

## DESAHOGO

Fernando Prats realiza un intenso viaje hacia el vacío a través de las condiciones de ritualización proporcionadas por los modelos de sufrimiento y ascesis sacados del cristianismo. Sin embargo, toda su obra así como los recientes periplos realizados con sus pinturas y acciones tanto hacia dentro del cuerpo como hacia adentro de la tierra, asumen y aprovechan el sentido de interiorización y desahogo de vida, que proviene de esa inmersión espiritual sin conectar directamente con lo sagrado. Su conexión con la realidad absoluta no busca la transmutación divina, tal como se da en el cristianismo o incluso en el zen, sus experiencias hurgan en el lado oscuro de toda sublimación, presencian la zona tortuosa de toda revelación.

El concepto de transustanciación del cuerpo del artista y también del cuerpo de la pintura da salida a una nueva conciencia moral mística en la postguerra europea, de la que deberíamos rescatar a Yves Klein, con sus monocromías de incomparable intensidad, quien actuó muy tempranamente en el arte como alquimista y maestro de ceremonias antes de su prematura muerte en 1962. Él había tomado en consideración la relación del cuerpo físico con las sustancias reales (los pigmentos puros, la arquitectura del aire, las posibilidades del fuego y la lluvia de agua) en busca de la pureza de unión de las materias zen a través de la fuerza universal de sus esencias. Lo hizo conducido, sin embargo, por una actitud occidental de cruzado, con el perseverante objetivo de la creación de un hombre espiritual nuevo

El artista chileno parece enlazar con ese trayecto místico de entrega total de la corporeidad al Vacío Absoluto. Sin embargo, para Fernando Prats el abandono del cuerpo significa ver la luz y desgarrarse, es sentir la luz como un chispazo doloroso, para luego recoger la experiencia y congelarla. Es tocar de cerca el absoluto sin creer que nos haga mejores o peores, sin pretender una efectiva elevación del espíritu, tan solo como alteración de la materia que somos. Se acerca así a la gran belleza de esa experiencia de vaciedad, consciente de que está contaminada de desgarrar. De esta manera roza lo sublime como horizonte de perplejidad más que como búsqueda de una extra-realidad, extasiado con los miedos, las sombras y las zozobras que le preceden. En esta situación el cuerpo no puede disolverse en la divinidad, antes bien se arrastra como una materia imprescindible, que

se carga y descarga de violentas energías. Estaría entonces mucho más cercano a la idea que parece subyacer en la obra de Francis Bacon, según la cual toda ausencia de nosotros mismos supone una violentación. Comparte con él esa brutalidad de hecho que recorre unas imágenes de cuerpos de matadero, desarmados por el estallido de fuerza de sus vectores internos. En el fondo de su obra Fernando Prats nos acerca a una parecida monstruosidad de la asfixia del alma.

Es altamente significativo, para entender como este joven artista trae todas estas consideraciones a la actualidad, abiertas sin embargo a nuevos desplazamientos, el hecho de que su pintura no se configure como suma de rastros depositados en ella (como hacía Y. Klein), o dando salida a la furia del pincel como arma aniquiladora (en F. Bacon). La pintura de Prats trabaja también con la "huella", pero funciona por eliminación y no por añadido. Las superficies son sometidas primero a un proceso de humeado general y después a un juego de sustracciones, rasgados y borrados de la impregnación primera dejada por el humo, de manera que la superficie pictórica no es receptora de imágenes incorporadas. Antes bien, el plano pictórico es tratado en sí mismo como receptor corporal, como piel doliente. La huella es entendida como señal interna y no como imagen externa.

Para absorber el gozo blanco, la luz sobreviene por el contrario del interior de las propias tinieblas. Por eso su esplendor de luz es opaco más que magnetizante, irritado más que endulzado, ensuciado más que ensalzado. Los múltiples matices del negro, blanco o gris, nacen del tratamiento dado al polvo residual del fuego, del deambular de sus partículas lanzadas al aire. El color y su imagen se debaten en unas tensiones térmicas, que no surgen de la llama directa purificadora sino del vagar de su suciedad etérea en relación a otras reacciones químicas. Encima de las capas de humo obtenidas, que van del blanco deslumbrante al negro cerrado, Fernando Prats detiene rastros desvencijados de arrastamientos (el sudor del cuerpo), de algunos derramamientos (el aceite), o de algunas corrosiones (la sal). Las superficies saturadas por el calor liberan así su propia energía, forzada por esos contactos matéricos basados en el desgaste, y se abren a su propia luz interior en una transmutación inquietante. Es el propio acontecimiento matérico, sin otras mediaciones, el que produce esa iconografía de cuerpo pictórico deshilachado, desvencijado.

El mismo sentido tenían sus anteriores trabajos con pan de hostia. Disponía este blanco elemento en urnas transparentes, repletas y

estratificadas hasta la saturación. Este es el pan a través del cual en la cristología sagrada accedemos a la transustanciación divina, sin embargo Fernando Prats lo utilizaba como elemento orgánico que se comportaba como lo hacen las capas telúricas de la tierra, como naturaleza a punto de desbordarse. Desproveía al pan sagrado de su materialidad universal y le devolvía la peligrosidad y la violentación de una materialidad llana sometida a su propia fuerza desatada.

De una manera parecida ha utilizado el pan en sus acciones, con ello nos enfrenta a otras formas de desbordamiento del símbolo divino. La carne divina en contacto con la carne humana produce en sus experiencias un efecto extremo, una desorientación, un bloqueo del cuerpo hasta la expulsión de los fluidos nocivos. De las dos materialidades en reacción (la divina y la humana) surge el colapso en el estómago y en la respiración. Se invierten así los papeles, la naturaleza humana transmuta la divina y contamina en vómito y asfixia, en parada de las funciones corporales. Tales expulsiones pueden estar referidas metafóricamente a la imposibilidad de soportar una espiritualidad pura.

En su reciente acción que le ha llevado Del Cardener a la Antártida ha realizado un interesante recorrido desde el interior del cuerpo (simbolizado por esa singular imagen escultórica mitad médula mitad músculo del corazón) al interior del hielo glaciar. Después de un ritual de iniciación destinado básicamente a recoger la luz del río en ánforas, y de pasarlas por su propio taller, el artista se sometió con ellas durante cuatro días a una vivencia extrema en la antigua cueva que se halla en Manresa donde tuvo su iluminación divina San Ignacio de Loyola. Durante este tiempo de ascesis incrustó en las fisuras de la gruta esos músculos informes que definen nuestra última corporeidad, y revistió el interior de la cueva con hileras de cinta de precintado amarilla, pegadas unas a otras, hasta constituir una doble piel interior de la cueva. Como un útero pobre de una amarillenta luz cegadora. Después, movido por su condición latinoamericana, Fernando Prats decide prolongar aún más hacia el Sur la famosa concepción Beuysiana de la cruz que unía Norte/Sur-Este/Oeste (que le llevaría a realizar la conocida Acción Manresa en la galería Schmela de Düsseldorf el 15 de diciembre de 1966). Y se traslada a la Antártida, donde tras caminar durante horas sobre el glaciar Collins, arrastrando aquella enorme capa de celo reducida a un sucinto bagaje amarillo sujetado por correas negras, se detiene para abrir una concavidad en la nieve y

depositar el bulto allí para siempre. La vivencia de la cueva se traslada así al glaciario, tratando pues de congelar en el Polo Sur la experiencia de lo sagrado. La doble luz, recogida simbólicamente en el río y en la cueva, es introducida en el hielo preservador.

Sin duda hay en todo ello una experiencia de abandonarse al vacío más como parálisis que como mística cálida. El contacto con la Vaciedad que nos muestra Fernando Prats genera despojos, caídas, desgarros, fulminaciones y colapsos. Su experiencia de lo sublime es enfriada y lacerante.

Teresa Blanch

## RESPITE

Fernando Prats sets out on an intense journey towards the void, travelling through the conditions of ritualisation provided by models of suffering and asceticism taken from Christianity. Yet his entire oeuvre, as well as the recent journeys he has embarked upon in his paintings and Actions, both towards the interior of the human body and towards the interior of the Earth, assume and benefit from the sense of interiorising and respite stemming from this spiritual immersion, without establishing any direct tie to the sacred. His connection with absolute reality does not seek divine transmutation as it appears in Christianity or even in Zen Buddhism; his experiences delve into the dark side of all sublimations, and witness the tortuous zone of all revelations.

The concept of transubstantiation of the body of the artist – and of the body of painting – provides an opportunity for a new mystical moral conscience in post-war Europe, from which we should rescue Yves Klein and his monochromatic works of incomparable intensity, who acted as an alchemist and master of ceremonies before his early death in 1962. Klein had taken into consideration the relationship between the physical body and real substances (pure pigments, the architecture of air, the possibilities of fire and rain) in search of the pure union of Zen matter through the universal strength of their essences. He did so however, driven by a Western attitude of a crusader, with the persistent objective of a new spiritual man.

The Chilean artist seems to connect to this mystical journey of total surrender of corporeality to the Absolute Void. Yet for Fernando Prats to abandon the body means to see the light and feel rent, to experience the light as a painful spark only to reap the fruits of the experience and freeze them. It implies drawing close to the absolute without believing it will make us better or worse, without hoping to attain an effective elevation of the spirit, merely an alteration of the matter we consist of. He thus approaches the great beauty of this experience of emptiness, aware that it is contaminated with distress, brushing the sublime as a horizon of perplexity rather than as a search for an extra-reality, captivated by the preceding fears, shadows and anxieties. In this situation the body cannot dissolve into divinity; on the contrary, it is swept along as an indispensable commodity, alternately charged with and relieved of violent energies. It would then be much closer to the idea that seems to underlie the oeuvre of Francis Bacon, according to which all absence from ourselves implies a distortion. In common with Bacon is the brutality that embraces images of slaughterhouse bodies, disarmed by the explosion of strength of their inner vectors. Deep down in his oeuvre Fernando Prats draws us close to a similar monstrosity of stifling of the soul.

How this young artist brings all these considerations – which are nonetheless open to new displacements – to the present is easier to see bearing in mind the noteworthy fact that his painting is not a sum of marks deposited on it (as in the case of Yves Klein), nor does it stem from the fury of the paintbrush as an annihilating weapon (as in that of Francis Bacon). Prats' painting also works with "traces", yet it operates by elimination, not by addition. Surfaces are subjected first of all to a process of general smoking, followed by a game of subtractions, tears and erasures of the first impregnation of smoke, to prevent the pictorial surface being receptive to incorporated images. On the contrary, the pictorial plane itself is treated as a bodily recipient, as a bereaved skin; traces are understood as internal signals instead of external images.

In order to absorb the white joy, light appears on the other hand from the interior of the darkness itself. This explains why its splendour is more opaque than mesmerising, more irritated than softened, more dirtied than extolled. The multiple nuances of black, white or grey emerge from the treatment given to the residual dust produced by the

fire, from the roaming of its particles thrown into the air. Colour and image struggle within thermal tensions that do not stem directly from the purifying flame but from the drift of their ethereal dirtiness in connection with other chemical reactions. On top of the layers of smoke obtained, ranging from dazzling white to total black, Fernando Prats arrests dilapidated marks of trails (the sweat of bodies), of spilling (oil), or of corrosion (salt). The surfaces saturated with colour thereby release their own energy, forced by the material contacts based on erosion, and open up to their own inner light in a disturbing transmutation. It is the material event itself, devoid of all other mediation, that which produces this iconography of a frayed, dilapidated pictorial body.

His previous works with consecrated bread had the same meaning. The artist arranged this white element in transparent urns, packed and stratified to the point of saturation. This is the bread through which, in sacred Christology, we attain divine transubstantiation, yet Fernando Prats employed it as an organic element acting like the telluric strata of the Earth, like nature about to overflow. He deprived the sacred bread of its universal materiality, refurbishing it with the dangerousness and distortion of an unassuming materiality subject to its own unleashed force.

He has similarly used bread in his Actions, thus confronting us with other forms of overflowing of the divine symbol. In his experiences, divine flesh in contact with human flesh produces an extreme effect, disorientation, a deadlock of the body until the expulsion of harmful fluids. The reaction of these two materialities (divine and human) provokes a stomachic and respiration collapse. The rôles are thus reversed; human nature is contaminated, transmuted in vomit and asphyxia, as bodily functions come to a stop. Such expulsions could refer metaphorically to the impossibility to withstand pure spirituality.

In the recent Action that has led him *Del Cardener a la Antártida* (From Cardener to the Antarctic) he has covered an interesting path from the interior of the body (symbolised by the unique sculptural image, half medulla, half heart muscle) to the interior of the glacial ice. After an initiation ritual designed basically to capture the light of the river in amphoras and then taking these to his studio, the artist submitted himself to an extreme experience with them during four days in the same cave in Manresa where St Ignatius Loyola received divine illumination. During this period of ascesis he incusted these formless

muscles that define our more reduced corporeality into the fissures in the cave, lining its interior with rows of fine yellow sealing tape stuck together to form a double inner skin of the cave, like a poor womb of blinding yellow light. Later on, driven by his Latin American condition, Fernando Prats decided to extend the Beuysian conception of the cross that united North and South, East and West even further south (which led him to perform the well-known Acción Manresa at the Schmela gallery in Düsseldorf on the 15th of December 1996). And he moved to the Antarctic, where after walking for hours over the Collins glacier, dragging that enormous layer of tape reduced to a succinct item of yellow luggage held by black straps, he stopped to open a hollow in the snow in which to deposit the item for ever after. So the cave experience was transferred to the glacier, thus attempting to freeze the experience of the sacred in the South Pole. The double light, symbolically captured in the river and in the cave, was introduced into the preserving ice.

No doubt it all embraced the experience of abandoning oneself to the void as a form of paralysis rather than as one of warm mysticism. The contact with Emptiness that Fernando Prats presents in such works generates remains, falls, tears, fulminations and collapses. His experience of the sublime is at once cool and searing.

Teresa Blanch

Translation: Josephine Watson