

## Kunst-Station Sankt Peter Köln

### Exposición *Fernando Prats – Hacia el Polo Sur Pascua 2003*

---

*Pablo Neruda: Chile es un país, que habla desde la profundidad de la tierra.*

**Chile** es un país con movimientos tectónicos y terremotos siempre presentes. Por esta razón su gente posee una gran sensibilidad geológica. Esto incluye también un sentido especial para su extensión geológica. Ningún país parte como Chile desde el **polo sur** y se extiende por miles de kilómetros hacia el norte. Es una vertical, una recta erguida, que fácilmente asume un significado metafórico, que es el de la columna vertebral.

Chile se extiende desde el polo sur y lo primero que abarca en su extensión hacia el norte, como un embudo estrecho (o: una tolva estrecha), es una parte de la **antártica**. Esta tierra está virgen, no está contaminada, porque hasta hoy en día no es fácil poder pisarla, es una tierra pura, blanca, inspirativa. Del mismo modo como para otros ámbitos culturales lo es el desierto, aquí la antártica es el lugar de la pureza, de la identidad artística. Está compuesta por hielo helado, niebla, nubes y en gran parte por un estado de agregación del agua. Fácilmente obtiene un significado simbólico – igual que el agua del río en el extremo norte, el agua del Cardoner, cuyos valles antaño abrieron una cueva en la cual *Ignacio de Loyola* recibió sus inspiraciones.

El artista *Fernando Prats*, hace casi 13 años, fue a parar a las cercanías de esta agua, cuando se mudó a Barcelona, para poder sobrevivir como artista. Fue *Joseph Beuys* quien le hizo descubrir el significado de este pequeño río cerca de **Manresa**. Y del mismo modo como el artista alemán trasladó uno de los extremos de su eje norte-sur hasta Manresa, así lo coge Prats como su polo norte para prolongar el eje a partir de ahí hacia el sur. El **eje norte-sur** de Prats no transcurre encima de la superficie de la tierra, sino que atraviesa la tierra directamente. Él lo entiende como algo telúrico, sismográfico, geológico.

**El tubo de neón** vertical, *Verticalidad Norte-Sur* (2003) en el centro del espacio interior de la iglesia, es una reacción a la **Crucifixión de Pedro** (1638) de *Peter Paul Rubens*, con la imagen de la crucifixión invertida. Todas las fuerzas del acto de clavar a

Pedro convergen de forma directa o a través del cuerpo en el madero erguido para luego ser conducidas, principalmente por la vertical, hacia el hoyo en la tierra. Cada golpe fuerte, cada esfuerzo sudorífico se hunde así en la tierra – y con ello la vida de este mártir moribundo resbala como en su propia tumba. Sin embargo, al mismo tiempo, la imagen del cuadro es una imagen *in transitu*, se encuentra en una transición. La crucifixión aún no ha terminado, la muerte aún no ha sobrevenido, pero, sin embargo, hay una mirada dirigida hacia aquel futuro que este evento aún tiene por delante. El cuerpo, como un relámpago, como luz, se ilumina desde su interior como en un eco sísmográfico, como en una erupción volcánica de la tierra. No hay nada que lo muestre de forma más clara que el arraigamiento del mismo en la piedra reventada del **altar** *Gurutz Aldare* (1969/2000) de *Eduardo Chillida*. Es precisamente eso lo que visibiliza el tubo de neón fosforescente, mientras al mismo tiempo coge este motivo energéticamente cargado y lo prolonga, siguiendo el eje norte-sur a través de las zonas calurosas en el interior de la tierra, hasta llegar al antártico. Ahí, no obstante, el calor del cuadro de Rubens está congelado. Eso lo muestra la **fotografía en negativa de la crucifixión invertida** en la pared oriental de la nave lateral meridional, *Antártida* (2003). Cuando se mira la foto atentamente, uno descubre una foto intercalada que reproduce una escena del vídeo, mostrado en la parte occidental de la iglesia. En este vídeo, el artista cava y pica un hoyo en el hielo para introducir un paquete. Ambos hoyos, coinciden con sus formas. Aquí están sobrepuestos uno al otro.

Este vídeo *Congelación* (2003), que se muestra en la profundidad de la torre románica en la parte occidental de la iglesia documenta una expedición personal del artista a la Antártica que hizo con el fin de buscar ahí un lugar para, por decirlo así, congelar y guardar sus herramientas, sus materiales, sus ideas, sus imágenes. Que por un lado, abandona, pero también, por otro lado, aclararlos de alguna forma. Prats marca el camino hacia este lugar con diferentes objetos de su creación. Hay un objeto que juega un papel central: es un objeto que tiene su origen en la idea de una redondez (o curva) un músculo, que está atado a una vertical, o, dicho de forma más precisa, es un corazón y una columna vertebral, que, visto de forma abstracta, se parece al continente sudamericano. Al final de esta expedición artística, el artista pica y cava un hoyo en el hielo con el fin de congelar los elementos de su creación artística.

Otro elemento de la exposición está colgado en la capilla enrejada; es el **tríptico Sin Título** (2003) que está montado como un cubrimiento delante del tríptico de la Pasión del 1525. Es un ensamblaje que conceptualmente está consiente de su compromiso con la historia del arte cristiano. En las tres partes de la obra están apiladas, entre dos plexiglás respectivamente, en total unas 100.000 hostias.

En el coro alto el artista presenta más trabajos: una **instalación de papel con humo**, *Paisaje de placas* (placas que se rompen cuando uno pasa por encima; los músculos recuerdan una corporalidad límite), una **obra de neón Médula y Luz** (2003) y una serie de 104 dibujos *Hacia el polo sur*, que se exponen en dos vitrinas, documentando así el desarrollo de la obra de esta exposición.

Las ideas y conceptos del artista Fernando Prats son geológicos. Los materiales que usa se basan, al fin y al cabo, en los cuatro elementos: el agua, el fuego, el viento y la tierra. Aquí, reiteradamente, se trata de variaciones y derivaciones de éstos: el gas, la luz, el hollín, el hielo y la sal. Solamente hay un material que está mezclado con la energía y el calor humano, o sea con el trabajo: el pan. *Fruto de la tierra y del trabajo humano*, como se dice en la liturgia de la Santa Misa.

*Pablo Neruda: Chile es un país que habla desde las profundidades de la tierra*

En esta exposición, **un artista chileno** del extremo sur de nuestro globo expresa sus sensaciones, intuiciones en su arte. No es insensible a inspiraciones septentrionales. *Fernando Prats* se expresa como artista con una reserva de formas internacionales; sin embargo, al mismo tiempo es consciente de la identidad y origen de su patria chilena y sabe del compromiso que tiene con ella.

*Friedhelm Mennekes*

## **Del Polo Norte al Polo Sur**

### **El viaje artístico de Fernando Prats**

El dibujante y escultor Fernando Prats, nacido en 1967 en Santiago de Chile y actualmente residente en Cataluña, evoca con el arte el concepto de arte para liberarlo de su estática y acercarlo al hombre, desde la renovación, los fines del quehacer artístico. Tiene un vestigio crítico en común con muchos otros movimientos artísticos surgidos en Europa durante la postguerra, como el *arte povera*, el Fluxus, el *action painting*, el arte matérico o el arte conceptual. A diferencia del *pop art* americano y de su orientación superficial, estas iniciativas buscan una transición hacia el interior. Prats podría citar a Jannis Kounellis: “Yo muestro lo no visible [...]. Lo que busco es la capacidad de alcanzar una imagen interior, es decir, llegar a aquello que la imagen representaba originalmente”. En este sentido, este artista también se sitúa en la tradición del concepto ampliado del arte, que utiliza la fuerza de la imaginación existente en el hombre y en la sociedad para alcanzar una nueva humanidad en el ámbito artístico. El arte transmite el conocimiento y la experiencia de procesos invisibles. La noción de Joseph Beuys del “ojo interior” es para él más importante que las imágenes externas.

Al igual que muchos otros artistas, Fernando Prats se inscribe dentro de la tradición pictórica cristiana, que él estudia y cuestiona. En este sentido, le fascinan temas ajenos al curso del tiempo como la vida, el dolor, la muerte, la resurrección, la supervivencia, etc., pero también es consciente de que enlazar directamente con la tradición iconográfica del cristianismo a través de ellos ya no es posible. Desde un nuevo cuestionamiento artístico busca nuevas formas de expresión. Sin embargo, al mismo tiempo observa que las fronteras de la modernidad tropiezan directamente con la herencia de la tradición y percibe la importancia de recuperar su contenido esencial e intemporal desde la búsqueda de nuevas formas. Una cierta inocencia le ayuda: Como sudamericano está libre de los bloqueos artístico-históricos surgidos en Europa frente a la tradición iconográfica del cristianismo. Paralelamente, su orientación crítica del tiempo y de la cultura le permite trascender mediante su arte una concepción de la realidad racionalmente limitada. Tanto en sentido clásico como en sentido moderno la *re-ligio* es el método de su contemplación del mundo, cuyo punto de referencia se sitúa en lo trans-real. Desde ahí el artista concibe nuevas formas artísticas de expresión utilizando símbolos, representaciones, mitos y rituales del pasado, creando también los suyos propios, y los liga a determinados materiales.

En sus acciones “Eurasia”, “Manresa” y “Eurasienstab” (1966-67) Joseph Beuys concibió la visión de un nuevo mundo según la cual el desmembramiento y la fragmentación de éste en continentes culturales separados debía superarse. Teniendo en cuenta la situación geográfica y en representación de otras comunidades, este artista retomó la concepción romántica de una Eurasia que debía superar conjuntamente la división de los diversos reinos y los caracteres y habilidades de cada ámbito cultural mediante una acción pacífica conjunta, desde una responsabilidad cultural global. El Oeste radicalmente racional debía unirse de nuevo con el Este radicalmente intuitivo para acabar con las respectivas unilateralidades, de manera que el hombre pudiera recuperar el sentido perdido de la totalidad de la creación, la naturaleza, el arte, la religión y de todo lo trans-racional y trans-intuitivo. Sólo así – éste fue el sueño – el hombre podría retomar y ejercer la responsabilidad que, debido a su fuerza espiritual, le fue transmitida para representar este mundo.

Con este fin, Joseph Beuys desarrolló la idea de una *New Cross*, una nueva cruz como entretejido cultural de las partes del mundo fragmentado, en la que el Oeste-Este (Eurasia) y el Norte-Sur (Manresa) volverían a encontrarse.

Con esta visión, Joseph Beuys no sólo perfiló el antiguo sueño romántico de la unión del mundo en una comunidad espiritual y cultural, sino que dicho sueño se convertiría en un correctivo crítico que podría conducir los intereses económicos unilaterales hacia una responsabilidad mundial, hacia una ética mundial, en un mundo cuyo imperativo globalizador resulta inquietante y amenazador cada vez para más personas. Desde esta perspectiva, el arte jugó un papel decisivo.

Como chileno, Fernando Prats, aun sintiendo una gran admiración hacia Joseph Beuys, disiente de su pensamiento euro-asiático, tal y como éste fue formulado, con sus limitaciones temporales, en la perspectiva de la *New Cross*. Por eso corrige las ideas del artista alemán superando las correspondientes, fronteras. Estas habían sido denominadas concretamente como: el final del Este en el Oeste y con la espada Samurai en el Este (Japón) por un lado y Escandinavia en el Norte, así como Roma y Manresa por el otro. No se llegó a la correspondiente ampliación en las direcciones Norte-Sur y Oeste-Este. Si el pensamiento decisivo de Beuys de dichas uniones cruzadas residía en la concepción de una unión dialéctica permanente de los polos fragmentados, que predecía un intercambio espiritual ininterrumpido, entonces dicha dialéctica debería extenderse a todo el globo. Aquí se incorpora Prats al pensamiento de Beuys, ampliándolo a una dimensión que abarca el mundo. Por tanto, elimina las

fronteras simbólicas de Beuys y las prolonga tanto lógica como simbólicamente hasta el Polo Norte y el Polo Sur. Al igual que Beuys, Prats también visualizó sus ideas en algunas de sus acciones, ligándolas a través de una serie de exposiciones en tres estaciones artísticas relacionadas con los nombres de Colonia, Manresa y Santiago de Chile.

Tal y como la cruz liga los cuatro puntos cardinales Oeste-Este-Norte-Sur en un símbolo, el denominador común de la exposición de Colonia está impregnado por dicho símbolo, aunque es muy diferente. Su punto de partida empieza, por así decirlo, con un ejercicio preliminar. Al entrar en la iglesia el visitante debe atravesar una antesala sagrada en la que cuelga, dominante, un tríptico medieval de la Pasión (1525). El panel central tallado procede de un taller de Amberes y las alas, de una escuela de pintura de Colonia. Con las alas desplegadas, el tríptico, que tiene una altura de 210 cm y una anchura de 420 cm, relata muy minuciosamente mediante imágenes desde los detalles de la oración en el huerto de Getsemaní en el extremo superior del ala izquierda hasta la ascensión del Señor a los cielos en el correspondiente extremo del lado opuesto.

El tríptico está colgado sobre el tabernáculo de la iglesia, en el que se conservan las hostias restantes de las celebraciones de la Eucaristía de la comunidad. En cierta manera, el cuadro cuenta el sentido sustancial del pan sagrado, simbolizado de forma sacramental y mística, que nos recuerda la pasión, crucifixión y resurrección.

Como en los antiguos tiempos del Gótico, las alas del tríptico se doblan una y otra vez en la iglesia de Sankt Peter, como conexión expresa de la práctica tradicional. Con esto se busca apartar la mirada de un hábito y dar al relato un nuevo impulso, pues el espectador es estimulado a través de la secuencia de imágenes hacia una narración propia. Durante las seis semanas de Cuaresma anteriores a la Pascua no sólo se cierra el tríptico, sino que las imágenes externas en grisalla de las alas con los patrones de la iglesia se cubren con un paño neutro y, así, se elimina cualquier contemplación del cuadro. Ante el tabernáculo y el cuadro oculto el espectador queda totalmente relegado a sí mismo, a la percepción de sus sentimientos en la súplica, la melancolía y la gratitud. Entonces puede concentrarse en su fuerza interior, sobre la que se asienta su fe.

Durante la Cuaresma del año 2003 Fernando Prats cegó el tríptico cerrado con una cubierta de plexiglás de unos cuatro centímetros de profundidad que posteriormente relleno con unas 120.000 obleas planas como las que se utilizan en misa. De esta manera comprendió de forma artístico-conceptual lo que eleva la conciencia religiosa de la dimensión narrativa a la

dimensión simbólico-sacramental. Se trata de la transición de lo oído a lo vivido. La palabra de la salvación del hombre a través de Dios se transforma así en la experiencia de su proximidad, de su fuerza para la vida del mundo, y en la esperanza del futuro eterno. Las múltiples obleas amontonadas se pierden en un paisaje abstracto de panes. Dicho paisaje muestra el material tras el que se conserva el relato de la pasión, muerte y resurrección de Jesús para ser conducido a través de la memoria de las celebraciones eucarísticas hacia la comunión con el cuerpo de Cristo.

A primera vista esta composición de Prats constituye un acto iconoclasta, pues niega el sentido ilustrativo del cuadro, que desde esta dimensión siempre será un objeto que, en cualquier caso, puede ser experimentado subjetivamente. Al mismo tiempo condensa su sentido intrínseco en la vivencia de la comunión sagrada entre Cristo y sus discípulos, es decir, en la incorporación subjetiva y en la comunidad mística. Paralelamente, esta imagen sobre un tabernáculo muestra, más que el mensaje plástico, el material portador del sentido teológico-espiritual del cuadro. Es la encarnación de la conformación dialéctica carnal-material de lo divino en una relación directa entre palabra y sacramento, que toma una forma espectacular en el material del pan, pues supera la oposición entre Dios y el Mundo. El acto iconoclasta de Prats muestra no solo el interés de su concepción artística, sino mucho más: una presentación imponente y extremadamente sensible.

La iglesia de Sankt Peter, cuyos cimientos descansan sobre los fundamentos romanos de las antiguas termas, tiene un altar orientado hacia el Este. Enfrente de dicho altar, en el lado Oeste, se encuentra una torre románica del año 1140. Un cuadro espectacular de Occidente decora el ábside oriental: la *Crucifixión de San Pedro* (1638-40) de Peter Paul Rubens, que de niño vivió en la diócesis de la comunidad y que fue bautizado en esta iglesia. Su pila bautismal del gótico tardío del año 1569 también se encuentra en esta torre. Para Fernando Prats estas circunstancias son puntos fijos a partir de los que, desde su perspectiva, interpreta geográficamente esta topografía. Amplía la oposición Este-Oeste de esta iglesia a las de Norte-Este y Sur-Oeste. Paralelamente, une a través de algunas innovaciones artísticas lo septentrional europeo con lo meridional americano mediante un eje de luz que prolonga simbólicamente hasta los Polos Norte y Sur. De esta manera entrelaza su situación personal como artista procedente de Chile, conocedor de sus propias raíces, con su lugar de residencia actual en Barcelona, un lugar europeo al que agradece los impulsos esenciales para su creación artística.

La *Crucifixión de San Pedro* de Peter Paul Rubens muestra la discrepancia del artista con respecto al arte anterior, sobre todo de Miguel Ángel y Caravaggio, pues la postura del santo está hacia abajo, lo que corresponde en la misma medida a una tradición literaria legendaria y a una variación e innovación artística con respecto a la representación de la crucifixión. La forma se invierte, de arriba abajo, del extremo de la cabeza al extremo de los pies, de la luz a la oscuridad, a las profundidades de la tierra. Asimismo podría decirse que desde este planteamiento de la crucifixión la forma es polarizada, es decir, dialécticamente dinamizada.

En el cuadro aparecen cinco verdugos representados de manera brutal en cuanto al contenido y de manera dinámica en cuanto a la forma, que se ocupan de clavar al héroe en la cruz. Aparecen ligados múltiples hilos narrativos: el momento de clavar al santo en la cruz, el momento de clavar el palo vertical en la tierra y el consuelo celestial de aquel que sobrevive a las torturas representado por un ángel barroco, que le muestra desde el cielo abierto la palma del martirio y la corona de laurel. Sin embargo, a pesar de la minuciosa representación de los detalles, el cuadro en sí se determina por el luminoso cuerpo desnudo, que domina el conjunto de la composición. De hecho, no sólo se trata de la cruz que es clavada en la tierra y de todas las fuerzas físicas que, con un resultado ciertamente científico, son conducidas hacia el agujero de la tierra, sino al mismo tiempo del cuerpo claro que conduce hacia la tierra el rayo de luz que cruza de arriba abajo. En la inversión formal de la cruz es donde el cuadro muestra su mensaje, tanto histórica como simbólicamente.

Esta antigua idea de invertir una representación común ya supuso un desafío para otros artistas importantes de nuestro tiempo, en el ámbito de la iglesia. Por ejemplo, el artista español Antonio Saura también pintó su (*Crucifixión* 1990) para el ábside de la iglesia con la cabeza hacia abajo, como homenaje al gran maestro flamenco, y el escultor anglo-indio Anish Kapoor se dejó inspirar en 1996 por esta idea al decorar la iglesia con espejos huecos cóncavos y mostrando así el reflejo invertido de la cabeza. Al mismo tiempo, mediante una acción que causó sensación, volvió a invertir la figura invertida de Rubens, mostrando así a san Pedro en la misma postura que Jesús, con la cabeza hacia arriba. También en el tríptico del artista inglés Francis Bacon, el (*Tríptico* '71), que hace años estuvo colgado junto a la crucifixión de Rubens, su protagonista se mostraba en los laterales dos veces con la cabeza hacia arriba, una vez en la caída mortal de un boxeador y una vez como imagen evocada en la que el modelo parecía escaparse de su pintor como un espíritu porfiado que hubo de ser capturado cabeza arriba sobre un lienzo imaginario. A su manera, Fernando Prats también se siente atraído por la imagen y la idea de la



inversión, pues como artista chileno es oriundo del hemisferio Sur de la Tierra. Dicho origen ha influido en su percepción cultural, pues recibe impulsos importantes no sólo de su lugar de origen, sino sobre todo del Norte, donde reside desde hace unos diez años.

Paralela al eje longitudinal de la cruz ligeramente inclinada, Fernando Prats monta una luz de neón (Verticalidad norte-sur 2003), de más de diez metros de altura en la sala del altar, exactamente delante de la *Crucifixión de San Pedro*, que termina debajo del cuadro sobre el suelo, justo detrás del altar tripartito del artista vasco Eduardo Chillida. Aquí parece que dicha luz agujeree la tierra, atravesándola para surgir en el otro polo como hielo y luz blanca de neón. De esta manera, la luz recorre paralelamente no sólo la forma del eje longitudinal, sino también el cuerpo inundado de luz como contenido dominante. Y, de hecho, es aquí donde esta intervención encuentra su sentido. El artista chileno no solo penetra con este trabajo en el interior de la imagen sino, que prolonga su sentido mas allá de las regularidades de la fuerza de atracción de la Tierra a través de todo el globo. Atraviesa la tierra para unir así el Norte con el Sur.

A esta idea le corresponde en el lado opuesto de la iglesia el montaje en vídeo (Congelación 2002), realizado sobre la pila bautismal abierta, en la que se refleja, al igual que en otros lugares. Este vídeo documenta una expedición que Fernando Prats pudo llevar a cabo 2002 con la ayuda de la Fuerza Aérea de Chile. Ésta le dirigió a la zona chilena de la Antártica, exactamente al glaciar Collins. La Antártica es para Prats un lugar, prácticamente intacto, pura en su naturaleza, sin industria, sin consumo social, sin amenaza medioambiental. Aquí todo es blanco: el hielo, la niebla, las nubes, el aire. Para él es un lugar donde se manifiesta una nueva posibilidad de conciencia espiritual, La Antártica supone para él un lugar de catarsis espiritual, como lo es el desierto en otros paisajes. Aquí el hombre puede recogerse espiritualmente para llevar a este país, que es parte de su patria, los materiales, herramientas e ideas que son relevantes para él en el Norte, como marcas de su creación artística. A éstas pertenecen objetos inmanentes como un músculo, sal, una botella transparente que deja pasar la luz con agua del río catalán Cardener, celo industrial amarillo, pero también dibujos que contienen ideas centrales. Llegado a este punto, se arrastra con tesón sobre el hielo, interacciona con él y deja entre columnas de hielo o bajo mantas de nieve unos y otros objetos. Se trata de una expedición en siete estaciones. Al final, cava con una pala en el hielo un gran agujero para enterrar allí todos sus regalos artísticos. Desea congelarlos y, a la vez, que permanezcan en su hogar; aquí deben

conservarse y ayudarle a adquirir y a preservar la identidad artística intrínseca.

La escena salta de nuevo hacia el Norte. En la nave lateral sur de la iglesia cuelga sobre la pared oriental del cuadro de Rubens una foto en negativo (Congelación de Pedro, 2003) del mismo tamaño. En la parte inferior de la foto el artista superpone otra foto que muestra un detalle del vídeo. Se trata de la escena en la que Prats cubre el agujero en la Antártica. Resulta chocante que los dos agujeros sean iguales. Agujero sobre agujero se superponen aquí a través de un montaje fotográfico –como una unión de Norte y Sur–. Sin haber conocido los detalles, esta situación paralela se muestra en la séptima estación de su expedición. El agujero situado cerca del Polo Sur se corresponde en tamaño y forma con el del cuadro de Rubens. Aquí, en este lugar, el Sur se ha enterrado junto con el Norte. Por eso aquí se muestra el fin de esta conciencia artística.

La exposición de la iglesia continúa en la tribuna. Además de un gran número de dibujos se contempla la instalación de humo (Paisaje de Placas polar 2003) y un trabajo con luz de neón y sal, (Médula de Luz 2003). Aquí, en esta última y central intervención, Prats conduce las fuerzas de la luz hacia los movimientos telúricos y geológicos de su patria chilena. Las fuerzas que son arrojadas a la tierra explotan, transformándose en lava incandescente, en luz y energía que surgen de nuevo de ellas. Es como un último eco desde el Sur, una evidencia científica de la naturaleza que esconde el cuadro de Rubens simbólicamente. Es una palabra desde Chile, el país que habla desde las profundidades de la tierra –como dijo una vez el poeta chileno Pablo Neruda–. Fernando Prats varía esta concepción mediante los contornos de su arte. Por eso no sólo ha creado ejes de fuego y de luz, sino que ha colocado una cruz alrededor del globo y ha extraído hitos que marcan el recorrido de la exposición de sus ideas. Finalmente, dicha exposición debe unir dos lugares del Norte con dos del Sur, Colonia y Manresa, por un lado, y el glaciar Collins y Santiago de Chile, por el otro.

*Friedhelm Mennekes*

## **Las manipulaciones de lo sagrado en la obra de Fernando Prats**

Amador Vega

No es el desocultamiento de los misterios lo que aporta luz sobre la naturaleza numinosa de la vida sino la irrupción de la propia vida en el laberinto de las formas que operan en el alma del artista. De su capacidad por dar forma al mundo se desprende una comunión con la realidad, cuya expresión más urgente ha de ser su voluntad de predicación. La contemplación de los misterios y su comunicación abren y cierran el círculo de la vida al que el arte quiere dar forma. Pero el artista permanece en la oscuridad del interior del círculo, como el sacerdote frente a los límites de lo profano, manipulando las sombras que le ha sido dado reconocer. El encuentro con las formas elementales lo sitúa, sin embargo, ante la ineludible tarea de discernir, en su trabajo de creación, entre el peso del esfuerzo personal y el de la gracia.

Comprender la tensión entre ambas actitudes, de entrega una y de recepción la otra, parece central en la obra artística que Fernando Prats lleva a cabo desde el año 2001 con el inicio del proyecto “Del Cardener a la Antártica”. Un trabajo de confrontación crítica de su obra con el mundo claramente simbólico y ritual en el que aquella ha nacido, no puede dejar de acercarse al análisis de los comportamientos del artista en el proceso de su elaboración y, de un modo especial, a los gestos con los que se circunscribe toda una escena dramática. Artista, obra y escena dramática ofrecen, de esta manera, el marco en el que, una y otra vez, la facultad creadora en el hombre puede ser comprendida desde una perspectiva distinta. Dicha facultad muestra hasta qué punto tiene vocación de novedad, al tiempo que se presenta atenta al lugar de su nacimiento. Es el conjunto de relaciones entre los lugares que visita el artista y su voluntad de comprensión de la propia experiencia creativa la que ha de proporcionarnos algunos elementos para su significación.

Los símbolos de la cultura cristiana no están presentes en la obra de Fernando Prats en virtud del lenguaje religioso que los representa. No se renuncia, con ello, al lenguaje concreto de una tradición religiosa, el cristianismo, más bien se busca conducir, desde la obra creada, dicho lenguaje fuera de los límites en los que ha terminado refugiándose la santidad, irreconocible en gran parte en la propia tradición religiosa moderna. Pero a diferencia de otros que optaron por rescatar las figuras de lo sagrado a partir de elaboraciones abstractas o informales de lo profano, aquí el artista ha permanecido en el interior de su propia tradición para, desde ella misma, renovar su

lenguaje. Como ha observado Mennekes,<sup>1</sup> no se trata de arte cristiano, ni de una obra que ilustra los misterios del cristianismo; se da más bien una confrontación decisiva con la esencia de la doctrina religiosa. El elemento transgresor, en muchas de sus intervenciones, tiene una función catártica para quien participa de los misterios, ya que apunta al desmoronamiento de lo superfluo en la religión.

En el análisis crítico de obras con una gran versatilidad simbólica, para cuya exposición el artista ha escogido, con frecuencia, espacios en donde el arte religioso cristiano cumple una función devocional y cultural, se hace necesario discernir entre lo sacramental y lo místico, con objeto de obtener una idea de la experiencia estética y religiosa subyacente a estas obras de arte. Aun cuando el paganismo antiguo conocía ampliamente el uso de un lenguaje místico, fue el primer cristianismo quien entendió el *mysterion* como “drama grandioso de la redención humana, que procede de Dios, se manifiesta en Cristo y en la Iglesia, y retorna a los abismos de Dios”.<sup>2</sup> A diferencia de los misterios paganos, dirigidos a la purificación moral gracias al esfuerzo del alma individual, la redención cristiana se funda en el misterio de la naturaleza humano-divina de Cristo y en la expresión de su pobreza y autohumillación (*kenôsis*). Desde entonces queda abierta una vía de salvación universal que hunde sus raíces en el sacrificio de la cruz y en la que se puede participar a través de las acciones, ritos y palabras que constituyen los sacramentos de la Iglesia. Cualquier interpretación de los misterios cristianos desde los otros sistemas culturales de la antigüedad parece imposible. Lo sacramental constituye el ámbito de verdad para la participación en los misterios.

¿En qué medida una lectura de los gestos, ritos y palabras presentes en la obra de Fernando Prats, no siendo este arte cristiano, pueden aportar claridad, no sólo acerca de la tensa relación entre experiencia estética y experiencia religiosa, sino también acerca de la facultad predicativa de la obra de arte elaborada fuera de los límites de lo sagrado?

En el proyecto “Del Cardener a la Antártica” es posible seguir con cierto detalle algunos de los motivos que nos informan del papel revulsivo de la obra de Prats en el contexto del simbolismo cristiano. El horizonte de creación queda fundado a orillas del río Cardener con el bautismo de agua (aquí imagen), que encuentra en palabras de Juan Crisóstomo una plasticidad muy precisa: “Cuando metemos la cabeza en el agua como en un sepulcro, el hombre viejo queda sumergido, enterrado todo él; cuando salimos del

---

<sup>1</sup> F. Mennekes, “Synaisthesis substantiae. Über einen Aspekte im Werk Fernando Prats”, *Fernando Prats. Substàncies*, Galeria Joan Prats, Barcelona, Junio-Septiembre 1999.

<sup>2</sup> H. Rahner, “Das christliche Mysterium und die heidnischen Mysterien”, *Eranos-Jahrbuch XI* (1944), pág. 378.

agua, aparece simultáneamente el hombre nuevo”.<sup>3</sup> A la idea de purificación ritual, característica de la religiosidad cósmica, hay que añadir aquí la dimensión crística con los pasos de la santidad ignaciana como telón de fondo. La fuerza significativa de dichos gestos procede de una comprensión fundamental de la dimensión histórica del símbolo, que garantiza la autenticidad de los hechos. Pero las formas, las palabras y los gestos son ahora el resultado de una operación artística particular de la que se halla ausente cualquier autoridad sacerdotal reconocida. La necesaria tensión entre tradición e innovación que toda transmisión comporta, se desvela aquí como algo inevitable. Previamente a la inmersión bautismal el artista ha lanzado una gran forma de pan ácimo al río, cumpliendo quizás con la fórmula clásica del ritual (*do ut des*) y del comercio con lo sagrado.

La reclusión en el taller, abandonados ya los lugares santos, inicia una segunda acción (*Altum*). El artista deambula a ciegas por el espacio rasgando los velos de humo del fuego propiciatorio (aquí imagen). Estas heridas, testimonios del tiempo que atraviesa la noche de la creatividad, convocan al artista a su propia pasión: la asfixia, la expulsión en las ánforas de agua recogida en el río Cardener, el baño de sal y la manipulación de las formas de pan ácimo nos descubren la vía del esfuerzo para la obtención urgente de la gracia. Es éste uno de los puntos más ambiguos del proceso creativo; toda la acción en el taller parece dirigida a hallar una retribución por el sacrificio personal: la recreación de la luz en el neón, inaprensible sin embargo en el fluir del río sagrado, busca iluminar la oscuridad que no es tiniebla. Más adelante se hace imprescindible la participación del cuerpo. Tendido y cubierto por un manto de cinta de embalar, el cuerpo señala el punto final en la vía del esfuerzo. Podría ser el final de las ilusiones y de la tentación, siempre pronta ante la ausencia de comunicación, por orientarse en los espejismos de la facultad fantástica. Quizás por esta razón, el artista abandona momentáneamente el taller y vuelve al lugar de sus primeros movimientos: Manresa (2001).

Atrás quedan las operaciones alquímicas para la obtención de la gracia: el fuego y el humo, la sal, la luz y el agua. Entre acción y acción emerge, inevitable, la cuestión por las manipulaciones de lo sagrado: la construcción del propio templo en el taller y su ocupación como artista y sacerdote a un tiempo. No disponemos, todavía, de los presupuestos estético-religiosos que nos permitan afrontar con criterio en qué medida la ambigüedad de lo sagrado contribuye a una pérdida de sentido en el camino de

---

<sup>3</sup> *Hom. In Joh XXV*, 2 cit. en M. Eliade, *Tratado de Historia de las Religiones*, Madrid 1981, pág. 208.

interiorización personal; en qué medida, incluso, la necesaria ambigüedad del proceso creativo no es ya la primera manifestación de la participación real en los misterios de la revelación del espíritu. Ante una perplejidad tal, se impone un nuevo abandono. La peregrinación (Ir) se presenta como único movimiento del espíritu que, hasta entonces, había buscado la luz en la elaboración de formas y acciones miméticas.

La estancia del artista en la cueva de san Ignacio de Loyola nos recuerda el aspecto humano de la santidad y la urgencia por despertar las potencias del alma. La envoltura del interior de la cueva con papel de embalar supone la necesidad por ocultar todas las referencias devocionales que lo han llevado hasta allí, eliminar cualquier tentación idolátrica, permaneciendo a la escucha, durante tres noches, de cuanto queda cegado: el ámbito de lo sagrado sepultado por las operaciones de lo profano. Acciones como ésta llaman a un nuevo orden en la recepción sensible de lo sagrado y a una nueva comprensión de la experiencia religiosa, agotado su lenguaje, apelmazado y falto de aire. La intuición de la luz, al fondo de la cueva, atravesando el envoltorio artificial permite pensar en un rescate de lo sagrado del vientre de la ballena, del mundo superfluo, incapaz de convocar a ningún peregrino. Sobre el altar se ofrece el envoltorio de todas las acciones pasadas, presentes, y de cada uno de los esfuerzos realizados. El ejercicio de abandono continúa en 2002 con la fase de congelación del envoltorio; también el corazón (músculo), agotado, buscará el reposo en la tierra de los orígenes (la Antártida). Todo queda sepultado bajo el hielo: la ilusión por convocar la gracia y las manipulaciones de lo sagrado.

La obra de arte habla de las vías de salvación universal si la obra misma se inscribe en un espacio reconocible particular. Las vías de apertura surgen de la misma clausura de la obra, o de la tradición misma en la que se inscribe ésta, si el artista renuncia al poder de manipular lo sagrado. En este sentido, el artista asume la responsabilidad de dotar de significado a la realidad: la salvación llega así por la comprensión de las acciones y no por la construcción de un mundo de formas en torno a la voluntad individual. Lejos de acomodarse a las funciones del poder sacerdotal, el artista ha de invocar a la autoridad espiritual que toda comprensión conlleva. En este sentido él es un hermeneuta de la cultura, pues no añade nada que no esté dado en el gran vacío al que la experiencia religiosa se halla finalmente abocada. Este artista busca la construcción del templo interior en donde habita la *imago dei* y para ello ha de recorrer, de nuevo, los pasos de los santos.

En la acción realizada en la Kunst-Station Sankt Peter, en Colonia, Fernando Prats va a leer su propio itinerario artístico a la luz de la pintura de Rubens sobre el suplicio de san Pedro. El gran vacío de aquel templo, en el que las obras de los artistas contemporáneos deben ocupar un tiempo limitado de exposición,<sup>4</sup> ofrece las claves para la comprensión del propio lenguaje empleado. El neón, como *axis mundi*, emerge de entre el altar de piedra tripartito de Eduardo Chillida, mientras al fondo la cruz invertida de Pedro hunde sus raíces en ese mismo altar del sacrificio. Los lugares encuentran sus propios lugares: el neón de Prats se ilumina frente a la obra de Rubens, al tiempo que ésta recibe significado sobre significado. Pero si la cruz señala el centro de atención del templo, el tríptico con las cien mil hostias (imagen) no renuncia al misterio extraordinario de la transustanciación, sin imágenes, con la pura materialidad que es base del misterio. La multitud de formas de pan ácimo, como un lecho dispuesto para todo nuevo nacimiento, delimita el mundo de las sustancias orgánicas y de su vocación transubstancial. Pero se trata tan sólo de una imagen de apoyo a la meditación del enigma de la vida eterna, que atraviesa la muerte y la corrupción (imagen de tríptico con gusanos). Imágenes para la meditación, como las escenas de la pasión en el arte cristiano, que han de proporcionar a quien las observa, y en primer lugar al propio artista, el espacio para su propia transformación, es decir, para el nacimiento de la *imago dei*.

El arte de Fernando Prats llama a la conversión de quien, artista él mismo, desvela la imagen primordial en su interior; por esta razón, su obra busca las huellas de la creación a través de la imitación de lo sagrado y divino en el hombre. Y es un arte itinerante (Manresa, la Antártida, Barcelona, Colonia, Manresa, Santiago de Chile): la descripción de una topología que se funda en el seguimiento de la santidad a través del arte. Hay un doble plano de comprensión de dicho itinerario: histórico (los lugares que visitó san Ignacio) y transhistórico (la recreación simbólica de los gestos que pudieron tener lugar allí mismo). De nuevo, el artista se dirige a Manresa para explorar las capas geológicas de la tierra que pisó el santo. No se trata aquí de literalismo, sino del proceso mimético que comparten siempre arte y santidad. El pozo que se hunde en la tierra no permite ya más operaciones artificiales con el espacio sagrado: se perfora en la fuente de inspiración espiritual que pueda ser predicada a otras tradiciones religiosas a partir de un fondo común en la meditación (imagen pozo). Con esta última acción se busca la adquisición de la facultad predicativa que toda obra de arte con vocación transpersonal

---

<sup>4</sup> F. Mennekes, "Moderne Kunst in der Kirche", *Canisius* (Pfungsten 2003), pág. 11

requiere. El encuentro del modelo de comunicación no implica la adquisición de la gracia, pero se presenta como un paso más allá de la mera vía del esfuerzo.

De las palabras, los gestos y las acciones de Fernando Prats se obtiene una gramática elemental de los símbolos de inspiración religiosa con vocación universal. Pero todos ellos quedan convocados en torno a la columna de neón, espejo de la cruz del suplicio de Pedro en Colonia y *axis mundi* en la acción de Santiago de Chile; una cruz cósmica que, como quería Joseph Beuys, supera los límites de la iconografía cristiana. Las operaciones de Fernando Prats recorren los lugares de la santidad para tratar de adquirir, no sin esfuerzo, la gracia de sus gestos.