

DESAHOGO

Fernando Prats realiza un intenso viaje hacia el vacío a través de las condiciones de ritualización proporcionadas por los modelos de sufrimiento y ascesis sacados del cristianismo. Sin embargo, toda su obra así como los recientes periplos realizados con sus pinturas y acciones tanto hacia dentro del cuerpo como hacia adentro de la tierra, asumen y aprovechan el sentido de interiorización y desahogo de vida, que proviene de esa inmersión espiritual sin conectar directamente con lo sagrado. Su conexión con la realidad absoluta no busca la transmutación divina, tal como se da en el cristianismo o incluso en el zen, sus experiencias hurgan en el lado oscuro de toda sublimación, presencian la zona tortuosa de toda revelación.

El concepto de transustanciación del cuerpo del artista y también del cuerpo de la pintura da salida a una nueva conciencia moral mística en la postguerra europea, de la que deberíamos rescatar a Yves Klein, con sus monocromías de incomparable intensidad, quien actuó muy tempranamente en el arte como alquimista y maestro de ceremonias antes de su prematura muerte en 1962. Él había tomado en consideración la relación del cuerpo físico con las sustancias reales (los pigmentos puros, la arquitectura del aire, las posibilidades del fuego y la lluvia de agua) en busca de la pureza de unión de las materias zen a través de la fuerza universal de sus esencias. Lo hizo conducido, sin embargo, por una actitud occidental de cruzado, con el perseverante objetivo de la creación de un hombre espiritual nuevo

El artista chileno parece enlazar con ese trayecto místico de entrega total de la corporeidad al Vacío Absoluto. Sin embargo, para Fernando Prats el abandono del cuerpo significa ver la luz y desgarrarse, es sentir la luz como un chispazo doloroso, para luego recoger la experiencia y congelarla. Es tocar de cerca el absoluto sin creer que nos haga mejores o peores, sin pretender una efectiva elevación del espíritu, tan solo como alteración de la materia que somos. Se acerca así a la gran belleza de esa experiencia de vaciedad, consciente de que está contaminada de desgarro. De esta manera roza lo sublime como horizonte de perplejidad más que como búsqueda de una extra-realidad, extasiado con los miedos, las sombras y las zozobras que le preceden. En esta situación el cuerpo no puede disolverse en la divinidad, antes bien se arrastra como una materia imprescindible, que se carga y descarga de violentas energías. Estaría entonces mucho más cercano a la idea que parece subyacer en la obra de Francis Bacon, según la cual toda ausencia de nosotros mismos supone una violentación. Comparte con él esa brutalidad de hecho que recorre unas imágenes de cuerpos de matadero, desarmados por el estallido

de fuerza de sus vectores internos. En el fondo de su obra Fernando Prats nos acerca a una parecida monstruosidad de la asfixia del alma.

Es altamente significativo, para entender como este joven artista trae todas estas consideraciones a la actualidad, abiertas sin embargo a nuevos desplazamientos, el hecho de que su pintura no se configure como suma de rastros depositados en ella (como hacía Y. Klein), o dando salida a la furia del pincel como arma aniquiladora (en F. Bacon). La pintura de Prats trabaja también con la "huella", pero funciona por eliminación y no por añadido. Las superficies son sometidas primero a un proceso de humeado general y después a un juego de sustracciones, rasgados y borrados de la impregnación primera dejada por el humo, de manera que la superficie pictórica no es receptora de imágenes incorporadas. Antes bien, el plano pictórico es tratado en sí mismo como receptor corporal, como piel doliente. La huella es entendida como señal interna y no como imagen externa.

Para absorber el gozo blanco, la luz sobreviene por el contrario del interior de las propias tinieblas. Por eso su esplendor de luz es opaco más que magnetizante, irritado más que endulzado, ensuciado más que ensalzado. Los múltiples matices del negro, blanco o gris, nacen del tratamiento dado al polvo residual del fuego, del deambular de sus partículas lanzadas al aire. El color y su imagen se debaten en unas tensiones térmicas, que no surgen de la llama directa purificadora sino del vagar de su suciedad etérea en relación a otras reacciones químicas. Encima de las capas de humo obtenidas, que van del blanco deslumbrante al negro cerrado, Fernando Prats detiene rastros desvencijados de arrastramientos (el sudor del cuerpo), de algunos derramamientos (el aceite), o de algunas corrosiones (la sal). Las superficies saturadas por el calor liberan así su propia energía, forzada por esos contactos matéricos basados en el desgaste, y se abren a su propia luz interior en una transmutación inquietante. Es el propio acontecimiento matérico, sin otras mediaciones, el que produce esa iconografía de cuerpo pictórico deshilachado, desvencijado.

El mismo sentido tenían sus anteriores trabajos con pan de hostia. Disponía este blanco elemento en urnas transparentes, repletas y estratificadas hasta la saturación. Este es el pan a través del cual en la cristología sagrada accedemos a la transustanciación divina, sin embargo Fernando Prats lo utilizaba como elemento orgánico que se comportaba como lo hacen las capas telúricas de la tierra, como naturaleza a punto de desbordarse. Desproveía al pan sagrado de su materialidad universal y le devolvía la peligrosidad y la violentación de una materialidad llana sometida a su propia fuerza desatada.

De una manera parecida ha utilizado el pan en sus acciones, con ello nos enfrenta a otras formas de desbordamiento del símbolo divino. La carne divina en contacto con la carne humana produce en sus

experiencias un efecto extremo, una desorientación, un bloqueo del cuerpo hasta la expulsión de los fluidos nocivos. De las dos materialidades en reacción (la divina y la humana) surge el colapso en el estómago y en la respiración. Se invierten así los papeles, la naturaleza humana transmuta la divina y contamina en vómito y asfixia, en parada de las funciones corporales. Tales expulsiones pueden estar referidas metafóricamente a la imposibilidad de soportar una espiritualidad pura.

En su reciente acción que le ha llevado Del Cardener a la Antártida ha realizado un interesante recorrido desde el interior del cuerpo (simbolizado por esa singular imagen escultórica mitad médula mitad músculo del corazón) al interior del hielo glaciar. Después de un ritual de iniciación destinado básicamente a recoger la luz del río en ánforas, y de pasarlas por su propio taller, el artista se sometió con ellas durante cuatro días a una vivencia extrema en la antigua cueva que se halla en Manresa donde tuvo su iluminación divina San Ignacio de Loyola. Durante este tiempo de ascesis incrustó en las fisuras de la gruta esos músculos informes que definen nuestra última corporeidad, y revistió el interior de la cueva con hileras de cinta de precintado amarilla, pegadas unas a otras, hasta constituir una doble piel interior de la cueva. Como un útero pobre de una amarillenta luz cegadora. Después, movido por su condición latinoamericana, Fernando Prats decide prolongar aún más hacia el Sur la famosa concepción Beuysiana de la cruz que unía Norte/Sur-Este/Oeste (que le llevaría a realizar la conocida Acción Manresa en la galería Schmela de Düsseldorf el 15 de diciembre de 1966). Y se traslada a la Antártida, donde tras caminar durante horas sobre el glaciar Collins, arrastrando aquella enorme capa de celo reducida a un sucinto bagaje amarillo sujetado por correas negras, se detiene para abrir una concavidad en la nieve y depositar el bulto allí para siempre. La vivencia de la cueva se traslada así al glaciar, tratando pues de congelar en el Polo Sur la experiencia de lo sagrado. La doble luz, recogida simbólicamente en el río y en la cueva, es introducida en el hielo preservador.

Sin duda hay en todo ello una experiencia de abandonarse al vacío más como parálisis que como mística cálida. El contacto con la Vaciedad que nos muestra Fernando Prats genera despojos, caídas, desgarros, fulminaciones y colapsos. Su experiencia de lo sublime es enfriada y lacerante.

Teresa Blanch