

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, y 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 Mennekes¹, 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”². 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 hiende 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

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

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

agua, aparece simultáneamente el hombre nuevo”³. 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 este 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

³ 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 esta 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 (Antártica). 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 esta, 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 exposición⁴, 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 esta 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 Antártica, 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

⁴ F. Menekes, “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, superara 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.