística. En particular la vida burguesa que se desarrollaba en las principales ciudades chilenas que se preciaban culturalmente de tener una fauna importante de literatos y poetas convocados por los muchos concursos literarios en boga.

Entre medio de los trabajos de renovación urbana de Santiago destaca la figura emblemática de don Benjamín Vicuña Mackenna, que no sólo embelleció Santiago con el Santa Lucía, sino que además readecuó el camino de cintura, canalizó el Mapocho, etc. Como dice Agustín Edwards:

“Sin Vicuña Mackenna hubieran transcurrido muchos años sin que Santiago contase con esa obra esencial para su progreso. Había abierto avenidas y calles, formado y embellecido plazas, transformado el pavimento de la ciudad, mejorando notablemente los servicios de policía, así de seguridad como de aseo, y ningún aspecto de la vida edilicia había dejado de recibir el soplo potente de su espíritu de renovación y progreso”.⁵¹

Los progresos en la vida urbana y los medios de comunicación así como las relaciones de dependencias económica respecto la Europa industrial no pudieron menos que influir sobre la vida chilena y latinoamericana en general. El predominio de los patrones europeos, en particular todos los que proceden de Francia. El caso de Vicuña Mackenna es uno de los hombres deslumbrados en la elite con la arrolladora presencia francesa, en la urbanización, la moda, el gusto mundano.

El modo de vida de las décadas finales del siglo va a estar asociada a las empresa del lujo francés. Los barcos se demoraban poco para traer los últimos adelantos de la moda parisina, además de traer los periódicos y revistas ilustradas a los cuales se encontraban suscritos una buena parte de la elite criolla. Llegaban compañías de teatro y de opera, músicos, conferencistas, artistas, el país se encontraba plétórico de intercambio cultural.

⁵⁰ Correa, Sofía; et Al; *Historia del siglo XX chileno*. Editorial Sudamericana, 2001, p.18

⁵¹ Edwards, Agustín. *Cuatro presidentes de Chile. Tomo II*, Sociedad Imprenta y litografía “Universo”, Valparaíso, 1932, p.310.

Europa pasó a constituir en la perspectiva global un centro de la civilización. De un modo lamentable, esto provocó el hábito de consumir, copiar o imitar lo europeo, sin mayor intento de adecuación a la propia realidad cultural. Este descalce conformaba una evidencia que reflejaban los escritos de todos los viajeros que atravesaban nuestra geografía. Al respecto resultan ejemplificadores los comentarios de un viajero que señalaba:

“Quizás sea Valparaíso la ciudad más civilizada de Sudamérica y donde en mayor grado han penetrado las últimas ideas mundiales. Sin llegar a negar las ventajas de esa circunstancia ni establecer seriamente la conclusión de que lo mejor de todo es que sigan imperando las primitivas condiciones naturales, no podemos menos que lamentar la forma rápida en que está siendo desplazada la idiosincrasia nacional”.⁵²

En efecto, muchos chilenos de la elite alimentaban esta común sensibilidad entre nuestro país y Europa. Asimismo algunos chilenos que viajaron al extranjero traían vestuario, mobiliario, carruajes y lecturas que habrían la cerrada sociedad chilena urbana a nuevas experiencias culturales. El gran estilo burgués marcó la conducta de los sectores altos de las urbes, que desde antes de la Guerra del Pacífico pudo llevar una vida extremadamente lujosa. Como señala Sergio Villalobos:

“La aristocracia se sumó a la nueva filosofía que valoraba el éxito del individuo y sus logros económicos, expresados en la vida social mediante el gasto dispendioso. Cosmopolitismo urbano sobre las virtudes rústicas”.⁵³

Es en este contexto de viajeros y de la nueva estética del gusto que se conformaba en la elite criolla, se encontraban las primeras generaciones de artistas salidos de nuestra Academia de Bellas Artes. No obstante, los deseos de uniformidad discursiva estética, se constituirá una primera cofradía de maestros de la pintura chilena. Todos no podían desconocer la influencia de la Academia, pero lograban constituir un lenguaje más autónomo en el paisaje y el retrato sólo a finales del siglo XIX. Nos referimos a artistas de la talla de Alfredo Valenzuela Puelma, Alberto Valenzuela Llanos, Juan Francisco González y Pedro Lira. Con estos artistas se refunda el arte

⁵² Referido por el viajero sueco C. Skogman, citado por Beyhaut, Gustavo y Hélène; *América latina*. siglo XXI editores, México, 1985, pp.113-114.

⁵³ Villalobos, Sergio. *Origen y ascenso de la Burguesía chilena*. Editorial Universitaria, Santiago, 1990, p.110.

nacional, en su búsqueda de perfección en especial por la constitución de una tradición de pintura subjetiva con marcado ritmo emocional.

En la base de la nueva concepción del arte, estaba el esquema pedagógico de esta nueva sensibilidad de fines de siglo, que es motivada por los trabajos urbanísticos de Vicuña Mackenna así como para el espiritual desarrollo de la literatura y la proyección de la Academia. Todos son aspectos que señalan la producción artística a finales del siglo XIX y que de un modo evidente marca una nueva territorialidad, con educación del gusto como correlato de la edificación moral y política de la nación.

Sin embargo, no debemos olvidar que el uso que hace la elite de las expresiones artísticas tiene como contraparte el carácter ostentatorio de esta clase urbana específica. En muchas expresiones no hay un real deseo de comunicación, sino más bien la búsqueda un signo de distinción, evidentemente esto significa perder el sentido original de la creación artística.

El consumo que la oligarquía chilena hace del arte en el siglo XIX, está marcado no por la satisfacción estética o intelectual, sino más bien por ser algo de moda, no hay vestigios del objeto artístico. Lo que importa es el símbolo que encarna la creación artística, es un producto de buen tono. Si a esto se adiciona la crisis del gobierno de Balmaceda y la reacción contra el poder presidencial con la instauración del régimen parlamentario que confirma la cultura del buen tono sin contrapeso.

Los gobiernos parlamentarios se instituyeron desde 1891 hasta las primeras décadas del nuevo siglo, configurando una República en gestación, a la espera de una nueva reorganización social y política dado el nuevo escenario que se presentaba.

Cuando consideramos el marco cultural que queda del siglo XIX, se hace evidente que la intelectualidad configura una cartografía que define las líneas de creación, reflexión e incluso de consumo cultural, donde el arte poseía su propia especificidad. Al respecto Bernardo Subercaseaux, considera que este mapa tiene cuatro vertientes. Este autor distingue cuatro zonas o vertientes: la modernista, la ilustrada, la socialista y la católica. En lo que coincidimos con el autor es que estos sectores intelectuales no constituyeron compartimentos estancos, sino ámbitos

fluidos con interacción y conflicto.⁵⁴ Nosotros consideramos que son más bien tres en *sensus estricto* : la modernista liberal, la católica y la positivista ilustrada.

La primera viene acompañada de un itinerario creativo literario y un origen liberal finisecular. La segunda representada, por el catolicismo militante en la medida que se vio confrontado no sólo en una lucha política, sino también en una pugna por la hegemonía cultural de la sociedad. La tercera es la línea positivista ilustrada conformada por un grupo heterogéneo de destacados científicos e intelectuales que pensaban en el progreso y la racionalidad definida por la educación, la ciencia y la industria. Estas tres vertientes dejarán establecidas sus improntas para el nuevo siglo que se avecina.

Lo que sí queda claro es que la función artística quedará remitida a los espacios convencionales de donde emana el sentido cultural. Se reconoce que sí bien hubo el desarrollo de un arte religioso, ya sea por los encargos o bien por el influjo de la Academia de Bellas Artes, estos fueron para contextos precisos y no influyeron en la realidad global. En el fondo que en siglo XIX asistimos no sólo a una ruptura del arte y la fe, sino que además el arte religioso pierde su peso de influencias y se restringe a microcircuitos de socialización y de subjetivismos.

2.4 FASE DE REESTRUCTURACIÓN ARTÍSTICO-RELIGIOSA CRISTIANA: EL MICROCIRCUITO, LOS QUIEBRES Y LAS REFORMULACIONES.

El nuevo siglo tendrá nuevos encuentros entre el arte y la fe. El microcircuito será efectivo en la medida que la subjetividad del artista rediseña con los aspectos de la renovada iconografía, la fuerza doctrinal y la creación, una renovada visión de la cristiandad en general y la catolicidad en particular.

En este sentido, es importante considerar las renovaciones que hubo pre Concilio Vaticano II por parte de los propios artistas. En concreto, me refiero a las primeras décadas del siglo XX, dentro del circuito internacional de vanguardia históricas el caso de artistas unidos al expresionismo, surrealismo u otros grupos que logran articular este discurso dialógico entre arte-fe, por medio de su expresión concreta.

⁵⁴ Al respecto consultar obra de Subercaseaux, Bernardo; *Fin de siglo, la época de Balmaceda. Modernización y Cultura en Chile*. Editorial Aconcagua, 1988, Santiago, p.191.

De este modo, un número no menor de artistas entre los que destacan Nolde, Matisse, Rouault, Manzú, Gaudí, etc. logran articular desde la especificidad de la pintura, la escultura, el grabado o bien la arquitectura las relaciones entre estos universos de reflexión y vivencia interna. En Chile, dichas preocupaciones invaden las primeras generaciones artísticas y reciben una particular apreciación de las hermanas Mira, Benito Rebolledo, Manuel Antonio Caro, las preocupaciones de Juan Francisco González y otros que tienen su sello cristiano católico que se trasluce en su producción creativa.

Pues bien, el espíritu cultural de esta época tendrá dos momentos vitales en la primera década del siglo: Lo primero es la fuerte presión de una temática que según la elite nacional no existía, me refiero a la llamada "Cuestión Social". La inicial migración rural hacia las urbes, la crisis evidente del salitre, las matanzas obreras y las huelgas por doquier expresaban un malestar social. Las capas populares –históricamente desfavorecidas- de la sociedad comienzan a organizarse e ideologizarse para defender sus derechos y prerrogativas, aquí muchas mutuales religiosas tendrán un papel bien destacado.

Pero una segunda instancia son las celebraciones del Centenario de la nación en 1910, que se ve envuelto por los signos de la contradicción, pues si bien se despilfarra en fiestas e inversiones culturales a igual tiempo se generó reflexiones y polémicas en torno a la identidad nacional. Las bases sociales de representación de la identidad en la historia chilena emanaban desde una elite social homogénea, como ya se ha establecido en la fase anterior.

En la época, dicha representación fue definiendo de manera práctica, las estructuras de pensamiento, las imágenes y prototipos, que establecieron en discursos y proposiciones específicas- a modo de retazos-una inicial identidad chilena.

Sin embargo, por más variadas que pudiesen ser dichas representaciones fueron definiendo un campo de acción cultural que se concentraba en torno a dos paradigmas fundantes: tradición y modernidad.

El enfrentamiento del concepto religioso se daba en estas primeras décadas de una manera ambigua, pues se tiende a circunscribir a pequeños circuitos artísticos y sociales. De este modo, se estructuran dos polos modernidad y tradición que redefinen la tensión arte y fe, pues estos

elementos caben de una manera laxa en cualquiera de los dos paradigmas dependiendo de las precisiones, los acentos y las opciones creativas.

Sí bien, la unidad arte y fe se relaciona con la tradición de un modo histórico, no se excluirá en las nuevas propuestas y los nuevos estilos que traía aparejado la modernidad.

Dichas percepciones se vieron reflejadas en el vehemente deseo de ver la ciudad de Santiago como un centro del prestigio nacional. La imagen que proyectará la capital se define por un “modelo cultural asimilado” que tiene la influencia y sello directo de los cambios urbanos percibidos en las principales capitales europeas por intendentes, alcaldes y prohombres. Diversas inversiones en la infraestructura de la capital, como la luz eléctrica (1887), la inauguración del sistema de alcantarillado (1910), sumados a los cambios tecnológicos del transporte, a las nuevas técnicas de pavimentación, promueven un sentimiento generalizado de desarrollo urbano.

No sólo tendremos importantes avenidas, jardines y plazas, también tendremos la construcción de numerosas iglesias y conventos bajo las nuevas normativas estética de la modernidad establecida. En efecto, el grupo de construcciones religiosas es considerable entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Son iglesias y conventos de bella factura y noble posicionamiento.

Lo que sorprende es que en todas las iglesias se sostiene una vuelta a las reversiones neoclásicas, neogóticas, neobizantinas. En efecto, los arquitectos se habían impregnado del historicismo académico, de la moda europea que morigeraba el gusto dominante de los profesionales que creaban los edificios religiosos. Sin embargo, en la edificación pública la gama de posibilidades era múltiple.⁵⁵

Por otro lado, es extraño comprobar que la línea constructiva del imaginario barroco no pervive en la edificación monumental, sólo en los aspectos decorativos internos que expresan una sobrevivencia de los aspectos barrocos esenciales, en particular de la moda del “horror vacui”, que implicaba en muchos casos pintar todo o parte del interior de las iglesias con motivos florales y fantasiosos. Además se sorprenderá la moda de pintar con efecto “marmolado”.

⁵⁵ Al respecto las consideraciones sobre el trazado arquitectónico de Santiago, Guía de Arquitectura de Santiago. Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile, Ograma, Santiago, 2000.

En términos de la representación artística, en la mayoría de estas iglesias lo figurativo continúa siendo lo más demandado, por la posibilidad de encuentro estético y la facilidad de la divulgación con fines culturales en una masa aún en gran parte analfabeta.

Entre los ejemplos más connotados tenemos la Iglesia de San Pedro en la calle Mac-Iver; la Iglesia de San Isidro Labrador realizada por Cremonesi en la calle San Isidro; la parroquia del niño Jesús de Praga al comienzo de la calle Independencia; la Parroquia de Santa Filomena en el barrio Patronato; la Iglesia de la Preciosa Sangre en el Barrio Brasil; la iglesia *Corpus Domini* ubicada en la calle Santo Domingo; la iglesia de la Gratitude Nacional en la Alameda; la Basílica del Salvador en la calle Huérfanos; la Parroquia del Perpetuo Socorro en el barrio Estación Central; la Iglesia del Santísimo Sacramento ubicada en Avenida Matta; la Iglesia de Nuestra Señora de la Providencia en la calle Providencia; la Parroquia de la Epifanía en el Barrio Bellavista, por nombrar las más importantes le dan una fuerte presencia simbólica a la Iglesia Católica, en su mayoría corresponden a Iglesia de conventos que tiene una etapa de refundación en nuestro país con un gran número de vocaciones, transformándose en verdaderos centros de referencias de sus respectivos barrios.

También las iglesias se acoplan a la transformación de la ciudad, confiriendo por su multiplicidad de estilos artístico a la capital un aspecto más cosmopolita.

Respecto al arte en torno al centenario (1910), es factible decir que fue un hito al arrear las críticas al academicismo oficialista en que habían caído las instituciones oficiales. Se organizan nuevas tendencias más cerca del costumbrismo y realismo hispánicos. Surge la Sociedad de Bellas Artes como una instancia que pretende crear nuevas alternativas frente al arte oficial y su recién inaugurado Museo de Bellas Artes.

Toda la moda y las celebraciones de la magna fiesta se vio resaltado en los propios festejos del centenario: “arcos triunfales decoraban en profusión todo el centro de la Alameda, algunos de verdaderos méritos artísticos y de costosas construcciones. Las calles bordeadas de gallardetes con banderolas internacionales animaban el ambiente festivo...”⁵⁶

⁵⁶ Balmaceda Valdés, Eduardo. *Un mundo que se fue*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1969. p. 125. Para mayores detalles de las festividades interesante resulta el memorialista don Joaquín Edwards Bello; *Crónicas del centenario*. Editorial Zig-Zag, 1968.

En este sentido, el repertorio gráfico se pone a tono, con el tiempo, con la publicidad. Esta última expresa el mensaje de un emergente industrialismo. Pues bien, en el contexto la publicidad se nutre del tratamiento de las fiestas del centenario, pero de modo más estilizado, equilibrado, contrastado y decorativo. En términos temáticos los grandes iconos que se reiteran son la presencia de los niños, de las mujeres y de las industrias, tres símbolos visuales *Art Nouveau* en los cuales reposa la composición gráfica y decorativa de las principales vidrieras de la capital.

Esta imagen del comercio, también se asocia el origen de la cultura de masas en Chile que se unifica a los criterios que las revistas ilustradas establecerán entre un mensaje ilustrativo y publicitario en viñetas de productos e información. Numerosas ediciones están en esta línea, entre las que destacan Sucesos y el Diario ilustrado. La verdadera revolución la constituye la fundación en Chile de la revista Zig-Zag, sus imágenes serán “un educador visual de muchas generaciones” como dice Gonzalo Leiva en el libro Luces de Modernidad.

La revista Zig-Zag es un gran catalizador de la realidad percibida en los iniciales años del siglo XX, no sólo saldrán los detalles mundanos del mundo de la política, la farándula, sino también la pervivencia de ciertas tradiciones nacionales. Es interesante destacar que cuando se habla en esta revista Zig-Zag -de evidente gusto internacional- de cosas como lo tradicional sus referencias tienen que ver con lo vernacular y lo religioso. En otras palabras las categorías del mundo de la vivencia religiosa se constriñe a subcategorías socioculturales. Esta evidente taxonomización de los contenidos religiosos habla de un avance en las embates secularistas.

El siglo XX viene con importantes reformas constitucionales que culminan con un nuevo orden jurídico en la segunda década. En decir, la Constitución política de 1925 significó no sólo condenar al régimen parlamentario que estuvo vigente por treinta y tres años, sino también se define la separación Estado-Iglesia, garantizando en el contexto político de la época la libertad de conciencia y del ejercicio de cultos religiosos. De este modo, lo que estaba en barbecho en el siglo XIX se lleva a cabo en la segunda década del siglo XX.

El texto constitucional señalaba posible la manifestación de todas las creencias, la libertad de conciencia y el libre ejercicio de todos los cultos que no se opongan a la moral, a las buenas costumbres o al orden público. De este modo, las respectivas confesiones religiosas pueden erigir y conservar templos y sus dependencias con las condiciones de seguridad e higiene fijadas por las

leyes y ordenanzas. Además, los templos y sus dependencias, destinados al servicio de un culto, estando exentos de contribuciones.

Era el triunfo de las posiciones liberales donde el rol del Arzobispo Crescente Errázuriz fue fundamental no oponiéndose al nuevo texto constitucional. Sólo como compensación por un laso de cinco años se le asignó a la iglesia una subvención.

Pero una razón de fondo era que el secularismo había implementado una estrategia victoriosa, separar los universos culturales, de tal modo que arte y fe no logran tener acuerdos vitales al menos en el plano general. El acuerdo político de 1925 se restringió a la influencia en la esfera pública, pues las prácticas artísticas estarán constreñidas en universos privados. Las divisiones entre lo público y lo privado son “sin duda” una evidente manifestación secular.

En las ciudades chilenas un sostenido crecimiento las hacía más complejas, la alfabetización sustentaba el explosivo desarrollo de la prensa aumentando los condimentos a favor de la opinión pública. La opinión pública organizada como nueva arma de participación donde se mostraban todos los contenidos programáticos de la cultura chilena.

TERCER CAPÍTULO

**ESCENARIO DE AVANZADA EN CHILE: POSIBLES
RELACIONES CON LA OBRA DE FERNANDO PRATS.**

3.1. CONSIDERACIONES GENERALES

El período entre 1973 y 1977, corresponde a un Chile en que lo cultural es bruscamente cortado y silenciado como discurso y representación, por un nuevo sistema político que se caracteriza por medidas fuertemente represivas que buscan confiscar la memoria de lo colectivo. En este contexto social y cultural, intentaremos realizar, un acercamiento a un grupo de artistas chilenos, en el campo no oficial de la producción que nace y se desarrolla bajo el régimen militar. Este movimiento artístico, opositor al sistema, es denominado como escena de “avanzada” y su gran tarea consiste en reformular el nexo entre política y arte. Nos interesa conocer su proyecto de reformulación de los signos, en un área no oficial de la producción y los temas humanistas que hacen referencia al hombre que transita por la experiencia del dolor y de la propia muerte.

Pondremos especial atención en seis aspectos que la constituyen como escena de “avanzada”, intentando establecer relaciones generales con la obra de Fernando Prats. Estos aspectos son los siguientes: resimbolización del lenguaje y travestimiento de los signos. Renovación del modelo de escritura crítica. Cuestionamiento del soporte (acciones de arte e intervenciones). Posibles relaciones con la espacialidad alternativa desarrollada por Prats. El cuerpo lastimado y su desplazamiento metafórico; Fernando Prats y la teología del cuerpo. Finalmente, observaciones generales de algunas obras de Dittborn, Díaz y Zurita, en las cuales podemos percibir un desplazamiento metafórico artístico-religioso.

3.2. CONFORMACIÓN DEL GRUPO ESCENA DE “AVANZADA”.

Se intenta justificar la condena de todo un período de efervescencia cultural previo a 1973.

El gobierno compromete su modelo de cultura con el “neoliberalismo” que es la matriz que sustenta la economía del sistema, por lo tanto, es tratada con criterios de eficiencia empresarial. El aporte del capital privado financia exposiciones y la formación de algunos artistas. Es así, como la censura no sólo reprime cualquier manifestación disidente de la oficialidad, sino que además afecta a la producción cultural que es vista como escenario conflictivo que podría atender en contra del poder imperante. Es por ese motivo, que resguarda y se esmera en la supresión de toda ideología opositora al régimen. Esto se evidencia en una serie de restricciones impuestas al lenguaje y su discurso comunicativo. Es interesante comprender las fases y los límites de mayor

o menor permisividad por parte del gobierno militar, en su proceso aperturista, los cuales hacen difícil saber el grado de tolerancia de la autoridad. Es por esto mismo, que la autocensura se perfila como más devastadora que la censura misma al interior de la producción artística y el colectivo.

“Es cierto que el régimen fuerza el consenso en torno a determinados ideales o valores que su política cultural se encarga de inculcar; valores heroicos de culto a los próceres o ideales patrióticos en la versión más retardatoriamente nacionalista de esa política. También valores patriarcales que consagran una mitología de la Familia en un marco de tradicionalismo católico”.⁵⁷

En momentos de despliegue cultural, (1977-1982), la producción artística de la escena de “avanzada”, sorprende con obras visuales innovadoras, en las cuales también se incorpora el tecnologismo de multimedia. Nos puede parecer extraño la aceptación y valoración de estas propuestas visuales que responden al lenguaje internacional del arte, en medio del contexto social – político que vivencia Chile. Justamente, con esta acción, se pretende reflejar una imagen solvente del país, en cuanto al modelo económico del gobierno que nos enmarcan en la Modernidad. De esta manera, son reconocidas e inclusive premiadas por la oficialidad obras de destacados artistas de la escena de “avanzada”, entre los cuales figuran: Smythe, Dittborn, Leppe, Altamirano, Mezza, Rosenfeld-Eltit, entre otros.

Nos encontramos ante la desarticulación de un sistema de referencias sociales y culturales para los chilenos, que hasta 1973 unificaban las claves de la realidad y del pensamiento. Lo cual conduce al quiebre de las estructuras de organización social del lenguaje y del pensamiento. Se han desintegrado los modelos de significación configurados por el lenguaje y su carácter representativo de la realidad.

“Lo primero que tendría que determinar es desde qué producción cultural, desde qué conjunto de obras estoy hablando. Entre las de las artes visuales están las que se incluyeron habitualmente en la denominación “escena de avanzada”, como las de Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Catalina Parra, Carlos Leppe, Diamela Eltit, pero también algunas de la pintura, como las de Roser Bru.

⁵⁷ Richard Nelly, Capítulo *Elipsis y metáforas* en *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Editores Paul Foss y Paul Taylor. Art & Text, Nueva York, 1986, p. 125.

Entre los de literatura, nombres muy diversos, como los de José Donoso, Enrique Lihn, Diego Maquieira, Raúl Zurita, Juan Luis Martínez. (...) El reunir estos nombres sólo significa que en las obras de cada una de estas personas he podido rastrear una especie de pulsionalidad que traspasa cualquier barrera entre las artes y entre los géneros, y que las emparenta en cuanto corresponde a una forma particular de experimentar y procesar, en las obras, la situación que se vivía en Chile en esa época”.⁵⁸

3.3 RESIMBOLIZACIÓN DEL LENGUAJE Y TRAVESTIMIENTO DE LOS SIGNOS

Así se constituye en la tarea de la escena de “**avanzada**” la resimbolización de los signos dentro del arte. Se formulan nuevos nexos que ayuden a reconstituir el sentido de una nueva historicidad social, cuestionando todo lo concebido como definitivo hasta entonces. La gran tarea es la reestructuración del lenguaje del arte, hasta lograr proyectarlo como elemento disidente de la autoridad impuesta que ha fracturado la historia de Chile. En este sentido, la práctica artística escoge el paisaje y la corporalidad como material de trabajo crítico en el arte de la “performance” o intervención de espacios públicos sociales traspasados por la represión, desplazándose a lo privado con un carácter de significaciones clandestinas.

La escena de “avanzada”, surge desde culturas periféricas y paulatinamente va constituyéndose en un fuerte movimiento opositor al régimen militar. Los artistas tienen especial cuidado con el lenguaje utilizado en sus obras y su connotación, desarrollando una ardua vigilancia de éste.

De ahí que existe un código caracterizado por las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas en sus claves de lectura, evitando la hegemonía del significado y preservando el carácter de equívocidad de su mensaje y la pluralidad de sentidos, como una manera de resguardo frente a la institución. Es, de este modo, como no sólo permanece al margen del discurso oficial, sino que conlleva a una doble marginación: nacional e internacional, lo cual contribuye a su debilitamiento.

⁵⁸ Valdés, Adriana. Capítulo: Una historia de miedo: cultura, autoritarismo, democratización en Composición de Lugar. Escritos sobre cultura. Universitaria, temas de reflexión, Santiago, 1996, p. 69.

En la primera, es marginada por los bloques de reconstitución política del país. La autoridad renuncia a un arte que cuestione la institucionalidad, evitando un discurso que pueda convertirse en medio de análisis y crítica del orden imperante. En el ámbito internacional, desacredita toda manifestación alejada de su sentido de pertenencia, de reconocimiento y poder. El campo del arte está regido por una estética postmodernista que ha dejado de lado el interés por lo crítico social. Además, como no presenta un carácter uniforme, en algunas situaciones puede llegar a manifestarse casi como contradictorio, en un enfoque de la reacción y en otro de la resistencia.

“... el Postmodernismo permanece curiosamente ajeno a todo lo que excede los límites de la auto-representación de su propia cultura; a todo lo potencialmente susceptible de situar los límites de inclusión-exclusión de su marco de referencias históricas. Negligencia sin duda paradójica la que lleva las tendencias predominantes del postmodernismo a desconsiderar la capacidad de maniobras ejercidas por discursos marginales o periféricos, ya que son quizás esos discursos los que mejor aprovechan las técnicas destructoras promovidas por él, perfeccionando su eficiencia o reactivando la carga de sus motivaciones críticas”.⁵⁹

Nos encontramos en un contexto en donde la misma estética de la indiferencia no opone resistencia a las manipulaciones del poder y, por ende, colabora con la consolidación de la violencia, de la represión y la corrupción. Es justamente aquí, en donde el arte chileno convive con esa estética que se resiste a desarrollar desafíos de transformación de la realidad.

En las artes visuales observamos no sólo una evolución en cuanto a los temas, sino que un renovador giro del lenguaje, recurriendo a un conjunto de imágenes retóricas que se constituyen en claves significativas, a través de su desplazamiento metafórico. Esto permite plantear una lectura desde la autoridad y una contralectura desde la vanguardia. La misma crítica juega en desmentir cualquier sospecha reaccionaria en estas obras reconocidas como rupturales.

Un ejemplo de esto lo constituye la obra del poeta Raúl Zurita, desde “Purgatorio” en adelante, que continúa planteándose como referente clave de la vanguardia opositora. La obra presenta elementos humanistas, cristianos y aspectos bíblicos, los cuales no constituyen dificultad para el representante de la crítica oficial Ignacio Valente, a través de El Mercurio, se muestre aparentemente entusiasta frente a esta propuesta.

⁵⁹ Richard, Nelly. Introducción, Op. Cit. p.122.

Lo que realiza Ignacio Valente es aprovecharse de la ambigüedad de la doble lectura, realizando manipulaciones interpretativas, suprime y anula ciertos significados de arte refractario, neutralizando la crítica y desactivando la ideología opositora presente en ella. Margina la obra de todas las posibles interrelaciones sociales, restándola del contexto histórico al cual está destinada. Es por lo mismo, que se ha convertido en una difícil tarea para el grupo de “avanzada” chilena, luchar contra esta manipulación de acomodamiento.

“La crítica oficial chilena ha celebrado esta obra (Purgatorio, de Raúl Zurita) de un modo bastante tendencioso: aplaude el valor artístico de algunos textos y censura la viscosidad de otros (...) . La crítica abandona el texto malsano al silencio y se dedica a las secciones puras del libro. La crítica nos dice que estos textos emocionan: pero cuando nos quiere explicar los procedimientos poéticos y culturales que generan esta emoción, confiesa asombrada que no los puede explicar. Así, este comentario se transforma en otro silencio. Este asombro es el síntoma de una mala conciencia: la crítica teme que la explicación ensucie la transparencia del texto; es decir teme que el texto puro no sea tan santo. El silencio deviene una precaución ideológica”.⁶⁰

La censura va dirigida no sólo al acto comunicativo de la propuesta, sino que va más allá, es decir, a la forma en que los artistas toman conciencia de la materialidad del lenguaje y proyectan un sentido disidente. Es por eso que los artistas se encuentran empeñados en entorpecer estas maniobras, produciendo dentro de la obra zonas de resistencia que puedan ser inasimilables a la lógica de la autoridad. Las obras intentan retrasar lo más posible su proceso de interpretación, situando aspectos dispersivos y modelos de despiste, a través de recursos desplazatorios. Es por ello que se complacen en el excedido uso de símbolos, metáforas, elipsis y otros signos de travestimiento. Particularmente la metáfora es utilizada con el objetivo de complicar las pistas de lectura y, por ende, sortear la acción de la censura.

Los trabajos de arte chileno realizados, en este contexto de censura, conllevan un ejercicio de clandestinidad en su lectura. De este modo, la metáfora es mucho más que un recurso expresivo, ya que participa en los procedimientos de la constitución material de la propuesta artística, a través de un código de transposiciones de sentido. Por ejemplo, en las primeras obras de Leppe (“Reconstitución de Escena”, 1977); en Roser Bru y Eugenio Dittborn, el lenguaje opera del mismo modo, en que las figuras de muerte u omisión se refieren, en una lectura más agotada, a la

⁶⁰ Canovas, Rodrigo. Lectura de Purgatorio, Hueso Húmero 10, Perú, 1981 p. Pendiente...

desaparición de cuerpos en el escenario de Chile de los años setenta. También en D. Eltit, aprovecha los relevos o sustitutos del mensaje en su desgarradora referencia a **los cuerpos lastimados**.

“En este contexto, veremos surgir en respuesta: obras expertas en una práctica travestida del lenguaje; sobregiradas en las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas, y el rescate de prácticas derivadas del arte conceptual ya superadas, pero que en un contexto político y social diferente y con un sentido crítico distinto fueron útiles para lo que se denominó operación despiste”.⁶¹

El rol desarrollado por la crítica no oficial consistirá en disputarle a la oficialidad la existencia de lecturas confiscadas. Es por eso que se empeña en que los textos reconquisten el significado de lo censurado y recuperen los sentidos robados a la obra. En esta tarea de actualización de su sentido oculto, plantea una estética de la recepción, en la que el espectador debe permanecer atento en la complementación de los enunciados y sentidos de la obra. Pero la tarea no es fácil, ya que la hipercodificación en las claves de lectura hace compleja la tarea de desciframiento de los signos, dejando al margen de los circuitos del arte a un numeroso público.

Adriana Valdés autora del texto: “Composición de Lugar”, le interesa el tema de la acogida de esta escritura crítica y la recepción entre sus posibles lectores. Se preocupa de investigar cuáles son los lectores o interlocutores implícitos en la recepción de esa escritura, haciendo referencia a la ausencia de un público culto, debido a la precariedad del medio. El perfil de un lector ideal estaría basado en un nivel de educación similar. Así, podría producirse una plataforma común para acceder a un mismo discurso colectivo.

Postula posibles lectores implícitos, en la escritura crítica de las obras de escena de “avanzada”, de los cuales nos referiremos a tres de ellos, por parecernos más relevantes, pero incompletos e insuficientes en el proceso de recepción. El primero, es capaz de captar referencias culturales, artísticas, filosóficas y políticas, bastante especializadas, que pueden conducir la lectura hacia un campo cultural muy amplio. El problema es que este tipo de interlocutores es muy escaso.

⁶¹ Saúl, Ernesto. Artes Visuales, 20 años. 1970-1990. Introducción, Ograma, Santiago, 1991, s/p.

Las condiciones del medio, posibilitan el surgimiento de otro interlocutor o también denominado por Adriana Valdés, como un no interlocutor. El texto lo deja sorprendido y petrificado, debido a las faltas de comprensión por parte del lector. En varias oportunidades, ésta no es la intención del emisor del texto, pero pasa a constituirse en discurso de poder el cual no puede ser abordado ni intervenido, por lo tanto, es recibido casi como una imposición textual. Finalmente, un tercer supuesto interlocutor es el que denominaremos como desconstruccionista:

“Un tercer supuesto es el de un interlocutor cuya mirada sea capaz, a través de varias operaciones sucesivas, de constituir el texto, comprendiéndolo en varios niveles y vinculando estos niveles entre sí; un interlocutor, por decir algo, sumamente industrioso, y bastante ocurrente, con tiempo y con ganas de entrar en el juego. En no pocos casos, se postula además un lector capaz de operaciones de desconstrucción”.⁶²

Para finalizar este apartado, abordaremos, en términos muy generales, un nuevo elemento constitutivo de la escena de “avanzada”, nos referimos a la intervención del código fotográfico en la obra de arte.

La presencia sistemática del referente fotográfico en el arte chileno se desarrolla en el año 1977. La fotografía plantea nuevas posibilidades de sociabilización de la imagen, en su carácter denotativo tiene como elemento referencial al Chile de entonces, asumiendo un rol acusativo o de denuncia más explícito todavía. La fotografía es intervenida, en sus signos, de una manera crítica y correctiva de la realidad por el artista. En este mismo año, las galerías Cromo y Época, exponen las obras de Parra, Bru, Altamirano, Leppe, Dittborn y Smythe. Este último se refiere a la fotografía como un modo de acercamiento más objetivo a la realidad, además de una tendencia a abandonar la artesanía en la obra.

“... la fotografía es puesta en situación de ser comentada por los demás aparatos de producción gráfica o pictórica que concurren en el interior de la obra. (...) Las obras recontextualizan la foto a partir de un repertorio de operaciones gráficas (recortes – yuxtaposiciones o superposiciones – trasposos - reproducciones o ampliaciones de detalles – etc.) que somete la imagen a la crítica material de sus nuevas acotaciones de lectura. El dibujo (Smythe) o la pintura (Dittborn) subrayan efectos, intencionalizan significados o discuten funciones de la fotografía. No sólo varía de un autor

⁶² Valdés, Adriana. La Crítica de Avanzada y alguno de sus efectos: reflexiones sobre un libro de Nelly Richard en Composición de Lugar. Escritos sobre cultura, Universitaria, temas de reflexión, Santiago, 1996, p. 43.

a otro el repertorio de operaciones gráficas que redapta la foto a nuevas funcionalidades de sentido dentro de la obras; también varía el estatuto de la imagen ocupada (...), así como el campo de referencialidad social al que pertenece”.⁶³

El tema en discusión está entre los que adhieren a la fotografía como una propuesta retórica visual moderna y relegan a la pintura a un tiempo ya pasado. Por otro lado, se encuentran los que apuestan por la pintura en su originalidad y autenticidad en cuanto a la concepción de la obra. Pero esta polémica va debilitándose, a partir de 1980, cuando el trabajo con la imagen fotográfica comienza a perder autonomía, debido a que se funcionaliza y pasa a conformar un registro de acciones en vivo. De la misma forma, sucede con el video, pues se convierten en apoyo documental o soporte-memoria en intervenciones y performance.

La pintura y la fotografía, como técnicas confrontadas, se conjugan en la obra de **Dittborn**, adquiriendo gran relevancia su propuesta entre los artistas de su época. Llama la atención el tratamiento que da a la fotografía, particularmente a través del retrato y sus marcas de impresión en la imagen. Es significativa la elección del corpus que éste recopila para el montaje de sus obras, ya que corresponden a documentos fotográficos de revistas en desuso que hacen directa referencia a la muerte de individuos carentes de identidad e historia. Estos trabajos conforman la serie de “retratos extraviados” que son intervenidos por operaciones pictóricas y gráficas en diversos materiales y soportes .

Su obra pasa a constituirse en un testigo directo del pasado y de la memoria censurada que ha sido enterrada por parte de la oficialidad. Es aquí justamente donde el lenguaje y más precisamente las palabras que sostienen su imaginario visual son portadoras de una multiplicidad de connotaciones.

3.4. RENOVACIÓN DEL MODELO DE ESCRITURA CRÍTICA.

En el campo del arte chileno, a partir de 1977 y particularmente en los años ochenta, queda en evidencia lo obsoleto de los esquemas interpretativos por parte de la tradición del discurso crítico. Éstos se fundamentan en comentarios impresionistas respaldados en concepciones anacrónicas

⁶³ Richard Nelly. *La Condición Fotográfica*. En op. cit., p. 130

del arte y reticentes a la incorporación de nuevos corpus teóricos como la semiología y el psicoanálisis.

“Es posible pensar que la escritura sobre arte, antes de 1975, es ensayo impresionista, literatura de segunda, comentario periodístico. Desde 1975 se postularía en Chile una ciencia de la escritura sobre arte . (...). Efectivamente, la irrupción formal de la vanguardia plástica tiene su correspondencia discursiva en una ruptura epistemológica . operada en los modos de conocimiento del . fenómeno artístico . en Chile”.⁶⁴

Se hace notar la necesidad de crear un nuevo modelo de escritura crítica en torno a las obras que se están gestando. Es así, como aparece una nueva escena de escritura cuyo primer antecedente revela la participación de Ronald Kay, en la revista Manuscritos, en el año 1975. Se fomenta una nueva actividad crítica y renovadora en la cual convergen teoría y práctica.. Es decir, la experiencia de la autorreflexión teórica por parte de los mismos artistas, a través de un renovado lenguaje crítico que también se plantea como una acción de arte discursivo. En el año 1977, a través de este mirada se enjuician y se parodian los diversos medios y los modos establecidos de la representación, como así también las diferentes formas de expresión personal en las actuales problemáticas abordadas por las obras.

Es de este modo, como se configura un desafiante escenario para el arte chileno, destacando su perfil polémico y confrontacional que cobra vigencia a partir de las exposiciones de artistas como: Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Francisco Smythe y Carlos Altamirano, en las galerías Cromo y Época. Es importante reconocer el surgimiento de los catálogos de ambas galerías que plantean un nuevo estilo de presentación de una exposición iniciados por Ronald Kay y Nelly Richard.

Comienza a ser necesario en la producción de textos de escena de “avanzada” una cercanía con uno de los agentes del discurso, es decir, con la lingüística que los provee de un corpus de material teórico que les facilita la configuración de modelos de análisis post-estructuralistas en el área de las artes visuales. Estos paradigmas que promueven y respaldan teóricamente la auto-reflexividad de su propio discurso, traen consigo la desconfianza y la censura por parte del oficialismo y la prensa de gobierno. Esto conlleva a obstaculizar la circulación de los textos, al no

⁶⁴ Justo, Mellado. Ensayos de interpretación de la Coyuntura plástica, Taller de Artes Visuales, 1983, Santiago en Richard, Nelly, Op. Cit. p. 136.

tener respaldos editoriales, confinándolos así a una ausencia de interlocutores, en medio de un empobrecimiento de las formas de producción cultural.

“El clima de exclusión y coerción, un nuevo escenario que obliga a renovar los lenguajes poéticos y críticos del pasado, la ausencia de una utopía social pública y compartida, son, entre otros, algunos de los factores que explican el surgimiento de una corriente neovanguardista acompañada por una reflexión crítica que en algunos casos la precede y casi siempre la nutre, la promueve o le abre espacios. Pensamos en ciertos núcleos independientes vinculados a la plástica y a la literatura (o más bien a ambas disciplinas a la vez), por ejemplo en el grupo CADA, en publicaciones como Cal (1979), La Separata (1982) y Ruptura (1982), en Ronald Kay, Nelly Richard (...) Raúl Zurita, en aportes ocasionales de Enrique Lihn y Adriana Valdés, creadores y críticos cuyo pensamiento se apoya sobre todo en Walter Benjamín, en Ronald Barthes y en una lectura de las obras de marcada inspiración semiótica se trata, en comparación con el reciclaje que se ha dado en el interior de la Universidad, de una reflexión menos acartonada y de mayor vuelo creativo”.⁶⁵

Entre los años 1977 y 1984, se realizan una serie de proyectos editoriales como revistas y publicaciones de parte de artistas de la escena de “avanzada”, pero su escasa estabilidad económica, la censura y lo estrecho de los circuitos de distribución de este material, los hace fracasar en su continuidad. Se destaca como prensa de oposición: la revista La Bicicleta y semanarios como HOY, APSI, ANÁLISIS y CAUCE. A lo anterior se suman los constantes cierres y aperturas de galerías de arte, impidiendo la constitución de un público en torno a la escena de “avanzada”.

3.5 CUESTIONAMIENTO DEL SOPORTE: SURGIMIENTO DE ACCIONES DE ARTE E INTERVENCIONES. POSIBLES RELACIONES DE FILIACIÓN CON LOS CONCEPTOS ABORDADOS POR FERNANDO PRATS.

Los intelectuales de la izquierda chilena, demuestran un particular interés por los trabajos de “intervenciones” del grupo CADA en sus propuestas creativas conocidas como “acciones de arte”. Se perfila como un grupo ligado a los intereses de una cultura activa de masas. Justo Pastor

⁶⁵ Subercaseaux, Bernardo. Transformaciones de la Crítica Literaria en Chile: 1960-1982, Céneca, Santiago, 1982, p. Pendiente.

Mellado, destaca el despliegue externo del grupo CADA, refiriéndose a la combinación de los trabajos corporales con la proclamación de una nueva poética y la **intervención del espacio como propuestas de avanzada**. Éstas logran atraer sobre sí la mirada atenta del movimiento de reconstitución de la sociabilidad chilena.

Comienza una progresiva ampliación de los formatos y soportes tradicionales, en la tradición pictórica chilena, pretenden romper con el individualismo del formato del cuadro. Es por este motivo que se extiende al paisaje, que se considera como espacio apropiado para intervenciones creativas-colectivas, en un nuevo formato, en donde la exterioridad social se convierte en soporte de la producción de arte. De este modo, los trabajos de las Brigadas Muralistas, especialmente la Brigada Ramona Parra, desarrollan representaciones gráficas urbanas que retratan la lucha nacional popular, a través de conceptos visuales. A pesar que el CADA considera como su antecedente más inmediato la Brigada Ramona Parra, va marcando su diferencia con sus acciones de arte con el grupo anterior, ya que considera que las condiciones de participación creativa del sujeto chileno no pasan por ser espectadores y protagonistas del relato mural. La clave está en ser operador de ese arte, ya que el mismo sujeto en su corporeidad es parte activa de la obra.

El primer trabajo dentro de la escena de arte chileno desarrollado con posterioridad a 1979, es “Para no morir de hambre en el arte”, realizado por el grupo CADA, ocupando un acontecer social concreto, **elige ampliar el formato de la obra tradicional**, interviniendo y modificando la percepción del entorno ciudadano. Un segundo trabajo realizado por el mismo grupo, en el año 1981, denominado como “Ay Sudamérica”, vuelve a plantear la proposición anterior, consistente en la reestructuración de las formas de expresión. A partir de estas propuestas y del contexto que las sustenta es donde se funda el concepto de **“escultura social”** que se encuentra regida por nuevos valores estéticos. El mismo CADA se refiere a este nuevo concepto como una obra y acción de arte que pretende organizar el tiempo y el espacio de nuestra realidad social contingente, a través de la intervención del mismo.

“...Asimismo a la construcción de una sala de arte en la calle o, inversamente, a la destrucción de ese concepto cambiándolo por el uso de espacios ciudadanos abiertos y públicos como gestores-receptores de la obra de arte, cuyo destino final no es la privatización de su usufructo en la sala de exposiciones, sino la permanencia en la retina y memoria del transeúnte quien ve así el paisaje urbano, por el que circula cotidianamente,

transformado en un espacio creativo que lo obliga a rehacer su mirada, que lo obliga, en suma, a rehacerse y cuestionar el entorno y las condiciones de su propio transcurrir”.⁶⁶

Las palabras de Zurita motivan a que la vida de cada humano se convierta en acto creativo, influyendo fuertemente en la reflexión de los diversos artistas del período. Es de esta manera, como, por ejemplo, el grupo CADA trabaja en la ampliación de los formatos y soportes de la obra, intentando una verdadera identificación entre arte y vida y no una controposición entre éstos. De esta forma, se va estableciendo un nuevo concepto de **creatividad que pretende en parte una anulación del arte tradicional.**

Después de 1979, se hace más frecuente la coexistencia y tensión de diversos registros técnicos al interior de la misma obra. Existe un entrecruzamiento de los códigos verbales y transverbales, por ejemplo, las obras visuales recurren a la textualidad.

Recurso utilizado por Dittborn y el CADA. Asimismo, la literatura incorpora la visualidad en su proceso creativo. Un interesante ejemplo de esto último es la novela “Lumpérica”, 1983, de la escritora Diamela Eltit, en donde su propuesta tiende a abrirse a nuevos significados. Sin dejar su categoría de obra literaria se transforma en una acción de arte: una performance. En este mismo proceso creativo, en donde interactúan diferentes códigos visuales al interior de un marco de referencias verbales, se destacan los nuevos poetas: Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Gonzalo Muñoz, Diego Maquieira entre otros. Los cuales gestan una nueva forma de arte que va desde: el video a la fotografía, de la fotografía al cuerpo y del cuerpo a la escritura y de la escritura al cine.

En este apartado que alude directamente al cuestionamiento del grupo CADA acerca del soporte de la obra de arte, se hace referencia a dos aspectos fundamentales. Por un lado, determinan ampliar el formato de la obra tradicional, una vez cuestionado el soporte. Luego, proponen y ejecutan la intervención del espacio como innovación de lo establecido hasta entonces. **Es justamente aquí, en estos dos aspectos, con los cuales podemos establecer posibles relaciones de filiación con los mismos conceptos abordados por el artista chileno Fernando Prats Estévez.** Éstos serán analizados en el último capítulo de la tesis, en el contexto de su obra “Anástasis”.

⁶⁶ Eltit, Diamela. Sobre las acciones de Arte: un nuevo espacio crítico, Umbral, Santiago, 1980, p. Pendiente.

En su obra trabaja con piezas con volumen, pero el mismo asegura que todo su montaje es un trabajo pictórico, ya que su propuesta es abrir la pintura y sacarla de una materialidad tradicional. Son varios los elementos y procesos trabajados por este artista, como soporte o parte constitutiva de su propuesta, entre los cuales podemos destacar los siguientes conceptos visuales característicos del arte de Prats: aceite, madera, cera, humo, papeles procesados por la acción del fuego y el hollín. Dibujos ahumados, el pan y las hostias. Grandes placas de yeso en forma de hostias. Altares, confesionarios, pilas bautismales, casullas hechas en papel vegetal y humo, reliquias y sudarios. Es común el recurso de la cita de textos bíblicos o de San Juan de la Cruz, constituyéndolos como parte de su propuesta artística religiosa.

Experiencias de intervenciones de espacios distintos al museo o a las acciones en el paisaje de la ciudad, son a lo menos tres las realizadas al interior de iglesias de una arquitectura tradicional. Una de estas intervenciones titulada “Altares móviles” fue realizada en la basílica gótica de “Santa María del Mar” en Barcelona en el año 1994. Luego en la misma ciudad interviene la catedral de Vic, con un vía crucis denominado “Deambulatorio”. Son cinco estaciones de un vía crucis no tradicional que abarca distintos espacios como: la Hospedería, la Cripta, la Sala Capitular, la Sala del Tesoro y, finalmente, el claustro gótico.

Una experiencia plástica inusual la que realiza al intervenir el interior de la iglesia neoclásica “La Divina Providencia”, en Santiago de Chile en el año 1997, con ocho piezas que hacen referencia a la idea del dolor y del sacrificio. Lo controversial que pueda resultar este montaje para los fieles que están acostumbrados a ingresar a un lugar de culto tradicional con obras contemporáneas de esa magnitud y envergadura.

En el año 2001, en su exposición “Pathografías”, su reflexión gira en torno a la enfermedad y el dolor corporal. La idea de la instalación en el segundo piso de la galería, tiene como finalidad sugerir lo que es un ambiente hospitalario. Trabaja con nuevos conceptos visuales en la recopilación de material correspondiente a 136 fotografías de pacientes estudiados cada uno en su patología particular. Además sostuvo entrevistas con pacientes, intentando encontrar las diversas formas de enfrentar la enfermedad. Unos por el camino que ofrece la medicina y otros, a través de una vía espiritual que conducen a una reflexión cristiana del dolor. Al mismo Prats, le conmueve profundamente cuando uno de los pacientes que sufría de gangrena, se refiere a sí mismo como cargando una cruz.

Sin duda que cada uno de estos elementos escogidos por Prats, nos hablan de la vida, del dolor corporal, de la muerte y de una liberación que la coloca en la resurrección. Estas temáticas propuestas por este artista contemporáneo, parecen no sólo ser ajenas a los intereses del CADA, sino que estar vinculadas, a través de la figura del hombre redimido y dignificado.

El espectador inserto en una cultura cristiana, se sentirá estimulado a reflexionar sobre el arte y la fe, pero debería tender a ampliar su mirada que lo conduzca a un estado más allá de su materialidad que es, justamente, lo espiritual. Al peregrinar que nos exhorta Prats, al contemplar activamente su creación artística es la que nos acerca a nosotros mismos y al resto de la humanidad, reconociendo que el único espacio sagrado posible es la persona (1 Corintios 3,16-17). Al respecto, Joan Torra cita el siguiente texto agustiniano:

“Este progreso se alcanza, no con los pies del cuerpo, sino con los afectos de la mente y las costumbres de la vida, para que puedan ser perfectos poseedores de la justicia los que, avanzando de día en día por el camino recto de la fe con la renovación espiritual, se han hecho perfectos viajeros en el camino de la justicia”.⁶⁷

3.6 POSIBLES RELACIONES CON LA ESPACIALIDAD ALTERNATIVA DESARROLLADA POR FERNANDO PRATS.

Además de las obras “Para no morir de hambre” y “Ay Sudamérica” del grupo CADA, posteriores a 1979, se realizan otras propuestas que recurren a la ciudad como escenario creativo de producción de la obra. Por lo tanto, éstas plantean una ruptura con el arte conceptual, desarrollándose en una espacialidad alternativa. Por lo mismo, profundamente críticas frente a la institución museo o galerías de arte. Se combate la privatización de estos recintos de arte, considerados como lugares autorreferentes, que privan a la obra del acontecer histórico contingente. Es cuestionado el ejercicio de contemplación de las obras, en medio de un circuito institucional cerrado, denominado como museo.

⁶⁷ Torra, Joan. Capítulo: “Ben Ambula” en Fernando Prats-Deambulatoris. Ediciones Polígrafa, Barcelona, y Editorial Diac, Vic, 2000, p.27.

Reviste un importante carácter metafórico la intervención del CADA que clausura la entrada al museo, considerado como lugar santificado de la producción artística. Las acciones de arte confirman a la ciudad como el aquí y el ahora en que se gesta y se consolida la obra-acontecimiento.

El museo es puesto en cuestionamiento por su depresión institucional, ya que no acoge la demanda de su tiempo. En este contexto polémico entre el museo y las intervenciones en la ciudad que plantean un espacio alternativo para el arte, nos permite establecer ciertos nexos con la propuesta plástica “Anastasis” de Fernando Prats (1997), en relación al lugar físico en donde instala su obra, pues este artista conoce ambos espacios: dentro del museo y fuera de él. Al respecto Justo Pastor Mellado plantea lo siguiente:

“(…), es sólo 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 del 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 expectativas decorativas o ilustrativas, sino que involucra un tipo de intervención no decorativa del espacio religioso, planteándose como comentarios interpelativos de carácter objetual, que ponen en crisis las nociones de representación en el seno del discurso litúrgico (...), investigando en aquel plus de sentido, en el valor agregado inconsciente que posee un objeto cuando es localizado en dicho espacio”.⁶⁸

Fernando Prats, ha vivenciado ambas experiencias con su obra “Anástasis”. Más aún, al intervenir el interior de la iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia (1997), su obra se confronta con un espacio sacro y con la imagería religiosa propia del lugar, provocando un diálogo distinto con el espectador. A primera vista, se podría pensar en la presencia de algún antecedente propositivo de la escena de “avanzada” o el CADA, en relación al tema de una espacialidad alternativa frente al museo o galería de arte trabajada por Prats. Lo que pretende con este trabajo de intervención es cruzar los límites de la oficialidad – en este caso católica- pero es justamente necesario que su obra intervenga un espacio sacro, ya que así podrá potenciar su propuesta al situarla en la tradición religiosa de una iglesia consagratóricamente neoclásica.

⁶⁸ Mellado, Justo Pastor. Una Cartografía de la espiritualidad en Fernando Prats en Anástasis 1997, Santiago, 1998, p. S/n.

Pareciera ser que no le interesa yuxtaponer dos lenguajes distintos, el clásico y el contemporáneo, sino que intentar la superación de este abismo.

Sin embargo, esta muestra había sido primeramente exhibida en un espacio comercial, fuera de Chile. Las relaciones directas entre lo comercial y lo religioso se mediatizan por la necesidad de potenciar un diálogo de los contenidos religiosos, enmarcándolos en la rigurosidad del espacio destinado al culto. Por lo mismo, la experiencia del grupo CADA pareciera no tener, por ahora, relación en el sentido de antesala con la experiencia plástica de Fernando Prats veinte años más tarde. Ya lo revisaremos, en la conclusión de este trabajo, en una mirada más bien holística.

Volvamos al año 1982, en que luego de conquistar los espacios exteriores o públicos se produce un quiebre en los trabajos de intervención urbana que los hace concluir, debido al debilitamiento de nuevas propuestas, salvo algunas escasas excepciones. Además, de que los artistas jóvenes posteriores a 1982 retoman lo privado, es decir, la pintura y la práctica del arte cuadro, como asimismo los espacios de galerías. Las únicas excepciones considerables son las obras de espacialidad social denominadas “Paisaje” Brugnoli-Errázuriz en 1983 y “Qué Hacer” de Díaz-Mellado en el año 1984. Podría considerarse a Lotty Rosenfeld en su trabajo de marcación de las cruces en el pavimento y en las pistas de circulación como metáfora de la infracción a la gramática del orden impuesta.

3.7. EL CUERPO LASTIMADO Y SU DESPLAZAMIENTO METAFÓRICO. FERNANDO PRATS Y LA TEOLOGÍA DEL CUERPO.

Ya conocemos, en términos generales, en la historia del arte chileno su época más transgresora, correspondiente a las intervenciones de la ciudad, como asimismo sus antecedentes. Con posterioridad a estos trabajos, se comienza a descubrir el cuerpo como escenario físico, se propone rescatar la creatividad oculta en él a través de la cita corporal y proponer caminos que hagan posible su apreciación. Su ocupación como soporte de una nueva práctica artística lo hace mostrarse como innovador en este sentido, ya que no se registra ningún antecedente significativo de ocupación del cuerpo que preceda los trabajos realizados después de 1973. El cuerpo se convierte en zona privilegiada del discurso social, ya que es el agente material en donde se conforma el acontecer cotidiano.

Existe una doble referencia al cuerpo, una de ellas como expresión mimética que alude al travestimiento de la identidad, particularmente Carlos Leppe con su teatralización del cuerpo vivo socialmente violentado en la presentación de sus obras: “Perchero” y “Reconstitución de Escena” en 1975 y 1977 respectivamente, empleando documentos fotográficos, performances y videos.

Por otra parte, en la literatura, Raúl Zurita y Diamela Eltit lo representan como zona de sacrificio y prácticas concretas del dolor voluntario, otorgándole un carácter redentor y místico. Recordemos, los actos de automortificación y sacrificio corporal en Zurita al quemarse la cara, en el año 1975, cuando da inicio al recorrido poético de su primer libro “Purgatorio”.

También, los cortes y quemaduras de Diamela Eltit en 1980, quien trabaja directamente con áreas marginales de reclusión que las denomina “zonas de dolor”, por ejemplo: hospitales psiquiátricos, cárceles y prostíbulos. Le interesa evidenciarlas como existencia marginal, asumiendo su dolor y siendo parte de él en su individualidad enfrentada a una herida colectiva representada por los dañados. En estos artistas y tantos otros, se comienza a constituir un itinerario de construcción simbólica en torno al tema del **cuerpo lastimado**, solventado en una sólida moral humanista.

“El registro de la sacralidad al que remite la mayoría de las figuras con las cuales opera su retórica corporal explica sin duda la fascinación ejercida por los trabajos de Zurita y Eltit en Chile, en un momento en que – por ser lo real sometido a interdicto – se va acumulando una demanda de simbólico que esos trabajos entran a satisfacer mediante la cristianización de su mensaje”⁶⁹

Queremos mencionar, el sentido que parecen adquirir ciertos elementos del discurso social presentes en la cita corporal de algunas propuestas artísticas de la escena de “avanzada”, por ejemplo: la imagen del cuerpo lastimado y sacrificado; su carácter redentor y místico; la cristianización y sacralidad de su mensaje, nos hace pensar que las obras de los diferentes artistas mencionados en este capítulo, que no teniendo directamente un carácter religioso cristiano, sí podrían denotar un desplazamiento metafórico, tras una extrapolación del mensaje ideológico primero. Pero sí reconoceremos en Fernando Prats su referencia al tema del dolor y del sacrificio a partir de la figura de Cristo, dando cuenta de un cuerpo lastimado, torturado, muerto y resucitado. Con elementos básicos como hostias, humo, aceite y la cruz, entre otros, va replanteando plásticamente su propuesta religiosas-cristiana en el Chile de fines de los años noventa en su obra “Anástasis”.

⁶⁹ Richard, Nelly, Op. Cit. P. 142.

En el año 2003, en relación a la exposición de “Cuerpos Pintados”, Fernando Prats plantea una propuesta artística que ha denominado “Teología del cuerpo” que divide en tres partes: en las dos primeras “elevación-descendimiento” y “carne derramada” se podría pensar que en el contexto de la muestra utilizaría el cuerpo como soporte sobre el cual intervenir, pero no es así, ya que lo utiliza para componer una iconografía de formato monumental. El soporte es logrado a través de un proceso de ahumado, es decir, fuego y humo. Recordemos que en la tradición bíblica el fuego simboliza la presencia de Dios en la tierra (Éxodo 19, 18), de igual manera, representa la alianza de Dios con el hombre (Génesis 9,9).

Sobre este soporte ahumado, se levanta el cuerpo desnudo de una mujer y luego se desliza el mismo hacia abajo. Esta dinámica constante de ascenso y descenso es recurrente en la tradición religiosa. conformando un ícono que se fundamenta en la utilización de un cuerpo desnudo. Al respecto, el profesor de Teología Juan Noemí, se refiere:

“... Para Ireneo de Lyon (santo del siglo II) el diseño de salvación está impreso y no se desliga de la materia y la carne. De otro modo, nos dice, no se explicaría la en-carnación 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 en una Anástasis o resurrección de la carne. La fe en Jesucristo confronta a un acontecer de Dios que se define en referencia a un hombre que es carne”.⁷⁰

Podemos relacionar la cita anterior con la tercera y última parte de “Teología del cuerpo” que Prats denomina como “carne redimida”. Aquí realiza una recopilación de trabajos anteriores. Éstos corresponden a: “extendimiento”; “las espaldas del que me ve” y “Dios y la carne”. Nos encontramos ante un explícito testimonio de fe, de un artista que cree y crea, nuevas propuestas plásticas que se refieren a la corporalidad de un Dios hecho carne, crucificado y resucitado, a través de la cual podría leerse la historia de cada uno de esos cuerpos mutilados y torturados de que nos habla el grupo CADA.

Tanto Carlos Leppe, Diamela Eltit y Raúl Zurita, nos sorprenden a través de sus obras, en las cuales resuelven creativamente su relación con el lenguaje, escogiendo y valorando elementos sensibles como: la corporeidad, el gesto, la voz, el grito, las inscripciones, lesiones y heridas en la

⁷⁰ Texto: “Teología del cuerpo” de Juan Noemi en “Cuerpos pintados 2003”. p. 13.

piel, como la misma cita, logrando una resemantización del lenguaje en medio del espacio en que se inscribe, sustituyendo la función comunicativa de la palabra por elementos no lingüísticos con una multiplicidad de sentidos. Además, Etil y Zurita mediante el cuerpo estructuran una serie de signos que son posibles de decodificar por parte del espectador, como otros que por su carácter inarticulado se resisten a una posible traducción o interpretación.

Para los artistas chilenos: lo corporal, la acción y el gesto son elementos contestatarios y de crítica frente al monopolio lingüístico sostenido por el sistema. Al encontrarse el discurso verbal bloqueado e intervenido, la corporalidad es un recurso que al no tener directa correspondencia con la sintaxis y las estructuras tradicionales del lenguaje, posibilita la formulación de un texto que les permita enunciar no sólo lo decible, sino que justamente lo indecible, manifestando así una fuerte, pero necesaria violencia desde el lenguaje hacia la sociedad y al mismo lenguaje.

3.8 EUGENIO DITTBORN. LA NEOPIETÁ Y LA CAÍDA. ¿DESPLAZAMIENTO DEL LENGUAJE ARTÍSTICO?

En una época avanzada de los años setenta, Eugenio Dittborn junto al grupo escena de “avanzada” dan curso a un trabajo interdisciplinario. En esta última participan escritores, artistas, filósofos y poetas que realizan una búsqueda afanosa al interior de diversos medios de expresión. Ya en esos años, Dittborn planteaba la ruptura de los formatos tradicionales, para así unir la pintura con la escritura; imágenes encontradas en revistas y materiales poco tradicionales en el arte. También incursionó en el video arte y en las instalaciones. Rompe con los formatos tradicionales y recurre a técnicas mixtas, donde la pintura se mezcla con textos y materiales poco habituales como, por ejemplo, imágenes extraídas de diversos medios de comunicación, trabajando con un soporte más duro: cholguán, cartón o superficies de acrílico.

Nos queremos referir a la exposición “**Final de Pista**”, presentada en Galería Época entre diciembre 1977 y enero 1978. En esta muestra 11 corresponden a pinturas y 13 a graficaciones. El trabajo se fundamenta en una extensa observación de fotografías de cuerpos humanos estereotipados, fichados y condenados al anonimato en el encuadre de la imagen y del tiempo. Los procedimientos técnicos que empalidecen y calcinan el corpus fotográfico es clave para la

reflexión propuesta por Dittborn. El catálogo de esta exposición se inicia con una cita del Evangelio de San Lucas, acerca de la sepultación de Cristo.

En una primera mirada del trabajo, podemos percibir las expresiones de los rostros y cuerpos humanos en diversas poses. Las pinturas suelen invertir la fotografía y pintar el negativo, rasgos claros sobre negro. Corresponden a imágenes de individuos que en sus rostros está profunda y amargamente presente la ausencia de identidad. Son sujetos pacientes y que soportan el peso de la opresión y la muerte.

En obras como **“Muerte del nombre”** percibimos, en la reiteración de los rostros tachados, este trágico final, ya que se manifiesta el carácter sustituible del nombre propio, conduciéndolos al anonimato y más aun, al olvido. Este trabajo da cuenta de la profunda reflexión acerca de tantos chilenos que vivencian desde la muerte cualquier vestigio de recuerdo. Nos hacen recordar personajes de la novela *“Pedro Páramo”* de Juan Rulfo y otros seres clausurados a vivir su propio proyecto de vida, en la obra de José Donoso.

“También los procedimientos de trabajo del pintor consiguen el olvido mediante la acumulación: en **“fosa común”**, la presencia de innumerables caras, de innumerables poses, con ciertas reiteraciones o rimas melancólicas (...) hacen de cada una de esas fotos de recuerdo solamente el testimonio de la única verdadera constante: la desaparición de estos aparecidos ...”⁷¹

Nos interesa fundamentalmente, en este acercamiento a la producción artística de Dittborn, la relación simbólica con la cita clásica del icono cristiano de la Pietá. Dittborn utilizó en variados trabajos su referencia visual que denominó “Pietá”. Por ejemplo, una de las más difundidas es “Pietá”, correspondiente a “Final de Pista” en el año 1977. Consideramos, además la pintura aerpostal número 33 (210 x 154) denominada como Pietá (no Cor) compuesta por pintura, lana, algodón y fotoserigrafía sobre papel de envolver kraft, año 1985.

Finalmente, la pintura aerpostal número 86 (210 x 280), conocida como “Pietá” (La cama, La casa, El Madison Square Garden), en esta creación Dittborn utiliza: hilván, carboncillo, xilografía, bordado y fotoserigrafía sobre dos fragmentos de entretela sintética, año 1990.

⁷¹ Valdés, Adriana. Composición de Lugar. Escritos sobre cultura, Universitaria, temas de reflexión, Santiago, 1996, p. 25.

Es obvio que ocurre un primer desplazamiento metafórico que redundará en establecer conexiones entre la representación del Cristo doliente en manos de su madre respecto de un ícono de la sociedad de masa como es la imagen televisada del boxeador cubano **Benny** Kid Parret. El sujeto yace inconsciente en la lona del Madison Square Garden en Nueva York. El desplazamiento artístico-religioso, implica establecer las disparidades del sufrimiento del boxeador con la figura de Cristo. La caída del boxeador representa también la derrota como el signo de la cruz en Jesucristo. Ahora bien, dicha simbología es ambigua, pues la cruz es a su vez la esencia de la misión de Jesús así como el llegar a la lona consagradoria del circuito del boxeo mundial lo es para un boxeador periférico como este cubano.

El yacer en el suelo en el caso de Cristo es una culminación de un camino consagradorio como lo es en el caso del boxeador. La fina ironía que separa las visiones de este neopietá dice relación que el espectáculo de la caída que está mediada por la tecnología. Por lo tanto, la consagración es mayor e instantánea, pues el dolor ingresa con sangre y sudor explícito en el “inconsciente colectivo” que está cautivo ante el televisor. El hecho que Dittborn lo reactualice, es evidentemente una cita a este espacio de memoria colectiva medial.

La cita de Dittborn universaliza y exalta la precariedad de la caída quitándole el correlato religioso directo para dejarlo en el ámbito del consumo cultural y de las interfaces que este provoca. La ausencia de una manifiesta piedad y carácter sacro de la imagen redundará en la idea de imagen de consumo, donde la muerte y sus representaciones son expurgadas por la despiadada cercanía de lo vulnerable de la vida. El cuerpo doliente es sólo acogido por la pantalla y su soporte, es un cuerpo comprimido y expuesto como carne y trofeo del espectáculo y el divertimento.

El boxeador se encuentra en la serialidad en planos medios que exponen la inconciencia y la cercanía a la muerte. Este proceso se ve gestado en el abandono y la soledad, a pesar de estar rodeado de un público distante, atónico, espectral. En relación a la obra anterior se dice:

“La obra Pietá, fotografía del boxeador Kid Parret en el momento de su derrota final, ya había sido recogido en la muestra anterior, trabajada con técnicas diferentes. En esta muestra Dittborn utilizó un doble proceso fotográfico –original obtenido de la revista y una nueva fotografía ampliada para ser impresa en soportes como cartón o papel con sistema offset o serigrafía- Además del empleo de la fotografía, se incluyen frases de uso corriente, casi lugares comunes del lenguaje –

proverbios, adivinanzas, dichos populares- que, sacadas del contexto del lenguaje común, adquieren significados diferentes”.⁷²

La misma cita de “La Pietá” es abordada por Prats en la obra “Pietá crismada” año 1996, utilizando entre sus materiales: humo, aceite de ungrir y cinta adhesiva sobre papel. (185,5 x 137 cm.). Además, la cita de “La Caída” año 1999, realizada con humo y grafito sobre papel (237,2 x 168). Ambas obras expuestas en la Galería Joan Prats, Barcelona en el año 1999. Una posible relación entre estos dos artistas chilenos, pertenecientes a generaciones distintas, es su recurrencia a estas citas bíblicas, aunque en contextos distintos, pero particularmente los materiales y la propuesta realizada.

En los años ochenta incursiona en el video-pintura. De ese tiempo, podemos destacar obras como **“Cambio de Aceite”** (1981) para la cual derramó cuatrocientos litros de aceite quemado en medio del desierto. En 1983 es el inicio de las **pinturas aeropostales**, en las cuales comienza a construir sus reflexiones acerca de diversos temas, con elementos poco originales hasta entonces y con nuevos procedimientos. Trabaja sobre papel de envolver, de grandes dimensiones, marcado con pintura y fotografía. Además sobre grandes pedazos de tela que se van ensamblando entre sí, se dan cita los más diversos elementos: fotografías de revistas viejas, reciclajes de imágenes encontradas en espacios públicos, retratos hablados para fines policiales, dibujos de esquizofrénicos, bordados artesanales, fragmentos de textos banales aparecidos en la prensa, carboncillo, hilvanes, manuales de dibujo que se pliegan y guardan en un sobre.

“Yuxtaponer o contraponer dentro de la misma unidad perceptiva modelos de cultura visual o de instrumentación técnica de la imagen que sean suficientemente disímiles entre sí como para objetivar el grado de heterogeneidad que conlleva una cultura híbrida en su formación”.⁷³

Luego el sobre vuela vía Correos de Chile hacia algún destino del mundo. El formato alcanza tamaños monumentales y se ha presentado en los principales museos y galerías de arte del mundo. Una vez que llega la carta a su destino, conteniendo estos fragmentos postales, se instala en la ciudad, se despliega y se reconstituye la obra de varios metros sobre el muro. En el mes de

⁷² Saúl, Ernesto. Op. Cit. p. 58.

⁷³ Richard, Nelly. Catálogo Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe. Santiago, 1985.

marzo de 1998, se inaugura en el Museo Nacional de Bellas Artes la muestra de 24 pinturas aeropostales.

3.9 GONZALO DÍAZ

Se le ha otorgado a Gonzalo Díaz, el reconocimiento a su obra con el Premio Nacional de s Artes Pláticas 2003. Si bien es cierto su formación es en el área de la pintura, pero su obra se conoce y destaca mayormente por las instalaciones que aparecen como algo novedoso, siendo que el gesto fundacional lo realizó Duchamp, a comienzos del siglo XX.

La instalación como obra, según el mismo Díaz se trata de una disciplina que permite una rapidez conceptual y una gran libertad en la resolución artística, además sin restricciones académicas. Es común su fuerte cuestionamiento a los procesos tradicionales del arte y sus instituciones, a través de su obra, en donde deja consignada una reflexión crítica en torno a los sistemas que rigen a la sociedad. Ha mostrado a través de sus trabajos la búsqueda de nuevos lenguajes visuales. Los conceptos y temáticas presentes en su creación han tenido como sustrato las relaciones entre arte y poder, además de la autonomía del arte frente a otras manifestaciones artísticas.

En varias instalaciones, ha reincidido en el formato del Vía Crucis. Entre los que destacan: “Lonquén” 1989; “El jardín del artista” Montevideo 1993; “Yo soy el Sendero” Winnipeg 1993; “El Padre de la Patria” La Habana 1994; “La tierra Prometida” San Diego 1997 y “Quadrivium” Santiago 1998.

De una forma muy general, abordaremos tres obras de este artista: “Lonquén” ; “Yo soy el Sendero” y “Quadrivium”, analizando particularmente el formato del Vía Crucis utilizado en ambas obras e intentando descubrir posibles relaciones con el arte religioso-cristiano chileno contemporáneo, sin agotar múltiples interpretaciones que puedan darse a la propuesta.

En enero de 1989, inaugura en la sala Ojo de Buey de Santiago la muestra “Lonquén”. Este último corresponde al nombre de una mina de cal, cercana a Isla de Maipo, y en donde habían sido sepultados quince personas dadas por desaparecidas desde octubre de 1973. Los cuerpos fueron encontrados en 1979. Se llegó a determinar la responsabilidad de los miembros de la policía

amparados por la ley de amnistía. El primer acercamiento de Díaz al acontecimiento, fue a través de las fotografías publicadas por la revista “Hoy” en 1979.

Nos encontramos ante catorce cuadros iguales fabricados por una moldura lacada negra en cuyo extremo inferior sobresalía una pequeña repisa, sosteniendo un vaso de vidrio con agua a medio llenar. En el centro superior del cuadro se encuentra una lámpara con pantalla de bronce que lo iluminaba. En una ordenada serie, cada uno de estos cuadros es designado con un número romano de bronce del I al XIV, exceptuando los cuadros VI y XIV que han sido apartados de la secuencia y son exhibidos en la pared ubicada a la izquierda de la entrada. Sólo a manera de una interpretación de las estaciones del Vía Crucis, en relación a la obra “Quadrivium” del mismo Gonzalo Díaz, es que citamos el siguiente texto:

“Pero esta numeración no es sólo una numeración. Es la ley del número, o mejor, el número de la ley. El número cristiano romano no es un simple orden, no es una simple cuenta; es un orden y una orden; es una cuenta y un mandato. Con toda la severidad de su fisonomía, este número cuenta la pasión y obliga a pasar por ella. Ley del paso y del *pathos*; paso de lo romano a lo cristiano; cuenta doble del verdugo y la víctima...”⁷⁴

El espectador de “Lonquén” podría haber esperado encontrarse con una escena referida al hallazgo, pero no es así, la pintura desaparecía, ya que cada cuadro está conformado por un fondo negro de papel de lija cubierto por un vidrio donde hay una frase impresa: “En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños”.

En la última pared, construyó la instalación de madera, es un tosco armazón que retiene 220 piedras enumeradas, y ordenadas según su tamaño y peso. La instalación queda rematada con luz de neón y pintura, que da el título a esta muestra. En relación a esta última, Justo Pastor Mellado hace referencia a una posible lectura de esta propuesta:

“Gonzalo Díaz no es un artista del neón, sin embargo, la presencia de éste en sus obras es una marca de fábrica, una firma, un sello que tiene que ver con un cierto delirio emblemático del color azul imperial, en sentido napoleónico, se entiende. Las piedras aparecen en este contexto,

⁷⁴ Trujillo, Iván. La XV Estación de Gonzalo Díaz: La Vía Infinita en Oyarzún, Pablo. Lecciones de cosas 7 textos + Postfacio sobre Quadrivium de Gonzalo Díaz. Editorial La Blanca Montaña. Magíster e Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, 1999, p. 53.

marcadas por un trazo gráfico eléctrico, remitiendo la acumulación a la fábula de la Caída de los graves. Ciertamente hay verdades sociales que caen por su propio peso y luego son almacenadas para que se disuelvan en el delirio de la conservación. El caso es que la conservación permite que ciertas ruinas, permanezcan , más allá de la voluntad de los agentes sociales. Las obras de arte son un síntoma de la elocuencia retenida de estos restos”.⁷⁵

En el Vía Crucis de la devoción cristiana en cada una de las estaciones va marcando el itinerario doliente de Cristo, teniendo autonomía narrativa y a su vez una mirada de conjunto que ordena y da sentido al relato. Cabe la pena preguntarnos ¿por qué motivo Gonzalo Díaz acude a este recurso iconográfico, en años complejos y dolorosos para Chile? Quizás se vale de éste para consolidar una estructura narrativa cuyos elementos se repiten al interior de la misma instalación, pretendiendo darle un carácter formal al dramático acontecimiento de Lonquén como un correlato de lo cristiano, pero sin un sentido de trascendencia religiosa, sino que histórica y social en la memoria de Chile. Establezcamos otras posibles lecturas.

A través de la reiteración de estos objetos y la secuencia de sucesos se busca organizar un sentido que tiende a pensar en una estética de la expiación, ya que en el año 1973 la institucionalidad democrática había sido trizada, produciendo un vacío y un sentido de orfandad en el espacio cultural chileno, marginado de toda participación social.

Aquí, justamente, adquieren relevancia los signos litúrgicos de la pasión y muerte. El vaso de agua podría representar la sed del Cristo crucificado que ya ha bebido del cáliz. La disposición de los cuadros y su respectiva iluminación tenue, nos hacen pensar y sentirnos en la nave de una iglesia, peregrinando frente a cada uno de ellos. Los catorce marcos con sus respectivos elementos, corresponden a cada una de las escenas del Vía Crucis cristiano. Las estaciones apartadas tienen correspondencia con el relato bíblico: en la VI, el rostro de Cristo angustiado queda impreso en el paño que alarga Verónica, es decir la impresión de un rostro sufriente que se dirige hacia la muerte injustamente, según las leyes de los hombres. La XIV representa la Sepultación del cuerpo torturado de Cristo. Podría existir correspondencia con los hornos de la mina de Lonquén, en donde son enterradas quince personas desaparecidas, pero sin identidad, que esperan ser reconocidas para ser sepultados por sus familias.

⁷⁵ Mellado, Justo Pastor. Gonzalo Díaz. El Padre de la Patria. Ediciones de la Cortina de Humo, Santiago, 1999, p. 15.

“Así también el trayecto que hace el espectador en la sala repite, bajo condiciones secularizadas, la peregrinación devota. Pero ésta es precisamente una condición que estaba latente en la fabricación del Vía Crucis: su aplicación como formato de presentación visual lo alude como primer dispositivo de exhibición artística, y funda, por lo tanto, su pertinencia (...) No puede suprimir del todo aquello que late en el centro del Vía Crucis original, aun y precisamente se le considera – sólo- a título de forma éste se ofrece como el guión, como la historia de un acontecimiento”.⁷⁶

Otra obra interesante de destacar, en este contexto, es “Yo soy el Sendero , la verdad y la vida”. En marzo de 1993, en la Winnipeg Art Gallery, Canadá, inaugura esta instalación. Lo primero que llama la atención es su título, ya que se puede establecer una rápida conexión con la cita evangélica “Yo soy el Camino, la verdad y la vida”. El nombre aparece modificado en el primer sustantivo, reemplazando “Camino” por “Sendero”. Este último concepto alude a un grupo de guerrilleros que promueve su propia verdad. Se destaca en esta instalación la materialidad de la escritura del nombre de la misma en letras de neón, por ende luminosas, lo que perfectamente puede leerse como: “Yo soy el Sendero luminoso”.

La muestra no superaba los quince metros de largo, distribuyendo catorce cuadros iguales sin enmarcar. Frente a cada uno de éstos instala una vara de bambú, enterradas en sacos de papel de cemento rellenos con arena. En las siete primeras, en su extremo superior, fijó una lámpara de pilas y una hoz pintada en dorado. Es interesante observar que en las siete restantes mantiene la lámpara, pero reemplaza la hoz por un martillo mecánico pintado también en dorado. Ahora bien, hay que destacar que no sólo se reiteran los catorce cuadros iguales, sino que, además están presentes, frente a cada uno de éstos, elementos como un vaso de vidrio con agua hasta la mitad y un número romano que va indicando el orden del relato. Todo este conjunto tiende a reiterar la retórica del Vía Crucis ya citada en obras anteriores.

“...Obviamente, los números de bronce y la repisa con el vaso se repiten, provenientes de Lonquén. El vaso en todas las instalaciones es del mismo diseño (...). Generalmente es empleado para servir el vino o tomar agua. La conexión con el agua y la sangre que emanan del costado de Cristo crucificado resulta más que evidente. El vaso, aquí, pasa a ser un cáliz de vidrio ordinario; expuesto justamente en su condición de no poder ser apartado. En esta ambigüedad, el vaso

⁷⁶ Oyarzún, Pablo. Vía Crucis Secular. El Mercurio, 1 noviembre 1998, cuerpo E p. 24.

transita desde el espacio de la pastoral popular- cáliz del pobre – al espacio de la vivienda campesina”.⁷⁷

Finalmente, una referencia a la más reciente instalación de Gonzalo Díaz: “Quadrivium”, como homenaje al fallecido escritor y pintor Adolfo Couve, expuesta en la galería Gabriela Mistral, a fines de 1998. Nos encontramos, nuevamente con las catorce estaciones del Vía Crucis religioso, es decir, un mismo elemento repetido catorce veces, pero pareciera ser que aquí problematiza el tema del paso o el tránsito quizás a la XV estación, no en un contexto religioso, sino que en el del arte de Díaz. Se nos presenta un túnel de trenes del que emerge un camino impreciso que pareciera no tener fin. La acción del desplazamiento es representada como retórica de una vía que busca encontrar incansablemente su fin, pero pareciera ser que ha perdido o extraviado ese sentido, por lo cual se vuelve más complejo aun la posibilidad de proyección al finalizar el viaje:

“A este extravío pertenece, me parece, el vía crucis de Gonzalo Díaz. Aunque todavía significativa en el horizonte representacional en estado de secularización, este vía crucis es el recuerdo y el olvido. Ostensiblemente desarraigado de la experiencia religiosa del cual no habría ser más que una representación a escala, este vía crucis es la repetición, es la reiteración de una pérdida original del mundo, tal y como el Vía Crucis cristiano es la reiteración de una pérdida que se prolonga como pura representación y que alcanza hasta el acontecimiento original, bíblicamente elaborado, de la historia de la pasión. El vía crucis de Gonzalo Díaz no deja de recordar el olvido de la experiencia original, pero reitera al máximo la imposibilidad de recordar algo así como la experiencia original”.⁷⁸

⁷⁷ Mellado, Justo Pastor. Op. cit. p.16 y 17.

⁷⁸ Trujillo, Iván. La XV Estación de Gonzalo Díaz: La Vía Infinita en Oyarzún, Pablo, Lecciones de cosas 7 textos + Postfacio sobre Quadrivium de Gonzalo Díaz. Editorial La Blanca Montaña. Magíster en Artes Visuales. Facultad de Arte Universidad de Chile, Santiago, 1999, p. 55.

CUARTO CAPÍTULO

**FERNANDO PRATS: UNA PROPUESTA DE ARTE RELIGIOSO-
CRISTIANO CONTEMPORÁNEO.**

4.1 CONSIDERACIONES GENERALES

Recordemos que en el capítulo II, nos referíamos a la interrelación entre la historia chilena y el desarrollo artístico religioso, destacando tres momentos claves que dicen relación al acercamiento entre arte y fe. Decíamos que la producción artística más interesante, en relación a nuestro problema de investigación, la encontrábamos en la sociedad colonial, bien entrado el siglo XVIII. Si bien es cierto el “pacto colonial” no se cumplió cabalmente en el reino de Chile, se destaca en esta fase la organización jurídica y los ideales de evangelización concretados en el arte. El encuentro privilegiado entre creación artística y religiosidad cristiana se expresa claramente en el siglo XVIII, con el surgimiento del Barroco, siendo un estilo que refleja el alma popular chilena.

Luego de este periodo de consistencia y unidad de la Colonia chilena, de gran desarrollo artístico, surgen las querellas liberales, constituyendo el paso entre lo colonial y lo republicano en los inicios del XIX. Un siglo de transformaciones, pugnas, reformas constitucionales, particularmente las de 1833 y 1865. Nuevos proyectos reformistas modernizadores producen un deterioro considerable entre arte y religiosidad cristiana. El siglo XX nos presenta un escenario, poco propicio para el fructífero diálogo entre arte religioso-cristiano y cultura, considerando el desarrollado durante el XVIII, salvo en microcircuitos que se percibe una refundación artístico religiosa. Se vive en medio de un proceso de secularización, en el cual se separan los universos culturales, conviviendo dos paradigmas fundamentales: tradición y modernidad. Esto significa que el arte y la religión-cristiana no logran tener acuerdos relevantes, al menos en el plano general.

Considerando estos antecedentes históricos y artísticos que influyen directamente en el desarrollo del arte religioso chileno, la presente investigación propone que a partir de los años ochenta, en Santiago de Chile, surgen artistas capaces de restablecer la relación con lo religioso-cristiano, ya sea en la pintura, escultura, arquitectura, la instalación y la intervención, intentando superar, además, los problemas de representación y de lenguaje artístico.

En medio de un escenario social, político y artístico intervenido en la década de los setenta, podríamos plantear como un posible antecedente de nuestra hipótesis los desplazamientos temáticos y la nueva retórica de la imagen, fundada por la escena de “avanzada” y el grupo CADA, en donde sin existir directamente un nexo entre arte y religión cristiana, la estética de la expiación desarrollada por éstos, acude constantemente al relato cristiano de la pasión y muerte de Cristo como referente cultural.

Queremos recordar que nuestro objeto de estudio no es la imagen religiosa, sino que el arte religioso-cristiano como un nuevo y renovado discurso que intenta replantearse creativamente en los últimos veinte años, en Santiago de Chile. Sin embargo, es importante conocer y analizar la intervención que ha tenido la iglesia en este sentido, particularmente desde el Concilio Vaticano II y el insistente llamado a los artistas a reestablecer el diálogo entre arte, fe y cultura.

No sólo basta con una invitación por parte de la iglesia a replantearse el tema de las imágenes y su adecuado uso. La tarea está dirigida a todos, pero particularmente a los artistas. Pues éstos participan activamente en un proceso creador. En el arte, además de las formas, encontramos de manera inseparable un soporte ideológico, sustentado en las capacidades perceptivas, espirituales y creativas del artista, siendo así capaz de plantear a la sociedad un nuevo discurso: propositivo, atrevido, libre y rupturista.

Sin duda, que al transgredir las formas de expresión más tradicionales, el observador queda situado en ámbitos ambiguos, abiertos a nuevas interpretaciones y, muchas veces, con sensaciones contrapuestas. Resulta conceptual y formalmente cerrado y áspero para el público, en un comienzo, su relación con la obra. A pesar de que las interrogantes y problemas presentes en esta nueva forma de arte, desde siempre han inquietado al hombre.

Por todo lo anteriormente planteado es que en este IV Capítulo de la tesis, abordaremos la obra del artista chileno Fernando Prats Estévez, considerando el siguiente orden de acuerdo a los objetivos de esta investigación:

- 4.1 Consideraciones generales planteadas anteriormente.
- 4.2 El concepto de arte ampliado de Joseph Beuys y su influencia en la obra de F. Prats.
 - 4.2.1 Biografía de Fernando Prats.
 - 4.2.2 Obras y Exposiciones.
 - 4.2.3 Fernando Prats una interesante propuesta de Arte chileno Religioso-cristiano en el Chile actual: Deambulatoris y Anástasis.

4.2 EL CONCEPTO DE ARTE AMPLIADO DE JOSEPH BEUYS Y SU INFLUENCIA EN LA OBRA DE FERNANDO PRATS.

Joseph Beuys, nos plantea que gracias a la libertad y potencia creativa del ser humano, la única fuerza eficaz y revolucionaria en medio de una sociedad es el arte. De acuerdo a esto, su fin no desemboca en una existencia aislada como “arte por el arte”, sino que transformadora, primero de sí mismo y luego del medio, gracias a la capacidad creativa del ser humano y su reconocimiento como ser espiritual llamado a la humanización del hombre.

“ (...) sino que la ecuación ‘creatividad = capital’ lo convierte en fundamento del principio capaz de transformar en potencia la situación real de las sociedad. El recurso de las potencialidades creativas convierte a la persona en un ser libre, capaz de comprender y transformar con sus actos (...) Por este motivo el individuo está capacitado para participar en el proceso creador de la teoría beuysiana de la plástica social (...). Para beuys, la transformación de las circunstancias existentes es un lento proceso de cambio desde el interior de la persona, impulsada por la dinámica del principio de voluntad (...)”.⁷⁹

El punto de partida es la conciencia de libertad del ser humano como ser creativo. Desde esta perspectiva, el artista contemporáneo asume la acción de comprender y transformar su tiempo histórico a través de su obra. Se reconoce que el mismo es quien construye la historia, partiendo por un proceso de profunda conciencia de creador, apoyado en la reflexión y conocimiento de sí mismo como ser espiritual, además de sus formas psíquicas y anímicas.

En este sentido, la obra de Fernando Prats es una experiencia plástica inusual, ya sea en el espacio museo o al intervenir una iglesia, con distintas propuestas que nos contactan con el tema del dolor, muerte y la resurrección de Cristo.

Este artista plantea una ruptura con los estereotipos del arte religioso-cristiano, durante el siglo XX. Su obra nos propone volver la mirada hacia la búsqueda del sentido de Cristo en la cultura, pero desde un nuevo y renovador enfoque.

⁷⁹ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Joseph Beuys. Cap. Concepto de revolución*. Beuysnobiscum, Madrid, 1985, p. 283.

Es así que se hace necesario revisar, en términos muy generales, los problemas de representación del arte que desembocan finalmente en las vanguardias de comienzos del siglo XX. Pero, particularmente conocer en qué consiste la teoría del arte ampliado de Joseph Beuys y la trascendental influencia en la obra del artista chileno, Fernando Prats. Esta reflexión nos brindará mayores herramientas para poder acercarnos a su obra en el Chile contemporáneo.

“Fernando Prats evoca el concepto de arte con el arte mismo, para liberarlo de su inmovilidad y reorientar las metas de la actividad artística en el hombre. Prats tiene en común con los movimientos artísticos europeos de la posguerra –como arte povera, arte conceptual, acciones, fluxus- el planteamiento crítico (...) Estas iniciativas apuntan a un retorno hacia lo interior.(...) En este sentido, Prats se apunta a la tradición del concepto artístico ampliado, que aprovecha la capacidad de imaginación ínsita en el hombre y en la sociedad, para obtener una nueva humanidad en el arte. El arte transmite el conocimiento y la experiencia de los procedimientos invisibles. Para Prats el concepto de ojo interior de Joseph Beuys es más importante que las imágenes exteriores”.⁸⁰

A partir de la modernidad, del pensamiento ilustrado, la razón y el juicio crítico se constituyen en la base del nuevo paradigma cultural. La crisis del arte en general, durante comienzos del siglo XX, intenta refundar los conceptos y preceptos que lo han sustentado hasta entonces. Cuando surgen las vanguardias positivas y negativas, existe un serio intento de cuestionar al arte a través de él mismo.

Cuando en el año 1913, Malevich pintó un cuadrado negro sobre un fondo blanco, discutiendo que el arte ya no se preocupaba de servir al Estado y a la religión, ya no desea ilustrar la historia de las costumbres, ya no quiere seguir teniendo que ver con el objeto en cuanto tal, y cree que puede existir en y por sí mismo, sin necesidad de cosas. Esto tiende a fundar las bases, de un arte secular que se desligaba de propósitos utilitarios y se apartaba de la función ideológica de la representación.

Pocos años antes, en 1911, la primera abstracción del siglo XX –la de Kandinsky, Malevich y Mondrian– había estado animada por el idealismo y por una espera de un nuevo tiempo, marcado por la espiritualidad. Los años de entre-guerra hicieron que muchos se desilusionaran, tanto en

⁸⁰ Fridhelm Mennekes. *Acercas de un aspecto de la obra de Fernando Prats*. En: Catálogo de Exposición de Fernando Prats: Substancias. Galería Joan Prats-Artgràfic, Barcelona, 1999, p. s/n.

Europa como en América, terminando con muchos sueños respecto a las expectativas futuras del arte y de la cultura. La expresión anterior es del propio Kandinsky.

En 1948, Barnett Newman expresó una opinión más afortunada, acerca del problema de la representación en relación al arte no figurativo, al decir:

“La cuestión que ahora surge es ¿cómo, si vivimos en una época donde no hay ninguna leyenda o mito a lo que podamos llamar sublimes, nos negamos admitir cualquier exaltación en materias de puras relaciones, si nos negamos a vivir en el abstracto, cómo podemos estar creando un arte sublime?”.⁸¹

Una de las vanguardias históricas, nominada como negativa es el Dadá. El deseo de estos rupturistas, era transformarse en niños, en medio de un escenario marcado por el pesimismo y el sin sentido de la vida, de la historia y del arte. No resulta difícil comprender tales sentimientos, a pesar de lo incongruente de registrar y enseñar estos gestos de anti-arte, con la misma solemnidad que ellos se habían propuesto ridiculizar y abolir. Es un retorno a la mentalidad infantil que acabaría por esfumar la diferencia entre las obras de arte y otros objetos.

Marcel Duchamp (1887-1968), adquirió fama y reconocimiento al recoger cualquier objeto producido industrialmente y firmarlo (ready-made). Joseph Beuys (1921-1986), siguió sus pasos en Alemania, sosteniendo que él había ampliado la noción de arte.

En la primera mitad del siglo XX, la presencia de grandes artistas y maestros han marcado la historia del arte, como Picasso, Matisse, Cézanne, Mondrian, Kandinsky entre otros. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo, parecieran ser menos los que con su obra determinan un giro en el rumbo del arte, probablemente sea una falta de perspectiva la que nos impide mirar y reconocer aportes novedosos y significativos en algunos de los artistas de este último período. Pero sin duda, podemos afirmar que la presencia de Joseph Beuys (1921-1986), es clave en la historia del arte de mediados y fines del XX.

En 1947, Beuys inicia sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf en la clase de Josef Enseling. En 1951, una vez terminado, realiza trabajos privados, luego alquila un amplio

⁸¹ Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1997, p. 173.

estudio en Dusseldorf-Heerdt, donde permanece hasta 1959. En 1961, obtiene la cátedra para escultura monumental en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf. En este lugar, instala su residencia y su taller en el Drakeplatz durante los próximos veinticinco años.

Su mirada del hombre y de la sociedad; su reflexión teórica; su juicio crítico y estético; su concepción del arte como emancipación creativa y como una dimensión más de todo ser humano; su aproximación entre arte y vida en sus variadas producciones: dibujos, esculturas, acciones, instalaciones, etc., lo convierten en un hito singular de referencia por parte de los medios artísticos y profesionales de la época. A pesar de esto, su obra no se ha difundido más allá de un público, de alguna manera especializado, ya que pueden constituirse en una dificultad intrínseca sus códigos audiovisuales. Esta aparente dificultad para los espectadores, puede radicar en que las acciones en Beuys no deben ser tomados como obras que tienen el fin en sí mismas, sino que están concebidas para ser leídas por un espectador dinámico, creativo y propositivo, que también es un artista.

Joseph Beuys cuestiona fuertemente el rol del arte, el artista y la creatividad en la sociedad contemporánea. Es característico en él concebir el arte no como una parcela, sino como la imagen integral del mundo. Es clave su convencimiento y su creencia en la necesidad de un resurgimiento de la energía espiritual del hombre para así poder trasladar la noción de arte a las esferas más cotidianas de la existencia. El arte pareciera adquirir una propuesta de purificación, ya que va desde el sufrimiento, pasando por la muerte y pudiendo llegar hasta un renacimiento.

Beuys ha desarrollado un concepto de arte en el cual el punto de partida, es la libertad del ser humano, como criatura creativa. Más aún, plantea, que la formación del individuo tendría que orientarse por el ideal del arte, pues propiamente el arte es el medio para que los hombres se desarrollen. Esta capacidad del ser humano para ser creador es darse cuenta que él mismo es quien construye la historia. Quiere decir que sólo el individuo que se reconoce como ser espiritual, además de sus formas psíquicas y anímicas, en un contexto más elevado, es apto para resolver tareas sociales, a través del arte u otras formas de discursos y prácticas. Sólo ese sujeto puede llegar a reconocer que no es más que una estación terrena, de paso hacia algo mucho mayor. Apela al impulso de libertad del hombre para transformar la totalidad de la sociedad, es un llamado a la humanización del hombre.

La obra de Beuys comprende objetivos sociales entre los cuales aparece la necesidad del hombre en acción que asuma creativamente los procesos históricos. Más aún, el que critica el arte no creará en la alternativa de que pueda existir el tratamiento artístico de la historia, es decir, la relación histórico-artística. Esto surge de la crítica del racionalismo occidental y de la constante búsqueda de un equilibrio en la cultura intuitiva de Oriente, con un afán de encontrar una forma purificada de espiritualidad.

Beuys nos impulsa a comprender los datos externos que nos rodean. Más aún, nos incita a conocer el concepto de objetividad actual, pero no desde una perspectiva utilitaria, sino que desde un enfoque intuitivo. De esta misma forma, libera la obra de arte de la contemplación individual y conduce al acto de la reflexión acerca del mundo. No se trata de un problema de interpretación, sino de participar en profundidad en la comprensión de la realidad. Lo que desemboca en un compromiso con uno mismo, con la historia, lo político y lo social. Esto es considerado como un proyecto de vida, en donde el sujeto participa del mito en la modelación del mundo a través del arte, al convertirse en creador.

“El paso de esta posibilidad a actualidad es obra de la conciencia individual, que libera el movimiento espontáneo de la comprensión en el preciso momento en que despierta a la vida el elemento dormido que se refiere a la realidad mítica. Este movimiento no es ni una demostración ni una argumentación. Es el despertar de la conciencia mítica”.⁸²

Los artistas están por delante de su tiempo, aunque la gente no los comprende o entienda del todo. A menudo, se tiene la experiencia de encontrar a seres humanos que ya no tienen órganos humanos para “comprender” el arte. Piensan que se tendría que entender con el entendimiento, por medio de los conceptos de la lógica formal.

Beuys vivencia lo anterior, ya que se ve sentenciado por la prensa que no logra comprender la acción del artista:

⁸² Lesler, Kolakowski. Die Gegenwartigkeit des Mythos, Munich, 1884, p. 20.

“Se dice: es una cháchara ingenua, claro, es que es un artista, bueno, se le concede la libertad del loco, es el último teatro del absurdo. Así como arte puede aceptarse, pero como política, es espantosamente trivial”.⁸³

Después de esta cita, vemos cuestionado, por la sociedad, el quehacer del arte. Pareciera ser que en éste pudiera hacerse lo que le dé la gana al creador, pero no es así, ya que el mismo Beuys plantea que si uno hace lo que quiere en el arte, seguro que sale un popurrí. Hay que atenerse a una determinada ley interna de las cosas, o de lo contrario nunca surgirá calidad, o sea, que de ahí nunca surgirá una forma.

Es así como la idea de ensanchar ese espacio mítico que es el campo del arte, no sólo se puede desarrollar, sino ampliar para que de esta manera el espectador también pueda ingresar en un proceso de percepción sensible y comprender más allá de lo lógico la obra en cuestión.

Según Beuys, este proceso de creación no es algo que se desprende de dibujar, modelar, sino al revés. Desde la idea de trabajar con esos conceptos es como llegó al arte.

“En todo lo que es producto humano: ahí hay que buscar un comienzo. ¿Qué aspecto tiene el primer producto del ser humano, o sea, el primer resultado de su principio creador? ¿Dónde empieza éste?. Empieza en el pensamiento, en captar ideas. En mirarlas como es debido y contemplarlas (...) Luego, con más conciencia se crea una materialización más amplia de la forma mediante el lenguaje o la escritura”.⁸⁴

En una entrevista realizada a Beuys, en 1984, por Friedhelm Mennekes se refiere a su intento de llegar a lo espiritual, por medio de las significaciones iconográficas tradicionales del crucifijo y de las dificultades de este camino:

“...llegó a la conclusión en 1954 de que no era posible alcanzar por este camino representativo y esta figura de Cristo lo cristiano en sí. Después de representar a Cristo como “ecce homo”, en el triunfo de la resurrección y en relación con las fuerzas de la naturaleza y las dimensiones cósmicas –en las llamadas cruces solares- Beuys introduce en las acciones simbólicas, que inicia a

⁸³ Bodenmann-Ritter, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*. Editorial Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1995, p. 66.

⁸⁴ Bodenmann-Ritter, Clara. Op. Cit., p. 92

comienzos de los años 60, temas de la vida y la pasión de Cristo: ... en la época de las acciones lo cristiano es central".⁸⁵

Una de estas acciones es "Celebración de la Paz", realizada el viernes santo de 1972, delante de la catedral de Monchengladbach. Después de leer varios textos, desde las leyes de Platón, Montesquieu, hasta el Evangelio de San Juan, extrae de una bolsa llena de vinagre un trozo de mineral de hierro que destruye sobre el pavimento. La interpretación de esta Acción, por parte de la autora K. Claudia Voigt, alude a la consumación del Antiguo Testamento y su sustitución por el Nuevo Testamento.

Luego una esponja empapada de vinagre, que es interpretada por Beuys más que nada como un acto de burla y tortura que un gesto de compasión. Se dirige hacia el portal de la iglesia y la exprime contra la puerta. Escrita sobre ella se encuentra la palabra "Exit" que se refiere, a ese momento, en que la vida desemboca en la muerte y ésta en la salvación, donde se cumple la promesa de la fe cristiana.

Otra obra múltiple, en el año 1984, corresponde a "Silencio" que nos presenta la tela con que Jonas Hafner envolvía durante esa acción la imagen de un Cristo en madera, la cual lleva grabada por manos de Beuys: "Llamó al alma de Jochem, el alma de Jochem clama: ¡ Dáme miel ! ". En esta obra una vez más se hace presente y renueva la voz del que sufre y solicita ayuda, en medio del dolor y la angustia.

En medio de las búsquedas del hombre en la cultura actual, el individuo no reconoce sus heridas, en la obra "Muestra tu herida" (1974-1976), nos anima justamente a enseñar nuestra herida si queremos sanarla. Pero lo que sucede es lo contrario, ya que nos mostramos desde nuestro mejor lado, por lo tanto, no hay comunicación, ni amor, ni solidaridad entre los hombres. Este proceso es planteado por Beuys como un programa de acción, que se inicia, con simpleza, mostrando nuestras heridas para así poder revelarnos de una manera más armónica y real.

Un claro y evidente ejemplo de un arte renovado y propositivo es la obra de un discípulo de Beuys. Nos referimos al artista Fernando Prats, quien nos presenta su obra, en un contexto religioso como es una iglesia. No es fácil que el público en general o el creyente puedan comprenderla, o

⁸⁵ Museo de Arte Reina Sofía. Joseph Beuys. En: *Escultura-objetos-plástica..* Kirsten Claudia Voigt, Madrid, 1994, p. 54.

sencillamente enjuiciarla negativamente. Esta propuesta artística está avalada por un marco teórico que se sostiene en una idea, surge desde una idea que va tomando forma y aportando un concepto en la práctica misma del arte.

El objetivo de este apartado del capítulo, tiene como finalidad conocer los planteamientos teóricos de Joseph Beuys y algunas de sus obras para luego establecer, en el análisis mismo, estrechas relaciones entre el maestro y Fernando Prats. Ya sabemos que la obra de este último nos propone volver la mirada hacia la búsqueda espiritual y el sentido de Cristo en la cultura. La influencia de Joseph Beuys se constituye en un elemento determinante en la obra de Prats, marcando una ruptura con los estereotipos del arte religioso-cristiano, durante el siglo XX. Si bien es cierto que su obra trata de una pieza con volumen, Prats asegura que todo el montaje es un trabajo pictórico. Al respecto el mismo artista dice:

“Mi propuesta es abrir la pintura, sacarla de una materialidad sobre la cual ya no se sostiene”.⁸⁶

De esta manera, el objetivo del capítulo cuarto es intentar una aproximación y análisis interpretativo a una importante propuesta de arte religioso-cristiano chileno contemporáneo, que ponen en crisis los conceptos de representación en el ámbito del discurso litúrgico. Nos referimos específicamente a la obra: “Anástasis”, del chileno Fernando Prats Estévez, realizada en el espacio de la Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia en el año 1997.

Recordemos que la hipótesis en la que se fundamenta esta tesis, plantea el divorcio entre fe y creación artística religiosa-cristiana, en Chile durante el siglo XIX y XX. A pesar de numerosos intentos de reconciliación, son pocos los artistas que han reflexionado acerca de esta problemática. Por eso, es importante destacar la producción visual del chileno Fernando Prats.

Este artista se perfila desde la experiencia estética, por medio de la recurrencia a un imaginario cultural católico. Apropiándose de estas expresiones logra construir un discurso que busca integrar el mundo religioso-cristiano, que tuvo importancia y unidad en el siglo XVIII, con la escena artística contemporánea. Prats cree y crea una propuesta artística individual, a través de nuevos y renovados conceptos visuales.

⁸⁶ Entrevista a Prats por Gloria Mulet: *Imágenes de Fe*. El Mercurio. Revista Vivienda y Decoración. 25 de octubre 1997, p. 26.

Su primer trabajo en torno a lo religioso, apuntaba a la problemática del icono. Más tarde, esto se fue conduciendo a una propuesta que mantenía el sustento ritual, pero llevado a una experiencia más contemporánea, realizando pintura e instalación, recuperando los elementos fundamentales del altar: la hostia, el humo, el aceite, el agua del bautismo, siempre buscando un lenguaje renovador y propositivo.

En su obra "Anástasis", podemos encontrar materiales simbólicos plenos de sentido, como madera y cera de vela, papel vegetal y hostias no consagradas, hollín como residuo de un ritual religioso, materiales naturales y resinas sintéticas. Incluye, además textos de carácter religioso de la misma Biblia o textos de San Juan de la Cruz. De esta forma, pone en cuestionamiento los conceptos de representación tradicionales del arte religioso. Sólo recordemos una de las acciones de arte de Beuys: "Celebración de la Paz" 1972, en la cual utiliza los materiales más insólitos como lenguaje de su propuesta.

Por ejemplo, el humo se conoce desde culturas milenarias como elemento utilizado en los diversos rituales. Alude a la experiencia más primitiva del diálogo del hombre con Dios. En su carácter ascendente se escondía el sentido de alabanza, súplica y esperanza. Hoy, Fernando Prats lo relaciona con la idea del sacrificio, además de estar sumamente interesado en el problema acerca del soporte de la obra. Le interesa hacer pintura este humo, ocupando un líquido que asegure su permanencia. Utiliza un horno donde la tela se pone de manera horizontal y el humo se deposita en ella sin quedar fijado. De ahí viene todo el proceso de revelación, desde la oscuridad a la visibilidad. Prats intenta atrapar este humo, darle forma de materia, pudiendo transmitir el sentido de lo espiritual de este elemento presente en su obra.

Los primeros trabajos, en este sentido, eran más simples, pero ya en el año 2001, en la muestra "Pathografías" en la Galería Animal, se dan cita: el humo, la pintura, el medicamento y todo un surgimiento de nuevas materialidades. Este constituye, un camino de reflexión sobre el soporte y la superficie pictórica. El mismo Prats señala que desde allí nacen todos los problemas, porque la pintura, hoy día, se constituye en un problema.

En el segundo piso de la instalación "Pathografías", está presente la idea de acercarse al concepto del objeto al interior de un espacio determinado, generando así la idea de un ambiente hospitalario. Encontramos diversidad de objetos vinculados a la medicina patológica: yodo, fotos trastocadas de patologías faciales, electrocardiogramas proyectados en rayados lineales,

mobiliario, planchas de acero, documentos, proyecciones, pinturas y una vez más hostias no consagradas. En este espacio vida y muerte parecen estar demasiado cerca.

En la totalidad de estas obras parece haber un despliegue y anhelo de trascendencia espiritual que va más allá de la materialidad que conforma a cada una de éstas. En búsqueda de la expresividad de la formas se hace presente la crudeza, lo feísta y lo monstruoso, produciendo un fuerte quiebre con la estética tradicional, colocando al espectador en espacios que lo conducen a la interpretación y a la experiencia de sensaciones contrapuestas.

4.3 PRATS: BIOGRAFÍA Y SUMARIO DE SU OBRA

4.3.1. BIOGRAFÍA DE FERNANDO PRATS.

Fernando Prats Estévez, artista visual chileno, nacido en 1967, en Santiago de Chile. Residente en Cataluña desde hace doce años. Estudió pintura en la Escola Massana de Barcelona. En 1996 obtuvo el grado de Licenciado en Arte, en la Universidad de Chile. Además ha realizado estudios de doctorado en la Universidad de Barcelona, España. Su obra se puede inscribir dentro de las instalaciones e intervenciones de determinados espacios, valorando la importancia del lugar elegido para instalar su creación. Tras una formación católica y su participación en comunidades de vida cristiana bajo la espiritualidad ignaciana, su primer período creativo estuvo marcado por una aguda investigación acerca del diálogo entre fe, religión y vida.

Evoca aquel concepto de “arte en el arte mismo”, para liberarlo de su inmovilidad, reorientar las metas y reflexión de la actividad artística en el hombre. Prats tiene en común con los movimientos artísticos de post-guerra –arte conceptual, acciones, *fluxus*– el planteamiento crítico, apunta a un retorno, hacia una mirada al interior del individuo. Intenta mostrar lo no visible, quiere y pretende llegar a una imagen interior, o sea, a lo que la imagen representa en origen.

En este sentido, Prats se participa de la tradición del concepto artístico ampliado, que aprovecha la capacidad de imaginación presentes en el hombre y en la sociedad, para rescatar una nueva humanidad en y a través del arte. Éste transmite el conocimiento y la experiencia de los procedimientos invisibles.

En la década de los noventa, Prats desarrolla su obra en torno a la fuerza simbólica de los principales dogmas e íconos cristianos. Busca arduamente romper los estereotipos del arte considerado como religioso, redefiniendo la noción de obra sacra. La elección de lugares religiosos, ha sido fundamental en su propuesta artística, ya que de esta forma pretende eliminar la ruptura entre espacios de fe y espacios de arte.

Es necesario, remarcar que al mismo tiempo Fernando Prats, tiene una orientación cultural suficientemente crítica, que le permite superar con su arte aquellos conceptos de la realidad que están limitados por lo racional, y así identificar en lo trascendente el método de su visión del mundo, en el ámbito de una religión clásica y al mismo tiempo contemporánea. De ahí crea un nuevo lenguaje artístico. Claramente podemos percibir la influencia de Joseph Beuys en la propuesta, en el lenguaje interior, en el concepto de arte ampliado y en su sentido o principio creador. Es justamente en la Escola Massana de Barcelona en donde comienza a construir-formal y conceptualmente- un sólido sistema de trabajo caracterizado por un lenguaje contemporáneo, abriendo, de este modo, un nuevo espacio en la historia de las artes visuales en Chile.

4.3.2. SUMARIO DE OBRAS Y EXPOSICIONES.

OBRAS EN COLECCIONES PÚBLICAS.

- Colección Testimoni . Fundación La Caixa, Barcelona, España.
- Monasterio Cerciense Poblet (Patrimonio de la Humanidad). Tarragona, España.
- Monasterio Benedictino de Las Condes. (Patrimonio Nacional). Santiago, Chile.
- Fundación Joan Miró, Barcelona. España.
- Cripta, Espai 13, 1996, vitral, humo sobre vidrio.

OBRAS EN COLECCIONES PARTICULARES.

- Sin título, mixta, 230 x 200 cm.
- Estudi per la intervencio a l'escalinata i la facana de Sant Marti, 1995, mixta, 61 x 42 cm.
- Obra número 3. Contemplación del Costado, 1997, Instalación, registro fotográfico, 240 x 289 cm.
- Obra número 4. Retablo Salmo 22 (21), 1997, Instalación, registro fotográfico, 375 x 561 cm.

- Obra número 8. Pila Bautismal, 1997, Instalación, registro fotográfico, 92 x 67 x 15 cm.
- Geografía Sumergida, 1997, mixta sobre papel, 220 x 150 cm.
- Geografía Medular, 2001, mixta, registro fotográfico.
- Anástasis. (Capilla número 4), 1997, Instalación, registro fotográfico.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1993 Serie Exordio y Crucifixión, Centre Civic Sant Andreu, Barcelona, España.
- 1994 Serie Exordio y Crucifixión, Galería Antonio de Barnola, Barcelona, España.
- 1995 Cripta. Ciclo Pandemónium, Espai 13, Fundacio Joan Miro, Centre D'Estudis D'Art Contemporani, Barcelona, España
- 1996 Obra Reciente, Galería Antonio de Barnola, Barcelona, España.
- 1997 Anástasis, Intervención Espacio Eclesial, Iglesia nuestra Señora de la Divina Providencia, Santiago, Chile.
- 1997 Anástasis, Museo Lo Matta, Santiago, Chile.
- 1999 Substancias, Galería Joan-Prats_Artgrafic, Barcelona, España.
- 2000 Deambulatoris, Catedral de Vic, Barcelona, España.
- 2000 New Art Barcelona, Galería Joan Prats, Barcelona, España.
- 2004, Del Cardener a la Antártida. (2001-2004). Kunst-Station Sankt Peter Koln. Centre Cultural El Casino Manresa. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1993 Excursos 1993, Any Miró1993. Galería Salvador Riera, Asociación de arte de Barcelona, España
- 1993 És quan tanquem que mostrem el nostre homenatge, Any Miró,1993, Galería Berini, Barcelona, España.
- 1994 XI Bienal Internacional de Arte de Valparaíso, Chile.
- 1995 ARCO 95 Galería Antonio Barnola, Madrid, España.
- 1995 Desplacaments d'impermanència, Espais Centre d'Art Contemporani, Girona, España.
- 1995 Cripta, Fundación Joan Miró, Barcelona, España.
- 1996 Puente Aéreo III, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires; y Museo Provincial de Bellas Artes Emilio A. Caraffa, Córdoba, Argentina. Organizada por el Museo de Arte contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago.

- 2000 Hechos de Fe, Arte y Arquitectura en Torno a Dios, Corporación Cultural de las Condes, Santiago.
- 2000 Chile Cien Años de Artes Visuales, Tercer Periodo, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
- 2001 Mirada en Viaje, Barcelona 2001: Artistas Chilenos, Centro de Arte de Santa Mónica, Barcelona, España.

4.4 FERNANDO PRATS: UNA PROPUESTA DE ARTE RELIGIOSO-CRISTIANO CONTEMPORÁNEO.

4.4.1 “DEAMBULATORIS”, AÑO 2000, CATEDRAL DE VIC, BARCELONA, ESPAÑA.

El arte contemporáneo intenta restablecer su diálogo con lo religioso. Algunos artistas han buscado en Oriente lo trascendente y absoluto que es el espíritu del hombre. Lo han intentado en el camino del Tao y en la filosofía zen. Por ejemplo, Wolfgang Laib, en actividades espirituales y ritos hindúes, utiliza el polen seco o el pigmento seco, reconociendo el poder místico del color. Es notable cómo otros artistas han logrado realizar una síntesis entre Oriente y Occidente desde una perspectiva filosófica y material. Es el caso de Antoni Tàpies y Joseph Beuys.

Muchos artistas occidentales contemporáneos se sienten tocados y atraídos por este misterio de la vida, muerte y la resurrección de Cristo, pero no pretenden desarrollar un trabajo en torno a la iconografía, sino que van más allá, van al símbolo. Prats pertenece a un grupo de artistas que pretenden liberar las estrecheces de lo puramente formal y volver su mirada hacia el ser humano.

“La vanguardia no ha estado reñida con la religión, pero tal vez sí con sus formas de representación, con una iconografía caduca de lo sagrado, y especialmente en la religión católica, que ha hecho que a lo largo del siglo XX la vanguardia encontrara refugio en los primitivismos como camino de investigación del origen, del estado puro y primogio del espíritu del hombre, que la religión ya no le podía dar. Tanto desde la religión como desde el ritual, hebreo o cristiano, como desde el primitivismo, el arte de vanguardia ha prestado atención a lo sagrado: Chagall, Klee, Picabia, Picasso y tantos otros”.⁸⁷

⁸⁷ Parcerisas, Pilar. *Substancia y potencia en el hombre contemporáneo*. En: *Fernando Prats-Deambulatoris*, Edición Polígrafa (Barcelona) y Editorial Diac (Vic), 2000, pp. 30-31.

Tanto para Joseph Beuys como para Fernando Prats la imagen de Cristo es un poder humano, “un poder divino” que nos lleva a preguntarnos acerca de las potencialidades del individuo y nos invita a ser gestores de un descubrimos y vivenciar una transformación interior. Un acercamiento entre hombre y sociedad, a partir de la experiencia de Cristo.

Beuys plantea que a través de los nuevos elementos de la representación se podría seguir desarrollando los viejos esquemas de la percepción sensorial. De esta manera, el arte crea nuevos conceptos visuales que son necesarios para dar forma al caudal de la conciencia que fluye sin cesar. Así el arte surge, además como un medio para averiguar y desarrollar aun más nuestras formas de representar plásticamente la realidad.

La opción artística de Fernando Prats nace vinculada a la arquitectura religiosa. Por lo menos podemos mencionar cuatro antecedentes de este tipo: proyecto de altares móviles para la iglesia de Santa María del Mar que posteriormente no fue realizado (1994). Su intervención en la escalinata y la fachada de Sant Martí de Girona (1995), además de la instalación “Cripta”, (1995), primero en el Espai 13 de la Fundación Joan Miró y luego en el Real Monasterio de Poblet. Un tercer tema que se vincula a la arquitectura es el de la “Vidriera” (1995), dibujo ahumado. Luego, en 1997, la intervención “Anástasis” en la iglesia de Nuestra Señora de la Providencia, en Santiago de Chile. Finalmente “Deambulatoris” en la catedral de Vic, Barcelona en el año 2000.

Es justamente, en este contexto de intervención de arquitectura religiosa, en el que se sustente el objetivo general de esta investigación, esbozado de la siguiente manera: “Verificar, describir e interpretar la existencia de una propuesta artística visual contemporánea que restablece la relación con el mundo religioso cristiano, identificada en la producción del artista chileno Fernando Prats”.

De acuerdo a la hipótesis y objetivo general de la presente investigación, es que abordaremos, en primer lugar, la obra “Deambulatoris” catedral de Vic, Barcelona, año 2000, como una forma de incorporar nuevos elementos que faciliten nuestro enfoque descriptivo, interpretativo e intertextual de la intervención “Anástasis”, realizada en Chile tres años antes, es decir, a fines de 1997.

En la obra “Deambulatoris”, concretamente se nos lleva a deambular, buscando en nuestra interioridad el camino y la forma como iniciar, permanecer y concluir este viaje. ¿Qué significa este ejercicio de “deambular”? Se conoce con el nombre de “deambulatorio” el espacio que

corresponde a la prolongación de las naves laterales de las iglesias, por detrás de la zona del presbiterio. Desde ahí se invita a deambular o a caminar en torno al altar, destacándose como lugar central de la celebración litúrgica. Desde aquí adquieren sentido elementos como: cáliz, patena, la cruz, imágenes, ornamentos, entre otros. También podemos encontrar elementos debajo del altar como las reliquias de santos expuestas a la veneración de los fieles.

Prats nos ha marcado un itinerario, por diversos espacios, que toman como motivo esencial la experiencia de Cristo representado en la hostia en variadas formas, tamaños y disposiciones. En esta peregrinación externa e interna que realiza el sujeto desde de su interioridad, establece un diálogo con el espacio más importante del templo: el altar. Se nos invita a una profunda reflexión que nos desplaza por diferentes contextos temáticos como: pasión, muerte y resurrección de Cristo.

“El Deambulatorio que nos ofrece Fernando Prats en el espacio múltiple de la Catedral de Vic debe forzosamente ser impactante por sí mismo, siquiera por el hecho de que nos hace deambular físicamente-lo cual, por otro lado, resulta lógico en este espacio que consideramos sagrado. La contemplación se convierte en acción de deambular, peregrinaje, itinerario, nos convierte en viatores, insaciados de lo que queda atrás, deseosos de lo que hay más arriba”.⁸⁸

Prats ha evidenciado un proceso paulatino de muerte y despojamiento de la materia, acercándose cada vez más a un lenguaje conceptual. Sus figuras de Cristo fueron desprendiéndose cada vez más de la materia, hasta llegar a la esencia a la substancia que encontramos en los trabajos en grafito o ahumado sobre papel vegetal. Logra conformar nuevos símbolos, a través de un lenguaje conceptual.

La influencia de Joseph Beuys es clara, ya que Prats utiliza su creatividad como capital. De esta forma, nos lleva a compartir una experiencia humana y divina: una búsqueda desesperada del alma humana. Al igual que en el caso de Beuys, el pensamiento artístico de Prats se encuentra vinculado con conceptos generales de la religión y en especial de teología católica como, por ejemplo, la transubstanciación de la materia.

⁸⁸ Torra, Joan. *Bene ambula*. En: *Fernando Prats-Deambulatoris*, Op. Cit. p. 18.

Esta propuesta artística-religiosa ha sido presentada en un espacio sagrado que es la catedral de Vic. El artista deja de lado la nave central y se aboca a cinco espacios secundarios: el claustro, la sala del tesoro, la sala capitular, la cripta y la hospedería, conformando distintas estaciones que llevan al observador a interactuar e ingresar a esta experiencia, pero de una forma activa, participando en estos procesos transformativos, haciéndose cargo de sus preguntas esenciales que lo lleven a reencontrarse consigo mismo. Esta modalidad es conocida en la tradición cristiana desde siglos, a través de procesiones y peregrinaciones, pero resulta ser la más importante el vía crucis.

“La persistente y siempre nueva del vía crucis tiene con toda seguridad su fundamento sobre todo en su carácter básicamente transformador. Aquí se agitan y modifican pensamientos, estados de la consciencia, estados de ánimo y sentimientos. Y ése es exactamente el punto que Fernando Prats utiliza como fundamento de la escenificación de su propuesta. Aquí al visitante se le sitúa en un camino que lo lleva no sólo al mundo del arte y de la fe sino también, y sobre todo, a sí mismo, a sus preguntas y sus esperanzas, a sus barreras y sombras interiores para que sea libre de ellas. De acuerdo con su arte, a Fernando Prats le interesa aquí el movimiento y la transformación, conceptos básicos que, en el ámbito de la fe, tienen su correspondencia en la transubstanciación”.

89

La primera estación del deambulatorio es en la hospedería. En ésta se destaca su proceso creativo en dibujos, objetos y maquetas que saldrán al encuentro del visitante. Aquí se genera el meollo y génesis de su proyecto. Son dibujos que nacen como una expresión automática de su búsqueda personal. Destacan la técnica y los materiales del grafito, el ahumado, hostias y cera.

Por medio de una nave de acceso lateral, llegamos hasta la segunda estación que se encuentra en la Cripta de una iglesia románica. En medio de un cuadrado, conformado por las columnas centrales, frente al altar, Prats ha reunido en el piso, en un gran círculo, 750 almohadillas místicas, en forma monumental, que conducen la atención del espectador hacia su centro que es punto vacío, es decir, lo irrepresentable. El artista trabaja con hostias infladas desde su interior, conformadas por elementos efímeros como el pan, el agua y el fuego. Éstas nos recuerdan el acto transformador de la acción sacramental. De ahí que la cripta, que es una tumba cerrada, adquiere una esperanza de renovación y de resurrección. El recorrido que se nos propone es una

⁸⁹ Mennekes, Friedhelm. *Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano*. En: *Fernando Prats-Deambulatoris*, Op. Cit. p. 64.

constante reflexión sobre la vida, la muerte y el más allá. Vivencias en las que se encuentran estrechamente unidas metafísica y substancia: vida, muerte y resurrección.

El camino trazado por Prats nos conduce hasta la tercera estación, la Sala capitular. Alude al tema del sacrificio, al holocausto de la carne y la sangre, representada por el derramamiento de unas 120.000 hostias, en forma de cascadas, que caen sobre el centro del cuadro que preside el altar mayor de la capilla. En esta pintura el motivo central es el misterio trinitario del Espíritu Santo en Pentecostés.

La cuarta estación es la Sala del Tesoro encontramos expuestas reliquias de gran valor para la catedral de Vic: vestiduras para la celebración de la misa, cálices, cruces y custodias. Éstas conviven en un mismo espacio con las propuestas de arte religioso contemporáneo, provocando una fuerte tensión entre ellas. Según Fridhelm Mennekes, Prats nos presenta cuatro láminas de hostias que simbolizan los cuatro momentos del sacrificio: la herida, la sangre, la rejilla con tratamiento de humo y el soplo.

Luego, una casulla de grandes dimensiones realizada en papel vegetal y humo que es atravesada verticalmente por la médula y de manera horizontal podemos leer en cintas de precintado (206 x 194,3 cm.) una parte de la "Subida al Monte Carmelo" de San Juan de la Cruz. La presencia de este último junto a San Ignacio de Loyola, conforman las bases de una renovada mística.

"El alma que de veras desea sabiduría divina, desea primero el padecer para entrar en ella en la espesura, y la locura de la cruz.... Entremos más adentro en la espesura, en la profunda espesura de Dios... El monte de Dios es monte grueso y monte cuajado". S.J.D.L.C.

La última estación está situada en el claustro gótico, en donde la arquitectura ha sido intervenida fuertemente. En el piso se encuentran una serie de placas de yeso que conforman, aparentemente, un caos a través de los pasillos, pero muy por el contrario, ya que nos van señalando un camino muy definido. En la pared están empotradas tres tumbas. En una de ellas cuelga un manto negro de caucho; otro manto reposa a los pies de una segunda sepultura. Los cuales evocan los sudarios de los difuntos. Se nos conduce a una reflexión acerca de la desintegración de la materia, la reintegración, el retorno y la resurrección. En la tercera, se presenta un relieve de la escena del Gólgota, pero su tapa se encuentra en el suelo de una de las

alas del claustro. En medio de la oscuridad de la muerte pareciera resurgir la vida. Una experiencia de vida que reúne metafísica y substancia.

El deambulatorio del templo tiene como característica de volvernos a dejar en el mismo lugar donde iniciamos el camino, pero se nos ha permitido la contemplación, convirtiéndonos en testigos de lo sucedido. Es por eso que el viaje tiene tres grandes momentos: el de entrada, el de permanencia y el de salida. De esta manera, el creyente una vez concluido el viaje, no sólo ha vivido un proceso de meditación acerca del arte y la fe, sino que ha reflexionado acerca de sí mismo como agente de transformación de su propia historia futura.

A través de nuevas manifestaciones visuales, Prats nos conduce a un cuestionamiento de las convenciones preestablecidas de la percepción visual y conceptual. Ahora, arte y fe se manifiestan como un camino adecuado para una renovación perceptiva, mucho más profunda e enriquecedora, ya que se produce un quiebre entre la apariencia del objeto y la realidad que nosotros mismos podemos revelar. Recordemos que Paul Klee⁹⁰ sostiene que el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible lo invisible. Nos sitúa en una nueva forma de preguntarnos, percibirnos y proyectarnos. De ahí, el sentido de la expresión ¡ Buen viaje ! en la salida del deambulatorio.

“Fernando Prats nos acompaña a deambular por el símbolo de la forma sagrada en diferentes contextos y situaciones, a un recorrido de meditación en la pasión, la muerte y resurrección de Cristo como lenguaje de crisis y catarsis en el que el hombre se puede reconocer e identificar en su misma substancia (...), dando a la vez nueva vida a los espacios de culto, o paralelos al culto, desacralizando el museo y devolviendo el arte a un lugar más pertinente a sus orígenes y tradición”.⁹¹

4.4.2 “ANASTASIS”, AÑO 1997, IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA DIVINA PROVIDENCIA, SANTIAGO, CHILE.

La hipótesis en la que se fundamenta nuestro trabajo, plantea el divorcio entre fe y creación artística religiosa-cristiana, en Chile durante el siglo XIX y XX. A pesar de numerosos intentos de

⁹⁰ Consultar referencia en Friedhelm Mennekes. *Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano*. En: *Fernando Prats-Deambulatoris*. Op. Cit.

⁹¹ Parcerias, Pilar. *Substancia y potencia en el hombre contemporáneo*. Op. Cit. p. 34.

reconciliación, son pocos los artistas que han reflexionado acerca de esta problemática. Por esto, es importante destacar la producción visual de Fernando Prats Estévez. De este modo, la obra de Prats se percibe como el testimonio de quien no se conforma con el divorcio entre arte contemporáneo y fe.

Este artista se perfila desde la experiencia estética, por medio de la recurrencia a un imaginario cultural católico. Apropiándose de estas expresiones logra construir un discurso que busca integrar el mundo religioso-cristiano, que tuvo importancia y unidad en el siglo XVIII, con la escena artística contemporánea. Fernando Prats cree y crea una propuesta artística individual, a través de nuevos y renovados conceptos visuales planteando mucho más que una reforma iconográfica, sino que reemplaza la imagen para ensayar nuevas posibilidades de expresión plástica de un discurso espiritual.

“Esto significa no situar al artista en una posición ilustrativa respecto del discurso eclesial. La desiconización, por conceptual que pudiera ser, 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”.⁹²

En octubre y noviembre de 1997, expone su creación artística en la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia en Santiago de Chile, teniendo como objetivo que su propuesta sea recibida en el contexto propio al que pertenece. Este artista cree y crea, en este concepto de arte ampliado de Beuys, marcando una evidente ruptura con las propuestas iconográficas, comúnmente consideradas, como arte religioso durante el siglo XX. En este último caso, predomina una alianza desgraciada entre objeto religioso estereotipado y un opaco sentimentalismo por parte del creyente.

Observaremos, a continuación una descripción que enumera cada una de las nueve obras que constituyen esta muestra, con su respectivo nombre, materiales utilizados en su conformación, medidas y selección de algunos textos bíblicos y de San Juan de la Cruz. Más adelante, apreciaremos de qué forma se ubican e integran las nueve obras de Prats, en las ocho capillas

⁹² Mellado, Justo. *Una Cartografía de la Espiritualidad*. Op. Cit. p. 21.

laterales de la planta, nave central. No olvidando que nuestro análisis está referido a una propuesta global, mirada desde un enfoque descriptivo, interpretativo e intertextual.

Descripción de Obras._

Obra número 1 “Casulla y Médula” (1977; cinta Masking Tape y humo; 206 x 194,3 cm.)

Obra número 2 “Extendimiento de Cristo” (1997; papel vegetal y humo; 298 x 584 cm.). (Ambas obras número 1 y 2 en Capilla I).

“El alma que de veras desea sabiduría divina, desea primero el padecer para entrar en ella en la espesura, y la locura de la cruz”.

“Entremos más adentro en la espesura, en la profunda espesura de Dios”.

“El monte de Dios es monte grueso y monte cuajado”. San Juan de la Cruz.

Obra número 3 “Contemplación del Costado” (1997; humo sobre vidrio; 240 x 289 cm.). Capilla 2.

... Mi rey colgado del madero.

... Jesús entrega el Espíritu.

“Espíritu Santo, río resplandeciente de agua viva que nace de la silla de Dios y del cordero” S.J.D.L.C.

... cordero que quita el pecado del mundo.

... Del costado agua y sangre, tengo sed.

... Sustancias transformadoras.

... Mirarán, contemplarán al que han trapasado.

... No le quebrarán ni un solo hueso.

Obra número 4 Retablo “Salmo 22 (21). Oración de Cristo en la Cruz” (1997; papel y humo; 375 x 561 cm.). Capilla 3.

¿Oh Dios mío?, ¿por qué me has abandonado?, las palabras que lanzo no me salvan.

Mi corazón se ha vuelto cera dentro de mis entrañas se derrite.

Mi garganta está seca como teja y al paladar mi lengua está pegada.

Me reducen al polvo de la muerte.
Ya puedo contar todos mis huesos.
Espesura de Dios, agua y sangre.

Obra número 5 Retablo “Anástasis” (1997; Panal de hostias; 584,5 x 366 cm.). Capilla 4.

Obra número 6 Caja de Confesionario “La palabra traspasada” (1997; rejilla clásica, papel Ungido, humo; 330 x 229 x 46,5 cm.). Capilla 5.

El amor de Dios lo perdona todo.

Obra número 7 “Instrumento de Redención” (1997; Madero y cera; 357 x 24 x 22 cm.). Capilla 6.

Obra número 8 “Pila bautismal” (1997; fuente de cera y agua; 92,7 x 67 x 15 cm.). Capilla 7.

“Un solo Señor, una sola fe, un solo bautismo” (Efesios 4,5)

Obra número 9 “He aquí las espaldas del que me ve” (Génesis 16, 13) (1997; restos, cinta de Masking tape ahumado y hostias; 220 x 46 x 26 cm.). Capilla 8.

“En Anástasis asistimos a una doble operación de localización: 1) la intervención de un espacio público destinado al culto religioso, vale decir, de un espacio que no pertenece al circuito contemporáneo del arte y, por lo mismo, interpela el carácter de la institucionalidad museal por efecto de inversión; 2) la apropiación de atributos del espacio-iglesia, para volver a cargar y / o intensificar el sentido de los objetos y las materias que allí comparecen”.⁹³

Esta intervención del espacio eclesial involucra una redefinición de la relación entre arte e Iglesia; entre artista y fe; entre iglesia y arte contemporáneo. En este contexto, al percibir la disposición de las obras, al interior de la iglesia, en las ocho capillas laterales, podemos apreciar el discurso en que cada una de ellas se sustenta por sí mismo y cómo éste se potencia en una lectura de conjunto. Es decir, una precede a la otra y espera a la siguiente para poder conformar el relato de la pasión de Cristo y de cada uno de los que se incorpora a esta intervención. No podemos rehuir

⁹³ Honorato, Paula en: AA.VV. *Chile 100 Años Artes Visuales. Tercer Período 1973-2000. Transferencia y Densidad*. Museo Nacional Bellas Artes, Santiago de Chile, octubre 2000, p. 84.

la invitación al recorrido o al peregrinaje, por cada una de las nueve estaciones claramente enumeradas y definidas con un nombre. No son catorce, como en el Vía Crucis tradicional ni tampoco cinco como en la propuesta “Deambulatoris” del mismo Prats. Son nueve instancias en las cuales el público puede leer y meditar su propio Vía Crucis y su esperanza de sanación. Es por esto que se requiere de un público activo y dispuesto a leer su propia historia y la de los otros que han vivenciado el dolor de su propia cruz.

Este tema de la cruz, pocos años más tarde, lo propone Prats, en su exposición “Pathografías”. Es aquí donde, los tópicos de la enfermedad, los dolores corporales, la fragilidad del cuerpo y la sanación, conforman una constante presencia en el hombre de todos los tiempos. El ser humano y sus búsquedas, el dolor y la redención a través del ritual religioso, una vez más conforman los temas centrales de su obra.

“Anástasis” es una propuesta atravesada por un fuerte discurso espiritual, pensando en la formación religiosa católica en que se ha desarrollado Fernando Prats. La reconoce como parte de su historia. Estudió en Santiago de Chile, en un colegio religioso progresista como es el San Ignacio. Luego al viajar a Europa desarrolla sus estudios con maestros en esta tema, como son Reiner y Tapiés. Los cuales tuvieron gran cercanía con la espiritualidad de los místicos San Juan de La Cruz o Ignacio de Loyola. Éstos en su trabajo creativo, de muchos años, han intentado la forma más adecuada de representar a través de lo visual la presencia de lo espiritual en el hombre contemporáneo. Esa presencia nos lleva a conectarnos con el tema del dolor, pero también por la búsqueda de caminos de sanación.

La insólita propuesta, al interior de un espacio religioso neoclásico, en cuanto a la idea que la motiva y sustenta, los materiales utilizados como soporte y discurso, poco comunes en la historia del arte Chileno, nos hacen pensar en un nuevo concepto y práctica de arte religioso contemporáneo que encuentra sus antecedentes en Beuys. Sus acciones no sólo eran exigentes en cuanto al contenido de una nueva comprensión del arte, sino que, además, a través de su pensamiento y lenguaje, trascendía las fronteras tradicionales del mismo. Todas las acciones, dice Beuys, eran importantes para ampliar y engrandecer, cuando fuera posible, un arte que propone un nuevo espacio más allá de la galería de arte o del museo.

“Esta es una idea de arte que ya no cuelga de la pared, sino que se desarrolla en el espacio, precipita en conversaciones o actos, se consume en acciones, y ya no está vinculada al museo”.⁹⁴

Beuys presentó por primera vez una acción pública dentro del colectivo *Fluxus*, en el año 1963, en el Festival Fluxus de la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf. El tiempo, la reflexión de la idea y el trabajo, fueron colocando a Beuys en un planteamiento de arte mucho más maduro y con un claro soporte teórico.

De esta manera, la obra de Prats, en un concepto de arte ampliado, reanuda, pero renueva la tradición icónica cristiana, buscando en ella los temas intemporales propios de la vida: el sufrimiento, el cuerpo lastimado y herido, la muerte y también la resurrección. Para el cristiano, el hambre es siempre hambre de vida; el hambre de vida es insaciable y Cristo defiende esta vida. Que se prolonga mucho más allá de la muerte. Es justamente en la tradición del Vía Crucis, en donde Prats propone una lectura más esperanzadora del mundo contemporáneo. En relación al ejercicio de la peregrinación, Friedhelm Mennekes, se refiere a la obra “Deambulatoris”, año 2000, pero nos entrega una nueva clave para poder acercarnos mucho más a la obra “Anástasis”.

“Así, la exposición se convierte en acción, con lo que el observador también participa en esos procesos transformativos para perderse en ellos. Aquí se ocupa casi exclusivamente de sí mismo, de sus preguntas y sus enigmas, aquí es posible que olvide y abandone tanto el arte como la religión, pero ello no le impedirá al final reencontrarse consigo mismo y recuperar estas dos parcelas de la cultura. El proceso no es nuevo en la tradición cristiana, pues siempre ha habido actividades terapéuticas en forma de procesiones y peregrinaciones. La más importante de todas ellas es el Vía Crucis, que en la exposición parece actuar como una especie de principio interno, pero, a decir verdad, en la forma en que la que se ha desarrollado en el arte del siglo XX”.⁹⁵

El teólogo Romano Guardini se refiere a los inicios del Vía Crucis en la tradición de la iglesia medieval. Se peregrinaba por los santos lugares de Jerusalén, cada uno de ellos constituía una estación en la cual se detenían, recordando un acontecimiento de la pasión, además de la meditación correspondiente. No eran muchos los que no podían realizar este viaje a Tierra Santa, es por ello que se creó la alternativa de elaborar imágenes que recordaran cada una de estas

⁹⁴ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Joseph Beuys. Cap. Concepto de Acción*. Beuysnobiscum, Madrid, 1985, p. 241.

⁹⁵ Mennekes, Friedhelm. *Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano*. Op. Cit. p. 58.

estaciones y eran instaladas al interior de la iglesia. Los fieles que llevaban a cabo el recorrido al interior del templo, también eran merecedores de las indulgencias por sus pecados, del mismo modo, que los que realizaban la peregrinación devota a lejanas tierras.

El trayecto que realiza el peregrino al interior de la iglesia en que se presenta “Anástasis”, por un lado se vale del formato de la tradición cristiana, independientemente de que sean , en este caso, nueve estaciones. La trama narrativa encierra en cada escena una cierta autonomía en la cual se posibilita la reflexión a partir de la pasión de Cristo, pero lo que le interesa a Prats es que cada uno vaya estableciendo su propio recorrido interno con las pausas que ello requiere. Es decir, presentar nuestra plena humanidad frente al relato de un Cristo hecho hombre hasta las condiciones del dolor, la humillación y la muerte.

“Prats rehabilita el sentido de la circulación propia de los peregrinos de antaño que recorrían las naves laterales de las iglesias para contemplar las reliquias exhibidas en cada capilla. Con esto homologa metafóricamente la actitud del tránsito ante reliquias con la que corresponde a una obra de arte. Así, espacializa el diálogo entre arte y fe, con un acto reparatorio ante la antigua fisura entre evangelio y cultura moderna. El emplazamiento de su obra da lugar entonces a la interpelación simultánea de dos espacios institucionales con sus respectivas dinámicas de ocupación: la iglesia y el museo”.⁹⁶

Sólo nos detendremos en los elementos que nos permitan realizar una interpretación de lectura más acabada de la obra “Anástasis”. Intentaremos facilitar la comprensión del conjunto de estas nueve obras complejas y rupturistas para el lector y para el peregrino que ingresó, en algún momento, a la iglesia y se sintió desconcertado frente a una nueva forma de expresión de la misma fe. En comparación a las obras de escena de “avanzada”, en otro contexto político, social y cultural chileno, acá no existen modelos de despiste en el proceso de interpretación de la obra. Igualmente, se requiere de un receptor activo y dispuesto a realizar el recorrido, sorteando los símbolos y recursos expresivos a los que recurre Prats. Aquí no existe la transposición de sentido ni signos de travestimiento del lenguaje, como tampoco lecturas confiscadas. Pero se corre el riesgo de salir de la iglesia y no haber comprendido el misterio del que el artista nos invita a desentrañar y participar. Es por eso, que Prats nos invita a realizar un viaje interior y espiritual, además de físico, encontrándonos con lo más íntimo de nuestra historia personal, realizando una

⁹⁶ Honorato, Paula. Op. Cit. p. 84.

lectura yuxtapuesta con la historia de Cristo. No olvidemos que estamos en una iglesia y no en un museo, es más Prats desacraliza el museo con su obra “Anástasis”, devolviendo el arte a un lugar más pertinente a sus orígenes.

Si establecemos una comparación con las obras de Gonzalo Díaz en que utiliza este formato del Vía Crucis, podemos decir que tanto en “Lonquén” como en “Quadrivium”, y en otras, si bien se mantiene el esquema de la itinerancia, a través de catorce estaciones designadas con los números romanos respectivos, ésta asemeja más bien a un guión de una historia. Pero el trayecto que se realiza aparentemente en forma secularizada no puede suprimir del todo el sentido religioso que lo nutre, ya que a partir del mismo, los motivos son sometidos a desplazamientos y funciones distintas. En definitiva, de una forma y desde un escenario diferente, tanto Díaz como Prats aluden al dolor de la humanidad, a través de cuerpos lastimados o torturados, sólo que en este último prevalece un movimiento de trascendencia a imagen de Cristo del cual su quehacer artístico se hace cargo.

El arte, lejos de ser un hecho objetivo, está vinculado y, más todavía, enraizado en la subjetividad del hombre y de la mujer. El retorno a lo sagrado es uno de los grandes retos del arte contemporáneo. El artista tiene conciencia de que puede abordar la situación del ser humano, desde la fragilidad de su existencia. Desde esta perspectiva, Prats intenta producir en la plástica un nexo entre el hombre y sus más profundas búsquedas: entre arte y religión. En ese mismo contexto es que en la reciente muestra de “Cuerpos pintados” Prats nos plantea una propuesta que él ha denominado “Teología del cuerpo”, la cual se manifiesta en tres partes: “Elevación-descendimiento”; “Carne derramada” y “Carne redimida”.

Es fundamental reconocer en ella la dimensión de la desnudez del cuerpo humano, desde una perspectiva bíblica, en que se presenta la situación primigenia del individuo con plena transparencia ante sí mismo y frente a su creador.⁹⁷

Ella nos facilitará con nuevos elementos artísticos e interpretaciones teológicas, que hemos escogido por parecernos pertinentes, visualizar y percibir la grandeza del hombre como creatura a imagen de Dios, considerando su conformación en cuanto a cuerpo, carne y espíritu. Es así, como

⁹⁷ Consultar referencias bíblicas acerca del cuerpo humano en : Génesis 2,25; 1, 24.

el teólogo Juan Noemí, hace referencia a Ireneo de Lyon, santo del siglo II, que se manifiesta respecto al tema:

“... Para Ireneo el designio de salvación está impreso y no se desliga de la materia y la carne. De otro modo, nos dice, no se explicaría la en-carnación 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 en un Anástasis o resurrección de la carne. La fe en Jesucristo confronta a un acontecer de Dios que se define en referencia a un hombre que es carne”.⁹⁸

Quisiéramos, en primer lugar, entender la propuesta artística “Anástasis” como un viaje interno y externo que realiza cada sujeto en el contexto de la historia de salvación. Recordemos que en la cita anterior Ireneo de Lyon, nos habla que la fe en Jesucristo confronta a un acontecer de Dios que se define en referencia a un hombre que es carne. Por lo mismo, este viaje también puede leerse desde la perspectiva del camino que deambula el individuo de carne, ya sea creyente en Cristo, pero también el agnóstico y el ateo. Pero una percepción más acabada podría atender a un relación entre ambas, es decir, leer la historia del hombre peregrino como un correlato de la historia de salvación planteada por el cristianismo. Es una historia que pareciera estar marcada por una serie de acontecimientos dramáticos y en un constante movimiento ascendente y descendente, pero ante todo prima la libertad humana.

Desde esta perspectiva de análisis, que por cierto no es la única, estamos frente a la historia de la creación y la caída del hombre y mujer creados por Dios. En el libro del Génesis, en su primera parte, narra la historia primitiva de los orígenes de la humanidad. Destaca, desde una constitución simbólica, el tema de la prueba de la libertad de Adán y Eva, para luego referirse a la Caída. Desde esta perspectiva, se podría comprender el sentido de la persona de Jesucristo como el que reinstaura e inicia una nueva historia, es decir, una historia de salvación. San Pablo desentraña el alcance de este hecho⁹⁹, refiriéndose a Cristo como el que selló la Nueva Alianza prefigurada por los antiguos pactos y ha hecho entrar en ella a los cristianos, a través de su pasión y muerte.

Las cuatro primeras obras de “Anástasis”: “Casulla y médula”; “Extendimiento de Cristo”; “Contemplación del costado” y “Salmo 22”, oración de Cristo en la cruz, adquieren la connotación

⁹⁸ Noemí, Juan. Introducción: *Fernando Prats. Teología del cuerpo*. En: *Cuerpos Pintados por Prats*. Editorial Taller Experimental Cuerpos Pintados, Santiago de Chile, p. 12.

⁹⁹ Consultar referencia en Gálatas 2, 15-21 y 3, 15-29.

barroca de “Carne derramada”, correspondiente a la segunda parte de “Teología del cuerpo”, en la cual la concepción del ser humano que se propone es de un dramatismo extremo.

Cada una de estas obras, nos ponen en contacto con el tema del sacrificio, el dolor, la experiencia de la cruz y más aún el de la propia muerte. En la primera de ellas, “Casulla y médula” realizada con cinta Masking tape y humo, llama la atención el concepto de médula, el cual es retomado por Prats en la propuesta “Deambulatoris” en el año 2000, en la cual la médula corresponde a un elemento del sistema nervioso que se contrapone a la corteza y pasa a formar parte de los relicarios de los santos. En “Anástasis” alude a la imagen del Cristo desgarrado y orante.

En la obra número dos, “Extendimiento de Cristo” la imagen realizada en papel vegetal y humo junto al texto de San Juan de la Cruz, apelan a encontrar el sentido profundo de la locura de la cruz, como un paso necesario para entrar en la profundidad de Dios y de sí mismo. Es aquí, donde Fernando Prats nos lleva a hacer un viaje físico, espiritual y reflexivo en cuanto a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Es interesante observar que estas dos primeras obras, son las únicas que se encuentran en una misma capilla lateral, potenciando así el inicio de este recorrido. Prats retorna a una vertiente que nos habla de lo religioso, constituyéndose en uno de los grandes desafíos de su trabajo y de varios artistas contemporáneo occidentales, como por ejemplo: Francis Bacon, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida y Joseph Beuys. Éstos se han sentido cautivados por el misterio de la vida, la muerte y la resurrección de Cristo y lo han expresado en sus crucifixiones. Pretenden mucho más que una renovación iconográfica, en cuanto a la forma de expresión con un lenguaje artístico renovado, ya que van a la esencia y al sentido profundo del símbolo.

En la obra número tres, “Contemplación del Costado” una propuesta realizada con humo sobre vidrio, nos conducen a una nueva estación, en la cual podemos dialogar con la imagen de un Cristo crucificado, San Juan de la Cruz hace referencia, en tres versos, al símbolo del cordero sacrificado, refiriéndose al que yace colgado del madero. Luego, se reiteran frases del ritual católico como “cordero que quita el pecado del mundo” y otras del evangelio, aludiendo a los profetas: “mirarán, contemplarán al que han traspasado... no le quebrarán ni un solo hueso”. Finalmente, conceptos como agua y sangre como sustancias transformadoras que hacen referencia al sentido del sacrificio.

“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 sólo a través del des-hilachamiento gráfico de un fantasma corporal”.¹⁰⁰

Fernando Prats nos pone en contacto con toda una concepción mística, avanzando hacia el ícono, pero evitando en todo momento la representación ilustrativa, nos lleva al plano de la acción creativa del artista y su ingerencia en el proceso de transformación de las circunstancias que conforman nuestro mundo más inmediato. Lo primero es partir por una vía que lo conduzca a un re-conocimiento de sí mismo, suscitando un proceso de cambio desde el interior de la persona. Recordemos que para Joseph Beuys la única fuerza eficaz y revolucionaria es el arte. Para él la figura de Cristo es un “poder divino” que trabaja en el mundo a través de nosotros. En este sentido, la autora Pilar Parcerisas, se refiere al llamado que algunos artistas sienten por participar en el proceso espiritual y creativo en estas dimensiones.

“Uno de los temas sobre los que podría hacerse un recorrido más largo dentro del arte contemporáneo es el de la crucifixión, porque es el más vinculado a la existencia humana, al sacrificio, a la muerte como acontecimiento, al drama y al emblema Barroco, a la pedagogía mística y a las corrientes de renovación filosófica y religiosa que ayudan a salir de la noche medieval y a pasar la responsabilidad de la vida y de la existencia humana al hombre, exigiéndole al mismo tiempo una transformación mediante la acción. Figuras como Ignacio de Loyola o San Juan de la Cruz son básicas para establecer en este momento histórico las bases de una nueva mística”.¹⁰¹

En la obra número cuatro: “Retablo Salmo 22 (21), Oración de Cristo en la cruz”. Papel y humo. Sugiere toda una reflexión en torno a la figura de Cristo que ha tomado la naturaleza humana, al ser hombre de carne y hueso. Por lo tanto, siente y vivencia la angustia al expresar: “¿Oh Dios mío?, ¿Por qué me has abandonado?”. Se hace cargo de la condición de ser humano al sentir la sed, la angustia de muerte y la espesura de entrar en la profundidad de Dios, como lo señala la oración de san Juan de la Cruz anteriormente citada.

¹⁰⁰ Mellado, Justo. *Una Cartografía de la espiritualidad*. Op. Cit. p. 25.

¹⁰¹ Pilar Parcerisas. Op. Cit. P. 31.

Podemos establecer una sólida relación con la obra “Teología del cuerpo”, en sus dos primeras partes: “Elevación-descendimiento” y fundamentalmente “Carne derramada”, proponiendo un estrecho vínculo entre la pasión del Cristo Barroco y la del hombre de todos los tiempos. Recordemos que en la historia de Chile, como decíamos en el capítulo II, el Barroco constituye el período artístico que alcanzó gran importancia y unidad en el siglo XVIII.

En la obra de Prats es una constante el enfrentarse directamente con el tema del dolor y, en ocasiones al de las enfermedades visibles del cuerpo, precisamente lo realiza mientras prepara su muestra “Phatologías”, exhibida en Santiago el año 2001. Se dedica durante un año a buscar imágenes y entrevistar pacientes que presentan dolorosas enfermedades como, por ejemplo, gangrena. Estos enfermos manifiestan su dolor como una cruz interna que cargan, además de la crudeza visual que conlleva esta dolencia. El mismo Prats afirma¹⁰² que es aquí justamente donde surge la imagen de la posibilidad, que cada ser humano que padeciera el dolor de su propia patología, pudiera tener un órgano propio que represente lo espiritual y que habite el cuerpo a la manera de un injerto interno. Lo que le interesa es desplazar esta experiencia verbal interna al campo de la pintura, la fotografía, la instalación. El gran desafío es solucionar y hablar de sanación desde la pintura. En estas telas dramáticas, dolorosas y difíciles se desarrolla un fuerte discurso espiritual y reflexivo por parte del autor.

En “Anástasis” es donde se puede comprender uno de los sentido que adquieren íconos de la tradición cristiana como la “Pietá” y el “Vía Crucis” utilizados por algunos artistas de “escena de avanzada”, como Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz y Raúl Zurita, como correlato del hombre lastimado, torturado y muerto. En relación a estos mismos íconos trabajados por Prats, la autora Pilar Parcerisas, se refiere directamente a algunas de sus obras en crucifixión clave masculina y femenina, las que nos plantean una visión más amplia del sacrificio en el Gólgota.

“...su punto de partida es la figura de Cristo y el misterio del Gólgota, la transmutación o transustanciación que se produce en este sacrificio por el que vierte la sangre de Cristo y se derrama por todas las venas de la tierra. En primer lugar, pues, la crucifixión, ora en clave masculina ora en clave femenina, bajo la imagen de la Mujer crucificada (1990), que aparece en algunos dibujos. Y de aquí derivarán nuevas lecturas de la cruz, del tronco de madera (el leño y el

¹⁰² “Pathografías”. Entrevista realizada a Fernando Prats. Diario “El Mercurio”, 2 de agosto 2001, Cuerpo C p. 10.

madero del Barroco español) en mosaico de papeles ahumados, los descendimientos (caídas), las Pietás y los retablos con hojas de pan de hostia como Anástasis (1997)".¹⁰³

El teólogo Juan Noemí se refiere a "Carne derramada", reconociendo una constante del dolor en la historia de la humanidad, pero con una lectura más esperanzadora que no termina sólo en el dolor y la muerte, ya que nos conduce a la tercera y última parte de "Teología del cuerpo", es decir, a "Carne redimida".

En los términos de Prats el hombre es carne derramada. No concluida o acabada. De este modo, podría leerse en la historia de cada uno y todos nosotros: la historia de la humanidad, pudiendo comprender más profundamente las obras de los artistas, recién mencionados, de "escena de avanzada". La antropología que aquí se nos propone es de un dramatismo extremo muy característica del Barroco.

La obra número cinco es un retablo denominado "Anástasis", panel de hostias. Aquí es fundamental poder comprender, no sólo con la lógica de la razón, sino que con la dinámica espiritual que ha suscitado el recorrido por las cuatro obras anteriores, que existe un quiebre ascendente y una nueva etapa en esta creación artística. Es decir, el cruce de la experiencia desgarradora del dolor y la muerte a una resurrección. Probablemente se pueda asumir el sentido de ingresar en la espesura y la locura de la cruz. El teólogo Juan Noemí explica, desde una perspectiva teológica y no estética, el concepto de "Anástasis". Es una transcripción de un término griego que significa "elevación" y puntualmente en la denominación cristiana se refiere a la resurrección de Jesucristo. Por tanto, sólo se puede comprender con los ojos de la fe, "kénosis", en Cristo hecho hombre, torturado, muerto y resucitado.

"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 (...), 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) hacen presente que la resurrección no suplanta ni reemplaza la creación, sino que la supone y plenifica".¹⁰⁴

¹⁰³ Parcerisas, Pilar. Op. Cit. p. 37.

¹⁰⁴ Noemí, Juan. *Una Aproximación Teológica. En: Fernando Prats, Anástasis, 1997.* CONARTE, Santiago, 1998, p. 13.

Llama la atención del espectador este enorme retablo de hostias con medidas de 584,5 x 366 centímetros. Pareciera ser, en una primera mirada, que no tiene ninguna relación con la resurrección, porque pensamos que ésta puede ser irrepresentable, en el contexto del arte contemporáneo, pero el artista plantea nuevos problemas al individuo creyente. Prats sólo hace una propuesta de cómo poder vivenciarla en una materialidad tan poco común y justamente con elementos utilizados en la celebración litúrgica, es decir, hostias sin consagrar. Este retablo es producto de la fase inicial del trabajo con hostias. Son pequeños rectángulos de 20 x 30 centímetros que son colocados y pegados en el panel, en forma sucesiva, sobre un gran soporte. El tamaño casi duplica el retablo de Isenheim, Matthias Grunewald, 1512-1515 al cual ya nos referiremos.

Posteriormente, en el año 2000, Prats realiza una nueva propuesta: "Deambulatoris", en donde reúne 36.000 pequeñas hostias colocadas una encima de otra, dando la impresión de un gran tejido de pan sorprendentemente unitario. Friedhelm Mennekes, sacerdote jesuita y artista alemán, sostiene que la sustancialidad de la materia se transforma en transustancialidad, es decir, el trozo de pan en el cuerpo de Cristo.

En cuanto al retablo central de Mathtías Grünewald, 1512-1515, es importante referirse que a pesar que este maestro conocía los descubrimientos del arte italiano, consideraba que la finalidad de la creación artística era la de carácter religiosa propia del medioevo, ilustrando un sermón gráfico con las verdades que eran enseñadas por la iglesia. Lo anterior se observa en la tabla central del altar de Isenheim, donde no aparece el concepto de belleza planteado por los italianos en esa época. Es así, como nos presenta una escena de dramático y cruel sufrimiento del Cristo crucificado.

"El cuerpo moribundo del Cristo se halla contorsionado por la tortura de la cruz; las púas de los flagelos perduran en las heridas ulceradas que cubren toda la figura (...) Por sus rasgos y el ademán impresionante de sus manos, el Cristo nos habla de la significación de su calvario".¹⁰⁵

De acuerdo a lo investigado, pensamos que ésta es la temática a la cual recurre Prats, como fundamento de su propuesta. Es decir, lo realista y crudo del calvario de un hombre conocido con el nombre de Cristo, un hombre de carne y hueso. Cuando Prats acude a la obra de Grunewald,

¹⁰⁵ Gombrich, Ernest. Op. Cit. p. 353.

desprendiéndose de su forma discursiva y representativa de la escena, logra enfrentar muerte y vida. Su arte no es estático o inmóvil, sino que mueve al espectador a interactuar y penetrar en la obra, buscando y encontrando el sentido de la primera, la crucifixión, en la segunda, la resurrección. Es capaz de lograr un efecto de mayor intensidad en la pregunta constante acerca del sentido de la cruz. Es un arte que se propone dar forma a lo aparentemente amorfo, a través del retablo Anástasis.

Es aquí, donde la totalidad de las nueve obras que conforman “Anástasis”, pueden cobrar pleno sentido con la tercera parte de “Teología del cuerpo”: “carne redimida”. Desde una perspectiva teológica es posible la siguiente lectura:

“Sólo entonces, desde la carne resucitada de Jesucristo y desde una esperanza en la resurrección de los muertos es posible descifrar la dramática historia del hombre y la humanidad como una historia de salvación. Sólo desde el don de Dios, hecho carne, crucificado y resucitado se sostiene en definitiva una teología del cuerpo”.¹⁰⁶

La obra número seis “Caja de confesionario, la palabra traspasada”. Realizada en rejilla clásica, papel ungido y humo. 330 x 46,5 cm., destacando el texto que dice “El amor de Dios lo perdona todo”. Alude al objeto propio de la vida sacramental católica que se refiere a la confesión y al perdón que desciende hacia el hombre, ya que la escritura “El amor de Dios lo perdona todo”, pareciera caer, derramarse, plasmar y traspasar el papel ungido que se encuentra sobre la rejilla que podría representar un aspecto de un confesionario tradicional, es decir, la rejilla que separa al sacerdote del que se confiesa. Es una invitación al tránsito de la palabra por el enrejado, accediendo, de este modo, al perdón y a la catarsis.

A continuación la obra número siete “Instrumento de Redención” en madera y cera. 357 x 24 x 22 cm., puede analizarse en conjunto con la anterior, ya que existe una férrea unidad y continuidad temática entre ambas, pues hacen directa referencia al tema del perdón. La representación creativa de la obra seis adquiere mayor sentido para el espectador en el objeto de un confesionario tradicional, en el contexto espacial de una iglesia de estilo neoclásica, el cual es intervenido con un elemento objetual que corresponde a un gran madero de tres metros de extensión impregnado con cera derretida, el cual atraviesa en forma vertical el espacio del confesionario destinado al

¹⁰⁶ Noemí, Juan. Introducción: *Fernando Prats. Teología del cuerpo*. Op. Cit. p. 12.

sacerdote. Este tiene sus antecedentes en la obra número cuatro: “Retablo Salmo 22” en que la expresión: “¿Oh, Dios mío? , ¿por qué me has abandonado? ... Mi corazón se ha vuelto cera dentro de mis entrañas se derrite”.

“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”.¹⁰⁷

La obra número ocho “Pila bautismal”. Fuente de cera y agua 92 x 67 x15cm. En esta creación se hace presente la cita de un texto bíblico del Nuevo Testamento: Efesios 4,5. San Pablo exhorta a que los cristianos, por su misma vocación, a que vivan dignamente, con humildad, paciencia, mansedumbre, manteniendo la paz. Es aquí donde la obra de Prats, demuestra una vez más una secuencia temática y conceptual que no es ilustración de un tema religioso, sino que una creación artística renovada en el ámbito arte y fe. Es clave observar que la pila bautismal clásica de la iglesia intervenida, se utiliza para colocar sobre ella la presente obra, conectando la temática del bautismo entre ambas. Es de forma casi cuadrada, connotando la idea de una fuente o pila con agua. En ella la cera ya trabajada o citada en las obras anteriores: “Retablo Salmo 22”, “Caja de Confesionario” y en “Instrumento de Redención” adquiere un nuevo sentido, ya que esculpe en ella la cita bíblica: “Un solo Señor, una sola fe, un solo bautismo”. El creyente podría interpretar que por medio del bautismo, después de vivenciar el perdón, en las obras seis y siete, somos purificados por el agua y reincorporados en Cristo. La cera, óleo y el agua que han servido tradicionalmente como símbolos litúrgicos no sólo son utilizados como elementos novedosos y originales, sino que intentan recuperar la fuerza expresiva de estos signos ancestrales del hombre.

El recorrido concluye con la obra número nueve “Restos”. Sus dimensiones son 200 x 46 x 26 cm. En ella está inscrita la cita bíblica “He aquí las espaldas del que me ve”, (Génesis 16, 13). En esta podemos observar sólo restos humanos, pero que después de las ocho obras anteriores, el creyente podría realizar dos interpretaciones que se complementan. La primera tiene relación con

¹⁰⁷ Mellado, Justo. *Una Cartografía de la espiritualidad*. Op. Cit. p. 28.

el texto citado, es decir, cuando el ángel del Señor se le presente a Agar, esclava de Sara, que va huyendo de la presencia de su señora. Éste conoce la angustia del corazón de la mujer y le dice que Dios a oído su aflicción. En los textos antiguos, este ángel es Dios mismo, que se aparece en forma visible¹⁰⁸. Es decir, se reafirma el tema de la misericordia y el perdón. También se puede interpretar que los restos conformados por materiales como por cinta de Masking tape ahumado y hostias, que reparan y reconstituyen el cuerpo quebrado, esperando el momento de su anástasis. Finalmente, se puede solventar todo el contenido de esta propuesta, desde una mirada teológica que es la siguiente:

“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 del pecado, dolor y muerte de la humanidad de cada hombre. Su historia se hace nuestra, porque Dios hizo en Jesús la nuestra. Es el mismo crucificado, el desgarrado (capilla 1) y orante en la cruz (capilla 3), el que al resucitar se constituyó 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)”¹⁰⁹

Hemos revisado, descrito e interpretado la existencia de una creación artística visual contemporánea, que pareciera restablecer la relación con el mundo religioso cristiano identificada en la producción del artista Chileno Fernando Prats. Su obra evoca el concepto del arte con el arte mismo, liberándolo de su inmovilidad y buscando nuevas formas de expresión que le permitan alcanzar la capacidad de llegar a una imagen interior, mostrando lo no visible, siendo fundamental la selección de los materiales a los cuales recurre, rescatando la intención misma que despliegan cada uno de ellos en su creación artística.

Friedhelm Mennekes cuando se refiere acerca de un aspecto de la obra de Fernando Prats, hace alusión a la naturaleza cristiana de los elementos utilizados por este artista para ir dando forma y sentido a su idea. Intenta sondear en la intención propuesta, en donde lo racional se une a lo intuitivo para hacernos potenciales lectores de la obra. Para explicar más claramente este proceso

¹⁰⁸ Consultar referencia en Biblia de Jerusalén. Bilbao, 1976, p. 19.

¹⁰⁹ Noemí, Juan. Una aproximación teológica. Op. Cit. p. 15.

en cuanto a la selección y a la intención que está presente en los materiales, cita a la artista francesa Gloria Friedmann que vivencia esta experiencia en su creación artística.

“Yo dejo cuanto más espacio posible a los sentimientos que los materiales despiertan y también a los invisibles lazos que los unen con tiempos pasados. Tierra, piedra, madera, pieles, aceite y vino son símbolos antiguos, que evocan dogmas filosóficos e imágenes espirituales primordiales, cuyo sentido parece haberse perdido –una forma de filosofía poética que no presume de verdad científica, mas resalta la credibilidad de ciertas percepciones”.¹¹⁰

En este sentido, lo primero que llama la atención es su renuncia a lo accesorio y su apego a lo primigenio. Prats recurre a materiales elementales y simples que el hombre religioso, también el cristiano ha privilegiado en su búsqueda de Dios. Como medios de expresión se entremezclan en su trabajo: el aceite, el humo, la madera, la cera y el pan. Hay otro material que para la producción de este artista es fundamental, nos referimos al: hollín de humo.

El proceso comienza con la quema de elementos, para esto Prats construye un horno, en que introduce la superficie del papel en forma extendida, adquiriendo un color del gris al negro. Sobre éste se impregnan las partículas de humo, luego se transfieren a otro papel. Posteriormente, los sumerge en un recipiente lleno de agua y alcohol, recibiendo un baño fijador. El material está en condiciones de recibir la acción por parte del artista, el cual va creando gestos o dibujos espontáneos con grafito sobre la hoja.

En 1997, adopta el tema del humo en su obra, este elemento es un factor fundamental en las culturas primitivas, relacionándolo con la idea del sacrificio. Recordemos que en los antiguos rituales el humo ascendía como acción visible entre lo que se quería pedir y lo que se quería conseguir. La presencia física de los elementos químicos procedentes de la quema, involucrando distintos materiales como disolventes, papel y tejidos. En Beuys, estos materiales se relacionan, por cierto, con aspectos mitológicos relevantes.

Para Prats, el fuego y los procesos relacionados con él, son propiciatorios de las antiguas tradiciones religiosas y culturales, ya que representa el centro de sus ideas, de la misma manera que estas jugaban un papel relevante, en el rito de purificación en diversos cultos.

¹¹⁰ Mennekes Friedhelm. Fernando Prats. Substàncies. Galería Joan Prats – Artgràfic, Barcelona, 1999, p. S/n.

El artista trabaja sobre una cubierta de hollín, expandiendo su trazo, su huella y su intención. Deseo de representar lo irrepresentable. Encontramos frases de San Juan de la Cruz, las cuales reemplazan la iconografía clásica. Además, el carácter representativo de la palabra adquiere un valor agregado. Lo anterior se puede observar, en diversas obras, por ejemplo:

- Obra 3: “Contemplación del costado”. Humo sobre vidrio. Capilla dos.
- Obra 4: “Retablo Salmo 22 (21), oración de Cristo en la cruz”. Papel y humo. Capilla tres.
- Obra 9: “He aquí las espaldas del que me ve” (génesis 16, 13). Restos de cinta de *masking tape* ahumado, y hostias. Capilla octava.

Con respecto a esta última, al *masking tape* o sello tape, es una cinta utilizada en la industria gráfica. Fernando Prat la trabaja, pensando conseguir con ella un volumen de la forma. Es equivalente, en otro contexto, a la cinta adhesiva empleada por los traumatólogos para reestructurar el miembro afectado o quebrado. Es la cinta que liga, o mejor dicho, recupera el cuerpo deteriorado en la “caída”.

Pintar con humo, esculpir cera y pan, e impregnar con aceite no es lo usual. Existe un propósito de recuperar la fuerza expresiva, debilitada por el tiempo y la costumbre, de lo que han sido símbolos religiosos no solo cristianos, sino también ancestrales de la humanidad.

“El otro elemento de esta intervención está formado de dos materialidades que han sido tradicionalmente utilizadas como símbolos religiosos: el madero (árbol del bien y el mal, la cruz del calvario, la viga en ojo propio), y la cera de velas (luz en estado potencial), ambos, solamente en referencia al espacio eclesial pueden ser leídos como elementos articulados a una escritura y una historia. Prats desencadena la intensidad de estos símbolos religiosos, recuperando su poder en tanto manifestación divina que da cuenta de una revelación. En consecuencia, su trabajo redefine la noción de obra sacra, subvirtiendo la tradición representacional del ícono para proponer nuevas extensiones materiales de la espiritualidad, elaboradas artísticamente para provocar una experiencia de lo sacro (distinción que hace Noemí para hablar de lo propiamente religioso del arte) “. ¹¹¹

¹¹¹ Honorato, Paula. Op. Cit. p. 85.

En nuestra ciudad, son escasísimas las posibilidades de encontrar una obra que sea testimonio de arte y fe, superando los estereotipos iconográficos que dan cuenta de este vacío. Es así, como en la idea de arte ampliado, trabajada por Prats, en “Anástasis”, revelan lo que ha sido la búsqueda religiosa espontánea de la humanidad desde siempre.

El artista es un alguien que busca y vuelve a disponerlo todo de otra manera, con un sentido nuevo en un acto creador. En Prats se resuelve y concreta en la transformación de la materia, teniendo como fundamento la reflexión y proyección de una idea. Podríamos considerar, en este contexto creador, un concepto adoptado por Beuys y que en Prats es evidente. Transubstanciación es un concepto tomado de la terminología católica. Pertenece a la eucaristía, define el acto de consagración de la hostia en comunión. En el catolicismo, la transubstanciación de la materia es la transformación verdadera del pan en el cuerpo de Cristo. La realización del proceso compete a un hombre ordenado por la iglesia. Como ya expresamos, Beuys adopta el término y le otorga tanto en su teoría plástica, como en su concepto de arte ampliado, el valor fundamental de un proceso de transformación cualitativa. De ahí, que uno de los materiales con mayor fuerza expresiva es la hostia, revelando la orientación simbólica de Prats al conferirle una espiritualidad determinada a la materia, es decir, la transformación de la hostia en cuerpo de Cristo para la liturgia cristiana católica: la transubstanciación de la materia. De este modo, a través de los elementos pictórico-plástico lleva al espectador a un acto de percepción interna, al verse provocado por la confrontación de la obra.

“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 les imprime a estas obras el sello que les permite ser reconocidas como piezas argumentales en las nuevas representaciones entre evangelio y cultura plástica chilena (...)”.¹¹²

“ANÁSTASIS” se puede considerar como intervención de arte en el espacio del templo. La noción de intervención, en el arte contemporáneo, trabaja con el carácter de lugar, poniendo en escena el simulacro de una transformación de su función, es un operación de re-semantización del espacio. En su intervención del espacio eclesial, tiende responsablemente a desviar la atención de los fieles, cuestionándolos en la relación de estos mismos, con las diversas representaciones de

¹¹² Mellado, Justo Pastor. *Cartografía de la espiritualidad*. Op. Cit. p. 19.

Cristo, borrando cualquier elemento que nos sitúe en una posición ilustrativa del texto religioso-cristiano.

En esta tarea de interpretación por parte del lector frente a las dificultades con las que se encuentra en el proceso de lectura de esta obra, se podrían establecer ciertas relaciones con los diversos espectadores de “escena de avanzada” como lo decíamos al comienzo de este capítulo. Adriana Valdés se refiere a lo menos a tres tipos de receptores de estas creaciones, en medio de obras que se resistían en la tarea de actualización de su sentido oculto. Plantea una estética de la recepción en la que el espectador debe permanecer atento para encontrar los sentidos de la propuesta. Recordemos que la hipercodificación en las claves de lectura hacían compleja la tarea del desciframiento de los signos, dejando fuera del circuito del arte a muchos posibles lectores. Es por ello que se plantea la necesidad de lectores que ingresen a la obra como un acto lúdico, desde la creatividad, lo subjetivo y lo ficticio, posibilitando la construcción y la trama del texto visual presentado. Estamos convencidos que frente a la obra de Prats no existen grandes dificultades en este sentido, pero no dejan de estar ausentes por el tema de la problematización de la imagen acuñada en un lenguaje renovado y no de carácter ilustrativo. Nos invita a sumergirnos cada vez en nosotros mismos, reflexionando acerca de la caída, el vacío y lo trascendente, en una ininterrumpida interrogante sobre nuestra vida y nuestra muerte.

En medio de una gama de lectores incompletos frente a los textos y obras de “escena de avanzada”, Adriana Valdés alude a la ausencia de una ficción útil y necesaria en todos los tiempos y lugares, es decir, la de un público culto. De esta forma todos podrían participar como agentes dialogantes con un mismo discurso por críptico que éste se manifiesta. Es uno de los riesgos que a los que se enfrente Prats con su obra, al encontrarse con peregrinos que ingresan a la iglesia y perfectamente podrían quedar al margen de esta creación, inclusive percibiéndola como extravagancia esotérica, como dice el teólogo Juan Noemí, o más aún la exacerbación fetichizante de lo establecido. Es por lo mismo, que se requiere de esa ficción útil a la que se refiere Adriana Valdés en su obra: “Composición de Lugar”:

“Esta ficción humanista que insisto en calificar de útil postula que entre todas las personas con un determinado nivel de instrucción, sea cual sea su oficio, existe una zona común, y que a partir de ella todos pueden participar de un mismo discurso colectivo...”¹¹³

¹¹³ Valdés, Adriana. *Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura*. Op. Cit. p. 44.

No deja de ser preocupante que algunos peregrinos o espectadores puedan quedar fuera del circuito artístico en “Anástasis”, ya que Prats otorga nueva vida al interior de los espacios de culto, desacralizando el museo y situando el arte en un lugar más pertinente a sus orígenes. Por lo mismo, esto implica una redefinición de la relación entre artista y fe, Iglesia y arte contemporáneo. En este sentido se hace necesario destacar un fragmento de la carta del Papa a los artistas del mundo en el año 1994, en las cuales pone las bases de una renovada relación entre la iglesia y la cultura, que tiene inmediatas repercusiones en el mundo del arte.

“Es cierto (...) que en la edad moderna, junto a este humanismo cristiano que ha seguido produciendo significativas obras de cultura y arte, se ha ido también afirmando progresivamente una forma de humanismo caracterizado por la ausencia de Dios y con frecuencia por la oposición a Él. Este clima ha llevado a veces a una cierta separación entre el mundo del arte y el de la fe, al menos en el sentido de un menor interés en muchos artistas por los temas religiosos”.¹¹⁴

El trabajo artístico de Prats, nace vinculado a la arquitectura religiosa. Además de “Deambulatoris” y “Anástasis”, analizados en este capítulo, hay una serie de otros antecedentes que lo vinculan al espacio eclesial, los cuales han sido mencionados en páginas anteriores. Es por este motivo, que nos llamaba la atención, en el período inicial de la investigación que su discurso liberado de las estrecheces de la formalidad, representado en nuevos conceptos visuales que se proyectan más allá de una renovación iconográfica, fueran precisamente instalado en construcciones arquitectónicas tan ligadas a la historia y a la tradición, como lo son las iglesias románicas, góticas o neoclásicas y no en otros espacios que surgen desde los años 1955 y 1962, que parecieran ser más adecuados a su propuesta, como por ejemplo, la capilla de Notre Dame du Aut., Ronchamp, obra de Le Corbusier o la capilla del Rosario, Vance, de H. Matisse, en el contexto internacional. Si pensamos en Santiago de Chile, que espacio más adecuado que el monasterio benedictino de la Santísima Trinidad de Las Condes. En alguno de estos lugares, por lo contemporáneo de la propuesta arquitectónica, probablemente hubiera sido más adecuado para la íntima relación entre su obra y ese espacio eclesial determinado.

Nos surgía la interrogante por qué escoge espacios sumamente vinculados a la tradición de la iglesia en construcciones románicas, góticas y neoclásicas, esta última en el caso de Chile.

¹¹⁴ Juan Pablo II.. *Carta de Juan Pablo II a los artistas*. En: *Humanitas, Revista de Antropología y Cultura Cristiana*. Edición de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Número 16, año IV. Santiago, 1999, p. 683.

Intentamos responder a esta pregunta, a través de una descripción muy general de dos de estos lugares mencionados, como una forma de comprender la opción artística de Prats.

La historia del arte y de la cultura da cuenta de la innegable relación de las formas artísticas con la sensibilidad de cada tiempo. En la década de los cincuenta, las iglesias modernas no han conseguido todavía, dar una impresión de un estilo claro y definitivo, pues el cambio provoca una inseguridad estilística, como expresión de una natural inmadurez en la conciencia arquitectónica. No se puede pedir a los arquitectos de estas iglesias un estilo estable, en medio de una inmadurez espiritual basada en los valores religiosos y sociales de esa época. Incluso la misma iglesia aún no llegaba a una definición en materia de liturgia.

En este mismo contexto, Le Corbousier invita a una liberación de la arquitectura, a través de las técnicas modernas, explicando el cambio de sensibilidad durante el siglo XX., como fenómeno evolutivo del individuo. Lo que permite admitir y reconocer el valor de las nuevas formas de la arquitectura religiosa que antes podríamos haber rechazado. Así, surge la obra de Le Corbousier, revolucionario de la arquitectura contemporánea. Participa con entusiasmo en programas urbanísticos funcionales, aportando su creatividad e innovación.

Esto se puede apreciar en la capilla que el mismo arquitecto levantó en Ronchamp (1950-1955), Notre Dame du Aut., “estructura carente de muros planos y cuyas aristas evocan más la proa acuadínica de un paquebote que el ángulo recto de la arquitectura tradicional”.¹¹⁵

La arquitectura religiosa-cristiana emprende un proceso de renovación, asumiendo las nuevas motivaciones de ese momento. Se piensa en un proyecto que pueda considerar que, en primer término, la Iglesia es un edificio, por lo tanto, debe responder a los requerimientos básicos de cualquier obra arquitectónica: estar bien construida, pero además proyectarla en su dimensión religiosa, basándose en los nuevos procedimientos de la construcción y en una espiritualidad renovada en el campo del arte. Se percibe una desmaterialización del peso, altura y ligereza, promoviendo un ambiente de recogimiento y religiosidad, respaldado por una variedad de soluciones para la iluminación del templo.

¹¹⁵ Plazaola, Juan. S. I. *El Arte Sacro Actual*. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1965, p. 42.

Volcó sus ojos a la arquitectura modernista. Perfeccionó sus conocimientos de matemática y de geometría. Creía que la arquitectura con hormigón armado, como material de construcción, exigía un pensamiento lógico. Además de la técnica y la libre creación artística. Existía un interés por racionalizar la función del espacio construido, para que el sol penetrara por todos los resquicios. El mismo definía a la arquitectura moderna, como “el juego inteligente, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”.

La capilla de peregrinación de Ronchamp, Notre-Dame-du-Haut, inaugurada en 1953, es el primer edificio sacro de Le Corbusier y se encuentra entre las obras más importantes del artista.. Es un lugar de recogimiento y de oración. Esta propuesta arquitectónica dialoga con su paisaje de los cuatro horizontes, particularmente con dos pequeños valles al sur y al norte. Su arquitectura totalmente libre no es problema de columnas, sino de acontecimientos plásticos, considerando que éstos últimos no se rigen por fórmulas académicas. Todo es blanco, adentro y afuera, destacando el dominio de las formas es un espacio verdaderamente libre. Todo es coherente, fundamentado sobre la matemática de las combinaciones, el lirismo y lo poético de las relaciones modulares. Es un auténtico fenómeno de acústica visual, introducido por el dominio de las formas.

“La clave es la luz; y la luz esclarece las formas. Y estas formas tienen una potencia emotiva por el juego de las relaciones inesperados, sorprendentes. Pero también el juego intelectual de la razón de ser: su auténtico nacimiento, su capacidad de duración, estructura, astucia, valentía, temeridad incluso, juego de seres que son esenciales- los fundamentos de la arquitectura”.¹¹⁶

En los años sesenta, una característica problemática, en la comunidad católica, se fundamenta en la coexistencia de subculturas al interior de la misma iglesia. Se refiere a que existen grupos progresistas que quieren avanzar en primera línea, incluso sin el resguardo de una base teológica suficientemente sólida. Por otra parte, una masa, conservadora y burguesa, que solamente a remolque seguirá las innovaciones del Concilio.

Así surge, pocos años antes del Concilio Vaticano II, una nueva forma de expresión artística de gran iniciativa y respuesta a un nuevo estilo que demanda la renovación del espacio religioso. En este aspecto, Le Corbusier expresa, a través de los materiales técnicos más revolucionarios, un mundo en donde todo está supeditado a una atmósfera sacra. El artista debe tener conciencia

¹¹⁶ Petit, Jean. *Textos y dibujos para Ronchamp*. Editorial Talleres de la Coopi, Ginebra, 1989, p. 35.

clara como su espíritu y talento creador se transforman en “expresión”. Por ello es necesario abandonar ciertos hábitos heredados y estructuras fosilizadas que no responden a la sensibilidad estética de nuestra época.

Nos encontramos ante una manifestación de arte religioso-cristiano que tiene como característica general lo que se puede denominar “esencialismo”.

Esta última es una respuesta y una reacción contra una sensibilidad estética de épocas anteriores en que se daba una atención abusiva y especial a los elementos accesorios, como acumulación de imágenes y devociones, que se confundían fácilmente con lo más importante al interior de la iglesia. El arte religioso actual intenta, en primer lugar, salvar lo esencial, omitiendo detalles que pudieran distraer la atención de lo fundamental y primario: el altar con toda su significación litúrgica.

Es normal que a muchos les cueste desprenderse de objetos secundarios que han alimentado su devoción por generaciones. El mismo Le Corbusier afirma que esta capilla de peregrinación, en Ronchamp, no es un banderín barroco. Odia ese concepto, ya que jamás ha podido contemplar ni admitir el arte barroco.

Las nuevas actitudes responden a una sensibilidad distinta y renovada. De esta manera, el edificio religioso se expresa con discreción, pureza y sugerencia, totalmente opuesta a la retórica y a la grandilocuencia de un arte decimonónico.

En Ronchamp, los protagonistas son: la eucaristía que se celebra sobre el altar, bajo el signo de la cruz colocada sobre el tabernáculo. Junto al altar se encuentra como testigo el madero de la crucifixión, de tamaño natural y clavado en el suelo. Luego, la presencia mariana. Todos éstos unidos y en una sugerente sintonía, dan cuenta de una propuesta moderna, en donde el lenguaje de la arquitectura fluye a través de los volúmenes, el color y la acústica, marcando una época de cambio plástico y estético en el espacio religioso-cristiano.

“Al edificar esta capilla, he querido crear un lugar de recogimiento, de plegaria, de paz, de gozo interior. El sentimiento de lo sacro animó nuestro esfuerzo. Sean o no religiosas, hay cosas que son sagradas y otras que no lo son. (...) Nuestros obreros, el capataz, los ingenieros y calculadores (...), han sido los realizadores de esta obra difícil, minuciosa, ruda, fuerte por los

medios empleados, pero sensible, animada por una matemática total, creadora del espacio inefable. Algunos signos dispersos, algunas palabras inscritas dan fe de alabanza a la virgen. La cruz-la cruz verdadera del suplicio-preside esta arca, a partir de ahora, el drama cristiano ha tomado posesión del lugar. Excelencia, os hago entrega de esta capilla de cemento fiel, moldeada posiblemente con temeridad, con coraje sin duda alguna, en la esperanza que despertará, tanto en vos como en cuantos asciendan a la colina, un eco de lo que todos nosotros en ella hemos inscrito. ¿La capilla? Un recipiente de paz, de dulzura. Un deseo: ¡sí!, alcanzar por el lenguaje de la arquitectura los sentimientos aquí evocados”.¹¹⁷

Otro proyecto arquitectónico interesantísimo es el del monasterio benedictino de La Santísima Trinidad de Las Condes, surge de una manera muy natural, respetando ante todo el carisma de la comunidad, considerando la vivencia de fe, la vida de trabajo y de oración. Los benedictinos deciden encargarse este proyecto a dos monjes del mismo monasterio, los cuales eran jóvenes arquitectos, pero sin experiencia profesional: P. Gabriel Guarda y el Hermano Martín Correa. La construcción de la iglesia definitiva era una de las prioridades para toda la comunidad.

El monasterio se emplaza a media ladera en el cerro contiguo al de Los Piques, en Las Condes, y en un punto preciso que orienta la disposición de los edificios de acuerdo a los referentes geográficos circundantes.

“Una vez terminada la iglesia e iniciado el culto sagrado, vino un gran reconocimiento, tanto nacional como internacional, destacando el valor de la obra y el aporte que representaba dentro de la arquitectura latinoamericana. Normalmente se afirma en revistas especializadas que en la iglesia hay una clara influencia del arquitecto suizo-francés Le Corbusier, quien dominó gran parte del quehacer arquitectónico a mediados del presente siglo. Los autores del proyecto reconocen explícitamente un intento por asimilarse a la arquitectura (...) de Bellalta y una fuerte inspiración en la capilla no construida de ese arquitecto, especialmente en los efectos de iluminación natural”.¹¹⁸

En la construcción del monasterio, se realiza un exhaustivo análisis del tema de la luz, apoyándose en un gráfico solar. Ésta se constituye en un elemento importantísimo en esta obra arquitectónica.

¹¹⁷ Petit, Joan. Op. Cit. P. 39.

¹¹⁸ Gross F., Patricio y Vial B., Enrique. *El Monasterio benedictino de Las Condes. Una obra de Arquitectura Patrimonial*. Ediciones Universidad Católica de Chile, primera edición, 1988, p. 52.

Cada rincón ha sido estudiado detalladamente, conformando para esto maquetas que responden al espíritu y al carisma de la comunidad. Es fundamental el tema de la luz, a través del recorrido del sol durante el día, ya que tiene directa correspondencia con cada uno de los diversos momentos de oración comunitaria. Así, el juego con la luz natural nos da cuenta de una propuesta artística-religiosa que acompaña la liturgia. Es un espacio compuesto de silencio y recogimiento en el que se da “una atmósfera religiosa”.

Éste era el desafío, crear una iglesia traspasada por este espíritu de oración. En ese momento quedó más claro que nunca que la luz natural sería el alma del conjunto. Los mismos autores del proyecto tenían absoluta claridad que su iglesia debía evocar ese espacio primigenio en su simplicidad, silencio, desnudez y austeridad que facilitara el encuentro con Dios.

Los monjes y sus huéspedes se ubican, en los diversos momentos de oración comunitaria, en la nave superior, coronada con un techo plano más alto que el resto de la iglesia, permitiendo así el ingreso de mayor luz. Se reúnen en posición circular en torno al altar, centro de la celebración eucarística.

Esto significó considerar la creación de dos espacios. Por un lado, una nave que albergaba a la comunidad y otra para los fieles, con capacidad para ciento ochenta personas aproximadamente. La articulación de espacios y volúmenes marca esta independencia, entre una nave y otra, a través de elementos arquitectónicos como: diferentes alturas, cuatro gradas que indican el desnivel, el comulgatorio y un arco que delimitará el presbiterio de la nave de los fieles.

“Esta solución formal producía dos zonas vecinas, pero unidas por un estrechamiento en donde estaría ubicado el altar (...) El eje diagonal, por su parte, daría una mayor longitud y perspectiva al espacio. Así se llegó a la idea de los dos cubos esenciales penetrados por las aristas, uno más alto y adyacente al claustro, constituido por el presbiterio y el coro de los monjes, y otro, algo más bajo y próximo al acceso de los fieles (...) se acentuaría la idea del altar como centro, tanto de los monjes como de los fieles; la misa se celebraría los días festivos de cara al pueblo y los días de semana, a la comunidad”.¹¹⁹

¹¹⁹ Groos F., Patricio y Vial B., Enrique. Op. Cit. p. 106.

Para concluir, esta descripción general, nos referiremos al tema de las imágenes al interior de esta iglesia, que más bien se caracteriza por la desnudez y austeridad de sus paredes. En este punto, se hace necesario referirse al documento del Concilio Vaticano II del año 1964, el cual impulsa y motiva a la moderación en el número y en el orden de las imágenes religiosas, conduciendo a un desmantelamiento iconográfico al interior de las iglesias. Lo anterior podría ser un importante indicador de la génesis de un nuevo discurso que intente acercar arte y religiosidad-cristiana.

“Entre las actividades más nobles del ingenio humano se encuentran con razón las bellas artes, especialmente el arte religioso y su cumbre, es decir, el arte sacro. Éstos están relacionados, por su naturaleza, con la infinita belleza divina, que se intenta expresar, de algún modo, en las obras humanas. Y tanto más se dedican a Dios y contribuyen a su alabanza y a su gloria cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras a dirigir las almas de los hombres piadosamente hacia Dios (...) Manténganse firme la práctica de exponer en las iglesias a la veneración de los fieles imágenes sagradas; expónganse, sin embargo, con moderación en el número y en el orden debido, para que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni induzcan a una devoción menos ortodoxa”.¹²⁰

Es posible percibir una clara sintonía con el pensamiento del Vaticano II, en ese momento, ya que los artistas que participaron en este proyecto se formaron en la línea del movimiento moderno internacional y muy particularmente en las propuestas de Le Corbusier y la Bauhaus de Walter Gropius.

Existen sólo tres imágenes al interior de esta iglesia benedictina. La primera al ingresar, después de ascender por la rampa, es una imagen de la Virgen y el Niño en sus brazos. Es la presencia de lo contemporáneo en materia de imagería. Los monjes contrataron a la escultora Marta Colvin para diseñar la maqueta de la escultura y la ejecución de ésta fue realizada por el artista Francisco Gacitúa. Es una escultura en madera de color café verdoso, de una altura de dos metros y medio aproximadamente. El material fue elegido, pensando que con los diversos trozos de madera era más fácil modelar la imagen, además por lo liviano del material. La Virgen sostiene y presenta al Niño con los brazos extendidos en forma de cruz, mirando hacia el altar.

¹²⁰ Decretos. Declaraciones. Edición Bilingüe promovida por la Conferencia Episcopal española. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1993. Constitución “Sacrosanctum Concilium”, capítulo VII.

Es aquí donde encontramos una segunda imagen en la nave más iluminada, una cruz, delante del altar. Es de madera, realizada en un monasterio alemán de la misma congregación. Por un lado, presenta el cordero pascual del Antiguo Testamento y al anverso una imagen de un Cristo románico estilizado.

Finalmente, ingresamos a una capilla más privada, cercana a la entrada de los monjes al claustro y al altar mayor y unida a la nave de los fieles, corresponde al lugar destinado al tabernáculo. Es iluminada por una luz tenue, similar a la rampa de acceso. La luz ingresa por una extensa rendija horizontal muy sutil, creando una atmósfera de oración, reflexión y recogimiento. En la pared desnuda y blanca, sobre el tabernáculo se encuentra la imagen de madera de un Cristo con los brazos extendidos en forma de cruz. Es una pieza correspondiente al siglo XIV, regalada al monasterio por un embajador luterano alemán.

En 1964, finaliza la construcción de la iglesia del monasterio benedictino de la Santísima Trinidad de Las Condes. En 1981, después de diecisiete años, se declaró por ley, a todo el conjunto arquitectónico, Monumento Nacional.

“A través de nuevas interrogantes artísticas, Prats busca nuevas formas de expresión. Al mismo tiempo se da cuenta de que lo moderno linda directamente con el legado de la tradición y que hay que volver a sacar a flote sus contenidos esenciales e intemporales (...) Al mismo tiempo tiene una orientación cultural suficientemente crítica, que le permite superar con su arte aquellos conceptos de la realidad que están limitados por lo racional, y así identificar en lo trascendente el método de su visión de mundo, en el ámbito de la religión clásica y al mismo tiempo moderna. De ahí, crea un nuevo lenguaje artístico”.¹²¹

La vanguardia no tiene porque estar reñida con un espacio eclesial que se entronca en la tradición, con sus formas de representación muchas veces caduca, especialmente en la religión católica, dando nueva vida a los espacios de culto, acudiendo a materiales y símbolos utilizados en la liturgia de la iglesia por siglos, desacralizando el museo e instalando su discurso moderno en el lugar de sus orígenes. No son casuales los lugares que el artista interviene. En cada una de las iglesias mencionadas en esta investigación, Fernando Prats ingresa y habita el espacio paradigmático correspondiente a su discurso. Reconstruye, reaviva y plenifica de un nuevo sentido

¹²¹ Mennekes, Friedhelm. *Fernando Prats. Substancias*. Op. Cit. P. S/n.

elementos litúrgicos que conforman la tradición de un discurso cristiano, como altares, confesionarios, pilas bautismales, Vía Crucis, citas de la Biblia y oraciones de san Juan de la Cruz.

Si la obra de este artista chileno, hubiese escogido cualquiera de los edificios o iglesias contemporáneas como Notre Dame du Aut, en Ronchamp, o el monasterio benedictino de la Santísima Trinidad de Las Condes, Santiago, además de un tema práctico por la menor superficie de éstos, lo más importante es que se hubiera producido una yuxtaposición de dos lenguajes contemporáneos. Prats desea proyectar su obra, que posee una formalidad muy distinta, pero en un espacio paradigmático que corresponde a la tradición de la religión cristiana. Es por eso que instala su obra al interior de una iglesia neoclásica, provocando el contraste entre los dos discursos coexistentes, pero no una ruptura, sino que una renovación del arte religioso tradicional.

Nos da cuenta de que manera los comportamientos de la plástica se relacionan con temas vinculados al sujeto de todos los tiempos. Arte y fe revelan el sentido que Cristo adquiere en la cultura occidental, ya que también puede leerse como un correlato de otros cuerpos lastimados, torturados y derramados en todo el mundo y en Chile. “Anástasis” lleva al observador a interactuar con cada una de las nueve obras, instaladas en el seno de un paradigma tradicional, rescatando su carácter de acción de arte, otorgándole un sentido de ejercicio espiritual renovador. Aquí se despliegan y modifican pensamientos, estados de ánimo y sentimientos. Aquí al visitante se le coloca en un camino que le lleva no sólo al mundo del arte y de la fe, sino que a sí mismo, a sus preguntas, sus búsquedas y muertes interiores para que se libere de ellas. A Fernando Prats le interesa, en esta creación visual vanguardista el movimiento y la transformación, conceptos que, en el mundo de la fe, corresponderían al acto de la transubstanciación.

“... religión y arte cumplen una función especial. En su relación dialéctica se revelan como un camino excepcionalmente idóneo para una renovación y transformación de lo usual, pues, respecto de la religión, el arte tiene el desconcertante poder de hendir el núcleo religioso y, una vez hendido, infundirle nueva vida. El arte arrebatada a la religión toda seguridad autofabricada y la arroja al pathos de esa manera de preguntar que cala hondo. Como puede verse en el norteamericano James Lee Byars, el arte afina la pregunta y la presenta como pregunta en el espacio, como filosofía que pregunta, en definitiva como la pregunta y la confronta, impasible, con la meta final de toda pregunta, la pregunta de la muerte. Así, el arte obliga a la religión a mostrar el núcleo desnudo de su existencia, a investigar el ser en términos creativos, con una intención

integradora: cuadros inspirados, historias, ritos, vistas y visiones del mundo... hasta visiones de Dios".¹²²

¹²² Mennekes, Friedhelm. *Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano*. Op. Cit. P. 69.

CONCLUSIONES

El planteamiento general del problema de esta investigación se instala en el marco de la creación artística contemporánea, en relación al desarrollo de la tradición de arte religioso-cristiano. En este sentido, se evidencia un marcado divorcio entre fe y arte cristiano, tanto al interior de las iglesias como en propuestas visuales en museos y galerías de arte contemporáneo. No se observa en el mundo del arte, un interés por los temas de índole religiosa. En el caso de nuestro país, se trata de un proceso que se da desde el siglo XIX, y más decididamente durante el siglo XX. Sin embargo, podemos advertir ciertas expresiones que intentan superar dicho divorcio en el contexto de la creación del Chile actual.

Es por este motivo, que una de las grandes interrogantes desde la cual hemos articulado las distintas implicancias de esta tesis y que hemos enunciado como pregunta central de la investigación es la siguiente:

¿Cuáles son las formas de representación de las propuestas que intentan restablecer el diálogo entre creación artística y religión cristiana, en los últimos veinte años, en Santiago de Chile?

Esta pregunta ha implicado revisar la relación entre creación artística y religión cristiana, desde un método historiográfico, tanto en Occidente –desde el paleocristiano hasta el período del Barroco y su extensión en el Barroco latinoamericano– como también algunas referencias al arte bizantino, enfatizando que nuestro campo de investigación se centra en el arte religioso cristiano en el Chile de los últimos veinte años.

Esto nos ha llevado, como primer objetivo específico, pretender detectar las variables históricas que dan cuenta de una fecunda producción de arte religioso-cristiano durante La Colonia, particularmente impulsada por los jesuitas, en el siglo XVIII. De igual modo, hemos reconocido los componentes culturales del imaginario republicano y las estrategias de creación artística cristiana frente a los embates de la secularización, justamente en el proceso de conformación de la República chilena durante el siglo XIX.

En otras palabras, la historia rediseñada en Chile, muestran que la presencia y la unidad entre creación artística y fe se da de manera ejemplar en el siglo XVIII, con la eclosión del Barroco como un estilo que interpreta profundamente el alma popular chilena.

No obstante los esfuerzos de la élite, el barroco fue un estilo que significó la preeminencia de los valores queridos por el pueblo en sentido estricto: dramatismo, exhuberancia, ostentación, devociones, sensualidad, celebración comunitaria, emocionalidad, mezcla y heterogeneidad.

Tras los nuevos trazados de organización republicana, en particular los concebidos por los procesos independentistas la unidad cultural que el barroco había creado se disipa por los intereses particulares. Ejemplo artístico de ello lo constituye la presencia de la retratística de Gil de Castro. La élite es una en su espíritu de fronda, pero en su interior cada individualidad intentará atemperar la historia a su arbitrio. Cuando la individualidad no lo puede sólo el grupo de referencia lo apoyará.

La iglesia Católica pasa de un plano de constituir la nación al plano de la práctica política, el siglo XIX no logró articular un discurso que estuviera en el contexto cultural como centro, pues las pugnas por las leyes o cuestiones mal llamadas “teológicas” la obstruyeron. Fue una tremenda pérdida de energía y de prestigio que cimentó una mentalidad severamente conservadora que evidentemente los artistas no apreciaron, por esto las creaciones de la época en el plano de la unidad fe-arte, serán excesivamente formales.

Tras la liberalización de la Iglesia Católica de las ataduras del Estado el año 1925 se logrará reconstituir un discurso original y autónomo sobre la cultura como centro en medio de un proceso de secularización evidente, donde juegan un rol determinante los medios de comunicación de masas.

Con todos los avatares culturales, muchos artistas de profunda vocación y sensibilidad religiosa logran construir discursos que dialogan con un lenguaje contemporáneo en las formas y en los contenidos. Estas adecuaciones tomadas desde el microcircuito individual o del colectivo hacen que el protagonismo religioso sea un concurrente cargado de significado al momento de evaluar “la levedad o el peso” de la producción artística de nuestro país.

Es ahora la vivencia subjetiva del artista la que logra realizar los acercamientos, no es una atmósfera social o comunitaria las que lo realizan, es el artista con su carga creyente personal que va otorgándole importancia o no a la transcripción creativa de la fe de tal modo que el arte se manifieste como expresión de vida y de sentido. De este modo, podríamos también argumentar, diciendo que la conformación de un microcircuito comunicativo o de un colectivo artístico posibilita

que desde la cita, la reflexión, o en caso extremo de los cruces culturales como la parodia o el *pastiche*, puedan utilizarse contenidos religiosos para reincorporarlos a la discusión cultural general. Pues si bien los contenidos artísticos religiosos tienen una presencia simbólica en el correlato cultural chileno, éstos se encuentran disipados a las acciones emprendidas por los autores o creadores que utilizan estos contenidos con un sentido específico.

Los acontecimientos sociales y políticos del Chile de fines de la década de 1970, en adelante, es un escenario interesante, desde el cual realizar una lectura sobre algunas expresiones en las que se puede advertir una nueva forma de relación entre creación artística y fe cristiana. De ahí, que la pregunta central de la investigación va clarificando su carácter interrogativo. Recordemos que está formulada de la siguiente manera:

¿Cuáles son las formas de representación de las propuestas que intentan restablecer el diálogo entre creación artística y religión cristiana, en los últimos veinte años, en Santiago de Chile?

Se hace necesario recordar que parte de la hipótesis en la que se fundamenta la presente investigación, plantea el divorcio entre creación artística religiosa-cristiana en Chile, durante los siglos XIX y XX, como ya lo hemos comprobado, y que a pesar de numerosos intentos de reconciliación, son pocos los creadores que han reflexionado acerca de esta problemática. Por esto, fue necesario destacar la producción visual del artista chileno Fernando Prats Estévez, que ya abordamos en el último capítulo de esta tesis.

El segundo objetivo específico planteado para dilucidar esta pregunta, ha pretendido un acercamiento general a la llamada “escena de avanzada” en la ciudad de Santiago, desde fines de los setenta y gran parte de los años ochenta, pudiendo establecer una relación entre sus producciones y las del artista Fernando Prats, a través de los desplazamientos metafóricos que hemos revisado en cada uno de los artistas trabajados en el capítulo tercero: Diamela Eltit, Carlos Leppe y Raúl Zurita, pero particularmente Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz.

Estamos frente a la desarticulación de un sistema de referencias sociales y culturales para los chilenos, que hasta 1973 unificaba las claves de la realidad y del pensamiento. Lo cual conduce al quiebre de las estructuras de organización social del lenguaje y del pensamiento. La producción cultural es vista como escenario conflictivo que podría atentar en contra del poder imperante. En este contexto, se perfila el proyecto de reformulación de los signos, en un área no oficial de la

producción, colocando especial atención a los temas que hacen referencia al hombre que transita por la experiencia del dolor y de la propia muerte.

Es así como se constituye en tarea de “escena de avanzada” la resimbolización de los signos. Las obras intentan retrasar lo más posible su proceso de interpretación, haciendo más compleja la tarea de desciframiento de los signos, símbolos, metáforas y elipsis. En comparación con la obra de Prats, en ésta última, no existe travestimiento del lenguaje, ni tampoco modelos de despiste en el proceso de interpretación de la obra, pero sí requiere de un receptor activo dispuesto a involucrarse en los recursos expresivos de la obra situada en dos áreas de la cultura: el arte y la fe.

“Escena de avanzada” ha constituido un código, formado por un conjunto de imágenes retóricas que se proyectan en claves significativas, a través de su desplazamiento metafórico, manifestando cuidadosamente un sentido disidente al oficialismo imperante por el gobierno militar. Los intelectuales de izquierda chilena, demuestran un particular interés por los trabajos de “intervención” del grupo CADA, en sus propuestas conocidas como “acciones de arte”, que pretenden organizar el tiempo y el espacio de nuestra realidad social, a través de la intervención del mismo.

Es novedoso y propositivo la progresiva ampliación de los formatos y los soportes tradicionales en la tradición pictórica chilena. Es justamente en estos dos aspectos: cuestionamientos del soporte y surgimiento de acciones de arte e intervenciones del espacio, donde hemos establecido posibles relaciones de filiación con los mismos conceptos abordados por Fernando Prats, veinte años más tarde en la plástica chilena, pero reconociendo que los maestros Beuys y Tapies son sus antecedentes más inmediatos.

Se comienza a constituir un nuevo itinerario de construcción simbólica en torno al tema del cuerpo lastimado, transformándose éste en soporte de una nueva práctica artística. Ciertos elementos del discurso social presentes en la cita corporal, por ejemplo: la imagen del Cristo torturado y sacrificado, su carácter redentor y místico, como la cristianización de su mensaje nos hacen concluir que las obras de los artistas de “escena de avanzada” no teniendo un carácter religioso cristiano, sí podrían connotar un desplazamiento metafórico de estos contenidos en un discurso político contingente, en donde la condición humana es desbaratada por un sistema abusivo de poder.

En esta conclusión, quisiéramos mencionar particularmente el trabajo de dos grandes artistas. El primero es Eugenio Dittborn con su recurrencia a la Neopietá y la Caída, a través de un delicado y cauto desplazamiento del lenguaje artístico, en obras como “Final de Pista”, “Muerte del Nombre” y “Fosa Común”, establece la relación simbólica con la cita del icono cristiano de la “La Pietá”, pero no presentando un correlato religioso en forma directa. Esta misma cita es abordada por Prats en “Pietá Crismada” 1996, como también la cita “La Caída” en 1999, ambas expuestas en la galería Joan Prats, Barcelona en 1999.

Además, tenemos la obra de Gonzalo Díaz como un constante correlato de elementos religiosos del cristianismo. Recordemos que Justo Pastor Mellado afirma que toda la plástica de los ochenta está atravesada por el síntoma de la caída. En este sentido, Díaz en varias instalaciones ha reincidido en el formato del Vía Crucis, por ejemplo: “Lonquén” 1989, “Yo soy el sendero” Winnipeg, 1993. Finalmente, en “Quadrivium”, Santiago, 1998.

Podemos inferir, desde una mirada de conjunto, que las obras recién mencionadas nos dan cuenta del dramatismo que encierra un acontecimiento histórico y social de la memoria de Chile. Si en Prats se provoca el diálogo entre creación artística y fe, en Gonzalo Díaz no podemos desconocer el referente religioso como base del desplazamiento de los signos que nos podrían conducir a una lectura religiosa secularizada.

Recordemos que en el año 2003, Fernando Prats, en el contexto de la exposición de “Cuerpos Pintados” nos presenta en una iconografía de formato monumental su obra “Teología del Cuerpo”, pudiendo leerse la historia de cada uno de esos cuerpos mutilados y torturados de que nos habla el grupo CADA.

El tercer objetivo específico de esta tesis, es indagar en la influencia que recibe Fernando Prats del artista Joseph Beuys, en cuanto a la concepción de arte ampliado. Sin duda, que podemos corroborar este objetivo, ya que hemos revisado la estrecha aproximación entre arte y vida en las variadas producciones de Beuys, lo cual lo convierten en un hito singular de referencia por parte de los medios artísticos y particularmente de Prats.

Recordemos que Joseph Beuys, cuestiona fuertemente el rol del arte, el artista y la creatividad en nuestro medio. Afirma que gracias a la libertad, la potencia creativa del ser humano y su reconocimiento como ser espiritual llamado a la humanización del hombre, el arte es la única

fuerza eficaz y revolucionaria en medio de la sociedad contemporánea. El artista asume la acción de comprender y transformar su tiempo histórico, a través de su obra.

Joseph Beuys concibe el arte como imagen integral del mundo. Cree firmemente en la necesidad de un resurgimiento de la energía espiritual del hombre para llevar esta noción a las esferas cotidianas de la vida. Participa en profundidad en la comprensión de la realidad. Lo cual conlleva un compromiso con uno mismo, con la historia, lo político y lo social. El mismo Friedhelm Mennekes plantea que la creación artística transmite el conocimiento y la experiencia de los procedimientos invisibles. El artista utiliza la fuerza de la imaginación presente en el hombre y en la sociedad para alcanzar una renovada humanidad en el ámbito artístico. Para Fernando Prats el concepto de ojo interior de Joseph Beuys es más importante que las imágenes exteriores, no olvidando que hay que atenerse a una determinada ley interna de las cosas, ya que desde ahí surgirá la forma.

Es así, como la obra de Prats se estructura sobre la base de una determinada ley interna, dando paso a la forma. Pero, sin duda, avalada por un marco teórico que se sostiene en una idea que va aportando un concepto y práctica de un arte que pretende liberar las estrecheces de lo puramente formal, volviendo su mirada al ser humano, cuestionando los conceptos de representación tradicionales del arte religioso, acudiendo a rituales primitivos que instauran el diálogo del hombre con su creador.

Es así como Prats reconoce su estrecha relación con Beuys. El pensamiento y la praxis de estos dos artistas también se encuentran vinculados con conceptos generales de la religión, especialmente la teología católica, como por ejemplo, la transubstanciación de la materia. Todo indica la presencia de un despliegue y anhelo de trascendencia espiritual. Es un arte que corre por una búsqueda desesperada del alma humana. Fernando Prats se inscribe dentro de la tradición pictórica cristiana, la cual estudia y cuestiona, buscando nuevas formas artísticas de expresión de la trascendencia, de lo trans-real, pudiendo rescatar de la tradición iconográfica cristiana su contenido esencial, pero yendo más allá todavía: a la conciencia religiosa del individuo.

Prats evoca el concepto de “arte en el arte mismo”, para liberarlo de su inmovilidad y reorientar las metas y reflexiones de la actividad artística en el hombre. Apunta hacia una mirada al interior del individuo, de nuestra cultura contemporánea, pero desde una perspectiva crítica, a él mismo como artista, como también al público. Sin duda, que se crea un nuevo lenguaje artístico en el cual

podemos percibir la influencia de Joseph Beuys, en la propuesta, en el lenguaje interior, en el concepto de “arte ampliado” y en su sentido o principio creador.

En el concepto de “arte ampliado”, encontramos un quiebre y una ruptura con los estereotipos del arte religioso-cristiano, instaurando un renovado y propositivo discurso en el Chile de los noventa. Recordemos que para Beuys ésta es una idea de arte que ya no cuelga de la pared, sino que se desarrolla en el espacio, a través de los medios expresivos que tienden a recuperar una fuerza reveladora: el aceite, el humo, la madera, la cera y el pan.

Podemos concluir que la vanguardia no ha estado reñida con la religión, pero sí en sus formas de representación, con una iconografía caduca de lo religioso y especialmente en la religión católica. Es así como Fernando Prats ha experimentado un proceso paulatino de despojamiento de la materia, acercándose cada vez a un lenguaje más conceptual.

El cuarto y último objetivo específico pretende estudiar y valorar la propuesta de Prats, particularmente sus producciones “Deambulatoris” y, más especialmente aún, “Anástasis”, como intervenciones de un espacio religioso, desde un enfoque descriptivo, interpretativo e intertextual.

Al revisar los objetivos, de esta investigación, anteriormente señalados como dos y tres, hemos determinado los elementos de filiación posible entre Prats y la “escena de avanzada”, pero más precisamente con Beuys y su concepto de “arte ampliado”. Es así como a fines de la década de los años noventa, encontramos dos obras que tienden a instalarse en un diálogo permanente con los objetos y arquitectura al interior del templo. Así se presenta el trabajo de Prats, en el ámbito de lo espiritual, oscilando entre la frontera del arte y la fe. Fernando Prats interviene espacios públicos destinados al culto religioso, como la catedral de Vic, Barcelona, 2000. Y la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia, Santiago, 1997. Logrando la intervención de un espacio que no pertenece al circuito contemporáneo del arte, dotando de un renovado sentido los objetos y los materiales que lo conforman. No situamos al artista en una posición continuadora respecto del discurso religioso característico, sino que nos cuestiona todas las convenciones preestablecidas de la percepción visual y conceptual del arte religioso chileno actual.

La interrogante que es transversal durante toda la investigación, la hemos enunciado como pregunta central:

¿Cuáles son las formas de representación de las propuestas que intentan restablecer el diálogo entre creación artística y religión cristiana, en los últimos veinte años, en Santiago de Chile?

La Hipótesis en la que se fundamenta esta tesis, plantea el divorcio entre fe y creación artística religiosa-cristiana, en Chile, durante el siglo XIX y XX, a pesar de numerosos intentos de reconciliación, son pocos los creadores que han reflexionado acerca de esta problemática. Por esto, es importante destacar la producción visual del chileno Fernando Prats.

Este artista se perfila desde la experiencia estética por medio de la recurrencia a un imaginario cultural católico. Apropriadose de estas expresiones logra construir un discurso que busca integrar el mundo religioso cristiano que tuvo importancia y unidad en el siglo XVIII, con la escena artística contemporánea. Fernando Prats cree y crea una propuesta artística individual a través de nuevos y renovados conceptos visuales.

Para concluir, podemos afirmar desde nuestra lectura descriptiva, interpretativa e intertextual, particularmente de “Anástasis” que Prats nos lleva a un profundo viaje interior que nos desplaza por diferentes contextos temáticos: la vida, el dolor, muerte y resurrección de Cristo, metafísica, substancia y supervivencia. Es una constante reflexión motivada y desplegada por la estrecha relación entre arte y fe, destacando la cercanía con la espiritualidad de los místicos San Juan de la Cruz y San Ignacio de Loyola.

Así, las nueve obras de Fernando Prats, cada una en su capilla respectiva, revelan un trabajo artístico más allá de lo ornamental o ilustrativo, sino que involucra un tipo de intervención no decorativa del espacio religioso, planteándose como “objetos” que ponen en crisis las nociones de representación en un discurso litúrgico, interpelando y conflictuando al hombre que ingresa a esta iglesia, en el carácter representativo de la propuesta, como también en la localización espacial de la misma.

Al escoger la iglesia de “Nuestra Señora de la Divina Providencia”, su obra adquiere mayor fuerza expresiva, justamente por el contraste entre los dos discursos religiosos coexistentes. Reconociendo que “Anástasis” es un lenguaje distinto del habitual que encontramos al interior de esta iglesia, pero sin embargo, hay una continuidad en la tradición. Esto quiere decir que Fernando Prats expresa hoy, de este modo lo mismo que se manifestó hace cien años de otra manera. No

existe un acto rupturista, sino que se sitúa en una tradición que quiere establecer su continuidad positiva, pero renovada de lo que era el arte religioso en un momento determinado.

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

- Leutgeb, Doris. *Concepto de Revolución. Cap. Beuysnobiscum..* En *Joseph Beuys*; Edición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p. 283.

PRIMER CAPÍTULO

- Burckardt, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*. Editorial Losada, cuarta edición. Buenos Aires, 1962.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía Cristiana. Guía Básica para estudiantes*. Ediciones ISTMO, S. A. Madrid, 1998.
- Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Editorial Debate, S.A., Madrid, 1997.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Tomo 1. Editorial Debate, S. A. Madrid, 1998.
- Juan Pablo II.. *Carta de Juan Pablo II a los artistas*. En: *Humanitas, Revista de Antropología y Cultura Cristiana*. Edición de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Número 16, año IV. Santiago, 1999.
- Male, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. Segunda Edición. México, 1966.
- Plazaola, Juan. *El Arte Sacro Actual. Estudio*. Panorama. Documentos. Biblioteca de autores cristianos. Madrid, 1965.
- Sas-Zaloziecky, Wladimir. *Historia del Arte universal, N °7, Arte Paleocristiano*. Ediciones Moretón S.A. Bilbao, 1967.
- Vasari, Giorgio. *Vida de pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Librería y Editorial “El Ateneo”. Tomo II. Primera edición. Buenos Aires. 1945.

SEGUNDO CAPÍTULO

- Avila Morente, J.; *Historia de la escultura*. Editorial Alambra, Madrid, 1988.
- Balmaceda Valdés, Eduardo; *Un mundo que se fue*. Editorial Andrés Bello, Santiago, 1969.
- Beyhaut, Gustavo y Hélène; *América latina*. siglo XXI editores, México, 1985
- Carvacho, Víctor. *Artes Plásticas III*. Ministerio de Educación, Santiago, 1964.
- Correa, Sofia; et Al; *Historia del siglo XX chileno*. Editorial Sudamericana, 2001.
- Del Valle, Francisca; *La serie del “santoral Dominicó” y el rol de los artistas quiteños en Chile*. Jornadas de historia del Arte, Iconografía e identidad, Universidad Adolfo Ibáñez, 2003.
- Edwards, Agustín. *Cuatro presidentes de Chile*. Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1932
- Edwards Vives, Alberto. *La fronda aristocrática*. Editorial Pacífico, Santiago, 1959
- Eyzaguirre, Jaime; *Fisonomía Histórica de Chile*. Editorial Universitaria, Santiago,
- García, José Enrique; et all.. *Influencias artísticas entre España y América*. Colección Mapfre, Madrid, 1992.
- Jara, Alvaro; *Guerra y Sociedad en Chile*. Editorial Universitaria, Santiago, 1981.
- Leiva, Gonzalo; et All; *Pinturas con historia*. Editorial Ograma, Santiago, 1999.
- Luque Alcaide, Elisa y Saranyana, Joseph-Ignasi; *La Iglesia Católica y América*. Colecciones MAPFRE, 1992.
- Methol-Ferre, Alberto. *Apuntes para una historia de la religiosidad popular en América latina*. Ediciones Mundo, Santiago, 1978.

- Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Cuadernos del Instituto de Sociología, P.U.C., Stgo, 1984.
- Navarrete, Carlos; *La Academia clásica del siglo XIX, la belleza clásica del siglo XIX*, Instituto Cultural de Las Condes, 2000.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio; *Historia contemporánea de Chile I*. Editorial LOM, 1999.
- Subercaseaux, Bernardo; *Fin de siglo, la época de Balmaceda. Modernización y Cultura en Chile*. Editorial Aconcagua, 1988
- Vázquez De Acuña, Isidoro; *Santería de Chiloé*. Editorial Antártica, 1994.
- Villalobos, Sergio. *Origen y ascenso de la Burguesía chilena*. Editorial Universitaria, Santiago, 1990.

TERCER CAPÍTULO

- Eltit, Diamela. *Sobre las acciones de arte: un nuevo espacio crítico*. Umbral, Santiago, 1980.
- Mellado, Justo Pastor. *Ensayos de interpretación de la coyuntura plástica*. Taller de Artes Visuales, Santiago, 1983.
- Mellado, Justo. *Una Cartografía de la espiritualidad*. En: *Fernando Prats, Anástasis, 1997*. CONARTE, Santiago, 1998.
- Mellado, Justo Pastor. *Gonzalo Díaz. El Padre de la Patria*. Ediciones de la Cortina de Humo, Santiago, 1999.
- Noemi, Juan. Introducción: *Fernando Prats. Teología del cuerpo*. En: *Cuerpos Pintados por Prats*. Editorial Taller Experimental Cuerpos Pintados, Santiago de Chile, 2003.

- Oyarzún, Pablo. *Vía Crucis Secular*. El Mercurio, Cuerpo E Artes y letras, 1 noviembre 1998.
- Richard, Nelly. *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz, Dittborn, Jaar, Leppe* (Catálogo). Francisco Zegers, Editor, Santiago, 1985.
- Richard Nelly. *Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973*. Editores Paul Foss y Paul Taylor. Art & Text 21, Melbourne-Nueva York, 1986.
- Subercaseaux, Bernardo. *Transformaciones de la crítica literaria en Chile: 1960-1982*. Ediciones Céneca, Santiago, 1983.
- Saúl, Ernesto. *Artes Visuales, 20 años, 1970-1990*. Ograma, Santiago, 1991.
- Valdés, Adriana. *Composición de Lugar. Escritos sobre cultura;*. Editorial Universitaria, Temas de reflexión, Santiago, 1996.
- Torra, Joan. *Bene ambula*. En: *Fernando Prats, Deambulatoris*. Edición Polígrafa, y Editorial Diac, Vic. Barcelona, 2000.
- Trujillo, Iván. *La XV Estación de Gonzalo Díaz: La Vía Infinita*. En: Oyarzún, Pablo. *Lecciones de cosas 7 textos + Postfacio sobre Quadrivium de Gonzalo Díaz*. Editorial La Blanca Montaña. Magíster en Artes Visuales. Facultad de Artes Universidad de Chile, Santiago, 1999.

CUARTO CAPÍTULO

- Alonso, Dámaso; Beclua, J.M. *Antología de la poesía española*. Madrid, 1956.
- Argán, Giulio Carlo. *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Ediciones Akal S.A., Madrid, 1998
- Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gilli, S. A. Octava edición.. Barcelona. 1999 .

- Bodenmann-Ritter, Clara. *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*. Editorial Visor Distribuciones, S.A., Madrid, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido: "Platón y el simulacro"*. Barral Editores. Madrid, 1971.
- Documento Concilio Ecuménico Vaticano II. *Constituciones. Decretos. Declaraciones*. Edición bilingüe promovida por la Conferencia Episcopal española. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1993. Constitución "sacrosanctum concilium", capítulo VII.
- Francastel, Pierre. *Sociología del arte*. Emecé Editores S.A., Buenos Aires, 1972.
- Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Editorial Debate, S.A., Madrid, 1997.
- Gross F., Patricio y Vial B., Enrique. *El monasterio benedictino de Las Condes. Una obra de Arquitectura Patrimonial*. Ediciones Universidad Católica de Chile, primera edición, 1988.
- Guardini, Romano. *La esencia de la obra de arte*. Madrid, Guadarrama, 1960.
- Kolakowski, Leszek. *Die Gegenwartigkeit des Mythos*. Munich, 1984.
- Leutgeb, Doris. *Concepto de Revolución. Sección Beuysnobiscum..* En *Joseph Beuys*; Edición Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- Mellado, Justo. *Una Cartografía de la espiritualidad*. En: *Fernando Prats, Anástasis, 1997*. CONARTE, Santiago, 1998.
- Mellado, Justo Pastor. *Gonzalo Díaz. El Padre de la Patria*. Ediciones de la Cortina de Humo, Santiago, 1999, p. 15.
- Menekes, Friedhelm. *Acerca de un aspecto de la obra de Fernando Prats*. En: *Fernando Prats: Substancias*. Catálogo de exposición. Galería Joan Prats-Artgráfico, Barcelona, 1999, p. s/n.

- Mennekes, Friedhelm. *Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano*. En: *Fernando Prats, Deambulatoris*. Edición Polígrafa, y Editorial Diac, Vic., Barcelona, 2000.
- Mulet, Gloria. *Imágenes de Fe*. Entrevista a F. Prats, Diario El Mercurio, Revista Vivienda y Decoración, 25 de octubre de 1997.
- Museo de Arte Reina Sofía. *Joseph Beuys, en capítulo "Escultura-objetos-plástica"*, Kirsten Claudia Voigt, Madrid, 1994.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Joseph Beuys. Cap. Concepto de Acción*. Beuysnobiscum, Madrid, 1985.
- Noemi, Juan. Introducción: *Fernando Prats. Teología del cuerpo en: En Cuerpos pintados por Prats*. Editorial Taller Experimental Cuerpos Pintados, Santiago de Chile, 2003.
- Noemí, Juan. *Una Aproximación Teológica*. En: *Fernando Prats, Anástasis, 1997*. CONARTE, Santiago, 1998.
- Parcerisas, Pilar. *Substancia y potencia en el hombre contemporáneo*. En: AA.VV. *Fernando Prats; Deambulatoris*; Edición Polígrafa, Barcelona; y Editorial Diac, Vic; 2000.
- Pérez de Arce, Mario. *Notas de la arquitectura moderna en Chile. ... del Arte y la Arquitectura en América Latina*. Colombia, 1982.
- Petit, Jean. *Textos y dibujos para Ronchamp*. Editorial Talleres de la Coopi. Ginebra, 1989.
- Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1997.
- Subercaseaux, Bernardo. *Notas sobre autoritarismo y lectura*. Ediciones Céneca, Santiago, 1984.
- Torra, Joan. *Bene ambula*. En: AA.VV. *Fernando Prats, Deambulatoris*. Edición Polígrafa, y Editorial Diac, Vic. Barcelona, 2000.

- Valdés, Adriana. *La escritura crítica y su efecto: una reflexión preliminar*. En: Richard, Nelly. *Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad*. Programa FLACSO -Santiago de Chile, Número 46, enero 1987.
- *Pathografías*. Entrevista a Fernando Prats; diario "El Mercurio", Cuerpo C, 2 de agosto de 2001.

APÉNDICE

