

Huellas del comienzo.

[Palabras para *revelar* una fascinación].

Fernando Castro Flórez.

“Yo veía a la noche como si algo se hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento”
(José Lezama Lima).

¿Podemos comenzar, todavía, a escribir a partir del relato de aquel filósofo enloquecido que recorría las calles con una linterna a plena luz del día pregonando la terrible verdad de que nosotros somos los *asesinos de Dios*? ¿No será, tal y como Nietzsche advirtiera, precisamente ese el momento en el que todas las coordenadas se perdían, borrado el horizonte, socavado el fundamento de la fe? Tal vez el final de la *época de la imagen del mundo*, esto es, la crisis de la *representación* y la inevitable caída de la metafísica hayan afectado al arte que, desde que Hegel hiciera el diagnóstico en sus famosas *Lecciones de Estética*, habría devenido conceptual. La mítica “muerte de la pintura” no puede ser entendida, tan sólo, de una forma rudimentaria como la sustitución mecánica y, por tanto, ingenua de unos dispositivos de producción creativa por otros; tendríamos que pensar ese problema, por más que esté erosionado por la trivialización de los voceros que campan a sus anchas por los predios del mercado del arte, como una *discontinuidad epistemológica*. Si Foucault acababa *Las palabras y las cosas* entregando la inquietante alegoría de la muerte del hombre, como unas huellas que se borraban en la playa, nosotros hemos conocido, hasta la saciedad, toda clase de funerales: nociones *fuertes* como Historia, Ideología, Modernidad han sido minuciosamente demolidas. Aquella *incredulidad antes los grandes relatos* que fuera el comienzo del debate sobre la condición postmoderna permite leer la crisis, que yo juzgo tremendamente enriquecedora, de la pintura como un impulso a producir en vez del consenso (vale decir, la ortodoxia greenbergiana de la planitud-autosuficiente), unas poéticas del disenso que obligan al artista a plantearse, en cada momento, una metodología que no es otra cosa que una inmersión en lo que llamaré los *placeres del proceso*. Entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave al antagonismo entre la abstracción, que es cada vez más determinante en nuestras vidas, y la inundación de imágenes pseudoconcretas. Si podemos entender la

abstracción como el progresivo autodescubrimiento de las bases materiales del arte, en un proceso de singular *despictorialización*, también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra en núcleo duro de lo *moderno*. Hay, no cabe duda, una fractura considerable entre el modernismo épico (ejemplificado en el caso de la pintura por el expresionismo abstracto americano) y el gestualismo existencial nihilista (en el que podrían situarse algunos momentos del informalismo europeo) y las nuevas formas de la abstracción surgidas tras la desmaterialización.

Fernando Prats es el *ejemplo perfecto* de creador contemporáneo capaz de mantener abierto los maravillosos caminos de la pintura sin aferrarse a los dogmas establecidos ni tirar, como mandaría la moda, hacia una *hibridación* finalmente decorativa. Con una lucidez increíble ha retomado la concepción de la *pintura como acontecimiento* sin volver, a la manera manierista, a la pasión del dripping. Lo cierto es que aquel territorio horizontal en torno al que Pollock desplegara una “coreografía”, tal y como quedo *demasiado claro* con las fotografías de Hans Namuth, era, al mismo tiempo, un soporte físico y un ámbito imaginario para proyecciones de carácter inconsciente. De lo arquetípico-expresionista de aquella generación épica, tan cercana, en todos los sentidos, al trauma de la implantación planetaria del nihilismo (esa dificultad para la poesía después de Auschwitz), a la época del terrorismo demoleedor y la política maniquea (lamentablemente nuestro mundo transformado en el show de lo real), cambió radicalmente el *sentido del azar*. Nosotros confiamos en esos encuentros aparentemente sin miedo alejados de aquella *sublimidad* que Newman cifró como el placer de que ocurra algo y no más bien la nada. Seguramente la proliferación del comentario, esa cultura epilodal que hemos configurado, hace difícilísimo el encuentro con las presencias reales, transforma todo en tediosa cercanía y arroja, no exagero, la magia al basurero del pasado. Pero, insisto, *a pesar de todo* algunos artistas, como Fernando Prats, tienen el coraje de sublevarse, sin estridencias ni retórica pseudo-radical para ir al fondo de las cosas, de forma literal, retornando a la caverna o a la cripta para revelar que lo que nos hechiza son meros simulacros. Ese *des-velamiento* es, perdón por el juego, una insistencia en la función del velo, esto es, una indagación intensamente poética sobre esa fina superficie que magnetiza al deseo. Precisamente porque la pintura esa aquella experiencia estética en torno a la que se celebran constantes ritos fúnebres está dotada para dar cuenta de lo que, apropiándome de términos de Hal Foster, denominaremos condición post-cadáverica del arte. Lo fantasmal de la obra remite a aquella sombra del amado sobre el muro, esa experiencia de melancolía que, en silencio,

clama por el retorno pero, mientras tanto, construye *otra forma de la corporalidad* para, aunque sea precariamente, encontrar consuelo o, mejor, para dotar a la memoria de algún asidero. Fernando Prats trabaja, casi como un alquimista, ahumando la antigua superficie de la representación para que ahora se *produzcan cosas* que no son, ni mucho menos, anecdóticas. Cuando comencé a estudiar sus obras me dio la impresión de que aquello era, simultáneamente, una manifestación diferente de la subjetividad y una rara retirada que me llevaba a pensar en que *la mano* (ese apéndice que nos ha convertido en lo que somos) estaba en retirada. Efectivamente, Fernando Prats apedrea sus cuadros, deja que las ramas los azoten o las palomas dejen las marcas de sus aleteos; las fotografías del proceso de trabajo *revelan* que también llega a lamer la superficie ahumada para dejar enigmáticas huellas o que incluso los gusanos “dibujan” fascinantes líneas laberínticas en el fértil territorio de esta *otra encarnación de la pintura*.

Fernando Prats quiere superar los “instrumentos de la pintura” para que la obra de arte se produzca en la *brecha de mundo y tierra*; es, propiamente, en el espacio hermenéutico de fricción entre lo que está a la mano y aquello que se reserva como un tesoro (en una simplificación deliberada de las consideraciones heideggerianas sobre el origen de la obra de arte) donde se *pone en obra la verdad* que es una suerte de *tiempo atmosférico*. Cuando Prats transporta hasta los glaciares árticos las telas de plástico con las que había recubierto (insisto: velado) la cueva de la iluminación mística de Ignacio de Loyola en Manresa está materializando, de forma extraordinaria, un *nueva geografía estética*. Lo que este artista impar recupera es la dimensión de lo sagrado sin caer por ello en lo confesional. Sus ritos tienen que ver, primordialmente, con el deseo de dotar al arte de la conmoción estética que, desde Aristóteles, se tipificó como *catarsis*. Cuando la catástrofe se avecina, en el momento en el que la trama de la vida (representada es cierto) se vuelve insoportable acontece una *purificación* que, no cabe duda, nos enseña algo. El telón cae o el *deus ex machina* se precipita con estrépito sobre la escena para que el pensamiento lógico asuma, tras el tiempo de la ilusión, la conflictividad de lo que nos resta. Precisamente el resto es lo que obsesiona a Fernando Prats, aquello que no sabemos si sobra o falta. Afortunadamente en vez de reiterar una estitización de lo escatológico (algo manifiestamente normativo en la contemporaneidad), lo que este creador eleva como un mapa oscuro es el rastro plural de un *arte nómada*. Fernando Prats viaja hacia lo desconocido pero también en dirección al comienzo, en su reducción a humo de la superficie pictórica no se contenta

con el desierto de Malevitch ni tiene nostalgia de lo que está detrás (el oro de Bizancio) sino que activa el azar, actúa para que lo mágico aparezca.

No podemos comulgar con las ruedas de molino del nihilismo (ni, por supuesto, con ese derrotismo que ha acogido la “enfermedad histórica” hasta tal punto que ya ni siquiera necesita repetir la letanía que no puede hacerse nada nuevo bajo el sol) ni basta con ponerse en la solapa un pin con una sonrisa para apartar la sensación profunda de tristeza. El camino de la poesía es, etimológicamente, un método se requiere de un ponerse en marcha. Ese fervor que es una combinación de serenidad y también la inquietud que atraviesa el río es lo que impulsa a Fernando Prats a meter la cabeza en sus materiales o a dejarse las uñas de los dedos sobre ásperas superficies. Puede que esas enormes hostias cosidas terminen por ser almohadas para cuerpos por venir. Sueño o epifanía, oscurecimiento del mundo y destellos de lo que ni siquiera necesitamos “identificar”. Amador Vega ha señalado, con enorme finura en torno a la obra de Fernando Prats, que “el artista deambula a ciegas por el espacio rasgando los velos de humo del fuego propiciatorio”. La invocación de la ceguera acaso tenga que ver con la clarividencia mítica, con aquella capacidad del poeta para fusionar los tiempo e imponer la *aletheia* (el no-olvido). No cabe duda de que lo sagrado atraviesa, de parte a parte, la obra de Prats que es, en todos los sentidos, un *intempestivo*.

Lo sagrado se manifiesta súbitamente: es *hierofanía*. Al manifestarse lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa*, sin dejar de ser él mismo, pues continua participando del medio cósmico circundante. Para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la naturaleza en su totalidad es susceptible de revelarse como sacralidad cósmica. Para acceder a esta *existencia real* es preciso un *alumbramiento espiritual* en forma de “segundo nacimiento” lo cual hace que la experiencia religiosa se manifieste como *iniciática*. El conocimiento sagrado y por extensión la sabiduría se conciben como fruto de una iniciación que implicaba la muerte a la existencia profana a la que sigue un nuevo nacimiento. Este nuevo nacimiento se produce en un mundo que no está dado sino que tiene que ser *construido* y fundado de acuerdo con un esquema: el ritual que repite la cosmogonía. Aquello que se busca es un punto de apoyo absoluto, el *centro del mundo* que articule las cosas y los seres ordenadamente en torno a sí. Para localizar este lugar central y todopoderoso se precisa un *signo* que indique la sacralidad del lugar. Cuando el signo no se manifiesta, se *provoca* su aparición. Se practica entonces generalmente una especie de *evocación* en la que los animales tienen un papel primordial (en especial un cordero como aquel que Fernando Prats en una acción que

realiza en 1996 comprime o abraza contra un poste): son aquellos lo que muestran el lugar apropiado para acoger el santuario o el pueblo. Lo sagrado configura, por tanto, lo real y es, al mismo tiempo, lo *real* por excelencia, es también potencia, eficiencia, fuente de vida, fecundidad y sociabilidad. El deseo del hombre religioso de vivir en lo sagrado equivale a su afán de situarse en la realidad objetiva, espantando lo tortuoso, peligroso, deforme, en definitiva, *caótico*.

En la extraordinaria obra de Fernando Prats la sacralidad, es importante insistir en ello, no nos lleva hacia ninguna “religión” sino que evoca o, para ser más preciso, *revela* la potencia de esa *realidad*. Friedhelm Mennekes apunta que este artista está cercano al ojo interior de Joseph Beuys, ciertamente inmerso en lo totémico, y a la idea de Kounellis de que es preciso mostrar lo no-visible o, por lo menos, intentar llegar “a lo que la imagen representaba en origen”. Los *retablos* de Fernando Prats llenos de aquel cuerpo de Cristo que se nos entrega en la comunión (la hostia multiplicada hasta ser *cosa*) no reclaman plegarias ni imponen el miedo de lo numinoso, antes al contrario, nos tienden, aunque no lo veamos la mano. No quiero pecar de romántico al sugerir que en este creador hay una travesía de la noche. En plena oscuridad, cuando la separación de lo maternal se hace más dolorosa, buscamos una mano en la noche y, a veces, el milagro se produce. Puede suceder que una mano caiga sobre la otra cumpliéndose lo esperado, pero eso no implica el fracaso. Lezama Lima escribió a partir de esa experiencia que es, propiamente, la de lo simbólico (la contraseña quebrada que anhela para siempre la llegada del otro para que se produzca la plenitud) que inspiración y expiración son un ritmo universal: “lo que se oculta es lo que nos completa y es la plenitud en la longitud de onda. El saber que no nos pertenece y el desconocimiento que nos pertenecen forman para mí la verdadera sabiduría”. El *hondo saber* de la pintura, llamémosla todavía así sin miedo, de Fernando Prats me coloca, gozosamente, en el *desconocimiento*, sus velos (rastros del fuego, sedimento fijado en el líquido, travesía por los dominios bachelardianos de la imaginación material) me han hechizado y tan sólo deseo seguir escribiendo sobre ellos aunque sea para que esas huellas extrañas y bellas me *animen* porque, regreso a Nietzsche, hace mucho que *comenzó la tragedia*.