

## **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 acercar 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. Éstas 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 sólo 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 sólo penetra con este trabajo en el interior de la imagen sino que prolonga su sentido más 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 Antártida, exactamente al glaciar Collins. La Antártida es para Prats un lugar prácticamente intacto, puro 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 Antártida 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, cielo 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 Antártida. 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***