

Synaisthesis substantiae
(Copercepción de la sustancia)
Acerca de un aspecto de la obra de Fernando Prats

36.000 pequeñas hostias –una cantidad de tal magnitud, quizás sólo se utilice en una misa celebrada por el propio Papa– forman una obra de arte. En una caja de plexiglás que reproduce, a pequeña escala, el retablo central del Altar de Isenheim, están colocadas una encima de otra, una detrás de otra, la una contra la otra, formando una masa amorfa, y sin embargo, dentro de su materialidad de pan marrón claro y de su marco, forman un entretejido sorprendentemente unitario. Retículos completos de diagonales abstractas cubren la superficie, como invisibles tramas y urdimbres. Sólo muy tanto en cuanto una hostia muestra su forma redonda frontalmente, como en un hostiario, como un sol que sale, que se pone o resplandece en pleno día. Pero el detalle se pierde en la impresión global, que se sintetiza en pan, nada más que pan, nada más que material, materia, sustancia –¿sustancia de pan? Así la impresión pasa a otro nivel, la sustancialidad se transforma en transustancialidad, la pieza de pan en el cuerpo de Cristo, lo terrenal en lo celestial, lo muerto en lo vivo, el pan en el maná, el ahora en el después –y al revés: Retablo para elevación II (1999).

No es el anterior el único retablo de este tipo. Hay otro que es el producto de la fase inicial de la elaboración de las hostias: está formado por aquellos pequeños rectángulos de aproximadamente 20x30 cm, de los que sucesivamente se recortan las pequeñas formas redondas. Fernando Prats pone estas formas parcialmente elaboradas, colocadas sucesivamente, encima de un gran soporte, cuyo tamaño es casi el doble del original de Matthias Grünewald, que se encuentra en Colmar: Anástasis (1997).

La obra parece la respuesta iconoclasta a la famosa obra maestra del gótico alemán y, a pesar de ello, no tiene nada en común con el minimalismo negador. La elección del material, que Prats estructura elocuentemente, hace patente la orientación simbólica del artista. Éste utiliza con sobriedad conceptualista una materialidad cultural que, como pocas otras, deja divisar algo más allá. El pan es pan resplandeciente. Su forma y sobre todo su materialidad ponen lo espiritual a la vista del observador sensible y perteneciente al ámbito cultural cristiano. «Es pan sólo aparente y externamente, pero en realidad es Cristo, o sea transustanciación de la materia» (Joseph Beuys). Aquí el material actúa entre dos niveles vinculados por una historia. Es el pan cual metáfora antonomástica de todo alimento humano y al mismo tiempo esencia de todas las historias acerca de Cristo y de todas sus palabras. Él mismo ordenó esta identificación en un acto simbólico e hizo de su repetición sacramental el contenido central de su mensaje: Haced esto en memoria mía. En la última cena

Jesús coge el pan que se encuentra sobre la mesa y dice: Este es mi cuerpo, o sea este soy yo. Es el pan que da vida al mundo.

Todo hambre es hambre de vida, y el hambre de vida es insaciable. De ahí es comprensible que Jesús trasponga toda su historia en este mensaje icónico; porque, en su mensaje, Dios representa la vida que va más allá de la muerte; es la vida que el hombre ansía; Jesús es, según palabra de Dios, pan para la vida del mundo.

A pesar de la naturaleza sorprendentemente cristiana de los materiales y de los contenidos, hay que destacar que la obra global de este joven artista chileno no es arte cristiano, sino una variante de un conceptualismo que tiene como fin la superación del nivel del racionalismo puro y su elevación a una visión más amplia del mundo. Lo racional intenta unirse a lo intuitivo, el presente al pasado, el planteamiento ilustrado al planteamiento «romántico». Esta intención se puede explicar mejor con las palabras de la artista francesa Gloria Friedmann, en cuya obra los objetos de uso cotidiano adquieren un papel central. Ella admite al observador sensible a su percepción, la cual «habla» a través de las formas: «Yo dejo cuanto más espacio posible a los sentimientos que los materiales despiertan y también a los invisibles lazos que los unen con tiempos pasados. Tierra, piedra, madera, pieles, aceite y vino son símbolos antiguos, que evocan dogmas filosóficos e imágenes espirituales primordiales, cuyo sentido parece haberse perdido –una forma de filosofía poética que no presume de verdad científica, mas resalta la credibilidad de ciertas percepciones.»

Fernando Prats, nacido en 1967 en Chile y residente en Cataluña, evoca el concepto de arte con el arte mismo, para liberarlo de su inmovilidad y reorientar las metas de la actividad artística en el hombre. Prats tiene en común con los movimientos artísticos europeos de la posguerra –como arte povera, arte conceptual, acciones, fluxus– el planteamiento crítico. A diferencia del pop-art americano y de su orientación superficial, estas iniciativas apuntan a un retorno hacia lo interior. Prats podría citar a Jannis Kounellis: «Yo muestro lo no-visible [...] lo que yo quiero alcanzar es la capacidad de llegar a una imagen interior, o sea a lo que la imagen representaba en origen». En este sentido, Prats se apunta a la tradición del concepto artístico ampliado, que aprovecha la capacidad de imaginación ínsita en el hombre y en la sociedad, para obtener una nueva humanidad en el arte. El arte transmite el conocimiento y la experiencia de los procedimientos invisibles. Para Prats el concepto de ojo interior de Joseph Beuys es más importante que las imágenes exteriores.

Como otros muchos artistas, también Fernando Prats reanuda la tradición icónica cristiana; la estudia y reflexiona sobre ella. Lo que de ella le fascina son los temas intemporales cual la vida, el sufrimiento,

la muerte, la resurrección, la vida eterna... al mismo tiempo es consciente de que, con estos importantes temas intemporales, ya no puede remontar directamente a la tradición iconográfica cristiana. A través de nuevos interrogantes artísticos, Prats busca nuevas formas de expresión. Al mismo tiempo se da cuenta de que lo moderno linda directamente con el legado de la tradición y que hay que volver a sacar a flote sus contenidos esenciales e intemporales. Cierta característica «naif» le ayuda: Prats se ve libre de ciertos lastres que condicionan la historia del arte europeo en relación a la tradición iconográfica cristiana, al venir de una cultura latinoamericana. Al mismo tiempo tiene una orientación cultural suficientemente crítica, que le permite superar con su arte aquellos conceptos de la realidad que están limitados por lo racional, y así identificar en lo trascendente el método de su visión del mundo, en el ámbito de una religión clásica y al mismo tiempo moderna. De ahí crea un nuevo «lenguaje» artístico.

Este impulso se hace patente también en otro material, que para la producción de este joven artista es incluso aún más fundamental que el pan: el hollín del humo. Hay dos procedimientos centrales: la quema y el baño. Para producir el humo, en un hornillo especial se enciende un fuego mezclando disolvente, papel y diversos tejidos. El humo es un factor fundamental en todas culturas primitivas y se compone de aire que contiene materias en suspensión: hollín, carbón volátil, gotas de alquitrán etc. Estos elementos son productos de la quema y suben en forma gaseosa a consecuencia del proceso de calentamiento. El tamaño de las partículas determina la coloración del humo.

Todo trabajo artístico de Fernando Prats empieza por la coloración del papel. Un horno, construido a este propósito, «colorea» los papeles, tendidos en el interior de la campana, con tonalidades que van del gris al negro, según la duración, depositando homogéneamente las partículas en la superficie de las hojas. Así las partículas de humo, procedentes de la quema, se depositan sobre la superficie del papel cual nueva forma de agregación. Para fijar el papel así ahumado, el artista lo pone en un recipiente lleno de líquido, y después interviene para configurar la obra, utilizando distintos medios.

Si en estos procedimientos es muy concreta la presencia física de los elementos químicos procedentes de la quema, por otra parte hay aspectos mitológicos muy relevantes. Para Fernando Prats el fuego propiciatorio de las antiguas tradiciones religiosas y culturales representa el centro de sus ideas, de la misma manera que éstas jugaban un papel central, cual rito de purificación, en los cultos de distintas culturas. Asimismo el procedimiento del baño está relacionado con ritos de iniciación o de transición.

En ambos elementos, pan y hollín, y en los relativos procedimientos de producción y elaboración, como el ahumar y el bañar, el artista

identifica un concepto ampliado del arte y de los materiales: la transformación y la transustanciación. El hombre tiene que librar su percepción de la realidad de sus lastres físicos y devolverla al ámbito ideal del pensamiento y de la filosofía. Un concepto central de la reflexión del artista es la sustancia, concepto que él considera necesario dinamizar. Prats no hace de la sustancia un objeto de investigación científica, sino de observación metafísica. La sustancia es lo que está ínsito como algo vivo en todo lo perceptible y a lo que todo hace referencia. No es inmóvil, inmutable y material, sino que es el propio «móvil», el elemento decisivo de la dinámica del ser. El sentido literal indica que sustancia supone la existencia de algo que subsiste en el fondo, o sea, algo que permanece constante en el alternar de los fenómenos; pero la idea que sugiere es la de algo que se halla en todo lo que se mueve y que hace mover, pero que, al fin y al cabo, tiene una estabilidad propia.

Los materiales de Prats se centran en estas reflexiones. Indiferentemente si se trata de pan o de hollín, o de medicinas, aceite, crisma, caucho, cuero, fieltro, médula, vértebras o de un material a primera vista banal como el precinto. Prats elige cosas cuyos posibles significados puedan variar y evidenciar el aspecto de la transformación. De esta forma se acentúa el aspecto de lo que es espiritual y material, sensual y trascendente al mismo tiempo.

Para Prats no se puede reconducir lo espiritual únicamente a las fuerzas y a las condiciones de la materia, como sostiene el materialismo. Este artista, como otros pensadores de la época posmoderna, da por supuesto la existencia de una espiritualidad metafísica. Para él la realidad visible es una forma de manifestación de lo espiritual. Por ello entiende su trabajo artístico cual planteamiento abierto, como búsqueda de la naturaleza y de sus fuerzas energéticas, incluyendo sus vinculaciones con los misteriosos conceptos de la conciencia.

La polifacética obra de Fernando Prats trasciende ampliamente el aspecto individual de la reflexión acerca de la sustancia que aquí hemos tratado. Lo que le interesa es volver a descubrir una *synaesthesia substantiae*, la posibilidad de unificar el mundo de lo racional con el mundo del pensamiento intuitivo y subjetivo. El hecho que ello reaviva y recuerde ideas religiosas de la sociedad occidental es algo más que un aspecto secundario y casual.

Friedhelm Mennekes, Colonia

