

Friedhelm Mennekes

Nuevos conceptos visuales para viejos temas del ser humano

El chileno Fernando Prats pertenece a un grupo de artistas que intentan liberar su actividad de las estrecheces de lo puramente formal y remitirse nuevamente al ser humano. Para él, el arte, lejos de ser un hecho objetivo, está profundamente enraizado en la subjetividad viva del ser humano. Se mantiene, por así decir, en paralelo con su conducta y su pensamiento. Desde principios del siglo xx, como mínimo, el arte es consciente de que puede abordar la situación del ser humano y su mundo en términos creativos. Esta tendencia ha tenido como fuerza impulsora el descubrimiento de que el mundo, tal como el hombre lo ve con sus ojos, está determinado en última instancia por las formas de que se sirve gracias a su inteligencia. Esto ha hecho que muchos artistas caigan en la cuenta de que, toda vez que se ocupan de la construcción de esas maneras de ver, el trabajo que realizan puede conducir a una ampliación de la consciencia humana en su conjunto. En esa dirección apunta también Paul Klee cuando dice que el arte no reproduce lo visible sino que hace visible lo invisible.

Ya a principios del siglo xx, los artistas se sintieron impulsados por la esperanza de que, justamente con una mayor atención a los nuevos elementos de la representación, podrían seguir desarrollando e impulsando los viejos esquemas de la percepción sensorial. Entonces el arte crea nuevos conceptos visuales que son necesarios para modelar el caudal de la conciencia que fluye sin cesar. El arte aparece, pues, como un medio para investigar y desarrollar aún más nuestras maneras de representar plásticamente la realidad. Es un arte que una y otra vez se dispone a dar forma a lo amorfo en la proximidad de la base, igualmente amorfa, del ser. Por lo tanto, la actividad artística tiene que ver esencialmente con la creación de formas. Formas de una vivencia intelectual.

En el principio de esa actividad artística está el acto de preguntar, que pone en entredicho la validez de las respuestas ya existentes y trata de indagar nuevamente los problemas. Aquí preguntar tiene en sí mismo un carácter transitorio y transformador. Describe de manera abstracta el núcleo interno de la actividad artística. En la pregunta, el ser humano prescinde por fin de sí mismo y de todo conocimiento particular para acceder a ese último dominio en el que se mueven todas las preguntas; es preguntar como expectativa de los sentidos y como afirmación del ser; precisamente ahí radica, en última instancia, la autorrealización intelectual del ser humano.

Difícilmente podríamos encontrar un filósofo de nuestro siglo que haya investigado tan a fondo ese aspecto de la pregunta como Martin Heidegger. Según él, «preguntar es una búsqueda indagadora del que es en su ser aquí y su ser así... El preguntar en sí mismo tiene, como comportamiento de un ser, del que pregunta, un carácter propio del ser... Lo buscado, al preguntar por el ser, es... en primera instancia absolutamente inaprensible». Sin someter la obra de Fernando Prats a la filosofía de Heidegger, podemos afirmar que en esta cita se pone de manifiesto una preocupación central de su arte. Él busca de manera ostensible dar una forma artística a la pregunta. Ésta es para él un objeto estético y está aquí porque él quiere. En su arte, Prats pregunta a la pregunta misma y despierta en el que pregunta la singular cualidad de su consciencia. Estamos, pues, ante un ser «abierto al mundo» (Max Scheler) que lo examina todo con sus ojos para estar así atento a todo.

Las preguntas tienen un método, trascienden y transforman el estado de los conocimientos y la experiencia. Iluminan lo desconocido y aportan elementos ordenadores al caos. Aunque este enfoque filosófico es decididamente abstracto, determina la lógica de su actividad artística. Aun así, ésta está orientada hacia las circunstancias materiales del mundo y hacia los procesos internos de su desarrollo. Por consiguiente, lo que él investiga es el movimiento iniciado por la pregunta. De ahí arranca su arte.

La meta de este movimiento es, en líneas generales, la substancia, entendida en términos dinámicos, y, en última instancia, el desarrollo evolutivo del mundo. De acuerdo con su etimología, la palabra substancia remite a lo subyacente, o sea, a aquello que permanece o subsiste al margen de las manifestaciones siempre cambiantes. Sin embargo, de acuerdo con el concepto, substancia es lo que, al margen de todo lo que se mueve y es movido, se asienta siempre en sí mismo. El concepto de substancia, que está en la base de este arte, no es estático, inmóvil, inalterable, pues, de manera análoga al artista alemán Joseph Beuys, Fernando Prats entiende la substancia como lo esencialmente *movens*, lo que se mueve de manera determinante, aunque por lo demás contempla el mundo bajo el aspecto de su evolución. La fuerza la encuentra en lo caótico; el ser humano responde a ella en el plano plástico-mental mediante el hallazgo y la invención, en cada caso, de conceptos y formas plausibles y concretas.

Al igual que en el caso de Beuys, el pensamiento artístico de Prats está relacionado, no sólo aquí, con conceptos generales de la religión y en especial de teología católica como, por ejemplo, la transubstanciación de la materia. Es la representación de una concepción simbólica del mundo que parte de los hechos reales, pero luego construye sobre ellos correspondencias mentales para mejor ver y modelar las realidades básicas.

Aquí hay que mencionar en primer lugar el fuego y los procesos relacionados con él. Todo trabajo artístico de Fernando Prats empieza quemando papel. En un horno construido por él a este fin colorea los papeles del gris al negro, colocándolos extendidos, por el tiempo que convenga, en lo alto de la campana. Así, sobre la superficie del papel se van depositando de manera regular las partículas de humo. Después, las partículas de humo aparecidas en el papel quemado se transfieren a otro papel. Éste, ya en un nuevo estado físico, es, por así decir, papel transformado. A continuación, el artista sumerge los papeles así estratificados en una pileta llena de una mezcla de agua y alcohol, donde reciben el baño fijador. Entonces Prats actúa sobre la hoja de papel con un grafito o con las manos para crear en ella gestos dibujísticos espontáneos.

En la misma medida en la que está físicamente presente la objetividad de los elementos del fuego y la química, estos procesos son realizados también, de manera simultánea, mitológicamente. Para Fernando Prats, en el fuego están las antiguas tradiciones religiosas y culturales de la ofrenda del fuego y el humo. Por eso ocupan el centro de sus concepciones, como ocupan el centro del culto en las diferentes culturas en cuanto ritos de purificación. Del mismo modo, el baño está relacionado con ritos de iniciación o con las fases de la vida. En la exposición se pueden ver algunos ejemplos de este grupo de obras.

Pero aún hay otro material de trabajo que ocupa el centro de la exposición con más fuerza que el fuego y el hollín. Es la hostia, o sea, el pan que se emplea en la santa misa de acuerdo con la liturgia

de la Iglesia.

El pan es, acaso como ningún otro producto, elemento de transformaciones decisivas o, más exactamente, de transustanciaciones de la fe. La elección de este producto descubre, en su elocuente forma, la orientación simbólica del artista. En su sobriedad conceptual, Prats utiliza un producto cultural que apunta como pocos más allá de sí mismo; ilumina como materia y, así, el pan se convierte, por ejemplo, en pan luminoso, por utilizar un término de Joseph Beuys. Las formas de Prats abren la mirada del observador perteneciente al ámbito cultural cristiano a lo espiritual. En cierta ocasión Beuys ya presentó una tableta de chocolate en las manos de dos niñas como una cosa espiritual. Entonces declaró:

«Sí, esto es, dicho de manera muy abreviada, una referencia directa a la espiritualidad de la materia. El pan, o sea, una substancia que representa la substancia más elemental de la alimentación humana, adquiere su significado en el término “pan luminoso”, porque tiene su origen en lo espiritual, esto es, porque el ser humano no vive sólo de pan sino también del espíritu; a decir verdad, eso es lo que ocurre en la transustanciación, la transformación de la hostia en el antiguo rito de la Iglesia. Aquí se proclama: esto sólo es pan aparente, exteriormente, pues en realidad es Cristo, o sea, la transustanciación de la materia».

En semejante concepción, la materia pan se mueve entre dos planos unidos en una historia. Es en definitiva el pan como metáfora de toda la alimentación humana y, al mismo tiempo, como síntesis de todas las historias centradas en Jesús y de todas sus palabras. Él mismo dispuso esta consagración en un acto simbólico e hizo de la repetición del sacramento el contenido central de su mensaje: «Haced esto en memoria mía». En la Última Cena, Jesús toma en las manos el pan que está sobre la mesa y dice: «Este es mi cuerpo», –o sea– este soy yo: el pan que da la vida al mundo.

El hambre es siempre hambre de vida, y el hambre de vida es insaciable. Se entiende, pues, que Jesús transfiera toda su historia a esta expresiva palabra, pues en su mensaje Dios defiende la vida que se prolonga más allá de la muerte; es la vida que persigue el ser humano. De acuerdo con la palabra que sale de la boca de Dios, Jesús es el pan para la vida del mundo.

A pesar de toda la sorprendente religiosidad cristiana de materiales y de significados, hay que hacer constar que la obra de este joven artista chileno no es exactamente arte cristiano sino la variante de un conceptualismo empeñado en superar el plano del racionalismo puro y proporcionarle por elevación una más amplia visión del mundo. Lo racional trata de aliarse con lo intuitivo, lo actual con lo pretérito, lo ilustrado con la actitud romántica.

No es la primera vez que Fernando Prats expone en una iglesia. Impresionante fue su presentación en la Iglesia Nuestra Señora de la Divina Providencia, Santiago de Chile, en el año 1997. También hay que recordar su interesante proyecto para la barcelonesa basílica de Santa María del Mar. En los dos casos realizó intervenciones espaciales. En Santiago ocupó las capillas laterales y así creó ocho estaciones de arte. En su concepción utilizó a este fin los espacios sagrados de la casa de Dios y así profundizó, intensificó y renovó elementos litúrgicos como altares, confesonarios y pilas bautismales. Nuevamente hay que observar que no se trata de arte cristiano; es la fuerza del arte mismo, con la que Prats investiga los antecedentes rituales y las condiciones espaciales en la lógica práctico-

artística. Antecedentes y condiciones que consulta, reconstruye, mueve, reaviva y renueva creativamente como artista. Esto es lo específico pero también lo conmovedor y singular de su arte.

En la catedral de Vic se enfrenta con el espacio sagrado e incluso da un paso más: elude la nave central y se contenta con cinco espacios secundarios: el claustro, la sala del tesoro, la sala capitular, la cripta y la hospedería. De este modo desplaza el acento de la exposición. Ahora ya no muestra sus obras, sino que, a través de su presentación, aprovecha la posibilidad para aplicar al espacio acentos con valor de contrapunto que no incitan al observador a observar sino a interactuar y penetrar. Así, la exposición se convierte en acción, con lo que el observador también participa en esos procesos transformativos para perderse en ellos. Aquí se ocupa casi exclusivamente de sí mismo, de sus preguntas y sus enigmas, aquí es posible que olvide y abandone tanto el arte como la religión, pero ello no le impedirá al final reencontrarse consigo mismo y recuperar estas dos parcelas de la cultura. El proceso no es nuevo en la tradición cristiana, pues siempre ha habido actividades terapéuticas en forma de procesiones y peregrinaciones. La más importante de todas ellas es el vía crucis, que en la exposición parece actuar como una especie de principio interno, pero, a decir verdad, en la forma en la que se ha desarrollado en el arte del siglo xx. He aquí una breve síntesis de la historia del vía crucis.

Las manifestaciones que cristalizan en el vía crucis se sitúan en los inicios del cristianismo y, más concretamente, en las peregrinaciones a los santos lugares de Jerusalén. A pesar de las cambiantes condiciones políticas la tradición subsiste sin interrupción y a partir del siglo iv se conocen ya documentos escritos que hablan de las peregrinaciones. En un principio todo se reducía al interés por visitar los Santos Lugares y recorrer exactamente el mismo camino que Jesús había recorrido.

Aunque los relatos de estas peregrinaciones, muy pronto enriquecidos con elementos legendarios, alcanzaron una gran difusión, para la inmensa mayoría de las personas era totalmente imposible hacer un viaje de tales proporciones. Entonces a alguien se le ocurrió la idea de establecer determinados trayectos, de acuerdo con relatos concretos, a fin de recorrer, simbólicamente y sin moverse del país, el mismo camino que el Salvador. Así se crean los primeros caminos. De acuerdo con los informes bíblicos y la *via captivitatis*, estos caminos empiezan en el huerto de Getsemaní y pasan por las instancias ante las que Jesús tuvo que comparecer y fue interrogado: Anás, Caifás, Pilatos, Herodes, para volver a Pilatos, que pronuncia la sentencia definitiva. A partir de aquí empieza el vía crucis. De acuerdo con la esencia del mensaje bíblico se inicia con la condena a muerte de Jesús y pasa por la escena en la que carga con la cruz, la alusión a Simón Cirineo y el encuentro con las santas mujeres hasta la crucifixión, el descendimiento y el sepelio.

Los primeros vía crucis concretos constaban exclusivamente de trayectos marcados con cruces. Después se colocaron figuras sencillas que con el paso del tiempo se fueron cargando con todos los detalles imaginables. La fuente de tales figuras no era el interés estético sino la práctica de ejercicios religiosos concretos, sobre todo en forma de procesiones. Aquí se sitúa la tradición de las caídas de Jesús y, en las variantes locales, la tradición de los pasos, de las caídas en las que Jesús queda arrodillado y las caídas por dolor. A partir de este duro camino, las personas supieron hacerse una imagen viva que, con ayuda de la predicación y la contemplación, convirtieron en cuadros plásticos; éstos unas veces eran tres, otras cinco y en la mayoría de casos siete. Los diferentes misterios se llamaron pronto estaciones, concepto que procedía del ámbito militar y significaba exactamente puesto

de guardia. Más tarde pasó a definir la posición de fíme y el acto de permanecer inmóvil en las procesiones. Así se convirtió en lugar y momento de contemplación, de recogimiento y oración.

El vía crucis de catorce estaciones es el resultado de un proceso de desarrollo plural que tiene lugar posteriormente y cuyos pormenores no podemos recoger aquí. En cualquier caso, su difusión, en cuanto resultado, se debe sobre todo a dos factores, uno literario y otro pastoral. A principios de la Edad Moderna, una amplia literatura religiosa se cuidó, desde la invención de la imprenta, de la difusión de la idea del vía crucis. Su transferencia en forma de ilustraciones a manuales concretos fomentó su popularización, mientras que las recomendaciones y la asistencia espiritual propiciaron una entusiasta acogida por parte de amplias capas de la sociedad. Así, el vía crucis se convirtió en un socorrido ejercicio espiritual, en el que las personas podían participar llevando consigo sus preocupaciones y sus necesidades. Aquí uno podía meditar en los secretos de la religión, preguntas y dudas, intervenir en las diferentes escenas y hacer que en la oración y la meditación apareciera todo lo que a uno le afectaba para luego volver a la vida consolado, animado y renovado en el espíritu y en el cuerpo. Miles y miles de vía crucis instalados en espacios abiertos, en altares y en iglesias demuestran que este ejercicio espiritual goza de un gran favor popular.

Los catorce cuadros de Barnett Newman agrupados bajo el título de Estaciones de la cruz (Stations of the Cross) han entrado en la historia del arte y del vía crucis por el gran impacto que han ejercido en muchas personas. Realizados en los años 1958-1966, actualmente se encuentran en la National Gallery de Washington. Aunque inicialmente no sabía que estos cuadros iban a convertirse en una serie completa, Newman vio después, como él mismo confesó, que el tema tenía una gran unidad conceptual, y poco a poco ésta encontró expresión en los cuadros. En su caso tampoco se trata de una ilustración de los temas tradicionales. En realidad, él traza sobre la tela desnuda franjas verticales, negras o blancas, confrontadas a izquierda y derecha, y con diferente factura. Después, en la novena estación, todo el color cambia a blanco para quedar dominado por el negro en las estaciones duodécima y decimotercera. Por último, en la decimocuarta estación la dramática composición se disuelve de nuevo, toda ella, en blanco.

Newman concibe su serie como una representación plástica del vía crucis de Jesús. Extrae su unidad de los primeros versículos del salmo 22: Lema sabachthani - ¿por qué? Las diferentes estaciones no representan anécdotas, sino un acontecimiento único, al que sirven en exclusividad sus cuadros, como él mismo explica en una entrevista contenida en el catálogo de obras del año 1966, en la que dice: «¿Por qué me has abandonado? ¿Por qué me abandonas? ¿Con qué propósito? ¿Por qué? Esto es la Pasión. Estos gritos son de Jesús. No el penoso recorrido de la Vía Dolorosa, sino la pregunta que no tiene respuesta».

Hasta hoy, el vía crucis de Newman, como serie y como variación de una única idea, ha ejercido una ininterrumpida fascinación en el arte de nuestro tiempo. Esto se debe, entre otras muchas razones de mayor o menor importancia, a su historia, que arranca de las representaciones de la Pasión del arte occidental. Aquí, limitándonos a los años cincuenta del siglo xx, tenemos que mencionar, además de Newman, ante todo a Henri Matisse. Después de él vendrían, por ejemplo, James Brown, Günther Förg, Markus Lüpertz, Francesco Clemente, Bill Viola y Jannis Kounellis. Todos ellos conciben el vía crucis no como una ilustración de un máximo de catorce escenas individuales, sino como variación de un concepto integral e integrador. Éste puede ser de naturaleza teológica, existencial o terapéutica.

La persistente y siempre nueva actualidad del vía crucis tiene con toda seguridad su fundamento sobre todo en su carácter básicamente transformador. Aquí se agitan y modifican pensamientos, estados de la consciencia, estados de ánimo y sentimientos. Y ése es exactamente el punto que Fernando Prats toma y utiliza como fundamento de la escenificación de su exposición. Aquí al visitante se le coloca en un camino que le lleva no sólo al mundo del arte y de la fe sino también, y sobre todo, a sí mismo, a sus preguntas y sus esperanzas, a sus barreras y sombras interiores para que se libere de ellas. De acuerdo con su arte, a Fernando Prats le interesa aquí el movimiento y la transformación, conceptos básicos que, en el ámbito de la fe, tienen su correspondencia en la transubstanciación.

Su vía crucis se llama Deambulatorio. Tiene cinco estaciones, que son: primera, la Hospedería; segunda, la Cripta; tercera, la Sala Capitular; cuarta, la Sala del Tesoro; quinta, el Claustro.

En la Primera estación: hospedería se expone una selección de dibujos, objetos y maquetas que nos introducen en el sistema expresivo del artista; son objetos de sus procesos creativos como dibujos ahumados, hostias, ceras, etc. Todos ellos sorprenderán e irritarán al visitante; le saldrán al encuentro y se mostrarán de acuerdo con él, en su camino, y con el mundo en el que quiere entrar.

El camino hasta la Segunda estación le lleva por una entrada lateral a la iglesia y desde allí, a través de una nave de acceso, hasta la Cripta. Aquí está en la iglesia románica. Entre las cuatro columnas centrales situadas en un cuadrado hay un círculo pavimentado también circularmente de modo que apunta al centro. Delante del altar define una especie de centro mágico con un núcleo vacío. El ordenamiento circular de las piedras en torno al punto central es ampliado ahora mediante 750 pequeñas almohadillas extendidas sobre todo el espacio sagrado. Están hechas con pan de hostias e infladas desde dentro. Así marcan el carácter transformador del acto eucarístico en el altar y simbolizan la inspiración y la encarnación.

Las almohadillas trazan, por así decir, tensas líneas radiales, como una red, sobre el pavimento de la cripta, como si quisieran acaparar la atención del visitante y conducirla hasta el centro con indefinida franqueza. Este punto estaba vacío, era un centro vacío, un espacio sagrado, no hollado. En filosofía se dice de estos puntos que son necesarios para el pensamiento, y su aceptación y mantenimiento como verdad promueven la actividad de pensar. El círculo, que crece a partir de un punto de máxima densidad y permanece unido en todo momento con su centro por un movimiento hacia atrás, será presentado como representación de lo que no se puede representar, del centro vacío, morada de la Divinidad.

El camino del Deambulatorio conduce ahora nuevamente a la nave del templo, a través de la nave lateral situada enfrente. Aquí está la Tercera estación, la Sala Capitular. Delante de un cuadro que muestra la venida del Espíritu Santo, se ha colocado una especie de colchoneta en cuyo interior hay 120.000 hostias.

La Alfombra de hostias está fijada en medio del cuadro bajo las lenguas de fuego de la primera comunidad –la formada por los discípulos de Jesús– y parece como si quisiera transferirlas a la interminable masa de seres humanos que siguen, a los que pasa este sople del espíritu.

Justamente al lado se encuentra la Cuarta estación, la Sala del Tesoro. Aquí se conservan vestiduras para la celebración de la misa, cálices, custodias, cruces y otros objetos valiosos de la rica historia de

la catedral. Aquí se encuentran y son expuestos como reliquias inánimes de tiempos pasados. Fernando Prats expone en las diferentes vitrinas obras de su arte: Médula, llagas, hostias... Llenan el espacio con objetos mudos, en cuanto que cargan las diferentes vitrinas con energía y la convierten en tensión, de modo que, junto a los viejos objetos de exposición, no sólo llaman la atención las extrañas obras del artista sino que también se percibe la tensión entre las obras de arte antiguas y recientes, que se cargan mutuamente con nuevas connotaciones.

La Quinta y última estación es el gran claustro gótico. Aquí se ha acometido la más radical intervención en la arquitectura. El visitante lo pisa literalmente. Sobre el pavimento de todo el claustro se han colocado grandes placas de yeso en forma de hostia. Como están sueltas, cuando el visitante pasa por encima de ellas, se mueven y algunas se rompen. Así, al andar, se genera un ruido que provoca irritación y concentración en el proceso. La instalación produce el efecto de un segundo plano en el espacio; andar sobre esta capa es casi como deslizarse sobre hielo o, también, como aquel deslizarse sobre el agua de que habla el evangelio. En las paredes de este claustro hay sarcófagos, algunos de los cuales han sido abiertos por el artista y ahora de ellos cuelgan hasta el suelo paños negros que hacen pensar en los sudarios de los difuntos cuyos cuerpos se encuentran en las transformaciones de los procesos de resurrección.

Contemplado retrospectivamente, el camino a lo largo de las estaciones aparece como la procesión a través de una gran transformación. Equipado con los conceptos visuales del arte de Fernando Prats, el visitante sigue su camino a través de la maraña de prácticas e ignorancia con concentración, transparencia; ilumina lo ya dado y transforma sus conceptos; pregunta a lo enigmático y busca con intuición artística nuevas respuestas. El gran tema de Prats es cuestionar convenciones de la percepción y de la comprensión, la tensión entre apariencia y realidad, entre ocultar y descubrir. Procura romper el círculo de expectativas visuales y conceptuales, de modo que las personas mediten en las cosas de una manera nueva, como no han hecho con anterioridad.

Éste es el motivo por el que, a la postre, el visitante de esta exposición se entiende a sí mismo como misterio, pero también el motivo por el que, en cualquier caso, se sentirá estimulado no sólo a meditar en el arte y en la fe sino también, y sobre todo, a reflexionar sobre sí mismo para descubrir de nuevo su futuro y sus posibilidades. Para él éstas pasan por todos los aspectos del saber y de la experiencia, sólo que en su caso religión y arte cumplen una función especial. En su relación dialéctica se revelan como un camino excepcionalmente idóneo para una renovación y transformación de lo usual, pues, respecto de la religión, el arte tiene el desconcertante poder de hendir el núcleo religioso y, una vez hendido, infundirle nueva vida. El arte arrebató a la religión toda seguridad autofabricada y la arroja al pathos de esa manera de preguntar que cala hondo. Como puede verse en el norteamericano James Lee Byars, el arte afina la pregunta y la presenta como pregunta en el espacio, como filosofía que pregunta, en definitiva como la pregunta y la confronta, impasible, con la meta final de toda pregunta, la pregunta de la muerte. Así, el arte obliga a la religión a mostrar el núcleo desnudo de su existencia, a investigar el ser en términos creativos, con una intención integradora: cuadros inspirados, historias, ritos, vistas y visiones del mundo... hasta visiones de Dios.

Dios es objeto de la experiencia como pregunta, pues lo que dice la palabra de Dios sólo se puede describir, en primera instancia, como pregunta. Pero esa pregunta sólo puede darse cuando el que pregunta pasa a ser el objeto de la pregunta y eleva el acto de preguntar a la condición de principio

sólido. A esa cuestionabilidad de la religión como su principio más íntimo, el arte contribuye «encendiendo» constantemente la pregunta de Dios y la vida y manteniéndola siempre «encendida». Es el arte autónomo, el arte hecho de arte y nada más que arte, que incita a la religión a vivir de sí misma, abierta y creíble.

La divisa el arte por el arte impone así una conmovedora correspondencia en la religión por la religión.

El arte está siempre en movimiento. En un desasosiego que le es propio, siempre quiere ir más allá de la obra realizada en un momento dado. Y, una vez conseguido este objetivo con penoso esfuerzo, la nueva obra queda siempre inserta en una búsqueda carente de toda seguridad. La actividad artística, como toda actividad intelectual, se lleva a cabo en la dialéctica de la afirmación y la negación, de la declaración y la indagación, de la confianza y la duda. Esta duda es el verdadero elemento *movens*, la fuerza motriz del movimiento creativo, la inquieta, nunca satisfecha creatividad.

En ningún sitio están más cerca el arte y la religión que en este punto. Aquí siguen cursos paralelos. Pero además tienen en común la fragilidad interna de su saber. Es cierto que la fe descansa en un credo sustentado colectivamente, pero el individuo tiene que avivarlo constantemente para él, pues, como todos los procesos mentales, la fe es acosada por los peligros de la habituación y el hastío, por las vivencias límite y las insinuaciones de la vanidad o, simplemente, por la fatiga intelectual. Toda certeza interior está expuesta a crisis en su desarrollo. Precisamente esto también es válido para las convicciones religiosas, cuya función sólo puede ser siempre mantenerse firme frente al misterio inaccesible. Todo conocimiento adquirido tiene que resistir la inseguridad de un aprender a tientas. Por eso la religión, a partir de esa doble experiencia de deseos de saber e impotencia, busca la proximidad de la ciencia y la filosofía, de la literatura y las artes plásticas, de la música, del teatro, de la danza... Y, en última instancia, esa inseguridad es justamente el motivo de que todas las religiones estén expuestas constantemente al cambio. Las formas arcaicas se vuelven rígidas y quedan obsoletas; convicciones que en otro tiempo eran sólidas se debilitan; las objeciones que se repiten terminan imponiéndose. Sólo mediante un renovado aprehender y recuperar seguridades que se van haciendo familiares y se van incorporando de nuevo llega la religión a sí misma, por así decir, en los dolores de su permanente alumbramiento.

Inseguridad y duda son immanentes a la fe; sí, al final las dudas fueron más importantes para la humanidad que la fe sólida. Sin embargo, en la práctica las cosas no parecen ser así. En el púlpito y en la vida diaria de la mayoría de los creyentes, la duda desempeña un papel secundario.

Tanto más y tanto más sistemáticamente está instalada la duda en el arte. Aquí, la duda se ha hecho cultura. Aquí llega hasta el núcleo, hasta la duda en sí misma, la duda en el arte. Exactamente en ese punto, en la disolución de certezas falsas o certezas superadas, en las preguntas constantemente reformuladas y ávidas de respuesta y, por último, en las respuestas afirmativas por confianza propia hay un acercamiento creíble al arte, a la creación, a Dios. Para mí, ahí está el punto de tensión y de contacto, sensible y a la vez creativo, del arte y de la religión en un ciclo ascendente: preguntar, contestar, dudar, preguntar de nuevo, responder de nuevo, dudar de nuevo... Ciertamente en lo más alto está la respuesta: el arte inspirado, la fe por inspiración, que, sin embargo, inmediatamente después de su alumbramiento, adoptan formas rígidas y se tienen que disolver de nuevo en la duda. Las respuestas nunca son posesión sino que generan nuevas preguntas y la búsqueda de una nueva respuesta.

Recorrer este camino, tal como lo jalonan la exposición y el pensamiento artístico de Fernando Prats, no es tarea fácil; no es fácil para el arte, no es fácil para la fe y no es fácil sobre todo para aquel que se atreve a seguir este sendero. Es cierto que está lleno de emociones, pero hay algo acerca de lo cual no cabe la menor duda: es un vía crucis. Pero a la postre conduce a una tierra donde conocimiento y experiencia se manifiestan en libertad.

Hace unos veinticinco años, un teólogo, a la sazón joven y que hoy ocupa un cargo elevado en la jerarquía eclesiástica, formuló una visión muy prometedora en relación con la fundamental unidad existente entre arte y religión en cuanto actividad del espíritu: si la forma primordial de la intelectualidad y de la existencia del ser humano radica en que éste sólo encuentra la certeza de su existencia creyendo y dudando, sólo cuando es atacado, «entonces, tal vez, la duda, que protege a uno y a otro de la tentación de encerrarse exclusivamente en lo propio, podría pasar a ser el lugar de la comunicación. La duda impide que los dos se enclaustran totalmente en sí mismos, hace que el que cree se abra al que duda y que el que duda se abra al que cree. Para uno la duda es su participación en la actitud del incrédulo, para el otro la forma como el creyente, a pesar de ello, sigue siendo un reto para él». El autor era, ni más ni menos, que el cardenal Joseph Ratzinger.

El artista angloindio Anish Kapoor formula así este mismo anhelo: «Arte y religión coinciden en que ambos ponen cabeza abajo al mundo, tal como el hombre lo ve. Así, el hombre se ve obligado a captarlo desde dentro y, al hacerlo, palparse a sí mismo como su dios». En estas palabras posiblemente está formulada la quintaesencia de la exposición del artista chileno Fernando Prats y sus colaboradores eclesiásticos, que han tenido el coraje de escenificar esta singular interacción.