

Synaisthesis substantiae
(Copercepción de la sustancia)
Acerca de un aspecto de la obra de Fernando Prats

36.000 pequeñas hostias –una cantidad de tal magnitud, quizás sólo se utilice en una misa celebrada por el propio Papa– forman una obra de arte. En una caja de plexiglás que reproduce, a pequeña escala, el retablo central del Altar de Isenheim, están colocadas una encima de otra, una detrás de otra, la una contra la otra, formando una masa amorfa, y sin embargo, dentro de su materialidad de pan marrón claro y de su marco, forman un entretejido sorprendentemente unitario. Retículos completos de diagonales abstractas cubren la superficie, como invisibles tramas y urdimbres. Sólo muy tanto en cuanto una hostia muestra su forma redonda frontalmente, como en un hostiario, como un sol que sale, que se pone o resplandece en pleno día. Pero el detalle se pierde en la impresión global, que se sintetiza en pan, nada más que pan, nada más que material, materia, sustancia –¿sustancia de pan? Así la impresión pasa a otro nivel, la sustancialidad se transforma en transustancialidad, la pieza de pan en el cuerpo de Cristo, lo terrenal en lo celestial, lo muerto en lo vivo, el pan en el maná, el ahora en el después –y al revés: Retablo para elevación II (1999).

No es el anterior el único retablo de este tipo. Hay otro que es el producto de la fase inicial de la elaboración de las hostias: está formado por aquellos pequeños rectángulos de aproximadamente 20x30 cm, de los que sucesivamente se recortan las pequeñas formas redondas. Fernando Prats pone estas formas parcialmente elaboradas, colocadas sucesivamente, encima de un gran soporte, cuyo tamaño es casi el doble del original de Matthias Grünewald, que se encuentra en Colmar: Anástasis (1997).

La obra parece la respuesta iconoclasta a la famosa obra maestra del gótico alemán y, a pesar de ello, no tiene nada en común con el minimalismo negador. La elección del material, que Prats estructura elocuentemente, hace patente la orientación simbólica del artista. Éste utiliza con sobriedad conceptualista una materialidad cultural que, como pocas otras, deja divisar algo más allá. El pan es pan resplandeciente. Su forma y sobre todo su materialidad ponen lo espiritual a la vista del observador sensible y perteneciente al ámbito cultural cristiano. «Es pan sólo aparente y externamente, pero en realidad es Cristo, o sea transustanciación de la materia» (Joseph Beuys). Aquí el material actúa entre dos niveles vinculados por una historia. Es el pan cual metáfora antonomástica de todo alimento humano y al mismo tiempo esencia de todas las historias acerca de Cristo y de todas sus palabras. Él mismo ordenó esta identificación en un acto simbólico e hizo de su repetición sacramental el contenido central de su mensaje: Haced esto en memoria mía. En la última cena

Jesús coge el pan que se encuentra sobre la mesa y dice: Este es mi cuerpo, o sea este soy yo. Es el pan que da vida al mundo.

Todo hambre es hambre de vida, y el hambre de vida es insaciable. De ahí es comprensible que Jesús trasponga toda su historia en este mensaje icónico; porque, en su mensaje, Dios representa la vida que va más allá de la muerte; es la vida que el hombre ansía; Jesús es, según palabra de Dios, pan para la vida del mundo.

A pesar de la naturaleza sorprendentemente cristiana de los materiales y de los contenidos, hay que destacar que la obra global de este joven artista chileno no es arte cristiano, sino una variante de un conceptualismo que tiene como fin la superación del nivel del racionalismo puro y su elevación a una visión más amplia del mundo. Lo racional intenta unirse a lo intuitivo, el presente al pasado, el planteamiento ilustrado al planteamiento «romántico». Esta intención se puede explicar mejor con las palabras de la artista francesa Gloria Friedmann, en cuya obra los objetos de uso cotidiano adquieren un papel central. Ella admite al observador sensible a su percepción, la cual «habla» a través de las formas: «Yo dejo cuanto más espacio posible a los sentimientos que los materiales despiertan y también a los invisibles lazos que los unen con tiempos pasados. Tierra, piedra, madera, pieles, aceite y vino son símbolos antiguos, que evocan dogmas filosóficos e imágenes espirituales primordiales, cuyo sentido parece haberse perdido –una forma de filosofía poética que no presume de verdad científica, mas resalta la credibilidad de ciertas percepciones.»

Fernando Prats, nacido en 1967 en Chile y residente en Cataluña, evoca el concepto de arte con el arte mismo, para liberarlo de su inmovilidad y reorientar las metas de la actividad artística en el hombre. Prats tiene en común con los movimientos artísticos europeos de la posguerra –como arte povera, arte conceptual, acciones, fluxus– el planteamiento crítico. A diferencia del pop-art americano y de su orientación superficial, estas iniciativas apuntan a un retorno hacia lo interior. Prats podría citar a Jannis Kounellis: «Yo muestro lo no-visible [...] lo que yo quiero alcanzar es la capacidad de llegar a una imagen interior, o sea a lo que la imagen representaba en origen». En este sentido, Prats se apunta a la tradición del concepto artístico ampliado, que aprovecha la capacidad de imaginación ínsita en el hombre y en la sociedad, para obtener una nueva humanidad en el arte. El arte transmite el conocimiento y la experiencia de los procedimientos invisibles. Para Prats el concepto de ojo interior de Joseph Beuys es más importante que las imágenes exteriores.

Como otros muchos artistas, también Fernando Prats reanuda la tradición icónica cristiana; la estudia y reflexiona sobre ella. Lo que de ella le fascina son los temas intemporales cual la vida, el sufrimiento,

la muerte, la resurrección, la vida eterna... al mismo tiempo es consciente de que, con estos importantes temas intemporales, ya no puede remontar directamente a la tradición iconográfica cristiana. A través de nuevos interrogantes artísticos, Prats busca nuevas formas de expresión. Al mismo tiempo se da cuenta de que lo moderno linda directamente con el legado de la tradición y que hay que volver a sacar a flote sus contenidos esenciales e intemporales. Cierta característica «naif» le ayuda: Prats se ve libre de ciertos lastres que condicionan la historia del arte europeo en relación a la tradición iconográfica cristiana, al venir de una cultura latinoamericana. Al mismo tiempo tiene una orientación cultural suficientemente crítica, que le permite superar con su arte aquellos conceptos de la realidad que están limitados por lo racional, y así identificar en lo trascendente el método de su visión del mundo, en el ámbito de una religión clásica y al mismo tiempo moderna. De ahí crea un nuevo «lenguaje» artístico.

Este impulso se hace patente también en otro material, que para la producción de este joven artista es incluso aún más fundamental que el pan: el hollín del humo. Hay dos procedimientos centrales: la quema y el baño. Para producir el humo, en un hornillo especial se enciende un fuego mezclando disolvente, papel y diversos tejidos. El humo es un factor fundamental en todas culturas primitivas y se compone de aire que contiene materias en suspensión: hollín, carbón volátil, gotas de alquitrán etc. Estos elementos son productos de la quema y suben en forma gaseosa a consecuencia del proceso de calentamiento. El tamaño de las partículas determina la coloración del humo.

Todo trabajo artístico de Fernando Prats empieza por la coloración del papel. Un horno, construido a este propósito, «colorea» los papeles, tendidos en el interior de la campana, con tonalidades que van del gris al negro, según la duración, depositando homogéneamente las partículas en la superficie de las hojas. Así las partículas de humo, procedentes de la quema, se depositan sobre la superficie del papel cual nueva forma de agregación. Para fijar el papel así ahumado, el artista lo pone en un recipiente lleno de líquido, y después interviene para configurar la obra, utilizando distintos medios.

Si en estos procedimientos es muy concreta la presencia física de los elementos químicos procedentes de la quema, por otra parte hay aspectos mitológicos muy relevantes. Para Fernando Prats el fuego propiciatorio de las antiguas tradiciones religiosas y culturales representa el centro de sus ideas, de la misma manera que éstas jugaban un papel central, cual rito de purificación, en los cultos de distintas culturas. Asimismo el procedimiento del baño está relacionado con ritos de iniciación o de transición.

En ambos elementos, pan y hollín, y en los relativos procedimientos de producción y elaboración, como el ahumar y el bañar, el artista

identifica un concepto ampliado del arte y de los materiales: la transformación y la transustanciación. El hombre tiene que librar su percepción de la realidad de sus lastres físicos y devolverla al ámbito ideal del pensamiento y de la filosofía. Un concepto central de la reflexión del artista es la sustancia, concepto que él considera necesario dinamizar. Prats no hace de la sustancia un objeto de investigación científica, sino de observación metafísica. La sustancia es lo que está ínsito como algo vivo en todo lo perceptible y a lo que todo hace referencia. No es inmóvil, inmutable y material, sino que es el propio «móvil», el elemento decisivo de la dinámica del ser. El sentido literal indica que sustancia supone la existencia de algo que subsiste en el fondo, o sea, algo que permanece constante en el alternar de los fenómenos; pero la idea que sugiere es la de algo que se halla en todo lo que se mueve y que hace mover, pero que, al fin y al cabo, tiene una estabilidad propia.

Los materiales de Prats se centran en estas reflexiones. Indiferentemente si se trata de pan o de hollín, o de medicinas, aceite, crisma, caucho, cuero, fieltro, médula, vértebras o de un material a primera vista banal como el precinto. Prats elige cosas cuyos posibles significados puedan variar y evidenciar el aspecto de la transformación. De esta forma se acentúa el aspecto de lo que es espiritual y material, sensual y trascendente al mismo tiempo.

Para Prats no se puede reconducir lo espiritual únicamente a las fuerzas y a las condiciones de la materia, como sostiene el materialismo. Este artista, como otros pensadores de la época posmoderna, da por supuesto la existencia de una espiritualidad metafísica. Para él la realidad visible es una forma de manifestación de lo espiritual. Por ello entiende su trabajo artístico cual planteamiento abierto, como búsqueda de la naturaleza y de sus fuerzas energéticas, incluyendo sus vinculaciones con los misteriosos conceptos de la conciencia.

La polifacética obra de Fernando Prats trasciende ampliamente el aspecto individual de la reflexión acerca de la sustancia que aquí hemos tratado. Lo que le interesa es volver a descubrir una *synaisthesis substantiae*, la posibilidad de unificar el mundo de lo racional con el mundo del pensamiento intuitivo y subjetivo. El hecho que ello reavive y recuerde ideas religiosas de la sociedad occidental es algo más que un aspecto secundario y casual.

Friedhelm Mennekes, Colonia

Synaisthesis substantiae
(The Co-Perception of Substance)
Concerning an Aspect of the Work of Fernando Prats

36,000 tiny Hosts — the number is of such magnitude that perhaps it would be appropriate only to a mass said by the Pope himself — constitute a work of art. In a box of Plexiglas, reproducing on a small scale the central reredos on the Altar of Isenheim, they are placed one on top of another, one behind another, on against another, forming an amorphous mass. And yet, their materiality of light brown bread and their frame together create an astonishingly unitary fabric. Complete networks of abstract diagonals cover the surface, like invisible wefts and warps. Only now and then does a Host reveal its roundness frontally, as in a wafer box, like a sun that rises, sets or shines dazzlingly at midday. However, this detail is lost in the overall impression, which is synthesised as bread, only bread, nothing more than material, matter, substance — the substance of bread? Thus the impression is transposed to another level, substantiality is transformed into trans-substantiality; the piece of bread into the body of Christ; the earthy into the celestial; the dead into living; bread into manna; now into after — and vice versa: Retablo para elevación II (Altarpiece for Elevation II, 1999).

However, this is not the only altarpiece of its type. There is another, which is the product of the initial phase of making Hosts: it consists of those small rectangles of approximately 20 x 30 cm from which the tiny discs are successively cut. Fernando Prats places these partially made forms successively on a large support, whose dimensions are almost double those of Matthias Grünewald's original in Colmar: Anástasis (Anastasis, 1997).

This work seems to be an iconoclastic response to the famous masterpiece of the German Gothic; even so, it has nothing in common with negating. The choice of material, which Prats eloquently structures, clearly reveals the artist's symbolic orientation. He makes conceptualistically sober use of a cultural materiality that has the unique capacity to allow us to glimpse something beyond. The bread is resplendent bread. Its form and, above all, its materiality place the spiritual within eyesight of the sensitive observer belonging to the Christian world. «It is bread only apparently and externally, in reality it is Christ, that is, transubstantiation of matter» (Joseph Beuys). Here the material acts between two levels linked by a story. It is bread as the antonomastic metaphor for all human food, and at the same time the essence of all the stories about Christ and all His words. He Himself arranged this identification into a symbolic act and made its sacramental repetition the central contents of His message: Do this in

my memory. In the Last Supper, Jesus picks up the bread from the table and says: This is my body, in other words, this is me. This is the bread that gives life to the world.

All hunger is hunger for life, and the hunger for life is insatiable. Hence it is understandable that Jesus should transpose his whole story onto this iconic message; for in His message, God represents the life that lies beyond death; the life that man yearns for; according to the Word of God, Jesus is bread for the earthly life.

Despite the astonishingly Christian nature of the materials and contents, it must be stressed that the oeuvre as a whole of this young Chilean artist is not Christian art, but a variant of a conceptualism whose goal is to go beyond the level of pure rationalism and raise it to a broader vision of the world. The rational attempts to become united with the intuitive; the present with the past; enlightened thought with «romantic» thought. This purpose is better expressed in the words of the French artist Gloria Friedmann, in whose work everyday objects assume a central role. She allows the sensitive observer into her perception, which «speaks» through forms: «I leave as much space as possible to the feelings that the materials arouse, and also to the invisible bonds that tie them to times past. Earth, stone, wood, skins, oil and wine are ancient symbols which evoke philosophical dogmas and primordial spiritual images, the meaning of which seems to have been lost — a kind of poetic philosophy that does not presume to be scientific truth, although it heightens the credibility of certain perceptions».

Fernando Prats, who was born in Chile in 1967 and now lives in Catalonia, evokes the concept of art through art itself in order to liberate it from its immobility and reorient the aims of man's artistic activity. Prats' oeuvre shares the critical approach of post-war European artistic movements such as Arte Povera, Conceptual Art, Action Painting, Fluxus. However, in contrast to the superficiality of American Pop Art, his initiatives denote a return to the interior. Indeed, Prats might appropriate for himself the following statement by Jannis Kounellis: «I reveal the non-visible [...], what I set out to achieve is the ability to reach an interior image, that is, what the image represented at its origins». In this sense, Prats belongs to the tradition of the broadened artistic concept, which takes advantage of man's and society's connatural imaginative capacity in order to obtain a new humanity in art. For Prats, Joseph Beuys' concept of the inner eye is more important than external images.

Like many other artists, Fernando Prats has also gone back to the Christian iconic tradition; he studies it and reflects upon it. Those aspects of the tradition that fascinate him most are the timeless themes such as life, suffering, death, resurrection, eternal life and so

on. At the same time he is conscious of the fact that with these major timeless themes he can no longer go directly back to the Christian iconographic tradition. Through new artistic questions, Prats seeks new forms of expression. At the same time, he is aware that the modern stands at the very edge of the legacy of tradition, whose essential, timeless contents must be brought back to life. A certain «naïf» characteristic helps him in this endeavour: as the product of a Latin-American culture, Prats is free from certain burdens that condition the history of European art in relation to the Christian iconographic tradition. At the same time, his cultural orientation is critical enough to allow him to overcome with his art those concepts of reality that are limited by the rational, and thus to identify in the transcendental the method of his view of the world, in the sphere of a religion that is at once classical and modern. From this he creates a new artistic «language».

This drive is revealed in another material, which for this young artist is even more fundamental than bread: soot. Here he applies two essential procedures: burning and bathing. In order to produce smoke, in a kiln specially made for the purpose he burns a mixture of solvent, paper and several different types of textile. Smoke is a fundamental element in all primitive cultures, and consists of air containing matter in suspension: soot, volatile charcoal, drops of tar, etc. These elements are the products of burning and rise in gaseous form as a consequence of the heating process. The size of the particles determines the coloration of the smoke.

Each of Fernando Prats' artworks begins with the coloration of the paper. A kiln, built for this purpose, «colours» the paper hung inside the hood with tones ranging from grey to black, depending on how long the process lasts, evenly depositing particles on the surface of the sheets. Thus the smoke particles are deposited on the surface of the paper like a new form of aggregation. In order to fix the smoked paper the artist immerses it in a receptacle full of liquid, and then executes the work using a variety of different media.

While in these procedures there is a specific presence of chemical elements produced by burning, on the other hand they contain highly important mythological aspects. For Fernando Prats, the propitiatory fire of ancient religious and cultural traditions represents the kernel of his ideas, in the same way that these ideas played a crucial role, as purification rites, in the cults of different cultures. Similarly, the procedure of bathing is related to initiation or transition rituals.

In both elements, bread and soot, and in their related procedures of production and elaboration, such as smoking and bathing, the artist identifies a broadened concept of art and of materials: transformation and transubstantiation. Man must free his perception of reality from

its physical burdens and return it to the ideal spheres of thought and philosophy. A concept central to his reflection is that of substance, a concept that the artist believes must be activated. For Prats, substance is an object not for scientific research but for metaphysical observation. Substance is innate as something alive in everything that is perceptible and to which everything refers. It is neither immobile, unmoveable nor material; rather, it is the very «mover», the element decisive to the dynamics of the being. Its literal meaning indicates that substance presupposes the existence of something that permanently subsists, in other words, something that remains constant in the alternation of phenomena. The idea it implies is that of something found in everything that moves and causes to move while at the same time maintaining its own stability.

The materials Prats employs are the object of these reflections. And it makes no difference whether they be bread or soot, medicines, oil, chrism, rubber, leather, felt, bone marrow, vertebrae or a material as apparently banal as sealing tape. Prats chooses things whose possible meanings may vary and reveal the aspect of the transformation. In this way the aspect is accentuated of what is at once spiritual and material, sensual and transcendent.

For Prats, the spiritual cannot be extended only towards the forces and conditions of matter, as Materialism contends. This artist, like other thinkers of the post-modern era, takes for granted the existence of a metaphysical spirituality. For him, visible reality is a form of manifestation of the spiritual. Consequently he understands his artistic work as an open-ended activity, as a search for Nature and its energetic forces, including its links with the mysterious concepts of consciousness.

Fernando Prats' highly versatile oeuvre goes far beyond the individual aspect of reflection on substance that I have described here. His main concern is to rediscover a *synaesthesia substantiae*, the means by which to unify the world of the rational with the world of intuitive, subjective thought. And the fact that this revives and recalls religious ideas of Western society is more than a mere secondary, coincidental aspect.

Friedhelm Mennekes, Cologne

