

Pilar Parcerisas Substancia y potencia en el hombre contemporáneo

El retorno a lo sagrado desde la fragilidad de la existencia humana es uno de los grandes retos del arte contemporáneo. Intentar restablecer una coherencia entre la vivencia del tiempo como continuidad entre pasado y futuro, en reconciliación directa con el éxtasis del presente, con su «instante» único e intransferible, y hacerlo desde la tradición de la mística religiosa de Occidente es aún más difícil.

Muchos artistas han buscado en Oriente, en el camino del Tao y en la filosofía zen, lo trascendente y absoluto que representa el espíritu, como el momento perfecto perseguido por James Lee Byars. Si para Yves Klein el pigmento azul significaba el espíritu y el monocromo un reconocimiento al poder místico del color, las extensiones de esta filosofía al cromatismo de algunos artistas contemporáneos la encontramos, por ejemplo, en la activación de las fuerzas físicas y espirituales que Wolfgang Laib transmite con el uso del polen seco o en el pigmento seco que se emplea en los ritos populares hindúes y que cubre, como las especias, las esculturas de Anish Kapoor.

Antes de llegar estos autores, la influencia de Oriente desde su vertiente mística ya se había dejado sentir en el arte más revolucionario del siglo xx: la abstracción, en la escritura de Kline y Tobey, en los espacios monocromos de Ad Reinhardt o en los metafísicos de Rothko. Otros artistas han hecho una síntesis entre Oriente y Occidente desde un punto de vista más filosófico y material, como Joseph Beuys o Antoni Tàpies.

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 primigenio 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: Rouault, Ensor, Chagall, Klee, Picabia, Picasso y tantos otros.

Los artistas contemporáneos que sienten una llamada a esta vertiente sagrada y religiosa del arte ya no se plantean, dentro del arte occidental, una renovación simplemente iconográfica o formal sino que van a la esencia, al símbolo. 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, 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.

Muchos artistas contemporáneos se han sentido atraídos por este misterio de la vida, la muerte y la resurrección de Cristo, y lo han transmitido en sus crucifixiones: Francis Bacon, Antoni Tàpies, Darío Villalba, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Manolo Millares, Antonio Saura, Eduardo Chillida y, sin duda,

Joseph Beuys, artista para el que la figura de Cristo es esencialmente «un poder humano, un poder divino que trabaja en el mundo a través de nosotros, una substancia espiritual»,¹ hecho que se materializa a través del misterio del Gólgota, visto como la unión de la sangre de Cristo con la tierra, misterio por el que el hombre adquiere la capacidad de llevar consigo el impulso de Cristo y de expandirlo.

Fernando Prats (Santiago de Chile, 1967), artista chileno residente en Barcelona, se enmarca plenamente en la tradición barroca de Occidente e inicia una búsqueda del espíritu desde el ritual de la religión católica y su sustrato hebreo, tomando como doble punto de partida la mística de san Juan de la Cruz y dos de sus textos fundamentales: el poema Noche oscura y el comentario Subida al Monte Carmelo. La otra referencia capital en su trabajo es Joseph Beuys, artista que trabaja la materia como substancia y la figura de Cristo como participación del hombre en el cosmos.

Si san Juan de la Cruz transpira en la obra de Prats como un camino de alcance del vacío, de la nada, de la desnudez del espíritu o de la noche activa de expiación espiritual, para vaciar el alma y permanecer en la oscuridad —«Dios está “escondido” y sólo en medio del vacío, la desnudez, la soledad, hay mística»,² Joseph Beuys es una referencia de materialidad: «la substancia crística se realiza en la materia y en el trabajo».³

Fernando Prats alcanza esta dos vías mediante la transformación de la materia. Por un lado, la alquimia del ahumado, proceso de despojamiento, preparación y acceso al poema del vacío y de la noche existencial y, por otro lado, el soplo de aire acompañado de calor que insufla al pan sagrado, alimento espiritual, símbolo de la Eucaristía y del misterio trinitario, transformándolo en la almohadilla mística que acompaña, ya como lenguaje propio, sus últimas instalaciones.

Con Deambulatorios, Fernando Prats nos invita a hacer un viaje interior, espiritual, un desplazamiento físico y anímico. 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 la resurrección de Cristo como lenguaje de crisis y catarsis en el que el hombre se puede reconocer e identificar en su misma substancia, una reflexión también sobre el vacío y el más allá, en un marco excepcional, la catedral de Vic, 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 su tradición.

En este deambular sitúa al hombre, al espectador, como un transeúnte, una idea que ya encontramos en la Subida al Monte Carmelo de san Juan de la Cruz: «La unión mística del alma con Dios es “total y permanente según la sustancia del alma y sus potencias en cuanto al ‘hábito oscuro’ de unión; porque en cuanto al ‘acto’... no puede haber unión permanente en las potencias en esta vida, sino sólo transeúnte”. Además, la unión es meramente por “transformación participante”».⁴

Pero no es la primera vez que Fernando Prats vaga en esta noche oscura, que relaciona con el acto creativo. Su trayectoria, a pesar de su juventud, es larga y madura; la inserción de su acción en la vía místico-religiosa viene de lejos y está unida a su propia vida de artista. La emigración forzada de un país pobre como Chile, abandonado al hambre y el dolor, generó en el artista su primera crisis: su desarraigo y la entrada en una página en blanco de su vida, su primer vacío, su primera noche oscura, de desnudez, ascetismo y reencuentro con otra tradición, otra historia y otra cultura. Empezar de

nuevo representó sin duda una catarsis, renacer en otro lugar donde los lazos comunes con su pasado mantenían una vinculación religiosa universal.

El nuevo viaje de Fernando Prats fue el de otra geografía, Barcelona, pero también el de la opción por el arte: «El viaje que decidí emprender no tenía como objetivo la pintura en sí misma, sino comprobar si pintar contenía argumentos lo suficientemente sólidos que permitieran dejar todo lo que no es autorrepresentación y lograr entender los comportamientos de la plástica que se asocian con los temas que a mí me preocupan: lo sacro, su representación, y comportamientos, la vinculación a la mística y al plano espiritual, el ritual y sus acciones vinculantes, la dimensión simbólica cristológica, la religión cristiana y las ortodoxas».5

La opción artística de Fernando Prats ya nació muy vinculada a la arquitectura religiosa. Recordemos su proyecto de 1994, desgraciadamente no realizado, de altares móviles pensados para la iglesia de Santa María del Mar o la instalación *Cripta* (1995) desarrollada en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró y expuesta posteriormente en el Real Monasterio de Poblet. Otro tema vinculado simultáneamente a la arquitectura y a la luz mística es el de la vidriera, que Fernando Prats esboza en *Vidriera* (1995), dibujo ahumado. De nuevo una cita de san Juan de la Cruz cuando éste compara «el alma mística con una vidriera en la cual siempre está embistiendo o, por mejor decir, en ella está morando esta divina luz del ser de Dios».6

En sus primeros environments aparece otro tema recurrente, la médula, sustancia blanda, interna e íntima del sistema nervioso que se contrapone a la corteza, al tronco (el leño), que forma parte de los más valiosos relicarios de santos. Aparece ya en su intervención en la escalinata y la fachada de Sant Martí de Girona (1995) y en *Cripta*, en la pieza hecha de médula ósea y caucho referida a un pasaje del Génesis: «¿Si será que he llegado a ver aquí las espaldas de aquel que me ve?» (Gn 16,13).

De hecho, su punto de partida es la figura de Cristo y el misterio del Gólgota, la transmutación o transubstanciación que se produce en este sacrificio por el que se 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 madero del barroco español) en mosaico de papeles ahumados, los descendimientos (caídas), las Pietàs y los retablos con hojas de pan de hostia como *Anástasis* (1997). En segundo lugar, el altar como mesa de sacrificio ritual, centro de la instalación que con el título de este retablo expuso en la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia de Santiago de Chile el año 1997, en la cual fue protagonista el Altar para la elevación, hecho de acumulación de hostias recortadas que configuraron un volumen en forma de cruz. Y siguiendo con el espacio físico eclesial y su mobiliario, la rejilla, la confesión, el perdón, y así escribía en la gran rejilla instalada en el confesonario de esta iglesia de Chile: «El amor de Dios lo perdona todo», una invitación al tránsito de la palabra por el enrejado, y el acceso al perdón y a la catarsis.

Cada vez se acercará más a los elementos rituales, y del mobiliario pasará al vestuario, a la Casulla (1997) —una especie de casulla-cruz atravesada verticalmente por la médula y horizontalmente por una cinta adhesiva de precintar donde se escribe un pasaje de la Subida al Monte Carmelo de san Juan de la Cruz—; y del vestuario y el ornamento, al símbolo de la Eucaristía: el pan de hostia, el cuerpo de

Cristo, símbolo de la totalidad en la filosofía alquímica que coincide con el 4 como una división natural del círculo y con el símbolo cristiano central que representa una cuadruplicidad, una cruz oblonga de estructura 3 + 1.

Puede ser también ejemplo de mandala triádico según la interpretación que hace de él C. G. Jung, ya que también en el mundo cristiano la Trinidad conserva la proporción 3 + 1. Para este autor las cuatro partes forman juntas un símbolo de totalidad desplegado, esto es, el Selbst (alma), en su manifestación empírica. «Como Dios –apunta Jung– Cristo es la unidad de la Trinidad, y como hijo de Dios histórico y antropos es el ejemplo y modelo del hombre interior individual y, al mismo tiempo, punta, meta y totalidad del hombre empírico.»⁷

Este sentido de interpretación también lo encontramos en la acción Manresa (1966) de Joseph Beuys, punto de referencia primordial en el trabajo de Fernando Prats. Precisamente, F. Mennekes nos recuerda la visión del pan sagrado por parte de Joseph Beuys: «Es pan sólo aparente y exteriormente, pero en realidad es Cristo, es decir, transubstanciación de la materia». Y añade: «Aquí, el material actúa entre dos niveles vinculados por una historia. Es el pan como metáfora antonomástica de todo alimento humano y, al mismo tiempo, esencia de todas las historias sobre Cristo y de todas sus palabras».⁸

Aparte de los temas, los materiales empleados son tratados como substancia y comienzan a tener un peso específico en el lenguaje del artista. Son materiales que rescata del propio ritual cristiano. Desde el aceite y el bálsamo que utiliza el obispo en la consagración hasta el pan de hostia y el hollín de humo (lo más cercano al incienso), que han terminado siendo en sus manos auténticos materiales plásticos a los que ha sabido dar vida. Materiales efímeros, que forman parte de la espiritualidad metafísica que quieren transmitir, materias que quieren ser substancias de una realidad visible que encarnan la manifestación de lo espiritual.

El hollín como pérdida y como purificación sacrificial en el ritual hebreo. No es el primer artista que utiliza el humo en la pintura; lo han hecho antes practicantes del informalismo pictórico como Tàpies o han entroncado con esta vía los ahumados de Yves Klein o el humo sobre vidrio de Sigmar Polke; si bien en Fernando Prats el hollín de humo, fijado posteriormente por inmersión en agua (ritual del bautismo), no es un recurso estilístico para enmascarar o pintar una superficie sino un medio plástico ritual que nos introduce en el vacío, en la desaparición del cuerpo, en el rastro del alma.

Fernando Prats ha acuñado todavía un lenguaje más propio, que dio a conocer por primera vez en la Galería Joan Prats-Artgràfic de Barcelona en 1999 en el montaje Lugar de reposo y que es la almohadilla, especie de almohada de aire hecha con tres rebanadas de pan de hostia con la imagen en relieve de la forma sagrada repetida cuatro veces, procedente del taller de las monjas de la Divina Providencia, situado en el barrio barcelonés de Lesseps y en el cual, mediante la humedad, el aire y el calor, consiguió darle un hálito de vida, un soplo de aire al interior de estas almohadas de pan que, de repente, se inflan con vida y espíritu.

El mismo artista explica su descubrimiento: «Utilicé tres elementos alquímicos, agua, aire y calor, pan ázimo y lo dejé durante unos segundos sumergido en agua, los contornos tendieron a desaparecer. Como su espesor era tan fino, tuve que agregar varias lonjas de panes de hostia para fortalecer y aunar su cuerpo, luego con las manos comencé a unir, a coser invisiblemente varias veces dedo,

calor y carne. El proceso tenía el propósito de confeccionar, hacer costura, uniendo toda la periferia de cada panal de hostia. Así, con los extremos pegados se formó una cámara donde se almacenó el aire, “un soplo”, la pieza adquirió forma de una pequeña almohadilla. Hinchada de aire, lo llamé “el fenómeno de Pentecostés”, descenso y ascenso se manifestaron. Fue sorprendente. Descubrí algo nuevo: trozos de cuerpo comenzaban a unirse y se transformaban en nueva sustancia, en forma de almohadas contenedoras de aire, posiblemente de “espíritu”. Me era muy difícil concentrar la mirada en el detalle de una sola almohadilla, porque en su conjunto la pieza evidenciaba el ultraje de su propio proceso».9

Aparte de estas dos experiencias con el humo de hollín y el pan, Fernando Prats emplea aceite, bálsamo, crisma, cera, caucho, sangre, medicinas, materiales que le ayudan a evocar el sacrificio del altar, la muerte y la resurrección, los rituales de algunos sacramentos, bendiciones y consagraciones, acciones como las de ungir y sellar, y también el humo y la hostia como símbolos visibles que forman parte de los rituales del altar. Para el autor son «indicios de materialidades emblemáticas que se presentan como “composición de lugar” a partir de una construcción desde lo imaginario».10

En la trayectoria de Fernando Prats ha habido un proceso, sobre todo de despojamiento, una desmaterialización paulatina, propia de un lenguaje más procesual y conceptual que de representación. Sus Cristos fueron desprendiéndose de toda materia, hasta quedar en la pura esencia: grafito o ahumado sobre papel vegetal, en una muerte paulatina de la materia para reencontrarla en otra dimensión perceptiva: la sustancia. Fue huyendo de sus primeras figuraciones todavía barrocas, dramáticas, para entregarse al símbolo, a la «nada» del hollín de humo y al pan de hostia, como cuerpo, el vacío y el lleno respectivamente, la síntesis entre pintura y escultura, símbolo que le permite relacionar metafísica y sustancia, y más desde la plataforma de la plástica social (escultura social) propugnada por Joseph Beuys, plano desde el cual cada hombre puede ser artista si utiliza su creatividad como capital. Ser partícipe de este cuerpo de Cristo, ser transeúnte participativo como propone la mística de san Juan de la Cruz es también lo que se deduce de la propuesta de Fernando Prats, una invitación a compartir una experiencia humana y divina, una búsqueda desesperada del alma humana, del Selbst, más allá de la vida y de la muerte.

En la catedral de Vic, el artista nos ha trazado un camino por diferentes espacios que toman como motivo principal la experiencia de Cristo y su impulso mediante la sagrada forma, un tema ya trabajado por el artista pero que aquí tiene un nuevo significado, tanto por los lugares que el artista utiliza como por el hecho de que el obispado conserva algunos moldes de hostias de los siglos XIII y XVI.

La propuesta de Fernando Prats desarrolla un itinerario distribuido en diferentes estaciones. La primera parada es en la Alberguería, puesta en escena del proceso de trabajo del artista, en la que deseáramos subrayar el papel del dibujo como elemento primordial. El dibujo es el embrión de sus proyectos, donde radica la génesis de la idea principal. Son dibujos que nacen casi como una expresión automática de la mente, pero con una intención de incidir en la intimidad de lo orgánico, en el desprendimiento de la forma, para dejar en ella su espectro. Dibujos que nos recuerdan el flujo del organismo humano, que buscan el vacío en la forma del cuerpo y en los cuales la materia (grafito, ahumado) es un rastro, una sombra que confirma lo que no está, más que un trazo afirmativo.

La segunda propuesta se halla en la Cripta en la cual el artista ha acumulado en círculo sobre el suelo la cantidad de 750 almohadillas místicas, creando una forma sagrada monumental.¹¹ Así ha infundido vida al pan, aliento, respiración a esta cripta, tumba cerrada que encuentra ahora un hálito de resurrección con este círculo magnífico que nos transporta a los dominios de la escultura en el espacio.

En la Sala capitular, una cascada de 120.000 formas alude al derramamiento de la carne en el holocausto como sacrificio colectivo y al misterio trinitario que se deriva del Espíritu Santo, representado en la pintura que preside el altar mayor de la capilla.

La Sala del Tesoro –dividida en dos partes: la de las cruces y la de las casullas– ha recibido un tratamiento diferente en estos dos espacios: En el primero, cuatro láminas de pan de hostia expresan cuatro momentos del sacrificio de Cristo: la herida, la sangre, la rejilla con tratamiento de humo y el soplo, cuatro expresiones de la materia y el color empleados como substancia. En el segundo, una pieza de grandes dimensiones, Casulla (1997), hecha de papel vegetal y humo, está atravesada por la médula en sentido vertical, mientras que en sentido horizontal podemos leer en unas cintas de precintar un fragmento de la Subida al Monte Carmelo de san Juan de la Cruz. El tratamiento con humo de la casulla, su densidad matérica y el trabajo textural, contundente y compacto, nos hacen pensar en el espesor de Dios al que se refiere el santo cuando dice: «Entremos más dentro en el espesor, en el profundo espesor de Dios».

En otra vitrina de este espacio, una caja, a la manera de un relicario o de Fluxus-kit, reúne y singulariza los elementos esenciales de la exposición: una almohadilla mística; la médula, presente por la vértebra de una de las abadesas del convento de Santa Cecilia de Colonia, una pieza del pavimento de yeso con la representación de una sagrada forma y una acumulación de hostias, fragmento de un derramamiento de carne, como el que hemos descrito en la Sala capitular.

El espacio del Claustro constituye la última estación. El pavimento con la sagrada forma invita al visitante a caminar, a pisar, a saltar o eludir esta baldosa de yeso distribuida en caos en los diferentes pasillos. De una de las tumbas empotradas en la pared cuelga un manto negro de caucho, mientras que otro manto reposa a los pies de otra tumba. Una tercera tumba exhibe un relieve de la escena del Gólgota; su tapa reposa en el suelo de una de las alas del claustro. Derramamiento de la nada, vacío, negación de la luz, muerte y resurrección en las preguntas que se hace el artista sobre la desintegración del cuerpo y la reintegración, el retorno y la resurrección.

Todo este deambulatorio que nos propone Fernando Prats es una constante interrogación sobre la vida y la muerte, el más allá, una experiencia de vida que reúne metafísica y substancia, y es también, sobre todo, una reflexión sobre las potencialidades del hombre y sus efectos en el cuerpo social, a partir de la experiencia de Cristo y de los símbolos utilizados por la Iglesia para su presencia en este mundo. La obra de Fernando Prats es impulsiva y plástica, nace del interior para provocar la transformación, acerca el individuo a la sociedad, apela a la mirada interior, grita a la noche oscura de cada uno y lo hace con sus instrumentos –la plástica– hasta llegar a un punto de comunión entre arte y religión.

Traducción de Ramón Ibero

NOTAS

1. Mennekes, F.: Beuys zu Christus/Beuys on Christ, diálogo entre Joseph Beuys y Elisabeth Pfister (alemán/inglés). Katholisches Bibelwerk Verlag, Stuttgart (Homilía sobre Beuys), p. 136.
2. Aranguren, J. L.: San Juan de la Cruz, Ediciones Júcar, Madrid, 1973.
3. Reithman, Maax: Joseph Beuys: la mort me tient en éveil, Arpap, París, 1994, p. 225.
4. Opus cit., nota 3, p. 34.
5. Prats, F.: Bitácora de taller. Inédito, Barcelona, 1999.
6. Opus cit., nota 3, p. 34.
7. Jung, C. G.: Sobre cosas que se ven en el cielo, Editorial Sur, Buenos Aires, 1961, p. 168.
8. Mennekes, F.: Synaisthesis substantiae, Galeria Joan Prats, Barcelona, 1999.
9. Opus cit., nota 5.
10. Íd., nota 9
11. El artista habla de almohadillas contenedoras de «soplo» (láminas de pan, humedecidas, hinchadas de aire y cerradas con un círculo de calor).

Friedhelm Mennekes

Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano

El chileno Fernando Prats pertenece a un grupo de artistas que intentan liberar su actividad de las estrecheces de lo puramente formal y remitirse nuevamente al ser humano. Para él, el arte, lejos de ser un hecho objetivo, está profundamente enraizado en la subjetividad viva del ser humano. Se mantiene, por así decir, en paralelo con su conducta y su pensamiento. Desde principios del siglo XX, como mínimo, el arte es consciente de que puede abordar la situación del ser humano y su mundo en términos creativos. Esta tendencia ha tenido como fuerza impulsora el descubrimiento de que el mundo, tal como el hombre lo ve con sus ojos, está determinado en última instancia por las formas de que se sirve gracias a su inteligencia. Esto ha hecho que muchos artistas caigan en la cuenta de que, toda vez que se ocupan de la construcción de esas maneras de ver, el trabajo que realizan puede conducir a una ampliación de la consciencia humana en su conjunto. En esa dirección apunta también Paul Klee cuando dice que el arte no reproduce lo visible sino que hace visible lo invisible.

Ya a principios del siglo XX, los artistas se sintieron impulsados por la esperanza de que, justamente con una mayor atención a los nuevos elementos de la representación, podrían seguir desarrollando e impulsando los viejos esquemas de la percepción sensorial. Entonces el arte crea nuevos conceptos visuales que son necesarios para modelar el caudal de la conciencia que fluye sin cesar. El arte aparece, pues, como un medio para investigar y desarrollar aún más nuestras maneras de representar plásticamente la realidad. Es un arte que una y otra vez se dispone a dar forma a lo amorfo en la proximidad de la base, igualmente amorfa, del ser. Por lo tanto, la actividad artística tiene que ver esencialmente con la creación de formas. Formas de una vivencia intelectual.

En el principio de esa actividad artística está el acto de preguntar, que pone en entredicho la validez de las respuestas ya existentes y trata de indagar nuevamente los problemas. Aquí preguntar tiene en sí mismo un carácter transitorio y transformador. Describe de manera abstracta el núcleo interno de la actividad artística. En la pregunta, el ser humano prescinde por fin de sí mismo y de todo conocimiento particular para acceder a ese último dominio en el que se mueven todas las preguntas; es preguntar como expectativa de los sentidos y como afirmación del ser; precisamente ahí radica, en última instancia, la autorrealización intelectual del ser humano.

Difícilmente podríamos encontrar un filósofo de nuestro siglo que haya investigado tan a fondo ese aspecto de la pregunta como Martin Heidegger. Según él, «preguntar es una búsqueda indagadora del que es en su ser aquí y su ser así... El preguntar en sí mismo tiene, como comportamiento de un ser, del que pregunta, un carácter propio del ser... Lo buscado, al preguntar por el ser, es... en primera instancia absolutamente inaprensible». Sin someter la obra de Fernando Prats a la filosofía de Heidegger, podemos afirmar que en esta cita se pone de manifiesto una preocupación central de su arte. Él busca de manera ostensible dar una forma artística a la pregunta. Ésta es para él un objeto estético y está aquí porque él quiere. En su arte, Prats pregunta a la pregunta misma y despierta en el que pregunta la singular cualidad de su consciencia. Estamos, pues, ante un ser «abierto al mundo» (Max Scheler) que lo examina todo con sus ojos para estar así atento a todo.

Las preguntas tienen un método, trascienden y transforman el estado de los conocimientos y la experiencia. Iluminan lo desconocido y aportan elementos ordenadores al caos. Aunque este enfoque

filosófico es decididamente abstracto, determina la lógica de su actividad artística. Aun así, ésta está orientada hacia las circunstancias materiales del mundo y hacia los procesos internos de su desarrollo. Por consiguiente, lo que él investiga es el movimiento iniciado por la pregunta. De ahí arranca su arte.

La meta de este movimiento es, en líneas generales, la substancia, entendida en términos dinámicos, y, en última instancia, el desarrollo evolutivo del mundo. De acuerdo con su etimología, la palabra substancia remite a lo subyacente, o sea, a aquello que permanece o subsiste al margen de las manifestaciones siempre cambiantes. Sin embargo, de acuerdo con el concepto, substancia es lo que, al margen de todo lo que se mueve y es movido, se asienta siempre en sí mismo. El concepto de substancia, que está en la base de este arte, no es estático, inmóvil, inalterable, pues, de manera análoga al artista alemán Joseph Beuys, Fernando Prats entiende la substancia como lo esencialmente *movens*, lo que se mueve de manera determinante, aunque por lo demás contempla el mundo bajo el aspecto de su evolución. La fuerza la encuentra en lo caótico; el ser humano responde a ella en el plano plástico-mental mediante el hallazgo y la invención, en cada caso, de conceptos y formas plausibles y concretas.

Al igual que en el caso de Beuys, el pensamiento artístico de Prats está relacionado, no sólo aquí, con conceptos generales de la religión y en especial de teología católica como, por ejemplo, la transubstanciación de la materia. Es la representación de una concepción simbólica del mundo que parte de los hechos reales, pero luego construye sobre ellos correspondencias mentales para mejor ver y modelar las realidades básicas.

Aquí hay que mencionar en primer lugar el fuego y los procesos relacionados con él. Todo trabajo artístico de Fernando Prats empieza quemando papel. En un horno construido por él a este fin colorea los papeles del gris al negro, colocándolos extendidos, por el tiempo que convenga, en lo alto de la campana. Así, sobre la superficie del papel se van depositando de manera regular las partículas de humo. Después, las partículas de humo aparecidas en el papel quemado se transfieren a otro papel. Éste, ya en un nuevo estado físico, es, por así decir, papel transformado. A continuación, el artista sumerge los papeles así estratificados en una pileta llena de una mezcla de agua y alcohol, donde reciben el baño fijador. Entonces Prats actúa sobre la hoja de papel con un grafito o con las manos para crear en ella gestos dibujísticos espontáneos.

En la misma medida en la que está físicamente presente la objetividad de los elementos del fuego y la química, estos procesos son realizados también, de manera simultánea, mitológicamente. Para Fernando Prats, en el fuego están las antiguas tradiciones religiosas y culturales de la ofrenda del fuego y el humo. Por eso ocupan el centro de sus concepciones, como ocupan el centro del culto en las diferentes culturas en cuanto ritos de purificación. Del mismo modo, el baño está relacionado con ritos de iniciación o con las fases de la vida. En la exposición se pueden ver algunos ejemplos de este grupo de obras.

Pero aún hay otro material de trabajo que ocupa el centro de la exposición con más fuerza que el fuego y el hollín. Es la hostia, o sea, el pan que se emplea en la santa misa de acuerdo con la liturgia de la Iglesia.

El pan es, acaso como ningún otro producto, elemento de transformaciones decisivas o, más

exactamente, de transustanciaciones de la fe. La elección de este producto descubre, en su elocuente forma, la orientación simbólica del artista. En su sobriedad conceptual, Prats utiliza un producto cultural que apunta como pocos más allá de sí mismo; ilumina como materia y, así, el pan se convierte, por ejemplo, en pan luminoso, por utilizar un término de Joseph Beuys. Las formas de Prats abren la mirada del observador perteneciente al ámbito cultural cristiano a lo espiritual. En cierta ocasión Beuys ya presentó una tableta de chocolate en las manos de dos niñas como una cosa espiritual. Entonces declaró:

«Sí, esto es, dicho de manera muy abreviada, una referencia directa a la espiritualidad de la materia. El pan, o sea, una sustancia que representa la sustancia más elemental de la alimentación humana, adquiere su significado en el término “pan luminoso”, porque tiene su origen en lo espiritual, esto es, porque el ser humano no vive sólo de pan sino también del espíritu; a decir verdad, eso es lo que ocurre en la transustanciación, la transformación de la hostia en el antiguo rito de la Iglesia. Aquí se proclama: esto sólo es pan aparente, exteriormente, pues en realidad es Cristo, o sea, la transustanciación de la materia».

En semejante concepción, la materia pan se mueve entre dos planos unidos en una historia. Es definitiva el pan como metáfora de toda la alimentación humana y, al mismo tiempo, como síntesis de todas las historias centradas en Jesús y de todas sus palabras. Él mismo dispuso esta consagración en un acto simbólico e hizo de la repetición del sacramento el contenido central de su mensaje: «Haced esto en memoria mía». En la Última Cena, Jesús toma en las manos el pan que está sobre la mesa y dice: «Este es mi cuerpo», –o sea– este soy yo: el pan que da la vida al mundo.

El hambre es siempre hambre de vida, y el hambre de vida es insaciable. Se entiende, pues, que Jesús transfiera toda su historia a esta expresiva palabra, pues en su mensaje Dios defiende la vida que se prolonga más allá de la muerte; es la vida que persigue el ser humano. De acuerdo con la palabra que sale de la boca de Dios, Jesús es el pan para la vida del mundo.

A pesar de toda la sorprendente religiosidad cristiana de materiales y de significados, hay que hacer constar que la obra de este joven artista chileno no es exactamente arte cristiano sino la variante de un conceptualismo empeñado en superar el plano del racionalismo puro y proporcionarle por elevación una más amplia visión del mundo. Lo racional trata de aliarse con lo intuitivo, lo actual con lo pretérito, lo ilustrado con la actitud romántica.

No es la primera vez que Fernando Prats expone en una iglesia. Impresionante fue su presentación en la Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia, Santiago de Chile, en el año 1997. También hay que recordar su interesante proyecto para la barcelonesa basílica de Santa María del Mar. En los dos casos realizó intervenciones espaciales. En Santiago ocupó las capillas laterales y así creó ocho estaciones de arte. En su concepción utilizó a este fin los espacios sagrados de la casa de Dios y así profundizó, intensificó y renovó elementos litúrgicos como altares, confesonarios y pilas bautismales. Nuevamente hay que observar que no se trata de arte cristiano; es la fuerza del arte mismo, con la que Prats investiga los antecedentes rituales y las condiciones espaciales en la lógica práctico-artística. Antecedentes y condiciones que consulta, reconstruye, mueve, reaviva y renueva creativamente como artista. Esto es lo específico pero también lo conmovedor y singular de su arte.

En la catedral de Vic se enfrenta con el espacio sagrado e incluso da un paso más: elude la nave central y se contenta con cinco espacios secundarios: el claustro, la sala del tesoro, la sala capitular, la cripta y la hospedería. De este modo desplaza el acento de la exposición. Ahora ya no muestra sus obras, sino que, a través de su presentación, aprovecha la posibilidad para aplicar al espacio acentos con valor de contrapunto que no incitan al observador a observar sino a interactuar y penetrar. 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 la que se ha desarrollado en el arte del siglo xx. He aquí una breve síntesis de la historia del vía crucis.

Las manifestaciones que cristalizan en el vía crucis se sitúan en los inicios del cristianismo y, más concretamente, en las peregrinaciones a los santos lugares de Jerusalén. A pesar de las cambiantes condiciones políticas la tradición subsiste sin interrupción y a partir del siglo iv se conocen ya documentos escritos que hablan de las peregrinaciones. En un principio todo se reducía al interés por visitar los Santos Lugares y recorrer exactamente el mismo camino que Jesús había recorrido.

Aunque los relatos de estas peregrinaciones, muy pronto enriquecidos con elementos legendarios, alcanzaron una gran difusión, para la inmensa mayoría de las personas era totalmente imposible hacer un viaje de tales proporciones. Entonces a alguien se le ocurrió la idea de establecer determinados trayectos, de acuerdo con relatos concretos, a fin de recorrer, simbólicamente y sin moverse del país, el mismo camino que el Salvador. Así se crean los primeros caminos. De acuerdo con los informes bíblicos y la *via captivitatis*, estos caminos empiezan en el huerto de Getsemaní y pasan por las instancias ante las que Jesús tuvo que comparecer y fue interrogado: Anás, Caifás, Pilatos, Herodes, para volver a Pilatos, que pronuncia la sentencia definitiva. A partir de aquí empieza el vía crucis. De acuerdo con la esencia del mensaje bíblico se inicia con la condena a muerte de Jesús y pasa por la escena en la que carga con la cruz, la alusión a Simón Cirineo y el encuentro con las santas mujeres hasta la crucifixión, el descendimiento y el sepelio.

Los primeros vía crucis concretos constaban exclusivamente de trayectos marcados con cruces. Después se colocaron figuras sencillas que con el paso del tiempo se fueron cargando con todos los detalles imaginables. La fuente de tales figuras no era el interés estético sino la práctica de ejercicios religiosos concretos, sobre todo en forma de procesiones. Aquí se sitúa la tradición de las caídas de Jesús y, en las variantes locales, la tradición de los pasos, de las caídas en las que Jesús queda arrodillado y las caídas por dolor. A partir de este duro camino, las personas supieron hacerse una imagen viva que, con ayuda de la predicación y la contemplación, convirtieron en cuadros plásticos; éstos unas veces eran tres, otras cinco y en la mayoría de casos siete. Los diferentes misterios se llamaron pronto estaciones, concepto que procedía del ámbito militar y significaba exactamente puesto de guardia. Más tarde pasó a definir la posición de firme y el acto de permanecer inmóvil en las procesiones. Así se convirtió en lugar y momento de contemplación, de recogimiento y oración.

El vía crucis de catorce estaciones es el resultado de un proceso de desarrollo plural que tiene lugar posteriormente y cuyos pormenores no podemos recoger aquí. En cualquier caso, su difusión, en cuanto resultado, se debe sobre todo a dos factores, uno literario y otro pastoral. A principios de la Edad Moderna, una amplia literatura religiosa se cuidó, desde la invención de la imprenta, de la difusión de la idea del vía crucis. Su transferencia en forma de ilustraciones a manuales concretos fomentó su popularización, mientras que las recomendaciones y la asistencia espiritual propiciaron una entusiasta acogida por parte de amplias capas de la sociedad. Así, el vía crucis se convirtió en un socorrido ejercicio espiritual, en el que las personas podían participar llevando consigo sus preocupaciones y sus necesidades. Aquí uno podía meditar en los secretos de la religión, preguntas y dudas, intervenir en las diferentes escenas y hacer que en la oración y la meditación apareciera todo lo que a uno le afectaba para luego volver a la vida consolado, animado y renovado en el espíritu y en el cuerpo. Miles y miles de vía crucis instalados en espacios abiertos, en altares y en iglesias demuestran que este ejercicio espiritual goza de un gran favor popular.

Los catorce cuadros de Barnett Newman agrupados bajo el título de Estaciones de la cruz (Stations of the Cross) han entrado en la historia del arte y del vía crucis por el gran impacto que han ejercido en muchas personas. Realizados en los años 1958-1966, actualmente se encuentran en la National Gallery de Washington. Aunque inicialmente no sabía que estos cuadros iban a convertirse en una serie completa, Newman vio después, como él mismo confesó, que el tema tenía una gran unidad conceptual, y poco a poco ésta encontró expresión en los cuadros. En su caso tampoco se trata de una ilustración de los temas tradicionales. En realidad, él traza sobre la tela desnuda franjas verticales, negras o blancas, confrontadas a izquierda y derecha, y con diferente factura. Después, en la novena estación, todo el color cambia a blanco para quedar dominado por el negro en las estaciones duodécima y decimotercera. Por último, en la decimocuarta estación la dramática composición se disuelve de nuevo, toda ella, en blanco.

Newman concibe su serie como una representación plástica del vía crucis de Jesús. Extrae su unidad de los primeros versículos del salmo 22: Lema sabachthani - ¿por qué? Las diferentes estaciones no representan anécdotas, sino un acontecimiento único, al que sirven en exclusividad sus cuadros, como él mismo explica en una entrevista contenida en el catálogo de obras del año 1966, en la que dice: «¿Por qué me has abandonado? ¿Por qué me abandonas? ¿Con qué propósito? ¿Por qué? Esto es la Pasión. Estos gritos son de Jesús. No el penoso recorrido de la Vía Dolorosa, sino la pregunta que no tiene respuesta».

Hasta hoy, el vía crucis de Newman, como serie y como variación de una única idea, ha ejercido una ininterrumpida fascinación en el arte de nuestro tiempo. Esto se debe, entre otras muchas razones de mayor o menor importancia, a su historia, que arranca de las representaciones de la Pasión del arte occidental. Aquí, limitándonos a los años cincuenta del siglo xx, tenemos que mencionar, además de Newman, ante todo a Henri Matisse. Después de él vendrían, por ejemplo, James Brown, Günther Förg, Markus Lüpertz, Francesco Clemente, Bill Viola y Jannis Kounellis. Todos ellos conciben el vía crucis no como una ilustración de un máximo de catorce escenas individuales, sino como variación de un concepto integral e integrador. Éste puede ser de naturaleza teológica, existencial o terapéutica. La persistente y siempre nueva actualidad 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 toma y utiliza como fundamento de la escenificación de su exposición. Aquí al visitante se le coloca en un camino que le 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 se libere 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.

Su vía crucis se llama Deambulatorio. Tiene cinco estaciones, que son: primera, la Hospedería; segunda, la Cripta; tercera, la Sala Capítular; cuarta, la Sala del Tesoro; quinta, el Claustro.

En la Primera estación: hospedería se expone una selección de dibujos, objetos y maquetas que nos introducen en el sistema expresivo del artista; son objetos de sus procesos creativos como dibujos ahumados, hostias, ceras, etc. Todos ellos sorprenderán e irritarán al visitante; le saldrán al encuentro y se mostrarán de acuerdo con él, en su camino, y con el mundo en el que quiere entrar.

El camino hasta la Segunda estación le lleva por una entrada lateral a la iglesia y desde allí, a través de una nave de acceso, hasta la Cripta. Aquí está en la iglesia románica. Entre las cuatro columnas centrales situadas en un cuadrado hay un círculo pavimentado también circularmente de modo que apunta al centro. Delante del altar define una especie de centro mágico con un núcleo vacío. El ordenamiento circular de las piedras en torno al punto central es ampliado ahora mediante 750 pequeñas almohadillas extendidas sobre todo el espacio sagrado. Están hechas con pan de hostias e infladas desde dentro. Así marcan el carácter transformador del acto eucarístico en el altar y simbolizan la inspiración y la encarnación.

Las almohadillas trazan, por así decir, tensas líneas radiales, como una red, sobre el pavimento de la cripta, como si quisieran acaparar la atención del visitante y conducirla hasta el centro con indefinida franqueza. Este punto estaba vacío, era un centro vacío, un espacio sagrado, no hollado. En filosofía se dice de estos puntos que son necesarios para el pensamiento, y su aceptación y mantenimiento como verdad promueven la actividad de pensar. El círculo, que crece a partir de un punto de máxima densidad y permanece unido en todo momento con su centro por un movimiento hacia atrás, será presentado como representación de lo que no se puede representar, del centro vacío, morada de la Divinidad.

El camino del Deambulatorio conduce ahora nuevamente a la nave del templo, a través de la nave lateral situada enfrente. Aquí está la Tercera estación, la Sala Capítular. Delante de un cuadro que muestra la venida del Espíritu Santo, se ha colocado una especie de colchoneta en cuyo interior hay 120.000 hostias.

La Alfombra de hostias está fijada en medio del cuadro bajo las lenguas de fuego de la primera comunidad –la formada por los discípulos de Jesús– y parece como si quisiera transferirlas a la interminable masa de seres humanos que siguen, a los que pasa este soplo del espíritu.

Justamente al lado se encuentra la Cuarta estación, la Sala del Tesoro. Aquí se conservan vestiduras para la celebración de la misa, cálices, custodias, cruces y otros objetos valiosos de la rica historia de la catedral. Aquí se encuentran y son expuestos como reliquias inánimes de tiempos pasados.

Fernando Prats expone en las diferentes vitrinas obras de su arte: Médula, llagas, hostias... Llenan el

espacio con objetos mudos, en cuanto que cargan las diferentes vitrinas con energía y la convierten en tensión, de modo que, junto a los viejos objetos de exposición, no sólo llaman la atención las extrañas obras del artista sino que también se percibe la tensión entre las obras de arte antiguas y recientes, que se cargan mutuamente con nuevas connotaciones.

La Quinta y última estación es el gran claustro gótico. Aquí se ha acometido la más radical intervención en la arquitectura. El visitante lo pisa literalmente. Sobre el pavimento de todo el claustro se han colocado grandes placas de yeso en forma de hostia. Como están sueltas, cuando el visitante pasa por encima de ellas, se mueven y algunas se rompen. Así, al andar, se genera un ruido que provoca irritación y concentración en el proceso. La instalación produce el efecto de un segundo plano en el espacio; andar sobre esta capa es casi como deslizarse sobre hielo o, también, como aquel deslizarse sobre el agua de que habla el evangelio. En las paredes de este claustro hay sarcófagos, algunos de los cuales han sido abiertos por el artista y ahora de ellos cuelgan hasta el suelo paños negros que hacen pensar en los sudarios de los difuntos cuyos cuerpos se encuentran en las transformaciones de los procesos de resurrección.

Contemplado retrospectivamente, el camino a lo largo de las estaciones aparece como la procesión a través de una gran transformación. Equipado con los conceptos visuales del arte de Fernando Prats, el visitante sigue su camino a través de la maraña de prácticas e ignorancia con concentración, transparencia; ilumina lo ya dado y transforma sus conceptos; pregunta a lo enigmático y busca con intuición artística nuevas respuestas. El gran tema de Prats es cuestionar convenciones de la percepción y de la comprensión, la tensión entre apariencia y realidad, entre ocultar y descubrir. Procura romper el círculo de expectativas visuales y conceptuales, de modo que las personas mediten en las cosas de una manera nueva, como no han hecho con anterioridad.

Éste es el motivo por el que, a la postre, el visitante de esta exposición se entiende a sí mismo como misterio, pero también el motivo por el que, en cualquier caso, se sentirá estimulado no sólo a meditar en el arte y en la fe sino también, y sobre todo, a reflexionar sobre sí mismo para descubrir de nuevo su futuro y sus posibilidades. Para él éstas pasan por todos los aspectos del saber y de la experiencia, sólo que en su caso 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 arrebató a la religión toda seguridad autofabricada y la arrojó 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.

Dios es objeto de la experiencia como pregunta, pues lo que dice la palabra de Dios sólo se puede describir, en primera instancia, como pregunta. Pero esa pregunta sólo puede darse cuando el que pregunta pasa a ser el objeto de la pregunta y eleva el acto de preguntar a la condición de principio sólido. A esa cuestionabilidad de la religión como su principio más íntimo, el arte contribuye «encendiendo» constantemente la pregunta de Dios y la vida y manteniéndola siempre «encendida».

Es el arte autónomo, el arte hecho de arte y nada más que arte, que incita a la religión a vivir de sí misma, abierta y creíble.

La divisa el arte por el arte impone así una conmovedora correspondencia en la religión por la religión.

El arte está siempre en movimiento. En un desasosiego que le es propio, siempre quiere ir más allá de la obra realizada en un momento dado. Y, una vez conseguido este objetivo con penoso esfuerzo, la nueva obra queda siempre inserta en una búsqueda carente de toda seguridad. La actividad artística, como toda actividad intelectual, se lleva a cabo en la dialéctica de la afirmación y la negación, de la declaración y la indagación, de la confianza y la duda. Esta duda es el verdadero elemento movens, la fuerza motriz del movimiento creativo, la inquieta, nunca satisfecha creatividad.

En ningún sitio están más cerca el arte y la religión que en este punto. Aquí siguen cursos paralelos. Pero además tienen en común la fragilidad interna de su saber. Es cierto que la fe descansa en un credo sustentado colectivamente, pero el individuo tiene que avivarlo constantemente para él, pues, como todos los procesos mentales, la fe es acosada por los peligros de la habituación y el hastío, por las vivencias límite y las insinuaciones de la vanidad o, simplemente, por la fatiga intelectual. Toda certeza interior está expuesta a crisis en su desarrollo. Precisamente esto también es válido para las convicciones religiosas, cuya función sólo puede ser siempre mantenerse firme frente al misterio inaccesible. Todo conocimiento adquirido tiene que resistir la inseguridad de un aprender a tientas. Por eso la religión, a partir de esa doble experiencia de deseos de saber e impotencia, busca la proximidad de la ciencia y la filosofía, de la literatura y las artes plásticas, de la música, del teatro, de la danza... Y, en última instancia, esa inseguridad es justamente el motivo de que todas las religiones estén expuestas constantemente al cambio. Las formas arcaicas se vuelven rígidas y quedan obsoletas; convicciones que en otro tiempo eran sólidas se debilitan; las objeciones que se repiten terminan imponiéndose. Sólo mediante un renovado aprehender y recuperar seguridades que se van haciendo familiares y se van incorporando de nuevo llega la religión a sí misma, por así decir, en los dolores de su permanente alumbramiento.

Inseguridad y duda son immanentes a la fe; sí, al final las dudas fueron más importantes para la humanidad que la fe sólida. Sin embargo, en la práctica las cosas no parecen ser así. En el púlpito y en la vida diaria de la mayoría de los creyentes, la duda desempeña un papel secundario.

Tanto más y tanto más sistemáticamente está instalada la duda en el arte. Aquí, la duda se ha hecho cultura. Aquí llega hasta el núcleo, hasta la duda en sí misma, la duda en el arte. Exactamente en ese punto, en la disolución de certezas falsas o certezas superadas, en las preguntas constantemente reformuladas y ávidas de respuesta y, por último, en las respuestas afirmativas por confianza propia hay un acercamiento creíble al arte, a la creación, a Dios. Para mí, ahí está el punto de tensión y de contacto, sensible y a la vez creativo, del arte y de la religión en un ciclo ascendente: preguntar, contestar, dudar, preguntar de nuevo, responder de nuevo, dudar de nuevo... Ciertamente en lo más alto está la respuesta: el arte inspirado, la fe por inspiración, que, sin embargo, inmediatamente después de su alumbramiento, adoptan formas rígidas y se tienen que disolver de nuevo en la duda. Las respuestas nunca son posesión sino que generan nuevas preguntas y la búsqueda de una nueva respuesta.

Recorrer este camino, tal como lo jalonan la exposición y el pensamiento artístico de Fernando Prats, no es tarea fácil; no es fácil para el arte, no es fácil para la fe y no es fácil sobre todo para aquel que se atreve a seguir este sendero. Es cierto que está lleno de emociones, pero hay algo acerca de lo cual no cabe la menor duda: es un *vía crucis*. Pero a la postre conduce a una tierra donde conocimiento y experiencia se manifiestan en libertad.

Hace unos veinticinco años, un teólogo, a la sazón joven y que hoy ocupa un cargo elevado en la jerarquía eclesiástica, formuló una visión muy prometedora en relación con la fundamental unidad existente entre arte y religión en cuanto actividad del espíritu: si la forma primordial de la intelectualidad y de la existencia del ser humano radica en que éste sólo encuentra la certeza de su existencia creyendo y dudando, sólo cuando es atacado, «entonces, tal vez, la duda, que protege a uno y a otro de la tentación de encerrarse exclusivamente en lo propio, podría pasar a ser el lugar de la comunicación. La duda impide que los dos se enclaustran totalmente en sí mismos, hace que el que cree se abra al que duda y que el que duda se abra al que cree. Para uno la duda es su participación en la actitud del incrédulo, para el otro la forma como el creyente, a pesar de ello, sigue siendo un reto para él». El autor era, ni más ni menos, que el cardenal Joseph Ratzinger.

El artista angloindio Anish Kapoor formula así este mismo anhelo: «Arte y religión coinciden en que ambos ponen cabeza abajo al mundo, tal como el hombre lo ve. Así, el hombre se ve obligado a captarlo desde dentro y, al hacerlo, palparse a sí mismo como su dios». En estas palabras posiblemente está formulada la quintaesencia de la exposición del artista chileno Fernando Prats y sus colaboradores eclesiásticos, que han tenido el coraje de escenificar esta singular interacción.

The return to the sacred from the fragility of human existence is one of the great challenges of contemporary art. A greater challenge still, however, is to attempt to re-establish a relationship of coherence between the experience of time as a continuum between past and future, in direct reconciliation with the ecstasy of the present, and its single, untransferable "instant", and to do so from the tradition of Western religious mysticism.

Many artists have sought in the East, in Taoism and in Zen philosophy, the absolute and transcendental that the spirit represents, like the perfect moment that James Lee Byars pursued. While for Yves Klein blue pigment meant the spirit, and monochrome recognition of the mystical power of colour, we find the extension of this philosophy to the chromaticism of some contemporary artists, for example, in the activation of the physical and spiritual forces that Wolfgang Laib transmits in his application of dry pollen or the dry pigment used in popular Hindu rituals to cover, like spices, the sculptures of Anish Kapoor.

Before the arrival of these artists, however, the influence of Eastern mysticism had been felt in the most revolutionary twentieth-century art: abstraction, in the writing of Kline and Tobey, in Ad Reinhardt's monochrome spaces, or in Rothko's metaphysics. Other artists, such as Joseph Beuys and Antoni Tàpies, have reached a synthesis between East and West from a more material, philosophical viewpoint.

The avant-garde has never been at odds with religion itself, but rather with its forms of representation, the lapsed iconography of the sacred, especially in the Catholic faith. This meant that throughout the twentieth century the avant-garde sought refuge in primitivism as a path leading to the origins, to the pure, primordial state of man's spirit, which religion could no longer provide. Whether from the religious side, from ritual, either Hebrew or Christian, or from primitivism, avant-garde art has invariably paid attention to the sacred: Rouault, Ensor, Chagall, Klee, Picabia, Picasso and a host of others.

Those contemporary artists who were summoned by the sacred, religious aspects of art did not propose a mere iconographical or formal renovation of Western art; rather, they went to the essence, the symbol. One of the most recurrent themes in contemporary art is the crucifixion, because it is the one most linked to human existence, to sacrifice, to death as an event, to drama, to the baroque emblem, to mystical pedagogy and to the strands of philosophical and religious renovation that helped man to emerge from the medieval night to assume responsibility for human life and existence, demanding from himself transformation through action. Figures like Ignatius Loyola or St John of the Cross were essential to the establishment of the bases of a new mysticism at their respective historical moments.

Many contemporary artists have felt attracted towards this mystery of the life, death and resurrection of Christ, and have expressed this attraction through their crucifixions: Francis Bacon, Antoni Tàpies, Darío Villalba, Arnulf Rainer, Hermann Mitsch, Manolo Millares, Antonio Saura, Eduardo Chillida, and undoubtedly, Joseph Beuys, for whom the figure of Christ is essentially "a human power, a divine power working in the world through ourselves, a spiritual substance",¹ a fact he materialises through the mystery of Golgotha, seen as the union between Christ's blood and the earth, a mystery through which man acquires the ability to carry Christ's impulse with him and expand it.

Fernando Prats (Santiago de Chile, 1967), a Chilean artist now living in Barcelona, fits exactly into the framework of the Western baroque tradition and seeks the spirit from the ritual of the Catholic religion and its Hebrew substratum, taking as his twofold departure point the mysticism of St John of the Cross and two of his fundamental texts: the poem *Noche Oscura* (Dark Night) and the commentary *Subida al Monte Carmelo* (Ascent to Mount Carmel). The other major point of reference in his work is Joseph Beuys, as an artist who works matter as substance and the figure of Christ as man's participation in the cosmos.

While St John of the Cross transpires in the work of Prats as the means to achieve the void, nothingness, nakedness of the spirit or the active night of spiritual purging, to empty the soul and remain in obscurity – "God is 'hidden' and only in the void, nakedness and solitude lies mysticism",² Joseph Beuys is a reference of materiality: "The substance of Christ is realised in matter and work".³

Fernando Prats achieves these two objectives through transformation of matter. On the one hand, the alchemy of the smoked, a process of stripping, preparation and access to the poem of emptiness and of the existential night; and on the other, the *soplo*, the puff of air accompanied by heat he blows into the sacred bread, spiritual food, symbol of the Eucharist and the mystery of the Trinity, transforming it into the *almohadilla* or mystical pillow that accompanies, now as its own idiom, his latest installations.

With *Ambulatory*, Fernando Prats invites us to make an inner journey, a spiritual journey, a physical and mental displacement. He accompanies us as we wander through the symbol of the sacred form in different contexts and situations, on an itinerary of meditation through the passion, death and resurrection of Christ as a language of crisis and catharsis in which man may recognise and identify himself in his own substance, a reflection also on the void and the beyond, in an exceptional setting, Vic Cathedral, infusing new life into spaces of worship, or parallels to worship, de-consecrating the museum and returning art to a place more appropriate to its origins and tradition.

In this wandering, man the observer appears as a passer-by, an idea we already find in the *Subida al Monte Carmelo* by St John of the Cross: "the mystical union of the soul with God is 'total and permanent according to the substance of the soul and its powers regarding the dark habit of union, for as regards the act... there cannot be permanent union in the powers of this life, but merely passing union.' Furthermore, the union is merely through 'participating transformation'".⁴

However, this is not the first time that Fernando Prats wanders through this dark night, which he relates with the creative act. Despite his youth, he has reached a state of maturity after a long artistic career. The insertion of his action into the mystical-religious way comes from far back and is linked to the artist's own life. His forced emigration from a poor country such as Chile, afflicted with hunger and sorrow, generated in the artist his first crisis: his uprooting and entry into a blank page in his life, his first void, his first dark night, of nakedness, asceticism and re-encounter with another tradition, history and culture. Undoubtedly, to begin again from nothing constitutes a catharsis, rebirth in another place in which the common links to his past maintained a universal religious bond.

Fernando Prats's new journey was that of another geography, Barcelona, but it was also of the option for art: "The objective of the journey I decided to make was not painting itself; rather it was to verify whether painting contained sufficiently solid arguments to allow me to leave behind everything that is not self-representation and achieve an understanding of the behaviour patterns of the plastic arts associated with themes that concern me: the sacred, its representation, ritual and its binding actions, the symbolic, Chistological dimension, Christian and orthodox religions".⁵

Fernando Prats's artistic option was already born very closely linked to religious architecture (in this sense we recall his 1994 project – which unfortunately was never executed – of mobile altars conceived for the church of Santa Maria del Mar, or the installation *Cripta*, developed for Espai 13 of the Joan Miró Foundation and subsequently exhibited at the Royal Monastery of Poblet). Another theme linked to both architecture and mystical light is that of the stained-glass window, which Fernando Prats sketches in *Vidriera* (1995), a drawing in soot. Once again he quotes St John of the Cross when he compares "the mystical soul with a stained-glass window, Which the divine light of God eternally (...) inhabits".⁶

In his first environmental works, a recurrent theme appears, the *medulla*, a soft, internal, intimate substance of the nervous system which is set against the bark, the trunk (the *leño*), and belonging to the most highly prized reliquaries of saints. It already appears in his intervention in the staircase and façade of the Church of Sant Martí, in Girona (1995) and in *Cripta*, in the piece made from bone marrow and rubber that refers to a passage from Genesis: "Here I have surely seen the back of he who sees me" (Genesis, 16,13).

Indeed, his departure point is the figure of Christ and the mystery of Golgotha, the transmutation or transubstantiation that is produced in this sacrifice for which the blood of Christ is shed and spreads through all the veins of the earth. In the first place, then, the *crucifixion*, either of man or woman, under the image of the *Mujer crucificada* (Crucified Woman, 1990) who appears in some drawings. And from here new interpretations will derive new interpretations of the cross, of the wooden trunk (the *leño* and the *madero* of the Spanish Baroque) in a mosaic of smoked paper, the descents (*caídas*), the *Pietàs* and the altarpieces with host wafers, such as *Anástasis* (1997). In the second place, the altar as a ritual sacrificial table, the centre of the installation that with the title of this altarpiece he exhibited at the Church of Nuestra Señora de la Divina Providencia in Santiago de Chile in 1997, the protagonist of which was the altar for elevation, made from an accumulation of cut-out hosts that together configured a

volume in the form of a cross. And continuing with the physical church space and its furniture, the grille, the confession, forgiveness, and it was thus that he wrote on the large grille of the confessional in this Chilean church: "God's love forgives everything", an invitation to transfer the word through the grille to forgiveness and catharsis.

He came increasingly closer to ritual elements, and from furniture he proceeded to clothing, to the Casulla (Chasuble, 1997) – a kind of chasuble-cross transfixed vertically by the medulla and horizontally by adhesive tape on which a passage from St John of the Cross's *Subida al Monte Carmelo* is written –; and from clothing to the ornament, to the symbol of the Eucharist: the host, Christ's body, symbol of totality in alchemical philosophy that coincides with the number 4 as the natural division of the circle and with the central Christian symbol that represents a quadruplicate, an oblong cross in 3 + 1 proportions.

It may also be an example of a triadic mandala, according to C. G. Jung's interpretation of it, for in the Christian world also the Trinity conserves the 3 + 1 proportion. For this author, the four parts together form a symbol of totality, that is, the Selbst (Soul) in its empirical manifestation: "As God, Jung writes, Christ is the unity of the Trinity, and as the historical son of god and anthropos he is the exemplum and model of the individual inner man and, at the same time, point, goal and totality of empirical man".⁷

This interpretative meaning we also find in the action *Manresa* (1966) by Joseph Beuys, an essential point of reference in the work of Fernando Prats. F. Mennekes recalls Joseph Beuys's view of holy bread: "this is only bread in its outward appearance, for in reality it is Christ, in other words, the transubstantiation of matter". And he adds, "Here the material acts between two levels linked by a story. It is bread as the metaphor by antonomasia of all human food and, at the same time, the essence of all the stories about Christ and all his words".⁸

Apart from the themes, the materials used are also treated as substance, and they begin to exercise a specific weight in the artist's language. They are materials he appropriates from Christian ritual, ranging from the oil and balsam the bishop uses in consecration to the host waver and soot (that which is closest to incense), which in his hands become genuine plastic materials he has managed to endow with life. Ephemeral materials that form part of the metaphysical spirituality they want to transmit, materials that want to be substances of a visible reality that embody the manifestation of the spiritual.

Soot as a loss and as sacrificial purification in Hebrew ritual. Prats is not the first artist to use soot in painting; Informalists before him such as Tàpies have done so, and Yves Klein's *fumés* and Sigmar Polke's smoke on glass are also linked with this modern tradition. However, in the case of Fernando Prats soot, subsequently fixed by immersion in water (the baptismal ritual), is not a stylistic resource with which to mask or paint a surface but a ritual plastic medium that introduces us into emptiness, into the disappearance of the body, into the traces of the soul.

Fernando Prats has invented an even more personal language, which he first presented at the Galeria Joan Prats-Artgràfic, Barcelona, in 1999 in his assemblage *Lugar de reposo* (Place of Repose). This consists of the *almohadilla*, a kind of air bag made from three slices of unleavened bread with the relief image of the sacred form repeated four times, from the atelier of the nuns of the *Divina Providència*, in the Barcelona district of Lesseps, which, through humidity, air and heat, he injected with a breath of life, a puff of air which he blew into these air pillows, which suddenly became inflated with life and spirit.

The artist himself explains his discovery thus: "I used three alchemical elements, water, air and heat, and unleavened bread, which I left to soak in water for a few seconds; the outlines tended to disappear. Since the bread was so thin, I had to add a few slices more in order to strengthen and unify the body. Then, with my hands I began to join together, several times to invisibly sewing the finger, heat, and the flesh. The aim of the process was to sew together the edges of each host. Thus, with the ends joined together, a chamber was formed in which the air was stored, a 'puff' (*soplo*). The piece took the form of a small pillow (*almohadilla*). It was astonishing. I had discovered something new: pieces of body began to join together and they became transformed into a new substance in the form of small pillows filled with air, possibly with 'spirit'. It was very difficult for me to concentrate on the detail of a single pillow, for the entire piece revealed the outrage of its own process".⁹

Apart from these two experiments with soot and bread, Fernando Prats uses oil, balsam, chrism, wax, rubber, blood, and medicines, materials that help him evoke the altar sacrifice, death and resurrection, the rituals of some sacraments, blessings and consecrations, actions such as anointing and sealing. He also uses smoke and the host as visible symbols that form part of altar rituals. For the artist, they are “tokens of emblematic forms of materiality presented as ‘compositions of place’, the product of an imaginary construction”.¹⁰

Fernando Prats’s artistic career has been marked by a process above all of stripping, of gradual dematerialisation, characteristic of a more procedural and conceptual than representational language. His Christs have progressively become divested of all matter, until they become pure essence: graphite or soot on film, the gradual death of matter that re-emerges in another perceptible dimension: substance. He has progressively rejected his first, still baroque, dramatic figurations to surrender to the symbol, to the “nothingness” of soot or to unleavened bread as the body, to emptiness and fullness respectively, the synthesis between painting and sculpture, a symbol that allows him to relate metaphysics and substance, above all from the platform of the social plastic arts (or social sculpture) advocated by Joseph Beuys, from which each person may be an artist if he/she uses creativity as their capital. To share in Christ’s body, to be a participating passer-by as proposed by the mysticism of St John of the Cross is also what one perceives in Fernando Prats’s art, an invitation to share a human and divine experience, a desperate search for the human soul, for the Selbst, beyond life and death.

In Vic Cathedral, the artist has traced out a path through different spaces, the main motif of which is Christ’s experience and his impulse through the sacred form, a theme on which the artist has already worked, although here it acquires new meaning, by virtue both of the places the artist uses and of the fact that the Bishopric houses a number of host moulds from the thirteenth and sixteenth centuries.

Fernando Prats’s installation consists of an itinerary divided into different stations. The first stop is the albergueria (Lodging house), a mise-en-scène of the artist’s work process, in which drawing plays a primordial role. Drawing is the embryo of his projects, in which the genesis of the main idea lies. The drawings are almost automatic expression of the mind, although their intention is to influence the intimacy of the organic, the detachment of form, to leave only its spectre. Drawings that recall the flow of the human organism, that seek the void in the form of the body, in which matter (graphite, soot) is a trace, a shadow that confirms what is not there rather than an affirmative stroke.

The second stop is the Cripta, in which the artist has built a circle on the floor consisting of 750 almohadillas or mystical pillows, which together create a monumental sacred form.¹¹ The artist has breathed life into the bread, breath and respiration in the crypt, a closed tomb that now finds a breath of resurrection in this magnificent circle that transports us to the domains of sculpture in space.

In the Sala Capitular (Chapter house) a cascade of 120,000 forms alludes to the shedding of flesh in the holocaust as a collective sacrifice, and to the mystery of the Trinity that derives from the Holy Ghost, depicted in the painting that presides over the main altar in the Chapel.

The Sala del Tesoro (Treasure chamber) – divided into two parts: that of the crosses and that of the chasubles – has received a different treatment in these two spaces. In the first, four slices of unleavened bread express four moments in the sacrifice of Christ: the wound, the blood, the grille treated with smoke and the puff, four expressions of the matter and colour employed as substance. In the second, a piece of large dimensions, Casulla (1997), made from film and soot, is vertically transfixed by the medulla while on horizontal strips of tape we read a fragment from the Ascent to Mount Carmel by St John of the Cross. The way the chasuble has been treated with smoke, its material density and its compact texture bring the thickness of God to mind to which the saint refers: “We enter further into the thickness, into the deep thickness of God”.

In another display cabinet a box, a kind of reliquary or Fluxus-kit, contains and singularises the essential elements of the exhibition: an almohadilla or mystic pillow; the medulla, present in the form of the vertebra of one of the abbesses of the Convent of St Cecile, Cologne; a piece of gypsum flooring representing the sacred form; and an accumulation of hosts, fragment of a shedding of flesh, like the one we have seen in the Chapter House.

Finally, the space of the Claustre (Cloister) constitutes the last station the flooring with the sacred form invites visitors to walk, tread, jump or leave aside this plaster tile distributed chaotically in the different passages. From one of the tombs hanging on the wall flows a black rubber shroud, while another shroud lies at the foot of another tomb. A third tomb

exhibits the relief of a scene from Golgotha, its lid resting on the floor of one of the cloister wings. Shedding of nothingness, emptiness, negation of light, death and resurrection in the questions the artist asks about the disintegration of the body and reintegration, return and resurrection.

The entire ambulatory that Fernando Prats proposes is a constant interrogation on life and death, the beyond, a life experience that combines metaphysics and substance, and, above all, a reflection on the potential of man and its effects on the social corpus, on the basis of Christ's experience and the symbols used by the Church to denote his presence in this world. The work of Fernando Prats is impulsive and plastic, it is born from the interior to cause transformation and brings the individual and society together. It appeals to the inner gaze, summons each one's dark night and does so with his instruments – the plastic arts – to reach a point of communion between art and religion.

NOTES

1. Mennekes, F.: *Beuys zu Christus/Beuys on Christ, conversation between Joseph Beuys and Elisabeth Pfister (German/English)*, Katolisches Bibelwerk Verlag, Stuttgart (Homily to Beuys), p. 136.
2. Aranguren, J. L.: *San Juan de la Cruz*, Ediciones Júcar, Madrid, 1973.
3. Reithman, Maax: *Joseph Beuys: la mort me tient en éveil*, Arpap, Paris, 1994, p. 225.
4. *Op. Cit.*, note 3, p. 34.
5. Prats, F.: *Bitácora de taller*. Unpublished, Barcelona, 1999.
6. *Op. Cit.*, note 3, p. 34.
7. Jung, C. G., *Sobre cosas que se ven en el cielo*, Editorial Sur, Buenos Aires, 1961, p. 168.
8. Mennekes, F.: *Synaisthesis substantiae*, Galeria Joan Prats, Barcelona, 1999.
9. *Op. Cit.*, note 5.
10. *Id.*, note 9.
11. The artist's almohadillas are containers of soplo (thin slices of moistened bread blown up with air and closed by means of a circle of heat).

The Chilean Fernando Prats belongs to a group of artists who strive to liberate their art from the confines of the purely formal and focus once again on mankind. Far from being something objective, for Prats art is deeply rooted in the living subjectivity of the human being. It is maintained, as it were, parallel to his conduct and thought. Since at least the beginning of the twentieth century, art has been conscious of the fact that it may approach man's situation and his world in creative terms. This trend has been stimulated by the discovery that the world, as man sees it through his own eyes, is determined in the last instance by the forms he uses thanks to his intelligence. This means that many artists have come to realise that since they are concerned with the construction of these forms of seeing, their work may lead to an extension of human awareness as a whole. This is what Paul Klee had in mind when he said that art does not reproduce the visible, it makes the invisible visible.

Early in the twentieth century artists were spurred on by the hope that precisely by paying greater attention to new elements of representation they could continue to develop and foster old schemes of sensorial perception. Then art created new visual concepts that were needed to model the ceaseless flow of consciousness. Art emerged, therefore, as a means by which to investigate and further develop our ways of plastically representing reality. It is an art that time and time again prepares to give form to the amorphous in proximity to the equally amorphous basis of the being. Consequently, artistic activity is concerned essentially with the creation of forms. Forms of an intellectual experience.

At the outset of this artistic activity lies the act of questioning, which raises doubts about the validity of existing replies and attempts once again to get to the bottom of problems. Here, questioning has in itself a transitory, transforming character. It describes in an abstract way the inner nucleus of artistic activity. In the question, man at last does without himself and without all private knowledge to accede to the ultimate domain in which all questions move; it is to question as an expectation of the senses and as an assertion of being; and it is precisely here, in the last instance, that the intellectual self-fulfilment of the human being lies.

Few philosophers this century have researched this aspect of the question as deeply as Martin Heidegger. According to him, "the question is an inquiring search into what one is in one's being here, and one's being thus... Questioning in itself has, as the behaviour of a being, of the questioner, a character typical of the being... What is sought, the object of the being's question, is... in the first instance impossible to grasp". Without submitting Fernando Prats's work to Heidegger's philosophy, this quotation nonetheless reveals a preoccupation central to his art. Prats searches ostensibly for ways to endow the question with artistic form. The question for him is an aesthetic object and it is here because he wants it to be. In his art, Prats questions the question itself and awakens in the questioner the singular quality of his consciousness. We are therefore in the presence of a being open "to the world" (Max Scheler), who examines everything with his eyes to be thus attentive to everything.

Questions have a method, they transcend and transform the state of knowledge and experience. They illuminate the unknown and provide chaos with elements of order. Although this philosophical approach is decidedly abstract, it determines the logic of Prats's artistic activity. Nonetheless, this logic is oriented towards the material circumstances of the world and towards the inner processes of its development. Consequently, what he investigates is the movement initiated by the question. This is the starting point of his art.

The goal of this movement is, generally speaking, substance, understood in dynamic terms and, in the last instance, the evolutive development of the world. In accordance with his etymology, the word substance refers to the subjacent, in other words, that which remains or subsists independent from ever-changing manifestations. However, according to the concept substance is what, beyond everything that moves and is moved, ultimately settles in itself. The concept of substance, which lies at the basis of this art, is not static, immobile, or unalterable, for like the German artist Joseph Beuys, Fernando Prats understands substance as essentially *movens*, that which moves in a determining way, although for the rest he contemplates the world in terms of its evolution. He finds strength in the chaotic; man responds to it on the plastic-mental plane through the discovery and invention of plausible, concrete concepts and forms.

As in the case of Beuys, Prats's artistic thought is related, and not only here, to general concepts of religion and, in particular, of Catholic theology, such as the transubstantiation of matter. It is the representation of a symbolic conception of the world based on real events, which then builds mental correspondences on these events by which to better see and model basic realities.

In the first place we must mention fire and processes related to it. Fernando Prats begins all his art works by burning paper. In the kiln he built specially for this purpose, he colours the pieces of paper from grey to black, and then hangs them for as long as necessary in the top of the extractor hood. Thus, smoke particles are deposited regularly on the surface of the paper. Then, the smoke particles that have appeared on the burnt paper are transferred to another piece of paper. This, now in a new physical state, is transformed paper, as it were. Next the artist submerges the pieces of paper stratified in a basin full of a mixture of water and alcohol; this is a fixing bath. Then Prats works on the sheet of paper using graphite or his hands to create spontaneous drawn gestures.

To the same extent in which the objectivity of elements of fire and chemistry is physically present, these processes are also carried out simultaneously in a mythological way. For Fernando Prats, fire contains the ancient religious traditions of offerings of fire and smoke. For this reason, they occupy the centre of his conceptions, as they occupy the centre of worship in different cultures as purification rites. In the same way, the bath is related to initiation rites or to the phases of life. In the exhibition it is possible to see some examples of this group of works.

However, another work material occupies the centre of the exhibition with greater force than fire and soot. This is the host, that is, the bread used in holy mass according to the liturgy of the Church. Bread, more possibly than any other product, is an element of decisive transformations or, to be more precise, of transubstantiations of the faith. The choice of this product reveals, in its eloquent form, the artist's symbolic orientation. In his conceptual sobriety, Prats uses a cultural product that like few others points beyond itself; it illuminates as matter, and thus bread is transformed, for example, into luminous bread, to use a term coined by Joseph Beuys. Prats's forms open the eyes of the observer from Christian culture to the spiritual. Once Beuys presented a bar of chocolate in the hands of two little girls as something spiritual. Then he declared:

"Yes, this is, to put it very briefly, a direct reference to the spirituality of matter. Bread, that is, a substance that represents the most elementary substance of human food, acquires its meaning in the term 'luminous bread', because its origins are in the spiritual, that is, because man does not live by bread alone but also by the spirit; to be honest, in the same way as in transubstantiation, the transformation of the host in the ancient rite of the Church. Here we proclaim: this is only bread in its outward appearance, for in reality it is Christ, in other words, the transubstantiation of matter."

According to a similar concept, the matter bread moves between two planes united in a story. It is, in short, bread as the metaphor of all human nutriment and, at the same time, as the synthesis of all stories with Jesus and all his words as the central theme. He himself arranged this consecration in a symbolic act and made the repetition of the sacrament the central contents of his message: "Do this in my name". In the Last Supper, Jesus takes the bread in his hands and says: "This is my body", in other words, this is me. It is the bread that gives life to the world.

Hunger is invariably hunger for life, and hunger for life is insatiable. It is understandable, therefore, that Jesus should transfer the whole of his story to this expressive word, for in His message God defends life after death; and this is the life that man pursues. In accordance with the word that issues from the mouth of God, Jesus is bread for the life of the world.

Despite all the astonishing Christian religiosity of its materials and meanings, the work of this young Chilean artist is not exactly Christian art but rather the variant of a form of conceptualism determined to go beyond the plane of pure rationalism and provide it, through elevation, with a broader view of the world. Rationality attempts to strike an alliance with the intuitive, the present with the past, enlightenment with the romantic attitude.

This is not the first time that Fernando Prats has exhibited in a church. His presentation in 1997 at the Church of Nuestra Señora de la Divina Providencia in Santiago de Chile was truly impressive. We also recall his interesting project for the basilica of Santa Maria del Mar in Barcelona. Both involved spatial interventions. In Santiago he occupied the side chapels, thus creating eight stations of art. For their conception he used the holy spaces of the house of God and thus deepened, intensified and renewed liturgical elements such as altars, confessionals and baptismal fonts. Once again, however, I must

insist that this is not Christian art; it is the force of art itself, with which Prats investigates ritual antecedents and spatial conditions in practical-artistic logic. Antecedents and conditions that he consults, reconstructs, moves, revives and renews creatively as an artist. This is the specific, but also the unique and moving, aspect of his art.

At Vic Cathedral he confronts holy space and even takes a step further: he eludes the central nave and settles for five secondary spaces: the cloister, the treasure chamber, the chapter house, the crypt and the *alberguería* (lodging house). In this way, he displaces the accent of the exhibition. Now he no longer shows his works; but rather, through their presentation, he takes advantage of the opportunity to apply accents of counterpoint to the space that invite the observer not to observe but to interact and penetrate. Thus, the exhibition becomes transformed into action, so that the observer also participates in these transforming processes until he is lost in them. Here he becomes concerned almost exclusively with himself, with his questions and enigmas; here it is possible for him to forget and abandon both art and religion, although this will not prevent him in the end from re-encountering himself and recovering these two portions of culture. This process is not a new one in the Christian tradition, for there have always been therapeutic activities that take the form of processions and pilgrimages. The most important of all these is the *via crucis*, which in the exhibition seems to act as a kind of internal principle, although in the form in which it has developed in twentieth-century art. Here follows a brief summary of the story of the *via crucis*.

The manifestations that crystallise on the *via crucis* are to be found at the beginnings of Christianity, more specifically, in the pilgrimages to the holy places of Jerusalem. Despite changing political situations, the tradition continued uninterrupted and documents have come down to us from the fourth century that speak of the pilgrimages. Initially, everything was reduced to interest in visiting the Holy Places and to follow exactly the same path that Jesus had walked.

Although accounts of these pilgrimages, soon enriched with legendary elements, became widespread, for most people it was absolutely impossible to make a journey of such magnitude. So it occurred to someone to establish specific itineraries, according to particular accounts, so that people could symbolically travel the same road as the Saviour without moving from their home country. Thus the first roads were created. According to biblical reports and the *via captivitatis*, these roads began in the garden of Gethsemane and take in the authorities before whom Jesus had to appear to be interrogated: Anas, Caiphas, Pilate, and Herod, then returning to Pilate, who issued the final verdict. It is here that the *via crucis* begins. In accordance with the essence of the biblical message, it begins with Christ being condemned to death and continues with the scene in which he carries the cross, the allusion to Simon the Cyrenaic and the encounter with the holy women, and ends with the crucifixion, the descent and the interment.

The first *vias crucis* were marked out exclusively with crosses. Later, simple figures were placed along it that with the passage of time became embellished with all imaginable kinds of details. The origin of such figures was not aesthetic interest but rather the practice of specific religious exercises, above all in the form of processions. Here we locate the tradition of the falls of Jesus and, in local variations, the tradition of the falls in which Jesus kneels or else falls as a result of pain. On the basis of this hard road, people could create their own living image which, with the aid of preaching and contemplation, they converted into pictures. These sometimes numbered three, sometimes five, but in most cases seven. The mysteries soon came to be known as stations, originally a military concept that meant lookout post. Later station came to define standing to attention and the act of remaining motionless in processions. Thus it became a place and moment of contemplation, of recollection and of prayer.

The *via crucis* of fourteen stations is the result of a plural development process that took place later, the details of which it would be inappropriate to describe here. However, its dissemination in the form of a result is due above all to two factors, one literary and the other pastoral. At the beginning of the Modern Era, with the invention of the printing press, a wide range of religious writings disseminated the idea of the *via crucis*. Its transfer in the form of illustrations to manuals fostered its popularisation, while recommendations and spiritual assistance propitiated enthusiastic acceptance by wide sectors of society. Thus the *via crucis* became a widespread spiritual exercise in which people could take part with their preoccupations and needs. Here one could meditate on the secrets of religion, questions and doubts, intervene in the different scenes in such a way that in prayer and meditation everything that affected one would appear, then returning to life consoled, revitalised and renovated in spirit and body. Thousands and thousands of *vias crucis* set up in open spaces, on altars and in churches reveal that this spiritual exercise enjoys great popular favour.

The fourteen paintings by Barnett Newman grouped together under the title of Stations of the Cross have entered the history of art and of the via crucis by virtue of the great impact they have exercised on many people. Executed between 1958 and 1966, they are now at the National Gallery in Washington. Although initially Newman did not know that these paintings would become a complete series, later he realised, as he himself confesses, that the theme was one of great conceptual unity, and little by little this unity found expression in the paintings. Neither is this series an illustration of traditional themes, for what Newman in fact does is trace black or white vertical strips on the blank canvas, differently executed and confronting each other from left to right. Then, at the ninth station, everything becomes white to be dominated by black in the twelfth and thirteenth stations. Finally, in the fourteenth station, the dramatic composition entirely dissolves once again into white.

Newman conceives his series as a plastic representation of Jesus's via crucis. He took its unity from the first verses of Psalm 22: *Lema sabachthani - why?* The different stations represent not anecdotes but rather a single event, which his paintings serve exclusively, as he explains in an interview contained in the catalogue of his 1966 works: "Why have you forsaken me? Why do you forsake me? What is your purpose? Why? This is the Passion. These are Jesus's cries. Not the painful itinerary of the Via Dolorosa but the question that has no answer".

Newman's via crucis, as a series and as a variation on a single idea, has aroused uninterrupted fascination in the art of our time. This is due, among many other reasons of greater or lesser importance, to its history, the origins of which go back to representations of the Passion in Western art. Looking back no further than the nineteen-fifties, besides Newman and in the first place we should mention Henri Matisse, followed by James Brown, Günther Förg, Markus Lüpertz, Francesco Clemente, Bill Viola and Jannis Kounellis, all of whom conceive the via crucis not as an illustration of a maximum of fourteen individual scenes but rather as a variation on an integral and integrating concept. This might be of a theological, existential or therapeutic nature. The persistence and permanent topicality of the via crucis is most probably based on its essentially transforming character. Here thoughts, states of consciousness, states of mind and feelings are shaken up and modified, and this is precisely the point that Fernando Prats takes and uses as the basis for the *mise-en-scène* of his exhibition. Here he places visitors on a path that takes them not only to the world of art and of faith but also, and above all, to themselves, to their questions and hopes, to their inner barriers and shadows so that they may be freed from them. In accordance with his art, Fernando Prats is here interested in movement and transformation, basic concepts which, in the sphere of faith, have their correspondence in transubstantiation.

His via crucis is entitled *Deambulatorio (Ambulatory)*. It has five stations, first the *Alberguería (Lodging house)*, second the *Cripta (Crypt)*, third the *Sala Capitular (Chapter House)*, fourth the *Sala del Tesoro (Treasure Chamber)*, and fifth the *Claustro (Cloister)*.

At the first station, *Alberguería*, a selection of drawings, objects and models is presented that introduces us into the artist's expressive system. They are objects from his creative processes such as soot drawings, hosts, wax, and so forth. They will all astonish and irritate the visitor. They will come out to meet him and express their agreement with him, on his road, and with the world in which he wants to enter.

The road to the second station leads him through a side entrance to the church and, from here, through an access nave, to the crypt. Here he is in the Romanesque church. Between the four central columns arranged in a square there is a paved circle that points towards the centre. In front of the altar the artist defines a kind of magic centre with its nucleus empty. The circular arrangement of the stones around the central point is now opened through the use of 1,022 small pillows spread over the entire holy space. They are made from unleavened bread and inflated from within. Thus they mark the transforming character of the act of the Eucharist on the altar and symbolise inspiration and incarnation.

The pillows describe taut radial lines, like a net, on the floor of the crypt, as if attempting to capture the attention of the visitor and lead him to the centre with undefined frankness. This point was empty, it was an empty centre, a sacred, untrodden space. In philosophy it is said that these points are needed for thought, and their acceptance and maintenance as truth foster the activity of thinking. The circle, which grows out from a point of maximum density and is linked at all times with its centre by a backward movement, is presented as the representation of what cannot be represented, of the empty centre, the dwelling place of the Divinity.

The road of the Deambulatorio now leads once again to the main cathedral nave through the side nave opposite. Here we reach the third station, the Sala Capitular. In front of a painting that depicts the coming of the Holy Ghost a kind of mattress has been placed inside which there are 72,500 hosts. The Alfombra de Hostias (Carpet of Hosts) is fixed in the middle of the painting beneath the tongues of fire of the first community – consisting of Jesus's disciples – and seems to want to transfer them to the interminable mass of human beings that follow, to whom this breath of the spirit passes.

Just beside this we come across the fourth station, the Sala del Tesoro. Here robes are kept for the celebration of mass, chalices, monstrances, crosses and other valuable objects from the rich history of the Cathedral. They are exhibited as lifeless relics of bygone times. In different display cases, Fernando Prats exhibits some of his works: Medulla, sores, hosts... They fill the space with mute objects insofar as they charge the different display cases with energy which then becomes transformed into tension, so that, together with the old exhibition objects, not only do the artist's strange works attract the observer's attention but also the tension is perceived between the old and recent artworks, which endow each other with new connotations.

The fifth and last station is the great Gothic Claustro, and this is where the artist has made his most radical intervention in the architecture. The visitor literally treads on it. Over the entire cloister floor Prats has placed large host-shaped gypsum plaques. Since they are loose, when the visitor walks over them they move, and some even break. Thus walking generates a noise that causes irritation and concentration on the process. The installation produces the effect of a second plane in space; walking over this surface is almost like sliding over ice, or like sliding over the water as described in the Gospel. On the walls of the cloister there are sarcophagi, some of which have been opened by the artist and black cloths hang from down to the floor, reminiscent of the shrouds of the dead whose bodies are undergoing transformation in the resurrection process.

Contemplated retrospectively, the road through the stations appears like the procession through a great transformation. Equipped with the visual concepts of the art of Fernando Prats, the visitor proceeds along his road with concentration and transparency through the tangle of practices and ignorance. What he is given illuminates and his concepts are transformed. He questions the enigmatic and seeks new replies through artistic intuition. Prats's major concern is to question conventions of perception and comprehension, the tension between appearance and reality, between concealing and revealing. He attempts to break the circle of visual and conceptual expectations so that people may meditate on things in a new way, as they have never done before.

This is the reason why, in the final analysis, visitors to the exhibition perceive themselves as mysteries, but also the reason why, in any case, they will be stimulated not only to meditate on art and faith but also, and above all, to reflect on themselves to discover their future and its possibilities once again. For them, these possibilities are related to all aspects of knowledge and experience, in which religion and art perform a special function. By virtue of their dialectical relationship they emerge as an exceptionally ideal means to renovate and transform the usual, since regarding religion art has the disconcerting power to split the religious nucleus and, once split, infuse it with new life. Art snatches all self-fabricated confidence away from religion and casts it to the pathos of that deeply incisive way of questioning. As we see in the work of the North American James Lee Byars, art finely tunes the question and presents it as a question in space, as philosophy that questions, in short, as the question, and impassably confronts it with the ultimate goal of all questions, the question of death. Thus art compels religion to reveal the bare nucleus of its existence, to investigate the being in creative terms with an integrating purpose: inspired pictures, stories, rites, views and visions of the world... even visions of God.

God is the object of the experience as a question, for what the Word of God says may in the first instance be described only as a question. However, this question can be asked only when the questioner becomes the object of the question and raises the act of questioning to the status of a respectable principle. To the questionability of religion as its most private principle art contributes by "inflaming", ever new, the question of God and life and keeping it "inflamed". This is autonomous art, art made from art and only from art, that incites religion to live off itself, open and credible. The lemma art for art's sake thus forces a moving correspondence in religion for religion's sake.

Art is invariably in movement. Typically restless, it always strives to surpass a work executed at a given moment. And, once this objective has been attained by dint of laborious effort, the new work is invariably inserted into a search devoid of any security. Artistic activity, like all intellectual activity, is

carried out in the dialectic of affirmation and negation, of declaration and investigation, of confidence and doubt. This doubt is the true *movens* element, the motive force behind creative movement, restless, ever dissatisfied creativity.

Nowhere are art and religion closer together than at this point. Here they follow parallel courses. But moreover they share the inner fragility of their knowledge. While it is true that faith rests on a collectively sustained creed, the individual must constantly revive it for himself, for like all mental processes, faith is hounded by the dangers of routine and satiety, by extreme situations and the insinuations of vanity, or simply by intellectual fatigue. All inner surety is exposed to crises as it develops. And this is also valid for religious convictions, whose purpose is to remain firm in the face of the unfathomable mystery. All acquired knowledge must resist the insecurity of learning by feeling one's way. For this reason religion, on the basis of this twofold experience of desire for knowledge and impotence, seeks the proximity of science and philosophy, of literature and the plastic arts, of music, theatre, dance... And, in the last instance, this insecurity is precisely the reason why all religions are exposed constantly to change. Archaic forms become rigid and obsolete; convictions that at other times were solid weaken; repeated objections eventually heeded and acted upon. Only through renewed understanding and the recovery of securities that become familiar and are incorporated again does religion reach itself, as it were, in the sorrows of its permanent illumination.

Insecurity and doubt are inherent in faith; indeed, at the end doubts were more important than solid faith for humanity. Nonetheless, in practice things do not seem thus. In the pulpit and in the everyday life of most believers doubt plays a secondary role.

Doubt is incorporated into art more and more and in an increasingly systematic way. Here, doubt has become culture. Here it reaches down to the nucleus, down to doubt itself, doubt in art. Exactly at this point, in the dissolution of false certainties or surpassed certainties, in constantly reformulated questions avid for replies and, lastly, in affirmative self-confident answers a closer relationship is forged with art, with creation, with God. For me, herein lies the point of tension and of contact, at once sensitive and creative, of art and religion in an ascending circle: question, answer, doubt, question again, answer again, doubt again... Certainly the answer is in the heights: inspired art and faith through inspiration which, nonetheless, immediately after their illumination, adopt rigid forms and must be dissolved once again into doubt. Replies are never possession, rather they generate new questions and the search for a new reply.

To follow this itinerary, as it is mapped out by the exhibition and the artistic thought of Fernando Prats, is no easy task; it is not easy for art, it is not easy for faith and it is not easy, above all, for those who dare to follow this path. It is certain that it is full of emotions, but there is something about which there is absolutely no doubt: it is a *via crucis*. In the long run, however, it leads to a land where knowledge and experience are manifested in liberty.

Some twenty-four years ago a theologian, who was then young and now occupies a high position in the ecclesiastical hierarchy, formulated a very promising view of in relation to the fundamental unity between art and religion as activities of the spirit: if the primordial form of intellectuality and the existence of the human being lies in the fact that the human being only finds the certainty of his existence by believing and doubting, only when he is attacked, "then, perhaps, doubt, which protects one and the other from the temptation of shutting themselves exclusively in their own concerns, might become the place of communication. Doubt prevents them both from becoming totally cloistered in themselves, it makes the believer open out to the doubter and the doubter open out to the believer. For one doubt is his participation in the attitude of the unbeliever; for the other, the form in which the believer, despite everything, continues to be a challenge to him". The author was none other than Cardinal Joseph Ratzinger.

The Anglo-Indian artist Anish Kapoor formulates the same desire as follows: "Art and religion coincide in that both place the world upside-down, as man sees it. Thus, man is compelled to capture it from inside and, by doing this, to see himself as his god". These words possibly formulate the quintessence of this exhibition by the Chilean artist Fernando Prats and his ecclesiastical collaborators, who have had the courage to create the *mise-en-scène* for this unique form of interaction.

Translation by Richard Rees

