

## Pilar Parcerisas Substancia y potencia en el hombre contemporáneo

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

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

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

La vanguardia no ha estado reñida con la religión, pero tal vez sí con sus formas de representación, con una iconografía caduca de lo sagrado, y especialmente en la religión católica, que ha hecho que a lo largo del siglo xx la vanguardia encontrara refugio en los primitivismos como camino de investigación del origen, del estado puro y primigenio del espíritu del hombre, que la religión ya no le podía dar. Tanto desde la religión como desde el ritual, hebreo o cristiano, como desde el primitivismo, el arte de vanguardia ha prestado atención a lo sagrado: Rouault, Ensor, Chagall, Klee, Picabia, Picasso y tantos otros.

Los artistas contemporáneos que sienten una llamada a esta vertiente sagrada y religiosa del arte ya no se plantean, dentro del arte occidental, una renovación simplemente iconográfica o formal sino que van a la esencia, al símbolo. Uno de los temas sobre los que podría hacerse un recorrido más largo dentro del arte contemporáneo es el de la crucifixión, porque es el más vinculado a la existencia humana, al sacrificio, a la muerte como acontecimiento, al drama, al emblema barroco, a la pedagogía mística y a las corrientes de renovación filosófica y religiosa que ayudan a salir de la noche medieval y a pasar la responsabilidad de la vida y de la existencia humana al hombre, exigiéndole al mismo tiempo una transformación mediante la acción. Figuras como Ignacio de Loyola o san Juan de la Cruz son básicas para establecer en este momento histórico las bases de una nueva mística.

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

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

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

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

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

Con Deambulatorios, Fernando Prats nos invita a hacer un viaje interior, espiritual, un desplazamiento físico y anímico. Nos acompaña a deambular por el símbolo de la forma sagrada en diferentes contextos y situaciones, a un recorrido de meditación en la pasión, la muerte y la resurrección de Cristo como lenguaje de crisis y catarsis en el que el hombre se puede reconocer e identificar en su misma substancia, una reflexión también sobre el vacío y el más allá, en un marco excepcional, la catedral de Vic, dando a la vez nueva vida a los espacios de culto, o paralelos al culto, desacralizando el museo y devolviendo el arte a un lugar más pertinente a sus orígenes y su tradición.

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

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

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

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

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

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

De hecho, su punto de partida es la figura de Cristo y el misterio del Gólgota, la transmutación o transubstanciación que se produce en este sacrificio por el que se vierte la sangre de Cristo y se derrama por todas las venas de la tierra. En primer lugar, pues, la crucifixión, ora en clave masculina ora en clave femenina, bajo la imagen de la Mujer crucificada (1990), que aparece en algunos dibujos. Y de aquí derivarán nuevas lecturas de la cruz, del tronco de madera (el leño y el madero del barroco español) en mosaico de papeles ahumados, los descendimientos (caídas), las *Pietàs* y los retablos con hojas de pan de hostia como *Anástasis* (1997). En segundo lugar, el altar como mesa de sacrificio ritual, centro de la instalación que con el título de este retablo expuso en la iglesia de Nuestra Señora de la Divina Providencia de Santiago de Chile el año 1997, en la cual fue protagonista el Altar para la elevación, hecho de acumulación de hostias recortadas que configuraron un volumen en forma de cruz. Y siguiendo con el espacio físico eclesial y su mobiliario, la rejilla, la confesión, el perdón, y así escribía en la gran rejilla instalada en el confesonario de esta iglesia de Chile: «El amor de Dios lo perdona todo», una invitación al tránsito de la palabra por el enrejado, y el acceso al perdón y a la catarsis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Traducción de Ramón Ibero

NOTAS

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