

## El pensamiento del afuera

### [Notas en torno a la cartografía nómada

#### de Fernando Prats]

Fernando Castro Flórez

Ahora puedo decirlo: el punto de partida de un artista es el gran sentimiento que se tiene, a veces, de un enorme vacío en la naturaleza, un vacío que luego él, quizá, con este vacío como impulso, llenará con algunas obras, pero que luego, una y otra vez —¡señal de que es artista!—, volverá siempre, de un modo renovado, en forma de gran vacío, de vacío que da placer: como vacío en ebullición.

PETER HANDKE

### [Más allá de los] síntomas (estéticos) mórbidos

Algunos creadores son capaces de mantenerse en el peligroso filo que separa (y pone en contacto) lo maravilloso y lo banal. Es precisamente ahí y no en un trascendentalismo huero donde debe surgir lo singular, entrando a fondo en una realidad, etimológicamente, idiota para conseguir otras intensidades, obras que me atrevo a llamar magnificentes, en las que el fulgor del placer y la vibración del concepto no tienen que ser antagónicos. Cuando la estrategia fosilizadora ha impuesto lo que Baudrillard llama transestética de la banalidad y las obras son, literalmente, objetos supersticiosos<sup>1</sup> y los procesos creativos semejantes a la elección vertiginosa del souvenir, conviene revisar el sentido del arte, como un viaje al encuentro de sí mismo, algo que finalmente viene a ser una línea de resistencia contra la estetización difusa de la espectacularización hegemónica. Sin duda nuestra sensibilidad post-histórica es heredera del desmantelamiento de las poéticas vanguardistas que aconteció con el pop, un verdadero cataclismo para el concepto tradicional del arte.<sup>2</sup> Guidieri ha señalado que la estetización del mundo, radicalizada por el arte pop lleva como su sombra un humor discreto, al límite de lo afectado, que expresa una deficiencia con respecto a cualquier profundidad y la dependencia hipnótica del aura que lo social deposita sobre las cosas: una especie de misterio que hoy en día tiene rol de profundidad, aunque puede que todo sea un misterio sin grandeza.

“Resulta muy difícil hablar hoy de pintura porque resulta muy difícil verla. Por lo general, la pintura no desea exactamente ser mirada, sino ser absorbida visualmente, y circular sin dejar rastro. Sería en cierto sentido la forma estética simplificada del intercambio posible. Sin embargo, el discurso

---

<sup>1</sup> Cfr. Jean Baudrillard: La ilusión y la desilusión estéticas, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 27.

<sup>2</sup> “Debemos realmente tratar de pensar sobre el pop —o al menos creo que debemos pensar el pop— de una manera más filosófica. Suscribo una narrativa de la historia del arte moderno en el que el pop juega un rol filosóficamente central. En mi narrativa, el pop marcó el fin de la gran narrativa del arte occidental al brindarnos la autoconciencia de la verdad filosófica del arte. Que fuera el más inverosímil mensajero de profundidad filosófica es algo que yo confieso de buena gana.” (Arthur C. Danto: Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 136.)

que mejor la definiría sería un discurso en el que no hubiera nada que ver. El equivalente de un objeto que no es tal".<sup>3</sup> La lógica paradójica, que es la que definen las contemporáneas prótesis de visión, aunque también se encuentre diseminada en la fracturada tradición de la pintura, impondrá el discurso oblicuo y cifrado, el extrañamiento que supone, simultáneamente, la aceptación de la función del velo. Tenemos que tener claro que la pintura no comienza desde cero, sino que parte de una borradura imperfecta o, acaso, de la resistencia de los signos convertidos en clichés.<sup>4</sup>

La banalidad está hoy sacralizada, en ese tiempo de suspensión que está consumado en lo que llamaríamos, parodiando a Barthes, el grado xerox de la cultura. Baudrillard habló en relación con el arte de nuestro tiempo, un reino de la insignificancia o la nulidad que puede llevar a la más estricta indiferencia. El arte está arrojado a una pseudorritualidad del suicidio, una simulación en ocasiones vergonzante en la que lo banal aumenta su escala.<sup>5</sup> Después de lo sublime heroico y de la ortodoxia del trauma,<sup>6</sup> aparecería el éxtasis de los sepultureros o, en otros términos, una simulación de tercer grado.<sup>7</sup> Afortunadamente no dejan de aparecer artistas que, a pesar del "Bienalismo" (agotado, cansado o descaradamente cínico) y de la crisis que no es, en primer lugar, económica sino más bien de proyecto (en todos los sentidos: político, social, filosófico, etc.), generan trabajos y activan procesos que van más allá del literalismo empantado. Fernando Prats es un ejemplo cabal de creador que ha sabido forjar un espacio plástico propio, sin miedo a la singularidad, alejado de los focos del mainstream, evitando el seguidismo de la retórica

---

<sup>3</sup> Jean Baudrillard: "Ilusión y desilusión estética" en *Letra internacional*, nº 39, Madrid, 1995, p. 17.

<sup>4</sup> "[...] la pintura moderna está invadida, asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso de que el pintor haya comenzado su trabajo. En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper." (Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 21.)

<sup>5</sup> "Hay un momento iluminador para el arte, el de su propia pérdida (el arte moderno, desde luego). Hay un momento iluminador de la simulación, el del sacrificio, ese momento en el que el arte se sumerge en la banalidad (Heidegger dice que esa sumersión en la banalidad es la segunda caída del hombre, su destino moderno). Pero hay un momento desiluminado, valga la expresión, desencantado, en el que se aprende a vivir de esa banalidad, a reciclarse en sus propios desechos, y eso se parece un poco a un suicidio fallido." (Jean Baudrillard: "La simulación en el arte" en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 51.)

<sup>6</sup> Cfr. Hal Foster: *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, pp. 127-168 y Rosalind Krauss: "Le destin de l'informe" en *Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois: L'informe (mode d'emploi)*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 223-242.

<sup>7</sup> "Yo he dicho que lo sublime del arte moderno consiste en la magia de su desaparición. Pero el grave peligro que encierra radica en la repetición de esa separación. Todas las formas de desaparición heroica, de negación heroica de la forma, del color, de la sustancia, incluso del arte mismo, se han agotado, la utopía de la desaparición del arte se ha hecho realidad. Así nosotros nos encontramos ante una simulación de segunda generación de una tercera clase." (Jean Baudrillard: "Towards the vanishing point of art" en *Kunstmachen?*, Munich, 1991, p. 207.)

dominante (sea esta la del trauma-abyecto, la de lo identitario-deconstruido o la de lo juvenil-relacional) y asumiendo, por tanto, una cruda soledad. Ese apartamiento tal vez ha sido lo que le ha fortalecido. Lo cierto es que cuando contemplamos sus obras se transmite una intensidad inmensa, una convicción sin coartadas y, sobre todo, una capacidad de plantear, sin enredos metalingüísticos, una reflexión sobre la expansión y redefinición de la pintura que da que pensar. Porque Prats ha establecido un dominio híbrido en el que lo performativo es el fundamento de la sedimentación pictórica pero también lo cartográfico es fundamental para la configuración final de sus “instalaciones”. Más allá de la morbidez contemporánea o de la complacencia nihilista, ha desplegado una fascinante sedimentación del mundo sobre el humo, como si de la combustión o de la calcinación del imaginario surgiera la posibilidad de otras huellas, de nuevos trayectos, de apertura de otra “geometría”.<sup>8</sup>

### **Algo más concreto que lo plano**

Entre los antagonismos que caracterizan nuestra época, tal vez le corresponda un sitio clave que se establece 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,<sup>9</sup> también tendríamos que comprender que en ese proceso se encuentra el 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 conceptual, la datidad fenomenológica del minimal y, por supuesto, la crisis de los Grandes Relatos acontecida en el seno de la condición postmoderna.

---

<sup>8</sup> “[...] la obra estética es un dominio privilegiado para desplazarnos desde el punto geométrico, para alentarnos a ver de un modo no dictado de antemano por la ficción dominante. Las facultades conscientes e inconscientes “pierden su exclusividad mutua” durante el acto de la creación artística.” (Kaja Silverman: *El umbral del mundo visible*, Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 193.)

<sup>9</sup> “A veces me parece que la historia de la pintura moderna se puede leer como la historia de la pintura tradicional puesta del revés, como una película proyectada hacia atrás: un desmantelamiento regresivo y sistemático de los mecanismos inventados a lo largo de siglos para hacer convincentes las representaciones pictóricas del doloroso triunfo de la cristiandad y de las historias de la gloria nacional. Así, las superficies transparentes se llenaron de grumos de pintura, los espacios se aplanaron, la perspectiva se hizo arbitraria, el dibujo se despreocupó de que hubiese correspondencia con los esquemas reales de las figuras, el sombreado fue eliminado a favor de áreas de tonos saturados que no preocupaban de los bordes de las formas, y las formas mismas dejaron de ser representativas de lo que el ojo realmente capta de la realidad perceptual. El lienzo monocromo es el estadio final de este procedimiento colectivo de despictorialización hasta que a alguien se le ocurra atacar físicamente el propio lienzo acuchillándolo.” (Arthur C. Danto: “Abstracción” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235.)

Ha pasado ya mucho tiempo desde que teóricos como Michel Fried contemplaran, casi con pánico, la llegada de un comportamiento plástico que abandonaba la pureza moderna para acoger la teatralidad de la objetualidad, un tipo de literalismo que llegaron a identificar con el fin o negación misma del arte.<sup>10</sup> Conocemos de sobra la eficacia del dripping como una manifestación de la energía que debe ser controlada.<sup>11</sup> Se produce una expansión enrarecida de la pintura, desde la certeza de que detrás del cuadro no hay nada más y por supuesto que no hay un modelo de la visión que sea algo así como la Naturaleza.<sup>12</sup> Fernando Prats consigue sobrepasar el estricto código “modernista” realizando una pintura que si bien es “plana” no por ello corresponde a la ideología de la planitud. En su caso es precisamente lo natural (el suelo, las aves, los insectos, el agua, los géisers, etc.) aquello que “ejecuta” la pintura. No es, por tanto, una abstracción sino el colmo de lo concreto, un proceso de sedimentación de acontecimientos en los que la acción del sujeto está contrapesada por la confianza en el azar, vale decir, por la certeza de que lo que pasa es lo que merece ser acogido: las huellas nos muestran el camino.

### **La deconstrucción del gesto y la pulsión de las huellas**

Habría que recordar que frente a la opinión freudiana de que el inconsciente, como demostraban los sueños, era una reserva de imágenes, obtenidas de recuerdos reprimidos, Clement Greenberg sostenía que, en los pintores, los garabatos inconscientes producían, como mucho, formas y colores con un parecido “esquemático”, es decir, plano y abstracto, en lugar de un parecido “realista” vinculado a fenómenos reales. Cuando contemplamos una obra de Prats podemos, en un primera momento pensar en la abstracción gestual, en la entrega a la “musaraña mental”, dejando que la mano o el brazo vague sin control por donde quiera, pero en realidad lo que allí está fijado, sobre superficie ahumada, es algo que, en general, no tiene que ver con la focalización del yo.

---

<sup>10</sup> Cfr. Michel Fried: “Arte y objetualidad” en *Minimal Art*, Sala Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 66.

<sup>11</sup> “Los drips son en general un tipo de incontinencia, una señal de control traicionado por los caprichos del fluido [...]. Los drips afirmaban que la pintura tiene una vida expresiva por sí misma, que no es una pasta pasiva que se desplaza a donde quiere el artista, sino que posee una energía fluida sobre la cual el pintor se esfuerza en ejercer su control.” (Arthur C. Danto: “Pollock y el drip” en *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 391.)

<sup>12</sup> “En sus lienzos [de Pollock], lo visible no es llamativamente grande ni abierto pero denota que, voluntariamente, algo ha sido abandonado. El drama estriba en que algo de lo que una vez estuvo ante el lienzo, donde el pintor propalaba su condición de naturaleza, queda reducido a nada. Una equivalencia visual del silencio más absoluto. [...] Con toda su brillantez pintó tratando de demostrar que detrás del lienzo no había nada más. Ese impulso terrible y rebelde, nacido de un individualismo frenético, constituyó su aportación al suicidio del arte.” (John Berger: “Una manera de compartir” en *Siempre bienvenidos*, Ed. Huerga & Fierro, Madrid, 2004, pp. 148-149.)

Cuando miramos un cuadro, vemos un cúmulo de gestos, la superposición y organización de los materiales, el anhelo de lo inanimado por cobrar vida, pero no vemos la mano misma. La imagen es un inmenso poema sin palabras, en esa superficie están los acontecimientos a merced de la gravedad: “en cierta forma, cada pintura nace de un conflicto entre fuerzas opuestas”.<sup>13</sup> No hay otro punto, en este mundo de sombras y soledad, que el propio cuadro, el espectador tiene que adentrarse en su interior, verse a merced de los desplazamientos, sentir la atracción y la disonancia.<sup>14</sup> Lo que está en cuestión en la modernidad no son, como muchas veces se ha indicado, las imágenes, sino los gestos: muchos se han perdido, otros se han vuelto definitivamente patéticos. “El ser del lenguaje —escribe Giorgio Agamben— es como un enorme lapsus de memoria, como una falta incurable de palabras”.<sup>15</sup> El gesto es un medio puro, algo que puede comprenderse como poder de exhibición. En concreto, el gesto de pintar es un movimiento cargado de significación, desplazamiento libre que tiene algo de enigma, flecha, camino, indicación, trayecto que coincide con el destino de la mirada. Flusser apunta que el gesto de pintar es un momento de autoanálisis, es decir, de conciencia de sí mismo, en el que se entrelazan el tener significado con el dar significado, la posibilidad de cambiar el mundo y el estar ahí para el otro: “el cuadro que ha de pintarse se anticipa en el gesto, y el cuadro pintado viene a ser el gesto fijado y solidificado”.<sup>16</sup>

Tengamos presente que el gesto es el significante imaginario del arte moderno: “La pintura moderna, en particular el expresionismo abstracto, subraya precisamente esta producción del significante, pero sería ilegítimo, en consecuencia, suponer que esta práctica implica una deconstrucción, una violación o trasgresión del espacio pictórico”.<sup>17</sup> Fernando Prats revisa ese fetichismo del gesto para mostrarnos otro mundo, una acción que nos obliga a entregarnos a la alteridad, a permitir que otras huellas se hagan visibles. “El trazo mismo se atrae y se retira de allí,

---

<sup>13</sup> Paul Auster: “Negro sobre blanco” en *El arte del hambre*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1992, p. 52.

<sup>14</sup> Yve-Alain Bois ha considerado decisiva, para el arte contemporáneo, la experiencia de la gravedad (desplazamiento hacia la horizontal) que se ha producido desde Cézanne hasta Serra o Morris, cfr. “The Pandora’s Box of Gravity” en *Gravity. Axis of Contemporary Art*, The National Museum of Art, Osaka, 1997, pp. 194-199.

<sup>15</sup> Giorgio Agamben: “Teoría del gesto” en *La modernidad como estética*, Ed. Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993, p. 106.

<sup>16</sup> Vilém Flusser: *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Ed. Herder, Barcelona, 1994, p. 96.

<sup>17</sup> Mary Kelly: “Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna” en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 90.

se atrae y pasa por allí, por sí mismo. Se sitúa. Se sitúa entre la orla visible y el fantasma central desde el cual nosotros fascinamos.”<sup>18</sup> En cierta medida la poética de Prats puede entenderse como post-performativa, como una recuperación del cuerpo que no se concreta en una metafísica (impositiva) de la presencia. Para Jacques Derrida, por ejemplo, el cuerpo no es una presencia, “es, cómo decirlo, una experiencia de contexto, de disociación, de dislocaciones”.<sup>19</sup> Con todo, el artista es el que siempre deja rastros y materiales que a veces componen algo semejante a una escena del crimen;<sup>20</sup> el rastro es lo que señala y no se borra, pero también lo que no está presente de una forma definitiva. En una época en la que hemos asumido, acaso con demasiada tranquilidad, la destinerancia, frente a la ideología de la “virtualización del mundo”, aparecen numerosas situaciones veladas, rastros de lo diferente, acontecimientos que tienen algo de paradojas, indicaciones que nos empujan a una deriva creadora: “dejamos por todas partes huellas —virus, lapsus, gérmenes, catástrofes— signos de la imperfección que son como la firma en el corazón de ese mundo artificial.”<sup>21</sup> Todas esas huellas, casi mágicas, son lo decisivo de la obra de Fernando Prats que nos devuelve la rabiosa energía de lo real, esto es, la imponente indicación de que hay un afuera. Sus obras son una catástrofe,<sup>22</sup> un último acto que, sin embargo, no cierra nada: el telón aún no ha caído, a través del negro, como entre las grietas del icono de Malevitch, resplandece lo maravilloso cotidiano, el recuerdo de los viajes, la pulsión deseante, las huellas del mundo, finalmente, el pasar de las cosas que nos pasan.

---

<sup>18</sup> Jacques Derrida: “Passe-partout” en *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 25.

<sup>19</sup> Jacques Derrida: “Dispersión de voces” en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 159.

<sup>20</sup> Cfr. Ralf Rugoff: “More than Metes the Eye” en *Scene of the Crime*, The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 1997, p. 62.

<sup>21</sup> Jean Baudrillard: “La escritura automática del mundo” en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

<sup>22</sup> “Es como una catástrofe acontecida sobre el lienzo, en los datos figurativos y probabilísticas. Es como el surgimiento de otro mundo. Porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar.” (Gilles Deleuze: Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Ed. Arena, Madrid, 2002, pp. 102-103.)

## Desvelamiento y encarnación de la pintura

Fernando Prats es el ejemplo perfecto de creador contemporáneo capaz de mantener abiertos 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<sup>23</sup> 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 demoledor 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.<sup>24</sup> 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 es aquella experiencia estética en torno a la que se celebran constantes ritos fúnebres está dotada para dar cuenta de lo que, apropiándose de términos de Hal Foster, denominaremos condición post-cadavérica del arte. Lo fantasmal de la obra remite a aquella sombra del amado sobre el muro, esa experiencia de melancolía que, en silencio,

---

<sup>23</sup> “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.” (Fernando Prats citado en Pilar Parcerisas: “Substancia y potencia en el hombre contemporáneo” en Fernando Prats. *Deambulatoris*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 2000, p. 36).

<sup>24</sup> Hay una sublimidad intensa en la obra de Fernando Prats que renuncia a la anécdota figurativa sin perder por ello, en ningún sentido, la poética de las huellas: “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 enfiada y lacerante”. (Teresa Blanch: “Desahogo” en Fernando Prats. *Desahogo*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2002, p. 7)

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. Su obra es, simultáneamente, una manifestación diferente de la subjetividad y una rara retirada que me lleva a pensar en que la mano (ese apéndice que nos ha convertido en lo que somos) está 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, una 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 estetización 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.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> “Su arte reside en saber ver, oír, gustar, tocar, oler y gritar, dar voz al horror que ocultan los paneles ahumados de su horno y dar voz al oro de su pintura sobre lienzo.” (Amador Vega: Fernando Prats. *Affatus*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2005, p. 5.)



## Lo que permanece lo fundan los poetas

El camino de la poesía es, etimológicamente, un método que requiere de un ponerse en marcha. Ese fervor, que es una combinación de serenidad y también de 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.<sup>26</sup> 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 tiempos 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 los 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,

---

<sup>26</sup> "En algunos lienzos, el rastro del aire de los pulmones, las huellas de la lengua, nos hablan de los primeros esfuerzos por dar nacimiento a la concepción interior." (Amador Vega: Fernando Prats. *Affatus*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2005, p. 7.)

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 las extraordinarias obras 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".<sup>27</sup> 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 aunque eso no suceda 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 de Fernando Prats nos lleva hasta el dominio de la imaginación material de Gaston Bachelard: fuego, humo, agua, vapor. Tenemos algo que nos hace recordar la ceniza,<sup>28</sup> aquel resto que, para Celan, era un posible comienzo del canto. Las impresiones azarosas de la tierra que Prats fija "como pintura" generan un territorio de una honda poesía, de una belleza enigmática.

---

<sup>27</sup> Cfr. Friedhelm Mennekes: "Synaesthesia Substantiae (Concepción de la sustancia). Acerca de un aspecto de la obra de Fernando Prats" en Fernando Prats. Substancias, Galería Joan Prats, Barcelona, 1999.

<sup>28</sup> "El limo es el polvo del agua, como la ceniza es el polvo del fuego. Ceniza, limo, polvo, humo ofrecen imágenes que cambian infinitamente su materia. Las materias se comunican por esas formas disminuidas. Se trata de algún modo de los cuatro polvos de los cuatro elementos. El limo es una de las materias más valorizadas. Parecería que el agua bajo esta forma ha proporcionado a la tierra el principio mismo de la fecundidad calma, lenta, segura." (Gaston Bachelard: El agua y los sueños, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 168.)

## Sueños acuáticos y reflejos especulares.

“Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños.”<sup>29</sup> Freud señaló que, tras la completa interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente<sup>30</sup>. “La creación de símbolos es una comprensión parcial por la negativa a satisfacer, bajo la presión del principio de realidad, todos los impulsos y deseos del organismo. En la forma de un compromiso, es una liberación parcial respecto de la realidad, un retorno al paraíso infantil con su ‘todo está permitido’ y su realización alucinatoria de los deseos. El estado biológico del organismo durante el sueño es en sí mismo una reasunción parcial de la situación intrauterina del feto. Inconscientemente, desde luego, reescenificamos ese estado, un retorno a la matriz. Estamos desnudos, alzamos las rodillas, bajamos la cabeza, nos replegamos bajo las sábanas: recreamos la posición fetal; nuestro organismo se cierra a todos los estímulos e influencias externas y, finalmente, nuestros sueños, como hemos visto, restauran parcialmente el reino del principio de placer.”<sup>31</sup> El sueño nos atrapa y nos lleva hasta el abismo de lo sublime-descomunal, de la ternura, del recuerdo deshilachado de la matriz. Ahí hay una honda verdad; el mismo Platón realizó una defensa de la experiencia del sueño,<sup>32</sup> frente al prejuicio de que hay que “librarse de las apariencias”. Ciertamente, hay un nudo o estructura laberíntica que nos aparta de la clara visión de lo soñado, como el mismo Freud indicara, el ombligo de los sueños es lo desconocido, algo que está más allá de la reticulación del mundo intelectual.<sup>33</sup> Considero que la obra de Fernando

---

<sup>29</sup> Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 12.

<sup>30</sup> “Es muy pronto cuando Freud tiene la idea, reformulada en 1900, de que el sueño es realización alucinatoria de deseo inconsciente, y en seguida le aparece como el modelo del modo de funcionamiento primario caracterizado por un deslizamiento del sentido de representación en representación según la vía de procesos tales como el desplazamiento, la condensación cuya importancia va a detectar en la elaboración del sueño.” (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47.)

<sup>31</sup> Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 111.

<sup>32</sup> “El Teeteto (157E y sigs.) argumentará [Platón] que incluso los errores de los sentidos, las imágenes de los sueños y las alucinaciones producidas por alguna enfermedad no se pueden ignorar alegremente: no se puede negar que el soñador o el enfermo ha tenido la experiencia que ha tenido.” (F. M. Cornford: *Platón y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340.)

<sup>33</sup> “En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia, de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño.” (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152.)

Prats tiene, con toda su contundencia, esa dimensión del sueño como el trayecto hacia lo que aún no conocemos. Las brumas de la visión, la confusión de la noche, el carácter deshilachado de lo recordado sintonizan con aquello que se fija en la negra superficie, en esa película de humo. Más allá del fácil dramatismo o de la negación de las imágenes, Prats nos aproxima a lo evanescente, a la fragilidad de nuestros deseos que son tan vertiginosos sobre el agua y tan inaprensibles como el humo.

La dimensión sensual del sueño<sup>34</sup> está unida al agua seminal, esto es, a aquella humedad que viene de las ninfas y que penetra en nuestro inconsciente.<sup>35</sup> Las aguas remiten a la maternidad y también al hueco del ser,<sup>36</sup> convocan a Narciso, naturalizan nuestra imagen,<sup>37</sup> balanceándonos entre la identidad y la alteridad.<sup>38</sup> Tiene el agua la virtud de dulcificar el dolor aunque puede reflejar nuestra desesperanza. “Crédulo, ¿para qué intentas —escribe Ovidio en las metamorfosis— en vano coger fugitivas imágenes? Lo que tú buscas no está en ninguna parte; lo que tú amas, apártate y lo perderás. Esa sombra que estás viendo es el reflejo de tu imagen. Nada tiene propio; contigo llega y se queda; contigo se alejará, si puedes tú alejarte.” El reflejo puede llevar tanto a un proceso de interiorización cuanto a una apertura a la idea de infinitud. La imagen espejular parece ser el umbral del mundo visible, esa identificación o mejor transformación

---

<sup>34</sup> “La imaginación amasa a veces las imágenes en el seno de la sensualidad. Primero se nutre de lejanas imágenes; sueña ante un vasto panorama; extrae luego un sitio secreto en donde reúne imágenes más humanas. Pasa del goce de los ojos a los más íntimos deseos. Por último, en el apogeo del sueño de seducción, las visiones llegan a ser intenciones sexuales, sugiriendo actos.” (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 62.) Cfr. Patricia Magli: “Duplicidad del agua” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 127.

<sup>35</sup> El texto de Porfirio El antro de las Ninfas de la Odisea presenta el agua y la humedad tanto como origen de la realidad física cuando de la psíquica.

<sup>36</sup> “El retorno del imaginario del agua muestra que no es ya la conciencia de sí lo que constituye el instrumento preferente para entender el mundo, sino la conciencia de nosotros o, mejor, el sentimiento de nosotros por medio del cual cada uno se ovilla en el ‘hueco’ del ser.” (Michel Maffesoli: “El agua matricial” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 117.)

<sup>37</sup> “En primer lugar, es necesario comprender la utilidad psicológica del espejo de las aguas: el agua sirve para naturalizar nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación.” (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 39-40.)

<sup>38</sup> “Aguas matriciales y aguas sapienciales, aguas de corrupción y aguas de regeneración, aguas de muerte y aguas de renacimiento, aguas turbias, estancadas, sucias y aguas limpias, claras, tranquilas, corriente, aguas superficiales y aguas profundas..., el agua protagoniza todavía otro avatar no menos llamativo que los referidos. Es un avatar en el que el agua va a reflejar, como un espejo, la verdad, pero sólo para suscitar la ilusión y el engaño, va a hacer surgir el calor del frío y el frío del calor, la alteridad de la identidad y la identidad de la alteridad, la pasión por el otro del desconocimiento de uno mismo y, junto a todo esto, la muerte de la vida, pero no la vida de la muerte. Me refiero al mito de Narciso, hijo de la bela Liriope y del río Cefiso, que, un día, al inclinarse sobre una fuente extremadamente clara, pues, como cuenta Ovidio, jamás había sido enturbiada por el cieno ni por los hocicos del ganado, vio una imagen tan bella y hechicera que se quedó locamente enamorado cryendo que esa seductora imagen era la Ninfa de la fuente.” (Ignacio Gómez de Liaño: “Metamorfosis simbólicas del agua” en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 83.)

producida en el sujeto (función del yo) cuando asume una imagen que constituye la matriz simbólica, antes de que el lenguaje le restituya en lo universal y le introduzca en situaciones sociales elaboradas. Apuleyo, acusado de magia por poseer un espejo, hizo de él un elogio eficaz, diciendo que el espejo, por sus virtudes para capturar las imágenes supera a la arcilla que está falta de energía, al mármol que carece de color, al cuadro pintado que no tiene cuerpo ni volumen, y sabe capturar mejor cualquier otra cosa el movimiento de la imagen en sus breves confines: “el espejo consigue, atrapando el movimiento de los objetos y personas que pasan delante suyo, plasmar en fragmentos el transcurrir de los años de la vida de un hombre y sus cambios”.<sup>39</sup> Pero, en realidad, el espejo, no retiene nada, su fondo de azogue rechaza toda memoria, lo único que permanece es el anhelo de quien se contempla reflejado en él. Fernando Prats se proyecta o “refleja” en sus obras; siempre está corporalmente implicado, entregado a un nomadismo extremo, buscando el temblor, aquello que nos despierte y saque de la inercia polar. Sus oscuras superficies pueden recordar el azogue, eso que precisamente permite que el espejo cumpla su función. Es propiamente gracias a la negrura total que nuestra identidad aparece aunque sea invertida. El espejo es un fenómeno umbral que nombra el objeto concreto que tiene delante, aunque también pueden tener carácter extensivo o intensivo y conseguir que la mirada vea lugares que habitualmente no puede descifrar. El cristal funciona como metáfora del agua tanto como elemento que nos lleva a poner de manifiesto lo invisible; el espejo no es sólo un objeto duplicador sino que puede enseñar la parte oculta de lo real: la diferencia de lo idéntico, manifiesta en el reflejo, supone la emergencia de una disimetría, anclada tanto en el deseo cuanto en la lógica de la mirada: “desde un principio, en la dialéctica del ojo y de la mirada, vemos que no hay coincidencia alguna, sino un verdadero efecto de señuelo. Cuando en el amor, pido una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque Nunca me miras desde donde yo te veo. A la inversa, lo que miro nunca es lo que quiero ver. Y, dígame lo que se diga, la relación entre el pintor y el aficionado (...) es un juego, un juego de trompe-l'oeil: un juego para engañar algo”.<sup>40</sup> Puede que la vida no sea más que la historia de un espejo que se retuerce, “llevando, como un castigo, a la soledad y al bosque de la noche, donde somos un recuerdo de nosotros mismos

---

<sup>39</sup> Manlio Brusatin: “Imágenes que aparecen y desaparecen” en Historia de las imágenes, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, p. 45.

<sup>40</sup> Jacques Lacan: “La línea y la luz” en Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. El Seminario 11, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 109.

temblando en la mano<sup>41</sup> y, por ello, el artista tenga que prestar testimonio de lo indeterminado; a la eventualidad de que nada suceda se asocia a menudo la sensación de angustia, “pero el suspenso también puede estar acompañado por el placer, por ejemplo, el de acoger lo desconocido, e incluso, para hablar como Baruch Spinoza, de alegría, la que procura el aumento de ser aportado por el acontecimiento”.<sup>42</sup> La experiencia artística de Prats no es otra cosa que una entrega a los acontecimientos, una especulación que deja huellas, sean estas de agua, como sucede en la impresionante intervención que ha realizado en Los Hervideros de Lanzarote para la II Bienal de Canarias, o de vapor como ese tan “cinematográfico” que emana a través del asfalto de Manhattan. Los elementos “presocráticos” pintan mucho en el imaginario fértil de un artista que no busca tanto su perfilada imagen en el espejo cuanto el contacto sutil y poético con un mundo que está en trance de desaparición.

### **Naturalezas muertas (alteradas)**

Se ha señalado que el género de la naturaleza muerta intenta producir una idea de tiempo cero o un instante durativo, estando el movimiento propiamente bloqueado; así ya señalaba Alberti en *De Pictura* que los cuerpos se mueven de muchas formas, creciendo y decreciendo, parándose, cambiando de un lugar a otro, “pero nosotros los pintores, que queremos representar el movimiento del ánimo con el movimiento de los miembros, representamos el movimiento cambiando sólo de lugar”.<sup>43</sup> Los cuadros de naturaleza muerta supusieron un desplazamiento del interés por la acción, puesto que propiamente en esas obras no sucede nada, a las cuestiones compositivas, aunque en un sustrato alegórico se manifieste un deseo de representar lo que propiamente escapa a toda expresión: la muerte misma. Si lo inmóvil es el instante (el tiempo de la representación de la pintura), el caso ejemplar de esta paradoja será la naturaleza muerta, que arrastra el devenir hasta el punto cero, consiguiendo presentar el sentido inexorable del tiempo y la vanidad de los placeres mundanos; esto constituye una nueva paradoja: “para representar el paso del tiempo (tiempo representado) es necesario bloquear el tiempo de la representación”.<sup>44</sup> Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de

---

<sup>41</sup> Leopoldo María Panero: *Y la luz no es nuestra*, Ed. Libertarias/ Prodhufi, Madrid, 1993, pp. 161-162.

<sup>42</sup> Jean-Francois Lyotard: “Lo sublime y la vanguardia” en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 97.

<sup>43</sup> L.B. Alberti: *De Pictura*, cit. en Omar Calabrese: “Naturaleza muerta” en *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven a sí mismos o se transforman en su propio continente: “la naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito”.<sup>45</sup> Ciertamente el tiempo es la reserva visual de lo que pasa en su exactitud o, en otros términos, el horizonte de los acontecimientos, un sucederse de los momentos que, en la naturaleza muerta, ha sido detenido.

Históricamente, la vanitas transmite el mensaje moral de la futilidad de los empeños humanos,<sup>46</sup> la conciencia de la caducidad y la premonición de la muerte.<sup>47</sup> En alguna medida toda naturaleza muerta lleva incorporado el motivo de la vanitas,<sup>48</sup> esa presentación, alegórica, de la brevedad de la vida enraizó fácilmente en el sentimiento religioso español en el siglo XVII.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Gilles Deleuze: La imagen-tiempo. Estudios sobre cine, vol. 2, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 31.

<sup>46</sup> “La forma más extrema de mensaje moral ofrecida por la naturaleza muerta se encuentra en la pintura de vanitas, llamada así según las palabras iniciales del Eclesiastés: ‘Vanitas vanitatis, et omnia vanitas’ [Vanidad de vanidades, todo es vanidad]. El detalle que suele delatar que estamos en presencia de una pintura de vanitas es la presencia de un cráneo humano, aunque abundan otros símbolos de la temporalidad de la vida y de la futilidad de los esfuerzos humanos: velas que se desvanecen, lánguidas flores, frutas podridas y panes rancios, relojes de arena, burbujas de jabón, lámparas de aceite, monedas, globos terráqueos y celestiales... En muchas pinturas de vanitas no aparece la comida en absoluto. Suelen agrupar varios símbolos de esfuerzo humano —libros, instrumentos científicos— y de los placeres humanos —pipas, barajas, instrumentos musicales—. Estos objetos, en combinación con los símbolos de la mortalidad, suscitan en el espectador una idea de la futilidad de los esfuerzos humanos en una vida tan corta.” (Carolyn Korsmeyer: El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, pp. 221-222.)

<sup>47</sup> “Un importante grupo de naturalezas muertas cuyo sentido general difícilmente pasa inadvertido es el de las vanitas, con objetos asociados a la caducidad y a la muerte, como una calavera, un reloj de arena con las manillas en las once o llegando a las doce, una vela casi consumida o una pompa de jabón.” (Sam Segal: “Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos” en El Bodegón, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pp. 198-199.)

<sup>48</sup> “No es extraño que ese poder del arte para perpetuar el goce sensible provocara, en los ánimos religiosos, la necesidad de impedir tan pecaminosas inclinaciones. El motivo de la vanitas, como vio Sterling, hará inocuo el banquete: ‘El espíritu puritano se cernía sobre todo ello, llamando a la sobriedad: de ahí el reloj que tantas veces hallamos, simbolizando la templanza, y que de otro modo parecería fuera de lugar entre los alimentos amontonados y los objetos preciosos de la naturaleza muerta holandesa’. Pero por útiles que sean esas coartadas emblemáticas, no son realmente necesarias. Pues toda naturaleza muerta lleva el motivo de la vanitas ‘incorporado’, como quien dice, para quienes quieren mirarlo.” (Ernst H. Gombrich: “Tradicición y expresión en la naturaleza muerta occidental” en Meditaciones sobre un caballo de juguete. Y otros ensayos sobre la teoría del arte, Ed. Destino, Barcelona, 1998, p. 104.)

<sup>49</sup> “Uno de los temas a destacar dentro del género del bodegón es el de la vanitas, es decir, la naturaleza muerta con contenido moral, el cual empieza a desarrollarse de manera autónoma, hacia la primera mitad del siglo XVII y cuyo principal objetivo es inducir a la reflexión del transcurrir inexorable del tiempo, la fugacidad de los bienes terrenales, la caducidad de los placeres, en suma, de la brevedad de la vida, idea de gran arraigo en el sentir religioso de la España de la época.” (Fernando Checa: “El bodegón en el Museo del Prado” en El Bodegón, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 12.)

La melancolía ve las cosas bajo el prisma de la pérdida, el desprecio del mundo lleva a la conciencia a la afirmación de la vanidad de todas las cosas. Esa obsesión ante la caducidad y la desilusión que se apodera de uno en el mismo instante en que se ha alcanzado el objeto de nuestros deseos “se manifiesta precisamente en la aspiración a la soledad más perfecta y se muestra paradójicamente en el paisaje más idílicamente sereno”.<sup>50</sup> Las obras de Fernando Prats pueden también interpretarse como “naturalezas muertas” o incluso “paisajes” aunque en ellas propiamente lo que tenemos es aquello que nombra literalmente el término still life. Efectivamente, lo que constituye la experiencia estética está vivo y no lleva tanto a la tristeza abismal, aunque el color del luto sea dominante (el negro de humo), sino a una rara manifestación de euforia. Aquí también el problema es cómo fijar el tiempo pero eso no lleva ni a la escenificación ni a la reducción a una mesa ordenada, al contrario, lo caótico e inesperado, la inagotabilidad de la tierra abren o, mejor, alteran el sentido reductivo del género pictórico.

### **De vuelta a la sublimidad**

Bachelard subrayaba que la experiencia poética debe ser puesta bajo la dependencia de la experiencia onírica. “¿Qué es la poesía? Por suerte —afirma Adam Zagajewski—, no lo sabemos muy bien y no necesitamos saberlo de modo analítico; ninguna definición (¡y las hay tantas!) es capaz de formalizar este elemento de la naturaleza. Yo tampoco tengo ambiciones definidoras. Sin embargo, resulta atractivo contemplar la imagen de la poesía en su movimiento ‘entre’ —la poesía como uno de los vehículos más importantes que nos transportan hacia arriba— y descubrir que el fervor precede a la ironía. El fervor, el ardoroso canto del pájaro al que respondemos con nuestro propio canto lleno de imperfecciones. Necesitamos de la poesía igual que necesitamos la belleza (aunque dicen que en Europa hay países donde esta última palabra está terminantemente prohibida). La belleza no es para los estetas, la belleza es para todo aquel que busca un camino serio; es una llamada, una promesa, tal vez no de felicidad —como quería Stendhal— pero sí de un gran peregrinaje eterno”.<sup>51</sup> La belleza surge, casi accidentalmente, en un toque pictórico o en un rasgo dibujístico de una ligereza indescriptible. Pensemos en el famoso cuadro de Friedrich Monje frente al mar, uno de los ejemplos más citados de sublimidad, la manifestación de un territorio en el que apenas somos capaces de adentrarnos. Lo sublime no

---

<sup>50</sup> Remo Bodei: *Una geometría de las pasiones*, Ed. Muchnik, Barcelona, 1995, p. 166.

<sup>51</sup> Adam Zagajewski: “En defensa del fervor” en *En defensa del fervor*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 26-27.



es solamente el terror o el naufragio del concepto, se trata de la chispa o el destello que supone el advenimiento de poesía. Ese escalofrío metafísico,<sup>52</sup> propio del sentimiento sublime, nos deja, en todos los sentidos, sin palabras: es la presencia, con su oscuridad, lujo y silencio lo que nos invita a detenernos. En una ocasión le preguntaron al escritor Vladimir Nabokov si en la vida le sorprendía algo, a lo que respondió que la maravilla de la conciencia, “esa ventana que repentinamente se abre a un paisaje soleado en plena noche del no ser”. Fernando Prats abre, por medio de sus obras, esa ventana de lo maravilloso; frente al regodeo en lo repugnante<sup>53</sup> impone, sin gesticulaciones ni brusquedad, sus composiciones de hermosas simetrías, traza espacios donde el encuentro nos encuentra, marca, alegóricamente, caminos que hacen que nos adentremos en lo que salva: la poesía. Mantenemos la mirada fija en lo bello<sup>54</sup> mientras los sueños no cesan, intentando descifrar en el agua o en el humo lo que nos pasa.

Tenemos que tener la mente abierta a todo, ser capaces de establecer, en términos freudianos, una permanente “asociación libre”, esto es, trabajar en la dirección de una radical excitación del sueño.<sup>55</sup> Esa belleza que da la sensación que, como el agua, falta o está a punto de desaparecer

---

<sup>52</sup> “Cabe decir que hoy debemos entender lo sublime de otra manera; hay que despojar a esta noción de su pomposidad neoclásica, de su hinchazón alpina, de su exageración teatral; hoy, lo sublime es en primer lugar una experiencia del misterio del mundo, un escalofrío metafísico, una gran sorpresa, un deslumbramiento y una sensación de estar cerca de lo inefable (naturalmente, todos estos escalofríos tienen que encontrar una forma artística).” (Adam Zagajewski: “Observaciones acerca del estilo sublime” en *En defensa del fervor*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 43-44.)

<sup>53</sup> “Un mundo absolutamente repugnante no sería un mundo en el que quisiéramos estar conscientes mucho tiempo, ni desde luego vivir una vida que perdiera su sentido sin la luz del sol. Si yo señalo un cuadro y lo declaro sublime, alguien podría corregirme y decirme que estoy confundiendo lo bello y lo sublime. Yo citaré entonces a Nabokov: contestaría que lo bello es sublime ‘en plena noche del no ser’. Kant pone en juego estas consideraciones en la formulación antes señalada: ‘Lo sublime es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos’. Por mi parte, y no sin malicia, yo podría añadir: es sublime porque está en la mente del espectador. La belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria. Pero no es una opción para la vida. Es una condición necesaria para la vida que nos gustaría vivir. Y por eso la belleza, a diferencia de otras cualidades estéticas, lo sublime incluido, es un valor.” (Arthur C. Danto: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 223.)

<sup>54</sup> “Seguimos teniendo, como herederos de los griegos que somos, “la mirada fija en lo bello”, como decía Plotino; y de esta pregunta abierta nació el desnudo: si no hemos dejado de estar pendientes de él, poniéndolo sobre un pedestal, es porque no hemos dejado de buscar en él, a través de él, estudiando sin fin sus variaciones, explorando sin descanso sus posibilidades, la respuesta a la pregunta que, una vez planteada, no nos abandona. El desnudo concentró en él —y concretó— esta búsqueda abstracta de la Belleza.” (Francois Jullien: *De la esencia o del desnudo*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2004, p. 168.)

<sup>55</sup> “Freud propuso [para sondear los pensamientos latentes e interpretar los sueños] el método del ‘libre fantaseo’ (freie Einfälle) o ‘asociación libre’ (freie Assoziation) sobre las imágenes manifiestas del sueño que se examina. Es preciso darle vía libre a la psique y distender todas las facultades restrictivas y críticas de la conciencia; hay que permitir que todo llegue a la mente, incluso los pensamientos e imágenes más estrafalarios que aparentemente no tienen ninguna pertinencia para el sueño analizado; uno debe ser totalmente pasivo y permitir el libre acceso a todo lo que llegue a la conciencia, aunque parezca carecer de sentido, de significado, y no tener ninguna vinculación con la cuestión de la que se trata; sólo hay que esforzarse en prestar atención a lo que surja involuntariamente en la psique.” (Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 109.)

cer<sup>56</sup> puede volver a imponerse como un sentimiento sublime. Recordemos que Kant asociaba precisamente el sentimiento sublime al impetuoso despliegue de la potencia física del agua: “el océano sin límites, rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparados con su fuerza. Pero un aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos en lugar seguro, y llamamos justamente sublimes a los objetos que elevan las facultades del alma por encima de su nivel ordinario”. Lo tremendo o descomunal de la Naturaleza revela una potencia también inmensa en el sujeto. Acaso allí donde nos faltan, por la magnitud de la emoción, las palabras es donde comienza el imaginario a tejer sus fabulosas construcciones; es el vacío que permite la articulación del deseo<sup>57</sup>, esto es, las sombras, los objetos parciales, imponen una mirada distorsionada, una aproximación, vale decir, un gesto tembloroso, emocionado, que intenta rimar con la intensidad (siempre en fuga) del sueño.

### “... out of joint”

Conviene tener presente que cuando el sujeto se aproxima demasiado a la fantasía se produce el (auto)borramiento. Queda, en la estancia, la pintura como *aphánisis*,<sup>58</sup> pero también como tesoro secreto (agalma: joya que resplandece en la oscuridad y nos seduce vertiginosamente) que garantiza un mínimo de consistencia fantasmática al ser del sujeto; recordemos que el objeto *a* como objeto de la fantasía es algo más que yo mismo, se trata de “eso” gracias al cual me percibo a mí mismo como “digno del deseo del Otro”. La pregunta original del deseo no es aquella que quiere saber realmente qué es lo que quieres decir, sino esa otra que espera saber

---

<sup>56</sup> “La belleza [apunta Schiller] no consiste en la exclusión de ciertas realidades, sino en la inclusión absoluta de todas’.

El agua, en efecto, participa por dentro de todas las realidades, las anuncia y antecede, las refleja y multiplica... [...] Se podría, en consecuencia, afirmar también que la degradación del agua, hasta convertirla en generalizadamente opaca, es el primer paso de un mundo al que se le está extirpando la belleza a gran velocidad y con enorme contundencia.” (Joaquín Araujo: “Las fuentes de la sed” en Revista de Occidente, n° 306, Madrid, Noviembre 2006, p. 159.)

<sup>57</sup> “El vacío llenado por la ficción simbólica creativa es el objeto *a*, el objeto causa del deseo, el marco vacío que proporciona el espacio para la articulación del deseo. Cuando este vacío está saturado, la distancia que separa a *a* de la realidad se pierde: *a* entra en la realidad. Sin embargo, la realidad misma está constituida por medio del retiro del objeto *a*: podemos relacionarnos con la realidad ‘normal’ sólo en la medida en que el goce sea evacuado de ella, en la medida en que el objeto-causa del deseo está ausente.” (Slavoj Žižek: Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 124.)

<sup>58</sup> “Hay una brecha que separará eternamente el núcleo fantasmático del ser del sujeto de las formas más “superficiales” de sus identificaciones simbólicas y/o imaginarias —no me es nunca posible el asumir totalmente (en el sentido de integración simbólica) el núcleo fantasmático de mi ser: cuando me le acerco demasiado, lo que ocurre es la *aphánisis* del sujeto: el sujeto pierde su consistencia simbólica, se desintegra. Y, quizás, la actualización forzada en la sociedad real misma del núcleo fantasmático de mi ser es la por y más humillante forma de violencia, una violencia que mina la base misma de mi identidad (mi ‘imagen de mí mismo’).” (Slavoj Žižek: El acoso de las fantasías, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 197.)

qué quieren los otros de mí: ¿qué ven en mí? ¿qué soy para los otros? En términos más topológicos: la división del sujeto no es la división entre un yo y otro, entre dos contenidos, sino la división entre algo y nada, entre la característica de la identificación y el vacío. “Descentramiento designa así primero la ambigüedad, la oscilación entre identificación simbólica e imaginaria —la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo ‘real’ o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser “más real” que lo que oculta, que el ‘rostro verdadero’ tras ella.”<sup>59</sup> El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad) es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. Incluso localizada, la pintura está desquiciada. The time is out of joint. El mundo va mal. Está desgastado pero su desgaste ya no cuenta. Vejez o juventud —ya no se cuenta con él. El mundo tiene más edad que una edad. La medida de su medida nos falta. [...] Contra-tiempo. The time is out of joint. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a medida que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de Timón de Atenas (tan del gusto de Marx, por cierto). Ya que se trata del discurso de un pintor, como si hablara de un espectáculo o ante una pintura: ‘How goes the world? —It wears, sir, as it grows’.”<sup>60</sup> El telón es una pintura negra. De esto sabe mucho Fernando Prats y, a pesar de todo, su imaginario no repite la tonalidad “apocalíptica” ni quiere borrar nada sino que, al contrario, deja que todas las huellas adquieran el más fascinante protagonismo. Su “pintura” es, en todos los sentidos, un lugar, una zona energética, en la que vibra y tiembla el acontecimiento.

### **Sobre lo aporético.**

Sabemos que el deseo puede abrirse a partir de la indeterminación, de la indecibilidad o incluso de la destinnerrancia. “Por consiguiente —escribe Derrida—, creo que, lo mismo que la muerte, la indecibilidad, lo que denomino también la “destinnerrancia”, la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento del deseo que, de otro modo, moriría de antemano.”<sup>61</sup> Derrida sostiene que sólo porque no hay presencia plena es posible la

---

<sup>59</sup> Slavoj Žižek: El acoso de las fantasías, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 161.

<sup>60</sup> Jacques Derrida: “Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)” en Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

<sup>61</sup> Jacques Derrida: ¡Palabra! Instantáneas filosóficas, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

experiencia, entre otras cosas, de la obra de arte.<sup>62</sup> Sin la posibilidad de la diferencia, el deseo de la presencia como tal, no encontraría, de ningún modo, su espacio para respirar, lo que implica que aquél arrastra a la insatisfacción como destino: la diferencia, en última instancia, proporciona lo que prohíbe, haciendo posible, valga la paradoja, la misma cosa que hace imposible.

Acaso sea el aire el lugar de las imágenes y el polvo puede convertirse en el pigmento del aura.<sup>63</sup> Los detritus, las cosas innombrables caídas por el suelo o, para ser más preciso, sobre el Gran Vidrio, quedan fijados (azar en conserva) en una superficie de transparencias engañosas, agrietada y todavía hoy provocadoramente enigmática. Ese *Élevage de poussière* (fotografiado por Man Ray en 1920) es el grado cero del imaginario escatológico-catastrófico contemporáneo. La poética de Fernando Prats saca partido, de forma extraordinaria, del criadero de polvo duchampiano sin quedar atrapado por la "enfermedad del ready-made". Las sensaciones y las visiones pueden sedimentarse en el lienzo de muchas formas pero también la mano puede guiarse por impulsos que no tengan nada que ver el concepto o con la estructura de la representación. El pintor, como dijo Valery, aporta su cuerpo, "sumergido en lo visible, por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo".<sup>64</sup>

### **El tiempo oportuno.**

El acto de pintar puede llevarnos hasta aquel borde del abismo en el que nos borramos sin perder por ello la intensidad de la experiencia<sup>65</sup> en un tiempo de verdadero éxtasis. Fernando Prats se deja llevar por el kairós, consciente de que eso que llamamos la improvisación está siempre,

---

<sup>62</sup> "La presencia significaría la muerte. Si la presencia fuera posible, en el sentido pleno de un ser que es ahí dónde está, que se aparece pleno ahí donde está, si esto fuera posible no existiría ni Van Gogh ni la obra de Van Gogh, ni la experiencia que nosotros tenemos de esa obra." (Jacques Derrida entrevistado por Peter Brunette y David Wallis: "Las artes espaciales" en *Acción Paralela*, n° 1, Madrid, Mayo, 1995, p. 19.)

<sup>63</sup> "Si l'air devient le lieu des images —leur 'porte-empreinte', leur 'médium', leur 'subjectile' par excellence—, alors le pigment sera 'pollen' ou poussière, et la touche sera soufflé ou aura." (Georges Didi-Huberman: *Gene du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Ed. Minuit, París, 2001, p. 81.)

<sup>64</sup> Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 16.

<sup>65</sup> Mark Tobey asumía la indicación de Tanizaki "que la naturaleza domine tu obra" que conducían hasta la idea de "Bórrate". "Sin ese autoborrarse, que crea en primer término el vacío o la nada, ninguna creación es posible. [...] Por la misma razón, la función del vacío es esencial en el arte chino. Como recuerda Rudolf Otto en su libro capital sobre *Lo sagrado*, en ciertos cuadros chinos no hay 'casi nada'; el estilo consiste en producir el máximo efecto con los trazos más exigüos y los medios más reducidos." (José Ángel Valente: "Mark Tobey o el enigma del límite" en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, p. 51.)

valga la paradoja, estudiada hasta sus mínimos detalles.<sup>66</sup> Hay que aprender del crecimiento de las cosas en la naturaleza y llegar a decidir cual es el momento oportuno. Acaso el tiempo cronológico y el tiempo meteorológico no hablen de otra cosa que de una mezcla, esto es, del kairós, aquello que resulta propicio.<sup>67</sup> La luz que hace las cosas visibles en la ocasión al vuelo impone el tiempo de la naturaleza: ahí se unen el corte y la continuidad, lo estático y lo fluido.<sup>68</sup>

La contundente intervención que Fernando Prats realiza en La Gallera de Valencia atrapa el vuelo, presenta las huellas del aleteo de las palomas. Si, por un lado, recuerda, la antigua función del espacio, también remite a un campo inmenso de símbolos que van de lo místico a lo alquímico, de la idea de reclusión a la tópica imagen de la paz, de la pureza a la superficie oscura o “contaminada”. Sin sublimación pero con un impulso aéreo, Prats deja espacio para que el espectador introduzca su imaginación, esto es, para que en vez de recibir un mensaje cerrado o una consigna pueda dejar, con su mirada distancia, una marca en la obra. Las obras de Fernando Prats encarnan lo descomunal, ese raro lugar intermedio en el que puede manifestarse lo sublime,<sup>69</sup> ese sentimiento de terror que permite que la razón se postule para evitar el naufragio del concepto, es finalidad sin fin, umbral de lo incierto. Desde el tiempo aiónico a la succión de la sombra, del ánimo a las simultaneidades, va abriéndose una brecha de la que surgen procesos

---

<sup>66</sup> Deleuze habla de la improvisación como una especie de sentimiento vivido de la composición de las relaciones: “Es el ejemplo del jazz, la trompeta entra en tal momento. Creo que es exactamente lo que expresa el término inglés timing. El francés no tiene esas palabras. Los griegos tenían una palabra muy interesante que corresponde exactamente al timing americano: el kairós. Los griegos se sirven enormemente de esta palabra. El kairós es exactamente el buen momento. No dejar pasar el buen momento. El francés no tiene una palabra tan fuerte. Había un Dios, había una especie de potencia divina del kairós en los griegos. La ocasión favorable, la oportunidad, el truco... es ahí el momento en que la trompeta puede tomar las cosas.” (Gilles Deleuze: Pintura. El concepto de diagrama, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007, pp. 287-288.)

<sup>67</sup> Marramao retoma una tesis, formulada por Benveniste en 1940, para sugerir que el término tempus nace de la abstracción de términos como tempestus, tempestar, temperare y también temperatura, temperatio, etc. “Es como si la unicidad del término representara nuestra conciencia de que aquello que llamamos ‘tiempo’ no es más que un punto de encuentro entre elementos distintos, a partir de los cuales se origina una realidad evolutiva, una mezcla (¿acaso cortar no significa también, en cierto sentido, ‘mezclar?’) que hace del tempus algo muy próximo a lo que los griegos llamaban kairós, el tiempo oportuno, el tiempo propicio.” (Giacomo Marramao: Kairós. Apología del tiempo oportuno, Ed. Gedisa, Barcelona, 2008, p. 129.)

<sup>68</sup> “La palabra tiempo deriva de uno u oro de dos verbos griegos contradictorios, de los que uno temno significa cortar, de donde sacamos sin duda nuestras medidas y nuestras fechas, y la otra teino, tender, cuyo estiramiento expresa muy bien el flujo continuo sin ruptura.” (Michel Serres: Los orígenes de la geometría, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 35.)

<sup>69</sup> “El buen lugar, el topos ideal para la experiencia de lo sublime, para la inadecuación entre la presentación y lo impresentable, será un lugar intermedio, un lugar medio del cuerpo que proporciona un máximo estético sin perderse en el infinito matemático. Debe haber allí un cuerpo a cuerpo: el cuerpo ‘sublime’ (el que provoca el sentimiento de lo sublime) debe estar lo bastante lejos para que el tamaño máximo aparezca y permanezca sensible, lo bastante cerca para ser visto y ‘comprendido’, para no perderse en lo indefinido matemático. A-lejamiento regulado, medido, entre un demasiado cerca y un demasiado lejos.” (Jacques Derrida: La verdad en pintura, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 149.)

simbólicos de enorme fertilidad. Aunque también esas condensaciones psíquicas son, literalmente, precipicios. “De entre todas las artes —apunta Deleuze— la pintura es la única que integra necesariamente, ‘históricamente’, su propia catástrofe, y se constituye desde entonces como huida hacia delante”<sup>70</sup>.

### **Al encuentro del viaje**

La aventura mortal puede proyectarse como una aventura estética. Hay una vinculación profunda entre el aventurero, el viajero y el artista, en su actividad de mezclar azar y fragmento, por la tendencia a situarse de un modo particular ante la vida: “precisamente porque la obra de arte y la aventura se contraponen a la vida, son una y otra análogas al conjunto de una vida misma, tal y como se desprende en el breve compendio y en el concentrado de la vivencia de los sueños”.<sup>71</sup> La ambigüedad del viaje hace que sea al mismo tiempo el aventurero alguien proyectado en el futuro, radicalmente ahistórico y, por ello, una criatura del presente. También desde el punto de vista estético la aventura y el viaje son algo contemplado a posteriori, algo que se ofrece para ser narrado. En esta experiencia temporalmente densa de la aventura se hacen presentes lo trágico (en la aventura mortal) y lo novelesco (en la aventura estética) no menos que el enclave de la aventura erótica. En todas estas formas la distancia juega un papel esencial, no sólo la distancia física del lugar, sino la distancia emocional de la muerte, la ironía con respecto a lo narrado o la pasión que se interpone en el encuentro amoroso. Parece que en el viaje el hombre asiste al espectáculo de su imaginación, contempla cómo la trágica certeza de la ausencia del país natal puede dar espacio al despliegue de lugares mágicos. La aventura plantea un tiempo abierto que adquiere la forma de una belleza habitable. En un sentido profundo toda aventura es erótica, todas postulan el encuentro, el momento en el que se desencadena la pasión, aun cuando tiene conciencia de lo precario y trágico que pueda ser: “una relación amorosa contiene en sí la clara conjunción de los dos elementos que reúne la forma de la aventura: la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer, el logro debido a las facultades propias y a la dependencia de la suerte, que permite que un elemento imprevisible y exterior a nosotros nos agracie”.<sup>72</sup> Baudelaire ha señalado cómo esa libertad de la aventura o del viaje es ajena a una serena com

---

<sup>70</sup> Gilles Deleuze: Francis Bacon Lógica de la sensación, Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 104.

<sup>71</sup> Georg Simmel: Sobre la aventura, Ed. Península, Barcelona, Barcelona, 1988, p. 13.

<sup>72</sup> Georg Simmel: Sobre la aventura, Ed. Península, Barcelona, 1988, p. 13.

placencia, dejando a veces paso a lo serio y al tedio cuando se nos pregunta por lo que vimos. En el viaje, guiados por la brújula del deseo, puede surgir el oscuro placer de volverse extranjero, aunque también podría hablarse de un tránsito de la deshumanización al anonimato.

Sabemos, en medio de la movilización general, que viajar puede ser una forma de la detención completa, apareciendo la figura del viaje a ninguna parte, frente a la obsesión del turista por sus "destinos".<sup>73</sup> Hay un singular gusto de huir e intentar ser otros, aunque nuestro destino sea el cansancio extremo,<sup>74</sup> eso es lo que experimentó Baudelaire, el placer secreto de la flaneríe,

aquella "botánica del asfalto" en la que los traperos aparecían como los poetas de la modernidad. La extranjería nos habita, lo que no tiene que suponer la continua desgarradura, sino que puede llevar a la felicidad del desarraigo.<sup>75</sup> Las formas artísticas del viaje sirven como línea de resistencia frente a la divinidad del turismo, pero también manifiestan su imposibilidad<sup>76</sup> o, mejor, su carácter heterotópico. Acaso el arte contemporáneo intente, en algunos casos, incitarnos a aprender de nuevo a viajar,<sup>77</sup> aunque esto suponga perderse o saber que no hay retorno.<sup>78</sup>

Fernando Prats reclama, como aquel expedicionario a las regiones heladas, hombres que quieran asumir riesgos; toda su obra es un viaje, una aventura estética y, por supuesto, vital que le lleva hasta el Ártico o a los desiertos, a pintar, como ya he señalado, con un géiser o con el vapor que sale por un tubo de plástico en la Gran Manzana.

---

<sup>73</sup> "Turistas.- Suben a la montaña como animales, bestialmente y sudando a mares: se han olvidado de decirles que en el camino hay muy hermosas perspectivas." (Friedrich Nietzsche: El viajero y su sombra, Ed. EDAF, Madrid, 1985, p. 231.)

<sup>74</sup> "Hay quien dice que nos alejamos de nosotros mismos por descuido o porque tentados a perder lo que teníamos en el placer de la huida, buscamos una salida sin ni siquiera saber lo que significaba, a no ser esa prisa por estar en otra parte y de estar en un sueño, de estar como súcubos, como hechizados o como los individuos que viven por procuración, como sujetos de una potencia cuyo nombre nadie sabe, pero que está en todas partes. Habría que encontrarle un nombre. Pero nadie se lo ha encontrado todavía." (Remo Bodei: "Trapero fin de siglo" en Creación, n.º 12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Octubre, 1994, p. 97.)

<sup>75</sup> "La extraña felicidad del extranjero consiste en mantener esta eternidad fugaz o esta transitoriedad perpetua." (Julia Kristeva: Extranjeros para nosotros mismos, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1991, p. 13.)

<sup>76</sup> "El viaje imposible es ese viaje que ya nunca haremos más. Ese viaje que habría podido hacernos descubrir nuevos paisajes y nuevos hombres, que habría podido abrirnos al espacio de nuevos encuentros." (Marc Augé: El viaje imposible. El turismo y sus imágenes, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 15.)

<sup>77</sup> "El mundo existe todavía en su diversidad. Pero esa diversidad poco tiene que ver con el caleidoscopio ilusorio del turismo. Tal vez una de las tareas más urgentes sea volver a aprender a viajar, en todo caso, a las regiones más cercanas a nosotros, a fin de aprender nuevamente a ver." (Marc Augé: El viaje imposible. El turismo y sus imágenes, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 16.)

<sup>78</sup> "La aventura moderna es la salida sin retorno." (Vladimir Jankélévitch: La aventura, el aburrimiento, lo serio, Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 26.)

Los mapas de trayectos son, como señaló Freud, esenciales para la actividad psíquica, por medio de ellos se expresa la identidad del itinerario de la experiencia que lo recorre; en última instancia, la libido no está formada por metamorfosis sino por trayectos. Deleuze recordó como los aborígenes de Australia unen itinerarios nómadas con viajes en sueños que componen juntos una red de recorridos, situados en un inmenso corte del espacio y del tiempo que se debe leer como un mapa. Conviene tener presente que una concepción cartográfica de los procesos subconscientes es muy distinta de la perspectiva arqueológica; ésta última vincula profundamente inconsciente y memoria, tendiendo a lo monumental o conmemorativo, esto es a un dominio de objetos y personas que pueden identificarse o legitimar su situación en base a la noción de "autenticidad". El proceso es, en este caso, vertical y descendente, mientras que por el contrario los mapas proponen un juego de retoques que supera la idea de verdad como localización del origen: "de una mapa a otro, no se trata de la búsqueda de un origen en los anteriores, sino de una evaluación de los desplazamientos. Cada mapa es una redistribución de callejones sin salida y de brechas, de umbrales y de cercados, que va necesariamente de abajo arriba. No sólo es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos, más que permanecer sepultados bajo tierra, emprenden el vuelo".<sup>79</sup> Toda obra de arte comporta una pluralidad de trayectos, que solo son legibles coexistiendo en el mapa. El cuadro, como demuestra perfectamente Fernando Prats, ya no es una ventana sobre el mundo o un montaje en una superficie. "Al arte-arqueología que se hunde en los milenios para alcanzar lo inmemorial se opone un arte-cartografía que se fundamenta en 'las cosas de olvido y en los lugares de paso'".<sup>80</sup>

### **Para (no) desvelar el secreto.**

La pintura, como advirtiera Giorgio de Chirico, nos llena con su carga material y artesanal tanto como los aspectos enigmáticos y turbadores del mundo y de la vida.<sup>81</sup> Fernando Prats no deja, recordando la cita de Handke que abre este texto, de dinamizar el vacío. En la fricción de mundo (como aquello que está sometido a lo onto-tecnológico) y tierra (el depósito inagotable del

---

<sup>79</sup> Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 92.

<sup>80</sup> Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 96.

<sup>81</sup> Cfr. Giorgio de Chirico: "Estatuas, muebles y generales" en *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Ed. Yerba, Murcia,



sentido) compone una prodigiosa cartografía o un diagrama en el que nunca puede faltar el caos que es germen, orden y ritmo.<sup>82</sup> El acto de pintar no es un mero enmascarar el espacio ni un exorcismo del trauma;<sup>83</sup> la fascinante obra de Prats me lleva a pensar que la obra de arte concreta o sedimenta el proceso de *demeurer*, algo que enlaza, en su multiplicidad de sentidos, con la reclamación de una singular intensidad de la vida.<sup>84</sup> Los gestos no están demorados sino que han sido ejecutados por otro, son huellas de la vida en lo que esta tiene de “irrepresentable”. Fernando Prats no deja de escuchar en su fabuloso sueño estético el imperativo a desplazarse, espoleado por una alteridad radical. Su cartografía dinámica impulsa a la mirada<sup>85</sup> a liberarse de lo monótono de aquella banalidad narcótica que adquiere en el presente una proporción imperial. El pensamiento del afuera (valga la apropiación de un título de Michel Foucault) que pone en acto Fernando Prats es, al mismo tiempo, una defensa de aquella intimidad que exhibe y vela el misterio de la belleza. “Yo creo que uno mira las pinturas con la esperanza de descubrir un secreto. No un secreto sobre el arte, sino sobre la vida. Y si lo descubre, seguirá siendo un secreto, porque, después de todo, no se puede traducir a palabras. Con las palabras lo único que se puede hacer es trazar, a mano, un tosco mapa para llegar al secreto.”<sup>86</sup>

---

<sup>82</sup> “No hay pintar que no haga esta experiencia del caos-germen, donde ya no ver nada y corre el riesgo de abismarse: derrumbe de las coordenadas visuales.” (Gilles Deleuze: Francis Bacon. Lógica de la sensación, Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 104.)

<sup>83</sup> “Y qué es el arte (el acto de pintar) sino el intento de *déposer* ‘establecer’ en la pintura una dimensión traumática, de exorcizarla al externarla en la obra de arte.” (Slavoj Žižek: El acoso de las fantasías, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33.)

<sup>84</sup> “*Demeure* es un verbo francés de una multiplicidad extrema. Originariamente, *demeurer* significa ‘posponer para más adelante’, designa lo diferido, la demora determinada, también en términos de derecho. La cuestión del retraso siempre me ha tenido ocupado y no opondré el sobrevivir a la muerte. He llegado incluso a definir el sobrevivir como una posibilidad diferente o ajena tanto a la muerte como a la vida, como un concepto original. [...] Jamás pude pensar el pensamiento de la muerte o la atención a la muerte, incluso a la espera o la angustia de la muerte como algo distinto de la afirmación de la vida. Se trata de dos movimientos que, para mí, son inseparables: una atención en todo momento a la inminencia de la muerte no es necesariamente triste, negativa o mortífera, sino por el contrario, para mí, la vida misma, la mayor intensidad de vida.” (Jacques Derrida: ¡Palabra! Instantáneas filosóficas, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 41.)

<sup>85</sup> “Los usos potencialmente productivos a los que la mirada reminiscente puede aplicarse residen no en el imperativo a regresar, sino, por el contrario, en el imperativo entrelazado a desplazar. Como el camino de vuelta que aparentemente lleva a la gratificación está bloqueado, según Freud dice en *Más allá del principio de placer*, no tenemos otra elección que movernos hacia delante; la represión dicta que el objeto deseado sólo puede recurrirse o ‘recordarse’ en forma de un sucedáneo. No puede por tanto haber regreso o recuerdo que no sea al mismo tiempo un desplazamiento y que, en consecuencia, no introduzca la alteridad.” (Kaja Silverman: El umbral del mundo visible, Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 190.)

<sup>86</sup> John Berger: “¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa” en *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 59.

**Thinking the Outside**  
**[Notes on the nomad cartography**  
**of Fernando Prats]**

Fernando Castro Flórez

"I can now say it: the starting point of an artist is the great feeling of an enormous gap in nature that he sometimes has, a gap that he may later fill, using the gap itself as an impulse, with some pieces, but which – the sign that he is an artist! – will come back, time and time again, in the form of a great vacuum, a vacuum that gives pleasure: a vacuum in turmoil".

PETER HANDKE

**[Beyond] morbid (aesthetic) symptoms**

Some creators manage to keep their balance on the dangerous ridge that separates (or brings into contact) the wonderful and the banal. It is precisely there and not in any empty transcendentalism that the exceptional must emerge, delving into an etymologically idiotic reality in order to attain other intensities, works that I dare to call magnificent, in which the brightness of pleasure and the vibration of concept are not forced to collide. When a fossilizing strategy has imposed what Baudrillard called the trans-aesthetic of banality and when works are, literally, objects of superstition<sup>1</sup> and creative process resemble the giddy choice of memory (souvenir), the meaning of art should be revised, like a journey in search of itself, which ultimately becomes a line of resistance against the diffuse aestheticization of hegemonic spectacularization. Undoubtedly, our post-historic sensitivity is an heir to the dismantling of the avant-garde poetics that occurred with pop –a true cataclysm for the traditional concept of art<sup>2</sup>. Guidieri pointed out that the aestheticization of the world, radicalized by pop art, is shadowed by a discreet humor verging on affectation which shows a deficiency vis-à-vis any kind of depth, as well as a hypnotic dependence on the social aura it attaches to things: a kind of mystery that today plays a profound role, although everything may be a mystery without any trace of greatness.

"It is very difficult to speak of painting today because it is very difficult to see it. Because generally it no longer wants exactly to be looked at, but to be absorbed visually without leaving any traces. In some way modern painting could be characterized as the simplified aesthetic form of the impossible Exchange. So that the best discourse about painting would be the equivalent of a painting where there is nothing to see. The equivalent

of an object, the object of art, that isn't an object any more"<sup>3</sup>. Paradoxical logic, which is what defines the contemporary prostheses of vision, although it is also found disseminated in the fractured tradition of painting, will impose the oblique and coded rhetoric, the estrangement that simultaneously means the acceptance of the veil's function. We must be clear: painting does not start from scratch, but from an imperfect erasure or, perhaps, from the resistance of signs converted into clichés<sup>4</sup>.

Today banality is made sacred, in that hang-time that is consumed in what we –to parody Barthes– might call the Xerox-degree of culture. Baudrillard spoke of this in relation to art of our time, which can lead to the strictest kind of indifference. Art is cast upon a pseudo-rituality of suicide, a simulation of sometimes embarrassing proportions where banality gets larger in scale<sup>5</sup>. After the heroic sublime and the orthodoxy of trauma<sup>6</sup>, there would be ecstasy among those who dug its grave or, in other words, a simulation of the third degree<sup>7</sup>. Fortunately, artists keep on appearing who, despite the "Biennialism" (exhausted, tired or shamelessly cynical) and the crisis which is not –to begin with– financial but rather the failure of an entire project (in every sense: political, social, philosophical, etc.), manage to generate works and activate processes that go beyond bogged-down literalism. Fernando Prats is a worthy example of a creator who has known how to forge a plastic space of his own, unafraid of being unique. He has stayed far away from the mainstream and resisted the urge to copy the dominant rhetoric (whether it be the rhetoric of the traumatic/abject, of the identity/deconstructed or of juvenile/relational), thereby accepting a harsh solitude. This distancing may be what has made him so strong. At any rate, one thing is certain: when we look at his works, they convey a tremendous intensity, conviction without alibis and above all, an ability to present, without any metalinguistic knots, a reflection on the expansion and redefinition of painting that gives us food for thought. For Prats has established a hybrid domain in which performance is the foundation of pictorial sedimentation but where cartography is also essential to the final configuration of his "installations." Going beyond contemporary morbidity and nihilistic complaisance, he has displayed a fascinating sedimentation of the world upon smoke, as if the combustion or

calcination of images opened up the possibility of other marks, new routes, another "geometry"<sup>8</sup>.

### **Something more concrete than the flat**

Among the antagonisms that characterize our epoch, perhaps a key place belongs to the one that is established between abstraction –which increasingly determines our lives– and the deluge of pseudo-concrete images. If we understand abstraction as the progressive self-discovery of the material bases of art, within a process of unique depicturalization<sup>9</sup>, we would also have to understand that in such a process, there is a hard core of the modern. Without doubt there is a considerable breach between epic modernism (exemplified in the case of painting through American abstract expressionism) and nihilist existential gesturalism (in which some moments of emerging after conceptual dematerialization, the phenomenological givenness of the minimal and thus the crisis of Major Reports taking place within the post-modern condition.

A long time has gone by since theoreticians such as Michael Fried contemplated, almost with a panic, the arrival of a plastic behavior that rejected modern purity in order to embrace the theatricality of objectuality, a kind literalism came to be identified with the end of art or its very negation<sup>10</sup>. We are well-aware of the effectiveness of dripping as an expression of energy that must be controlled<sup>11</sup>. A rarefied expansion of painting takes place based on the certainty that there is nothing else behind the canvas and of course, that there is no model of the vision that is anything like Nature<sup>12</sup>. Fernando Prats manages to overcome the strict "Modernist" code by producing paintings which, even though they are "flat", do not for that reason correspond to the ideology of flatness. In his case, the natural (soil, birds, insects, water, geysers, etc.) is precisely what "executes" the painting. It is not, therefore, an abstraction, but the pinnacle of concreteness, a process of sedimentation of events in which the subject's action is offset by the confidence in chance, by the conviction that what is occurring is what deserves to be received; the traces show us the way.

### **The deconstruction of gesture and the drive of the trace**

We must not forget that, contrary to the Freudian view that the unconscious, as shown by dreams, was a cache of images obtained from repressed

memories, Clement Greenberg argued that, with painters, unconscious scribbling produced, at most, forms and colors with a "schematic" likeness; that is, they were flat and abstract, rather than "realistic" representations tied to real phenomena. At first glance, Prats' works may make us think of gestural abstraction, of the surrendering to the "mental daydream," letting the hand or arm wander, uncontrolled, at will, but what is actually captured there, on that smoky surface, is something that generally has nothing to do with the focalization of the self.

"When we look at a painting, we see an accumulation of gestures, the superposition and organization of the materials, the yearning for the inanimate to come to life, but we do not see the hand itself. The image is an immense poem without words, on that surface are the events at the mercy of gravity: in a certain way, each painting is born of a conflict between opposing forces"<sup>13</sup>. There is no other point, in this world of shadows and solitude, other than the painting itself. The viewer has to penetrate its interior, see himself at the mercy of displacements, feel the attraction and dissonance<sup>14</sup>. Modernity is about gestures, not images. Many have been lost, others have become totally pathetic. "The being in language," writes Giorgio Agamben, "is like a huge gap in memory, like an incurable lack of words"<sup>15</sup>. Gesture is merely a means, something that can be understood as the power of exhibition. Specifically, the gesture of painting is a motion loaded with meaning, a free motion that contains something of an enigma, arrow, path, indication or route that coincides with the destination of a glance. Flusser said that the gesture of painting is a moment of self-analysis (auto-analyse) –that is to say, of self-awareness, in which giving and having meaning become intertwined, where the possibility of changing the world and of being there for the other come together: "the picture to be painted is anticipated in the gesture, and once painted, the painting becomes gesture solidified and set in place"<sup>16</sup>.

We must bear in mind that the gesture is the imaginary signifier of modern art: "Modern painting –in particular, abstract expressionism– precisely underlines production of what is significant, but it would not therefore be legitimate to suppose that this practice involves a deconstruction, a violation or a transgression of the pictorial space"<sup>17</sup>. Fernando Prats re-examines this fetishism of the gesture in order to show us another world, so-

mething that forces us to surrender to alterity, to let other traces make themselves visible. "The trait is attracted and retrac(t)ed there by itself, attracts and dispenses with itself there. It is situated. It situates between the visible edging and the phantom in the center, from which we fascinate"<sup>18</sup>. To a certain extent, Prats' poetics can be understood as post-performative, as the recovery of the body that is not fixed in an (impositive) metaphysics of presence. For Jacques Derrida, for example, the body is not a presence, "it is –how to put it– and experience of context, of dissociation, of dislocations"<sup>19</sup>. However, the artist is the one who always leaves traces and materials that sometimes make up something resembling a crime scene<sup>20</sup>. The trace is something that indicates and is not erased, but also something that is not present in a definite way. At a time in which we have accepted, perhaps all too calmly, destinerance versus the ideology of the "virtualization of the world", a number of veiled situations appear, traces of difference, events that have something paradoxical about them, indications that set us adrift creatively: "we leave traces everywhere –viruses, lapses, germs and catastrophes– signs of imperfection which are, so to speak, man's signature in the heart of the artificial world."<sup>21</sup>. All these traces –almost magical– are the decisive element of Fernando Prats' work, which gives us back the furious energy of the real; that is, the imposing indication that there is indeed an outside. His works are a catastrophe<sup>22</sup>, a final act which does not, however, bring anything to a close: the curtain has not fallen. Through the black –just as the merveilleux quotidien shines through the cracks of Malevitch's icon – shines the recollection of trips, the desiring drive, the traces of the world, and in the end, the happening of the things that happen to us.

### **The unveiling and incarnation of painting**

Fernando Prats is the perfect example of a contemporary artist who is capable of keeping the marvelous paths of painting open, without clinging to established dogmas or following the current trend of an ultimately decorative hybridization. With incredible lucidity, he has resumed the notion of painting as event<sup>23</sup> without returning, in a Mannerist way, to the passion of dripping. What is certain is that the horizontal territory around which Pollock did his "choreography", as

the photographs of Hans Namuth made overly clear, was simultaneously a physical support and an imaginary territory for projections of an unconscious nature. From the archetypes/expressionism of that epic generation, so close in every sense, to the trauma of the global establishment of Nihilism (that idea that writing poetry after Auschwitz was barbaric), to the age of devastating terrorism and Manichean politics (unfortunately, our world has become a reality show), changed radically in the sense of chance. We put our faith in these encounters, apparently unafraid, far from the sublime that Newman defined as the pleasure that something is happening instead of nothing. Surely, the proliferation of commentary, that culture of epilogue we have created, makes it extremely hard to find real presences. It makes everything tediously familiar and dumps –and I do not exaggerate – magic onto the rubbish heap of the past. But in spite of all this, I insist, there are some artists, such as Fernando Prats, who have the courage to revolt, without any strident gestures or pseudo-radical rhetoric. They are brave enough to get to the bottom of things, literally, returning to the cave or the crypt to show that what we are bewitched by is merely simula-cra.<sup>24</sup> That un-veiling –if you'll excuse the play on words – insists upon the function of the veil; in other words, an intensely poetic exploration of that thin surface that attracts desire like a magnet. Precisely because painting is that aesthetic experience around which constant funeral rights are celebrated, it is equipped to show what – to borrow Hal Foster's terms – we shall refer to as the posthumous condition of art. The phantom quality of the work refers to the beloved shadow on the wall, that sad experience which silently cries out to be brought back from the dead. In the meantime, though, it constructs another form of corporality so that it can find consolation, however precarious, or better yet, so that it can give memory something to hold onto. Fernando Prats works almost like an alchemist, blackening the old surface of representation so that things can be produced now, which are not in the least bit insignificant. His work is, at once, a different display of subjectivity and a strange withdrawal that makes me think that the hand (that appendage that has made us who we are) is going extinct. In effect, Fernando Prats throws stones at his paintings, he lets branches lash at them and pigeons mark them with the flapping of their wings; photographs of the work

process reveal that he licks the blackened surface to leave enigmatic traces, and that worms even "draw" fascinating labyrinthine lines on the fertile territory of this other incarnation of painting. Fernando Prats wants to overcome the "instruments of painting" so that the work of art is produced in the gap between world and earth; it is, really, in the hermeneutical space of friction, between that which is within reach and that which is set aside as a treasure (in a deliberate simplification of Heidegger's ideas about the origins of the work of art) where truth –a kind of atmospheric time– is put into play. When Prats takes all the way to the Arctic glaciers the sheets of plastic he used to cover (I insist: veil) Ignatius of Loyola's mystical cave of illumination in Manresa, he is making, in an extraordinary way, a new aesthetic geography. What this singular artist recovers is the sacred dimension, without succumbing to the confessional in the process. His rituals essentially have to do with the desire to give art the aesthetic commotion which, since the time of Aristotle, has been referred to as catharsis. When catastrophe is imminent, at the moment when the story of life (represented, yes) becomes unbearable, a purification occurs that undoubtedly teaches us something. The curtain falls or the *deus ex machina* noisily bursts onto the scene so that logical thought assumes, when the moment of illusion is over, the tensions of what is left for us. What remains is exactly what obsesses Fernando Prats; that which we cannot tell if it is superfluous or lacking. Fortunately, instead of reiterating an aesthetization of the eschatological (something clearly mandatory in the contemporary world), what this creator raises up like a dark map is the plural face of a nomadic art. Fernando Prats travels towards the unknown but also towards the beginning. When he reduces the pictorial surface to smoke, he does not settle for Malevitch's desert, nor does he yearn for things past (the gold of Byzantium). Instead, he activates chance; he takes action so that the magic can appear.<sup>25</sup>

#### **That which remains is established by poets**

The path of poetry is, etymologically, a method that requires a stimulus to get going. This fervor –a combination of the calmness and the restlessness that crosses the river– is what makes Fernando Prats stick his head in his materials let his fingernails fall across rough surfaces<sup>26</sup>. These enormous

sewn hosts may end up as pillows for bodies that haven't arrived yet. Dream or epiphany, darkening of the world and glimmers of what we do not even need to "identify". As Amador Vega so delicately said of Fernando Prats, "the artist roams blindly around space, scratching the veils of smoke of propitiatory fire." The invocation of blindness may have something to do with mythical clairvoyance, with the poet's ability to fuse times and impose *aletheia* (non-oblivion). The sacred undoubtedly runs through all of Prats' work, an inopportune artist in every sense.

The sacred manifests itself all of a sudden: it is hierophany. When the sacred appears, any old object becomes something else, without ceasing to be itself, as it continues to share the circulating cosmic medium. For those that have a religious experience, all nature is capable of revealing itself as cosmic sacrality. To access this real existence, a spiritual birth is required. This takes the form of a "second birth" that makes the religious experience an experience of initiation. Sacred knowledge and by extension, wisdom, are conceived as the fruit of an initiation that implied the death of profane existence followed by a rebirth. This rebirth occurs in a world that does not exist, but which must be constructed and founded according to a scheme: the ritual that repeats the cosmogony. The goal is to find an absolute pillar of support, the center of the world that organizes things and beings around it. To locate this central, omnipotent place, we need a sign that tells us the place is sacred. When the sign does not appear, its appearance is provoked. Then a kind of evocation is generally practiced, in which animals play a key role (particularly a lamb, like the one that Fernando Prats, in a 1996 action, presses or hugs against a post): they are the ones that indicate the appropriate place to house the sanctuary or the people. The sacred therefore configures the real and is, at once, the real *par excellence*; it is also power, efficiency, source of life, fertility and sociability. The religious man's desire to inhabit the sacred matches his desire to inhabit an objective reality, scaring away the tortuous, dangerous, deformed...in short, the chaotic. In Fernando Prats' extraordinary works, the sacred – this must be stressed– does not lead us to any "religion." Rather, it evokes or, to be more precise, reveals the power of that reality. Friedhelm Mennekes noted that this artist comes close to the inner eye of Jose

ph Beuys, certainly immersed in the totemic, and to Kounellis' idea that it is necessary to show the non-visible or at least, to try and ascertain "what the image originally represented."<sup>27</sup> Fernando Prats' retablos, full of that body of Christ given to us at communion (the host multiplied until it becomes a thing) do not demand any prayers, nor do they impose the fear of the numinous. On the contrary: they reach out to us, even though the hand cannot be seen. At risk of sounding too romantic, I'd say that with Prats, there is a night journey. In total darkness, when the separation from the maternal is more painful, we grope for a hand in the night and sometimes, a miracle occurs. Another hand may fall upon ours, fulfilling our wish, but even if that does not happen, it does not mean failure. Lezama Lima wrote, based on that experience which is really that of the symbolic (the broken password that always yearns for the other to arrive so that it can be completed) that inhalation and exhalation are a universal rhythm: "The hidden is that which completes us; it is the plenitude in the wavelength. The knowledge that it does not belong to us and not knowing that it belongs to us constitutes, for me, true knowledge". The deep wisdom of Fernando Prats's painting brings us to Gaston Bachelard's domain of material imagination: fire, smoke, water, steam. We have something here that reminds us of ashes<sup>28</sup>, those remains that, for Celan, were the possible beginnings of poem. The erratic impressions of the earth that Prats lays down "as painting" generate a territory of profound poetry and enigmatic beauty.

### **Aquatic dreams and specular reflections**

"One dreams before contemplating. Before being a spectacle, every landscape is an oneiric experience. One only observes with an aesthetic passion those landscapes one has seen before in one's dreams"<sup>29</sup>. Freud pointed out that, after complete interpretation, all dreams reveal themselves to be the fulfillment of a desire; that is, dreams are the hallucinatory realization of an unconscious desire.<sup>30</sup> "The creation of symbols is a partial comprehension owing to the refusal to satisfy, under the pressure of the principle of reality, all of the organism's desires and drives. In the form of a compromise, it is a partial liberation vis-à-vis reality, a return to the paradise of infancy with its "everything goes" and its hallucinatory realization of desires. The biological state of the organism while sleeping is, in

itself, a partial resumption of the fetus's position inside the uterus. Unconsciously, of course, we restage that state; a return to the womb. We are naked, we raise our knees, lower our head, curl up under the sheets; we recreate the fetal position; our organism shuts itself off to all external stimuli and influences and finally, as we have seen, our dreams partially restore the realm of the principle of pleasure"<sup>31</sup>. Sleep traps us and leads us to the abyss of the sublime/immense, of tenderness, of the tattered memory of the womb. Therein lies a deep truth; Plato himself came to the defense of the dream experience<sup>32</sup> against the prejudice that we must "free ourselves from appearances". Surely, there is a knot or maze-like structure that keeps us from seeing our dreams clearly. As Freud himself said, the navel of dreams is the unknown, something that is off the grid of the intellectual world<sup>33</sup>. I think that Fernando Prats' work has, with all its power, that dimension of dreaming as the journey towards what we do not yet know. The fog of vision, the confusion of night, the frayed nature of memories are synchronized with that which is set upon the black surface, on that layer of smoke. Beyond any kind of facile dramatism or negation of images, Prats brings us closer to the fleeting nature, to the fragility of our desires, which are as vertiginous as water and as inapprehensible as smoke. The sensual dimension of dreaming<sup>34</sup> is tied to seminal water; that is, to that wetness that comes from the nymphs, something that lies deep inside our unconscious.<sup>35</sup> Waters recall maternity, and also the void of being<sup>36</sup>; they summon Narcissus, they naturalize our likeness<sup>37</sup>, making us teeter between identity and alterity<sup>38</sup>. Water has the virtue of mellowing pain, even though it can reflect our despair. "Credulous boy," writes Ovid in his *Metamorphosis*, "why do you try in vain to grasp fleeting images? What you are seeking is nowhere. If you turn away, you shall lose what you love. That which you perceive is the shadow of a reflected form: it has no substance of its own. It both comes with you and stays with you; it will depart with you – if you can depart." The reflection can lead to a process of interiorization as well as to an expansion of the idea of infinity. The specular image seems to be the threshold of the visible world, that identification or, better put, transformation that takes place in the subject (function of self) when it accepts an image that constitutes the symbolic womb, before language returns it to the universe

and puts it in complex social situations. Apuleius, accused of using magic because he had a looking glass, praised it very effectively, saying that due to its ability to capture images, the mirror is better than clay, which lacks energy; marble, which lacks color; painting, which has no body or volume, and also that it can capture the movement of images on its small surface better than anything else: "By trapping the motion of the objects and people that pass before it, the mirror manages to express in fragments the passing of the years of a man's life and the changes that occur during it"<sup>39</sup>. But in reality, the mirror retains nothing; its mercury background rejects all memory. All that remains is the yearning of the one who contemplates his reflection in it. Fernando Prats projects or "reflects" himself in his works; he's always involved corporally, devoted to an extreme nomadism, seeking the tremor that rouses us from our sleep and snaps us out of our polar inertia. His dark surfaces may recall mercury, precisely the substance that allows the mirror to function. It is really thanks to total blackness that our identity appears, albeit inverted. The mirror is a threshold phenomenon that names the concrete object that is in front of it, although it can also be extensive or intensive and make the eye see places that it usually cannot decipher. Glass acts as a metaphor for water, as well as an element that causes us to reveal the invisible; the mirror is not only a duplicating object, it can also show the hidden part of the real: the difference of the identical, which is apparent in the reflection, entails the emergence of a dissymmetry, anchored both in desire and the logic of the gaze: "From the beginning, in the dialectic between the eye and the gaze, we see that there is no match at all, but rather a true decoy effect. When in love, I yearn for a look, it is something intrinsically unsatisfactory that always fails because you never look at me from where I see. Conversely, what I look at is never what I want to see. And, whatever people say, the relationship between painter and aficionado [...] is a game, a game of *trompe-l'oeil*: a game to deceive in some way"<sup>40</sup>. Perhaps life is but the story of a mirror that gets warped, "leading, like a punishment, to solitude and to forest of night, where we are a memory of ourselves, trembling in the hand"<sup>41</sup>, and thus, the artist has to bear witness to the indeterminate; the possibility that nothing will happen is often as

sociated with the feeling of anguish, “but suspense can also be accompanied by pleasure, for instance pleasure in welcoming the unknown, and even by joy, to speak like Baruch Spinoza, the joy obtained by the intensification of being that the event brings with it”<sup>42</sup>. Prats’ artistic experience is nothing but a surrendering to the events, a speculation that leaves traces, whether they be of water –as in the impressive intervention he did at Los Hervideros in Lanzarote for the II Canary Islands Biennial– or of steam, like that “cinematographic” steam emanating from the asphalt of Manhattan. “Pre-Socratic” elements totally belong in the fertile imagination of an artist who does not seek so much his silhouette in the mirror as the subtle, poetic contact with a world that is in a trance of disappearance.

### **(Altered) still lifes**

It has been pointed out that the still life genre tries to produce an idea of zero time or a lasting instant, with motion being blocked. Alberti argued in *De Pictura* (“On Painting”) that bodies move in many different ways, growing larger and smaller, stopping, shifting positions, “but we painters, who wish to depict the movement of the spirit with the movement of the limbs, show movement only by changing place.”<sup>43</sup>. Still-life paintings meant a shift from interest in action, – given that nothing happens in these works– to matters of composition, although in an allegorical substratum a desire may be expressed to represent that which is, strictly speaking, beyond any kind of expression: death itself. If what is immobile is the instant (the time of representation in the painting), the exemplary case of this paradox would be the still life, which takes evolution back to zero, successfully presenting the inexorable sense of time and the vanity of worldly pleasures. This constitutes a new paradox: “in order to depict the passing of time (time represented) it is necessary to block the time of the representation”<sup>44</sup>. The value of an empty space is, above all, the absence of any possible contents, whereas a still life is defined by the presence and composition of objects that are wrapped in or become transformed into their own continent: “the still life is time, because everything that changes is in time, but time itself does not change, it could only change itself into another time, until infinity.”. Certainly time is the visual reserve of what happens or, in other terms, the horizon of events, an

occurrence of moments which, in the still life, has been frozen.

Historically, the *vanitas* conveys the moral message of the futility of human endeavors<sup>46</sup>, the awareness of time that must elapse and the premonition of death<sup>47</sup>. To some extent all still lifes include the *vanitas* motif<sup>48</sup>; that allegorical depiction of the brevity of life was easily rooted in the Spanish religious feeling of the 17th century<sup>49</sup>. Melancholy sees things from the viewpoint of loss; contempt of the world causes the consciousness to affirm the vanity of all things. That obsession, faced with the fleeting nature of time and the disillusionment that comes over us at the very moment that we attain the object of our desires “is precisely expressed in the aspiration to the most perfect solitude and paradoxically is shown in the most idyllically serene landscape”<sup>50</sup>. Fernando Prats’ works can also be interpreted as “still lifes” or even “landscapes”. In effect, that which constitutes aesthetic experience is alive and does not lead so much to an abysmal sadness, although the color of mourning (the black of smoke) may be dominant, but to a strange manifestation of euphoria. Here too, the problem is how to pin down time, but this does not lead to either scenification or to a reduction to an ordered table. On the contrary, the chaotic and the unexpected, the Earth’s inexhaustibility, open up or –better put– alter the reductive sense of the pictorial genre.

### **Return to the sublime**

Bachelard stressed that the poetic experience must be governed by the dream experience. “What is poetry? Fortunately,” argues Adam Zagajewski, “we don’t know for sure and we don’t need to know in an analytical way; no definition (and there are so many!) can formalize this element of nature. Nor do I have any intention of defining it. Nevertheless, it is appealing to contemplate the image of poetry in its “between” movement – poetry as one of the most important vehicles that takes us upward– and to find that fervor precedes irony: fervor, that arduous birdcall that we answer with our own imperfect song. We need poetry just as we need beauty (although they say there are countries in Europe where the word beauty is absolutely forbidden). Beauty is not for aesthetes, but for all those who seek a serious path; it is a call, a promise, perhaps not of happiness –as Stendhal would have it– but indeed of a great eternal pil-

grimage”<sup>51</sup>. Beauty arises, almost accidentally, in a pictorial touch or an indescribably light trace of drawing. Consider the famous Friedrich painting, *The Monk by the Sea*, one of the most oft-cited examples of sublimity; the manifestation of a territory we are barely able to penetrate. The sublime is not just the terror or failure of the concept, it is also the spark or glimmer that signals the advent of poetry. That metaphysical shudder<sup>52</sup> of sublime feeling leaves us speechless in every way: it is the dark, luxurious, silent presence that invites us to halt. The writer Vladimir Nabokov was once asked if he was surprised by anything in life. He replied: “The marvel of consciousness – that sudden window swinging open on a sunlit landscape amid the night of non-being”. Though his works, Fernando Prats opens up that window of the marvelous. Against the perverse pleasure taken in the repugnant<sup>53</sup> he imposes “his” compositions of beautiful, erratic symmetries; he outlines spaces where the encounter encounters us; he marks, allegorically, paths that make us penetrate poetry. We keep our eye on the beautiful<sup>54</sup> while dreams keep on coming, as we try to decipher in the water or in the smoke what is happening to us.

We must keep our minds open to everything so we can make, in Freudian terms, a constant “free association”; that is, we must work towards a radical stimulation of dreams<sup>55</sup>. That beauty that gives the impression that, like water, there is not enough of it or it is about to vanish,<sup>56</sup> can impose itself once again as a sublime feeling. Let us remember that Kant associated sublime feeling precisely with water’s impetuous display of physical power: “the boundless ocean in a state of tumult; the lofty waterfall of a mighty river, and such alike; these exhibit our faculty of resistance as insignificantly small in comparison with their might. But the sight of them is more attractive, the more fearful it is, provided that we are in security. And we willingly call these objects sublime, because they raise the energies of the soul above their accustomed height, and discover in us a faculty of resistance of a quite different kind”. The immensity of Nature also reveals an immense power in the subject. Perhaps when we are at a loss for them, due to the magnitude of emotion, words are where the imaginary starts to weave its fabulous constructions; it is the void that allows desire to be articulated<sup>57</sup>; that is, shadows, the partial objects, impose a distorted gaze, an approximation,

shall we say, a trembling, excited gesture, that tries to rhyme with the (ever-fleeing) intensity of dreaming.

### “... out of joint”

We should bear in mind that when the subject comes too close to fantasy, self-erasure occurs. Painting is left in the room as aphanisis<sup>58</sup>, but also as a secret treasure (agalma: a jewel that glitters in the darkness and giddily seduces us) that guarantees a minimum amount of fantasmatic consistency as it belongs to the subject; let us remember that the objet a as object of fantasy is something more than myself, it is “that thing” thanks to which I perceive myself as “worthy of the Other’s desire”. The original question of desire is not that which really wants to know what it is you want to say, but that which hopes to find out what the others want from me: what do they see in me? What am I to the others? In more topological terms: the division of the subject is not the division between and I and the other, between two contents, but the division between something and nothing, between the characteristic of identification and the void. “Decentrement thus first designates the ambiguity, the oscillation between symbolic and imaginary identification –the undecidability as to where my true point is, in my ‘real’ self or in my external mask, with the possible implication that my symbolic mask can be ‘truer’ than what it conceals; than the ‘true face’ behind it”<sup>59</sup>. Decentrement (as opposed to the Cartesian theater of central consciousness that is the focus of subjectivity) is, in a way, a means of identifying the void. Even though it is localized, painting is dislocated. “The time is out of joint. The world is going badly. It is worn but its wear no longer counts. Old age or youth – one no longer counts in that way. The world has more than one age. We lack the measure of the measure. [...] Contre-temps. The time is out of joint. Theatrical speech, Hamlet’s speech, Hamlet’s speech before the theater of the world, of history, and of politics. The age is off its hinges. Everything, beginning with time, seems out of kilter, unjust, disadjusted. The world is going very badly, it wears as it grows, as the Painter also says at the beginning of *Timon of Athens* (which is a Marx play, is it not). For, this time, it is a painter’s speech, as if he were speaking of a spectacle or before a tableau: ‘How goes the world? It wears, sir, as it grows’<sup>60</sup>. The curtain is a black painting. Fernando Prats knows

a lot about this and, in spite of it all, his images do not repeat the “apocalyptic” tone, nor do they aim to erase anything. Rather, he lets all the traces take on the most fascinating centrality. His “painting” is, in every sense, a place, an energy zone where the event vibrates and trembles.

### On the aporetic

We know that desire can be opened up based on indeterminacy, on unsayability or even disinterrance. “Thus,” writes Derrida, “I think that, just like death, unsayability, what I also call disinterrance, the possibility a gesture has of never reaching its destination, is the condition of the movement of desire which would otherwise die beforehand”<sup>61</sup>. Derrida argues that only because there is no full presence is it possible to experience, among other things, the work of art<sup>62</sup>. Without the possibility of difference, the desire of presence as such, there is no way it would find any room to breathe, which means that it is headed towards dissatisfaction: the difference, in the end, comes from what it prohibits, paradoxically allowing the exact same thing that it disallows.

Perhaps air is the place of images, and dust can become the pigment of the aura<sup>63</sup>. Detritus, unnameable things fallen on the floor or, to be precise, on the Large Glass, are fixed (fate preserved) on a surface of transparencies that are deceiving, full of cracks and today still provocatively enigmatic. This *Elevage de poussière* (photographed by Man Ray in 1920) is the zero degree of the contemporary eschatological-catastrophic imaginary. The poetics of Fernando Prats makes the most out, in an extraordinary way, of the glass where Duchampian breeds dust without getting trapped by the “disease of the ready-made”. Sensations and visions can be deposited on the canvas in many ways, but the hand can also let itself be guided by impulses that have nothing to do with the concept or the structure of representations. The painter, as Valéry said, contributes his body, “immersed in the visible by his body, itself visible, the seer does not appropriate what he sees: he merely approaches it by looking, he opens himself up to the world”<sup>64</sup>.

### The opportune moment

The act of painting can lead us up to that edge of the abyss where we erase ourselves without losing, as a result, the intensity of the experience<sup>65</sup> in a moment of true ecstasy. Fernando Prats lets

himself be influenced by *kairós*, aware that what we call improvisation is always –the paradox is worth considering – studied down to the very last detail<sup>66</sup>. We must learn from how things grow in nature and eventually decide on the right moment. Perhaps chronological time, meteorological time, talk about nothing but a mixture; that is, about *kairos*, that which is opportune<sup>67</sup>. The light that makes things visible in the ball of the bounce imposes the time of nature: there the cut and continuity, the static and the fluid come together<sup>68</sup>. Fernando Prats’ powerful intervention at La Gallera in Valencia traps flight; it shows the marks of the flapping of the pigeons’ wings. If, on the one hand, it reminds us of the old function of space, it also refers to a VAST field of symbols ranging from the mystical to the alchemical, from the idea of reclusion to the hackneyed image of peace, from purity to the dark or “contaminated surface”. Without sublimation but with an aerial impulse, Prats leaves spaces so that the viewers will apply their own imagination; that is, so that instead of receiving a closed message or slogan, they can leave their own trace on the work with their gaze. The works of Fernando Prats incarnate the immense, that strange intermediate place in which the sublime can manifest itself<sup>69</sup>, that feeling of terror that gives reason a chance to avoid the failure of concept; it is a finality without end, a threshold of the uncertain. From aionic time to the suction of shadow, from the soul to simultaneities, he gradually opens up a gap from which extremely fertile symbolic processes emerge, although these psychic condensations are also, literally, precipices. “Of all the arts,” Deleuze writes, “painting is the only one that necessarily, ‘hysterically’ includes its own catastrophe, and is constituted therefore as a flight forward”<sup>70</sup>.

### Encountering the voyage

The adventure of death can also be conveyed as an aesthetic adventure. There is a deep correlation between the adventurer, the traveler and the artist, in their mixture of fate and fragments, their peculiar attitude towards life: “It is because the work of art and the adventure stand juxtaposed to life... the one and the other are analogous to the totality of life itself, even as it is presented in the brief outline and the condensation of a dream experience”<sup>71</sup>. The ambiguity of the journey causes the adventurer to be

both someone who is projected in the future, who is radically non-historical, and thus a creature of the present. From an aesthetic point of view as well, adventure and travel are something contemplated after the fact, they are something that is offered to be narrated. In this time-dense experience of adventure, the tragic (in the mortal adventure) and the novelesque (in the aesthetic adventure) manifest themselves no less than the enclave of the erotic adventure. In all of these forms, distance plays an essential role: not only the physical distance of place, but the emotional distance of death, irony with regard to what is narrated or the passion that stands in the way of the romantic encounter. It seems that, during the journey, man attends the spectacle of his imagination; he contemplates how the tragic certainty of the absence (or distance) from his native country can create a space for the display of magical places. Adventure sets forth a flexible time that acquires the form of an inhabitable beauty. In a profound sense, all adventurers are erotic, they all postulate the encounter, the moment when passion is unleashed, even though they know how precarious and tragic it can be: "an amorous relationship clearly brings together the two elements of adventure: the conquest of power and the impossible acceptance of imposition, the sense achievement due to one's own faculties and the reliance on fate, which graces us with an unpredictable element external to ourselves"<sup>72</sup>. Baudelaire pointed out how this freedom of adventure or travel is unrelated to serene complaisance, at times becoming serious and tedious when we are asked what we saw. On the journey, guided by the compass of desire, the dark pleasure of becoming a foreigner may arise, although we could also talk about a passage from dehumanization to anonymity.

We know, in the midst of general mobilization, that travelling can be a form of stopping completely. Hence the concept of the trip to nowhere, as opposed to the tourist's obsession with "destinations"<sup>73</sup>. There is a singular pleasure in fleeing and trying and be others, though we are bound to end up extremely exhausted<sup>74</sup>. This is what Baudelaire experienced, the secret pleasure of the flânerie, that "botanizing on the asphalt" where junkmen appeared like poets of modernity. Foreignness inhabits us. This does not necessarily mean being torn all the time; it can also lead to the joy of perpetual transience<sup>75</sup>. The artistic forms of travel act as

a line of resistance against the divinity of tourism, but they also show its impossibility<sup>76</sup> or –better put – its heterotopic character. Perhaps contemporary art tries, in some cases, to incite us to learn to travel again<sup>77</sup>, even though this entails getting lost or knowing that there is no return<sup>78</sup>. Fernando Prats, like one who goes on an expedition to frozen regions, demands individuals who are willing to take risks; all of his work is a journey, an aesthetic adventure and of course, a life adventure that takes him all the way to the Arctic or the desert to paint, as I have already said, with a geyser or the steam coming out of a plastic tube in the Big Apple.

Route maps are, as Freud noted, essential to psychic activity. Through them the identity of the itinerary of the experience that runs through it is expressed. In the end, the libido is not formed by metamorphosis, but by routes. Deleuze noted how Australia's aborigines connect nomad itineraries with journeys in dreams that together make up a network of routes, located in a huge slit in space and time that ought to be read like a map. We should keep in mind that a cartographic conception of subconscious processes is very different from the archaeological perspective; the latter deeply links the unconscious and memory, tending towards the monumental or commemorative; this is a domain of objects and individuals that can identify themselves or legitimize their situation based on the notion of "authenticity." The process is, in this case, vertical and downward, while conversely, maps propose a game of touch-ups that goes beyond the notion of truth as tracking down origins: "from one map to another, we are not dealing with a search for the origin, but rather an evaluation of the movements. Each map is a distribution of dead-end streets, gaps, thresholds and enclosures that go from the bottom to the top. It is not just an inversion of the direction, but rather a difference in nature: the unconscious no longer has to do with persons or objects, but rather with pathways and occurrences; it is no longer an unconscious commemoration but a mobilization, whose objects, rather than staying buried under ground, take flight<sup>79</sup>. All works of art entail a number of different routes, which are only legible when they exist together on the map. The painting, as Fernando Prats shows perfectly, is no longer a window onto the world or a montage on a surface. "To an archaeology-art, which penetrates the millennia in order to reach the immemorial, is

opposed a cartography-art built on 'things of forgetting and places of passing'<sup>80</sup>

### **In order (not) to reveal the secret**

Painting, as Giorgio de Chirico warned, unloads its material, artisanal cargo on us, as well as the enigmatic, disturbing aspects of the world and of life<sup>81</sup>. Fernando Prats does not, to recall the Handke quote that serves as an introduction to this essay, cease to invigorate the void. In the friction of the world (like that which is subjected to the onto-technological) and earth (the inexhaustible deposit of meaning) he composes a prodigious cartography or a diagram in which the chaos that is germ, order and rhythm is never absent<sup>82</sup>. The act of painting is not a mere masking of space or an exorcism of trauma<sup>83</sup>; Prats' fascinating work makes me think that the work of art materializes or sediments the process of *demeurer* –something that is connected, in its multiplicity of meanings, with the demand for a singular intensity in life<sup>84</sup>. Gestures are not differed; rather, they have been executed by another, they are the traces of life in its "unrepresentability". Fernando Prats does not cease to listen, in his fabulous aesthetic dream, to the imperative of travel, spurred on by a radical alterity. His dynamic cartography drives the gaze<sup>85</sup> to free itself from the monotony of that narcotic banality that is now taking on imperial proportions. The thinking the outside (to use one of Michel Foucault's titles) that Fernando Prats puts into play simultaneously defends that intimacy he shows and veils the mystery of beauty. "I think that you look at paintings with the hope of discovering a secret. Not a secret about art, but about life. And if you finally discover it, it will be still a secret, because, after all, you cannot put it into words. With words the only thing you can do is draw, with your own hand, a rough map to reach the secret."<sup>86</sup>



<sup>1</sup> See Jean Baudrillard: *La ilusión y la desilusión estéticas* ("Aesthetic Illusion and Disillusion"), Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 27.

<sup>2</sup> "We must really try to think about Pop –or at least I think we must think of Pop– in a more philosophical way. I subscribe to a narrative of the history of modern art in which Pop plays a central role, philosophically speaking. In my narrative, Pop marked the end of the great narrative of Western art, by giving us the self-awareness of the philosophical truth of art. That it was a most unlikely messenger of philosophical depth is something that I willingly confess" [Arthur C. Danto: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* ("After the End of Art"), Ed. Paidós, Barcelona, 1999, p. 136].

<sup>3</sup> Jean Baudrillard: "Ilusión y desilusión estética", in *Letra internacional*, n° 39, Madrid, 1995, p. 17.

<sup>4</sup> "[...] modern painting is invaded and besieged before the painter even begins to work. In fact, it would be a mistake to think that the painter works on a white and virgin surface. The entire surface is already invested virtually with all kinds of clichés, which the painter will have to break with" (Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*), Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 21).

<sup>5</sup> "There is a very enlightening moment for art, the moment of its own loss (modern art, of course). There is an enlightening moment of simulation, the moment of its sacrifice, that moment when art is submerged in banality (Heidegger says that this submersion in banality is the second fall of man, his modern destiny). However, there is, for want of a better expression, an unenlightened, disillusioned moment, when one learns to live with such banality, to recycle its own waste, and that seems a little like a failed suicide attempt" (Jean Baudrillard: "La simulación en el arte" in *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 51).

<sup>6</sup> See Hal Foster: *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, pp. 127-168 and Rosalind Krauss: "Le destin de l'informe" in Rosalind Krauss and Yves-Alain Bois: *L'informe (mode d'emploi)*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 223-242.

<sup>7</sup> "I have said that the sublime of modern art lied in the magic of its disappearance. But the capital danger for modern art is repeating its own disappearance. All of the forms of this heroic vanishing, this heroic abnegation of form and color, of the very substance of art, have completely unfolded. Even the utopia of the disappearance of art has been accomplished. As for us, we have reached a second generation simulation, or a simulation of the third kind" (Jean Baudrillard: "Towards the vanishing point of art" in *Kunstmachen?*, Munich, 1991, p. 207).

<sup>8</sup> "[...] the aesthetic work is a privileged domain for displacing us from the geometrical point, for encouraging us to see in ways not dictated in advance by the dominant fiction. The conscious and unconscious faculties "lose their mutual exclusiveness" during the act of artistic creation." (Kaja Silverman: *El umbral del mundo visible*, Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 193).

<sup>9</sup> "Sometimes I feel like you can read the history of modern painting like history of traditional painting upside down, like a movie screened from the end to the beginning: a regressive and systematic dismantling of the invented mechanisms throughout many centuries to make convincing the pictorial representations of the painful triumph of Christendom and stories of national glory. Therefore, transparent surfaces became full of clots of paint, spaces became flat, perspective became arbitrary, drawings didn't worry about the correspondence with real patterns of figures, shading was cancelled in favor of areas with saturated colors which didn't care about edges of shapes, and these very shapes were no more representative of what the eye captures from perceptive reality. The monochrome canvas is the final stage of this collective proceeding of 'dispictorialization'

until someone comes up with the idea of assaulting this very same canvas with a knife in his hands" (Arthur C. Danto: "Abstracción" in *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 235).

<sup>10</sup> See Michel Fried: "Arte y objetualidad" in *Minimal Art*, Sala Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 66.

<sup>11</sup> "Drips are generally a kind of incontinence, a mark of control betrayed by the treacheries of fluid [...]. The drips affirmed that paint had an expressive life of its own, that it is not a passive paste to be moved where the artist wants it to be moved, but possesses a fluid energy over which the artist endeavors to exercise control" (Arthur C. Danto: "Pollock y el drip" in *La Madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003, p. 391).

<sup>12</sup> "In [Pollock's] paintings, the visible is not overly large or open, but rather it denotes that something has been deliberately abandoned. The drama stems from the fact that something that was once before the canvas, where the painter divulged its natural condition, is reduced to nothing. A visual equivalent of the most absolute silence. [...] With all his brilliance he painted, trying to show that behind the canvas, there was nothing else. That terrible, rebellious impulse, born of a frenetic individualism, was his contribution to the suicide of art" (John Berger: "Una manera de compartir" in *Siempre bienvenidos*, Ed. Hueriga & Fierro, Madrid, 2004, pp. 148-149).

<sup>13</sup> Paul Auster: "Negro sobre blanco" en *El arte del hambre*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1992, p. 52.

<sup>14</sup> For Yve-Alain Boi, the experience of gravity (movement towards the horizontal) present in the works of Cézanne to Serra and Morris, is decisive in contemporary art. See "The Pandora's Box of Gravity" in *Gravity. Axis of Contemporary Art*, The National Museum of Art, Osaka, 1997, pp. 194-199.

<sup>15</sup> Giorgio Agamben: "Teoría del gesto" in *La modernidad como estética*, Ed. Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1993, p. 106.

<sup>16</sup> Vilém Flusser: *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Ed. Herder, Barcelona, 1994, p. 96.

<sup>17</sup> Mary Kelly: "Contribuciones a una re-visión de la crítica moderna" in *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 90.

<sup>18</sup> Jacques Derrida: "Passe-partout" in *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 25.

<sup>19</sup> Jacques Derrida: "Dispersión de voces" in *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 159.

<sup>20</sup> See Ralf Rugoff: "More than Metes the Eye" in *Scene of the Crime*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997, p. 62.

<sup>21</sup> Jean Baudrillard: "La escritura automática del mundo" in *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 85.

<sup>22</sup> "It is as if, in the midst of the figurative and probabilistic givens, a catastrophe overcame the canvas. It is like the emergence of another world. For these marks, these traits, are irrational, involuntary, accidental, free, random" (Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Ed. Arena, Madrid, 2002, pp. 102-103).

<sup>23</sup> "The goal of the voyage I decided to embark on was not painting per se, but rather to see if painting contained sound enough arguments to warrant the rejection of everything that is not self-representation and to be able to understand the plastic behaviors associated with the subjects that interested me: the

sacred, its representation, and behaviors, the relationship to mysticism and the spiritual plane, ritual and its binding actions, the symbolic dimension of Christ, Christianity and orthodox faiths." (Fernando Prats, cited in Pilar Parcerisas: "Substancia y potencia en el hombre contemporáneo" en Fernando Prats. *Deambulatoris*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 2000, p. 36).

<sup>24</sup> There is a sublime intensity in Fernando Prats's work that renounces the figurative anecdote without in any way losing, as a result, the poetics of the traces: "Undoubtedly, all of it entails an experience of abandoning oneself to the void, more like paralysis than warm mysticism. The contact with the Void that Fernando Prats shows us generates debris, falls, tears, sudden deaths and collapses. His experience of the sublime is chilled and it stings" (Teresa Blanch: "Desahogo" in Fernando Prats. *Desahogo*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2002, p. 7).

<sup>25</sup> "His art lies in knowing how to see, hear, taste, touch, smell and shout, to give voice to the horror hidden behind the smoky panels of his oven and to the gold of his paint on the canvas" (Amador Vega, in Fernando Prats. *Affatus*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2005, p. 5).

<sup>26</sup> "In some paintings, the trace of air from his lungs, the marks of his tongue, suggest initial efforts to give birth to the inner concept" (Amador Vega, in Fernando Prats. *Affatus*, Galería Joan Prats, Barcelona, 2005, p. 7).

<sup>27</sup> See Friedhelm Mennekes: "Synaesthesia Substantiae. (Concepción de la sustancia). Acerca de un aspecto de la obra de Fernando Prats" in Fernando Prats. *Substancias*, Galería Joan Prats, Barcelona, 1999.

<sup>28</sup> "Slime is the dust of water, as ash is the dust of fire. Ash, slime, dust and smoke offer images whose form changes over and over. The materials are connected through these reduced forms. They are like four dusts of the four elements. Lime is one of the most valued materials. It would seem that water, in this form, has given the Earth the very principle of calm, slow, sure fertility" (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1978, p. 168).

<sup>29</sup> Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1978, p. 12.

<sup>30</sup> "Very early on, Freud gets the idea, which is reformulated in 1900, that dreams are the hallucinatory realization of unconscious desire, and right away it appears to him as the model for the mode of primary functioning characterized by the meaning of representation sliding into representation, through processes such as displacement, the condensation whose importance will be detected in the elaboration of the dream" (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47).

<sup>31</sup> Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 111.

<sup>32</sup> "In Theaetetus (157E ff.) [Plato] would argue that even errors of the senses, the images of dreams and hallucinations caused by illness of some sort, can not just be written off: you can't deny that the dreamer or the sick person has had the experience he has had." (F. M. Cornford: *Platón y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340).

<sup>33</sup> "In the best interpreted dreams we often have to leave one passage in obscurity because we observe during the interpretation that we have here a tangle of dream-thoughts which cannot be unravelled, and which furnishes no fresh contribution to the dream-content. This, then, is the keystone of the dream, the point at which it ascends into the unknown. For the dream-thoughts

which we encounter during the interpretation commonly have no termination, but run in all directions into the net-like entanglement of our intellectual world. It is from some denser part of this fabric that the dream-wish then arises" (Sigmund Freud: *La interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

<sup>34</sup> "Imagination sometimes amasses images in our sensuality. First it feeds off of remote images; it sounds out before a vast panorama; then it extracts a secret place where it gathers images that are more human. Finally, at the climax of the dream of seduction, visions become sexual intentions, suggesting acts" (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 62). See Patricia Magli: "Duplicidad del agua" en *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, November 2006, p. 127.

<sup>35</sup> In his text *The Cave of the Nymphs in the Odyssey*, Porfirio presents water and dampness as the origin of both physical and psychic reality.

<sup>36</sup> "The return to water imagery shows that self-awareness is no longer the preferred instrument for understanding the world, but the awareness of ourselves or, better put, the feeling of ourselves through which each of us curl up in the 'hole' of being" (Michel Maffesoli: "El agua matricial" in *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, November 2006, p. 117).

<sup>37</sup> "First, we must understand the psychological utility of the mirror of waters: water naturalizes our image, lending a certain innocence and naturalness to the pride of our intimate contemplation" (Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1978, pp. 39-40).

<sup>38</sup> "Matriarchal waters and sapiential waters, waters of corruption and waters of regeneration, waters of death and waters of rebirth; murky, stagnant, dirty waters and clean, clear, calm running waters; surface waters and deep waters... water still plays a central role in another avatar no less striking than those we have already mentioned. It is an avatar in which water will reflect truth, like a mirror, but only to generate illusion and deception; it will make cold come from heat, the alterity of identity from the identity of alterity, the passion for the other from the ignorance of oneself, and along with all this, the death of life, but not the life of death. I'm talking about the myth of Narcissus, the son of the beautiful Liriope and the river god Cephissus. One day, as Ovid tells us, while leaning over an extremely clear pool of water that had never been clouded by mud or the snouts of livestock, he saw such a lovely, bewitching image that he fell totally in love with it, believing this seductive image to be the Nymph of the fountain." (Ignacio Gómez de Liaño: "Metamorfosis simbólicas del agua" in *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, November 2006, p. 83).

<sup>39</sup> Manlio Brusatin: "Imágenes que aparecen y desaparecen" in *Historia de las imágenes*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, p. 45.

<sup>40</sup> Jacques Lacan: "La línea y la luz" in *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. El Seminario 11, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 109.

<sup>41</sup> Leopoldo María Panero: *Y la luz no es nuestra*, Ed. Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1993, pp. 161-162.

<sup>42</sup> Jean-Francois Lyotard: "Lo sublime y la vanguardia" in *Lo inhumano*. Charlas sobre el tiempo, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 97.

<sup>43</sup> L.B. Alberti: *De Pictura*, cited in Omar Calabrese: "Naturaleza muerta" in *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

<sup>44</sup> Omar Calabrese: "Naturaleza muerta" in *Cómo se lee una obra de arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 1993, p. 21.

<sup>45</sup> Gilles Deleuze: *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine, vol. 2, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 31.

<sup>46</sup> "The most extreme form of moral message delivered by still life is to be found in the vanitas picture, named after the opening lines of Ecclesiastes: "Vanitas vanitatis, et omnia vanitas" ["Vanity of vanities, all is vanity"]. The typical giveaway detail of a vanitas arrangement is a human skull, though other symbols of the transience of life and the insignificance of human endeavor abound: guttering candles, wilting flowers, spoiled fruits and stale breads, hourglasses, soap bubbles, oil lamps, coins and globes terrestrial and celestial... Many vanitas do not feature food at all. They group together symbols of human effort –books, scientific instruments- and human pleasures – pipes, playing cards and musical instruments. These objects in combination with signs of mortality put the viewer in mind of the futility in human endeavor in the sweep of time" (Carolyn Korsmeyer: *El sentido del gusto*. Comida, estética y filosofía, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, pp. 221-222).

<sup>47</sup> "A large group of still lifes whose general sense could with difficulty not be noticed is that of vanitas, with objects associated with expiry and death, such as a skull, an hourglass with the hands pointing to eleven o'clock or almost twelve, a nearly-melted candle, and a tablet of soap" (Sam Segal: "Sobre la naturaleza muerta en los Países Bajos" in *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, pp. 199-199).

<sup>48</sup> "It is not surprising that this power of art to perpetuate sensitive enjoyment should give rise, in religious souls, to the need to prevent such sinful inclinations. The motif of vanitas, as Sterling saw it, would make the banquet harmless: 'The Puritan spirit hovered over all that, calling for sobriety: thus the watch that we find so often, symbolizing temperance, which otherwise would seem to be out of place among the piles of food and the beautiful objects of the Dutch still life.' But however useful those alibis might be, they are not really necessary. Since all still lifes have the vanitas motif "incorporated" in them – as the saying goes, for those who wish to see it." (Ernst H. Gombrich: "Tradición y expresión en la naturaleza muerta occidental" in *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Y otros ensayos sobre la teoría del arte, Ed. Destino, Barcelona, 1998, p. 104).

<sup>49</sup> "One of the striking themes in the still life genre is that of the vanitas – that is, the still life with a moral content, which began to be developed independently around the first half of the 17<sup>th</sup> century. The main objective was to spark a reflection about the inexorable passing of time, the fleeting nature of earthly goods, the coming to an end of pleasures, in short, the brevity of life – an idea that was deeply rooted in the religious feeling of Spain at that time" (Fernando Checa: "El bodegón en el Museo del Prado" in *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 12).

<sup>50</sup> Remo Bodei: *Una geometría de las pasiones*, Ed. Muchnik, Barcelona, 1995, p. 166.

<sup>51</sup> Adam Zagajewski: "En defensa del fervor" in *En defensa del fervor*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 26-27.

<sup>52</sup> "We can say that today the sublime must be understood in a different way; we must shed this notion of its neoclassic compositivity, of its alpine bump, of its theatrical exaggeration; today the sublime is, first of all, an experience of the world's mystery, a metaphysical shiver, a big surprise, a dazzling and a feeling of being close to the ineffable (obviously, all these shivers have to find an artistic form)" (Adam Zagajewski: "Observaciones acerca del estilo sublime" in *En defensa del fervor*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 43-44).

<sup>53</sup> "An absolutely repugnant world would not be a world where we would want to be conscious for a long time. Nor, to be sure, would we want to live a life that would have no meaning without sunlight. If I point to a painting and call it sublime, someone

might correct me and say I'm confusing the beautiful and the sublime. I would cite Nabokov and reply that the beautiful is sublime 'amid the night of non-being'. Kant brings these considerations into play in the formulation we noted above: 'The sublime is that, the mere ability to think which shows a faculty of mind transcending every standard of sense'. I might add, and not without malice: it is sublime because it is in the viewer's mind. Beauty is an option for art and not a necessary condition. But it is not an option for life. It is a necessary condition for life as would want to live it. That is why beauty, unlike the other aesthetic qualities, including the sublime, is a value" (Arthur C. Danto: *El abuso de la belleza*. La estética y el concepto del arte, Ed. Paidós, Barcelona, 2005, p. 223).

<sup>54</sup> "As the heirs of the Greeks that we are, we still have our "gaze fixed on the beautiful," as Plotinus said. And this raised question gave rise to the nude: if we have not stopped paying attention to it or putting it on a pedestal, it is because we have not ceased to seek in it, through it, studying its variations over and over, relentlessly exploring its possibilities, the answer to the question which, once raised, we can't seem to forget. The nude concentrates –and made concrete- that abstract pursuit of Beauty" (Francois Jullien: *De la esencia o del desnudo*, Ed. Alpha Decay, Barcelona, 2004, p. 168).

<sup>55</sup> "Freud proposed [in order to probe latent thoughts and interpret dreams] the method of "spontaneous thoughts" (freie Einfälle) or "free association" (freie Assoziation) of the images that appeared in the dream being analyzed. It is necessary to leave the way open for the psyche and to ease all the restrictive, critical faculties of the conscious; everything must be allowed to access the mind, even the most outrageous thoughts and images that are apparently irrelevant to the dream being analyzed; one must be totally passive and allow a free access to everything that enters the consciousness, even though it may not make any sense or have any significance, and may be totally unrelated to the question at hand; you only have to strive to pay attention to what arises involuntarily in the psyche" (Valentin N. Voloshinov: *Freudismo*. Un bosquejo crítico, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 109).

<sup>56</sup> "Beauty [Schiller notes] does not consist of excluding certain realities, but of including absolutely all of them." Water, in effect, participates inside of all realities, announcing them and preceding them, reflecting and multiplying them... [...] We could also argue, then, that the degradation of water until it becomes generally opaque is the first step in a world whose beauty is being stamped out with great speed and tremendous conclusiveness" (Joaquín Araujo: "Las fuentes de la sed" in *Revista de Occidente*, n° 306, Madrid, November 2006, p. 159).

<sup>57</sup> "The void filled by creative symbolic fiction is the objet petit a, the object-cause of desire, the empty frame that provides the space for the articulation of desire. When this void is saturated, the distance separating a from reality is lost: a falls into reality. However, reality itself is constituted by means of the withdrawal of objet a: we can relate to the 'normal' reality only in so far as jouissance is evacuated from it, in so far as the object-cause of desire is missing from it" (Slavoj Zizek: *Las metástasis del goce*. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 124).

<sup>58</sup> "There is a gap which forever separates the fantasmatic kernel of the subject's being from the more superficial modes of his or her symbolic or imaginary identifications. It is never possible for me to fully assume (in the sense of symbolic integration) the fantasmatic kernel of my being: when I approach it too much, when I come too close to it, what occurs is what Lacan calls aphanisis (the self-obliteration) of the subject: the subject loses his/her symbolic consistency, it disintegrates. And, perhaps, the forced actualization in social reality itself of the fantasmatic kernel of my being is

the worst, most humiliating kind of violence, a violence which undermines the very basis of my identity (of my self-image)" (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 197).

<sup>59</sup> Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 161.

<sup>60</sup> Jacques Derrida: "Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)" in *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

<sup>61</sup> Jacques Derrida: ¡Palabra! Instantáneas filosóficas, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 42.

<sup>62</sup> "Presence would mean death. If presence were possible, in the full sense of a being that is wherever he is, that fully appears wherever he is, then neither Van Gogh nor his work would exist, nor would the experience we have of this work" (Jacques Derrida interviewed by Peter Brunette and David Wallis: "Las artes espaciales" in *Acción Paralela*, n° 1, Madrid, Mayo, 1995, p. 19).

<sup>63</sup> "Si l'air devient le lieu des images –leur "porte-empreinte", leur "médium", leur subjectile par excelenc-, alors le pigment sera "pollen" ou poussière, et la touche sera soufflé ou aura" (Georges Didi-Huberman: *Gene du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Ed. Minuit, Paris, 2001, p. 81).

<sup>64</sup> Maurice Merleau-Ponty: *El ojo y el espíritu*, Ed. Paidós, Barcelona, 1986, p. 16.

<sup>65</sup> Mark Tobey followed Tanizaki's instruction "to let nature dominate your work" which led to the idea of "Erase yourself". "Without that self-erasure, which creates, first of all, the void or nothingness, no creation is possible. [...] For the same reason, the void plays an essential role in Chinese art. As Rudolf Otto recalls in his seminal book on *The Sacred*, in certain Chinese paintings there is "almost nothing"; the style consists of producing the maximum effect with minimal brushstrokes and the fewest possible resources" (José Ángel Valente: "Mark Tobey o el enigma del límite" in *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, p. 51).

<sup>66</sup> Deleuze talks about improvisation as a kind of experienced feeling of the composition of relationships: "In the example of jazz, it's the moment when the trumpet comes in. I think that is exactly what is expressed by the English word *timing*. French does not have such words. The Greeks also had a very interesting word that meant exactly the same thing as the American word *timing*: *kairós*. The Greeks use this word all the time. *Kairós* means exactly the right moment; to not let the right moment go by. French doesn't have such a powerful word. The Greeks had a God, a kind of divine power of the *kairós*. The favourable, opportune occasion, the trick...this is the moment when the trumpet can take over" (Gilles Deleuze: *Pintura. El concepto de diagrama*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2007, pp. 287-288).

<sup>67</sup> Marramao resumes a theory formulated by Benveniste in 1940, to suggest that the term *tempus* derives from the abstraction of terms such as *tempestus*, *tempestar*, *temperare* and also *temperatura*, *temperatio*, etc. "It is as if the uniqueness of the term represented our awareness of the fact that what we call 'time' is no more than a meeting point between different elements, which originates an evolving reality, a mixture (does not to cut also mean, in a way, "to mix"?) that makes the *tempus* something very similar to what the Greeks called *kairós*, opportune time, propitious time" (Giacomo Marramao: *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2008, p. 129).

<sup>68</sup> "The word time comes from one of two Greek verbs with

contradictory meanings. One of them, *temno* means to cut, from which we no doubt derive our measurements and dates, while the other, *teino*, means to stretch out, which expresses very well the continuous, uninterrupted flow" (Michel Serres: *Los orígenes de la geometría*, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 35).

<sup>69</sup> "The right place, the ideal topos ideal for the experience of the sublime, for the inadequation of presentation to the unrepresentable, will be a median place, an average place of the body which would provide an aesthetic maximum without losing itself in the mathematical infinite. Things must come to a relationship of body to body: the 'sublime' body (the one that provokes the feeling of the sublime) must be far enough away for the maximum size to appear and remain sensible, but close enough to be seen and 'comprehended', not to lose itself in the mathematical indefinite. Regulated, measured distance [e-loignment] between a too-close and a too-far" (Jacques Derrida: *La verdad en pintura*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 149).

<sup>70</sup> Gilles Deleuze: Francis Bacon *Lógica de la sensación*, Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 104.

<sup>71</sup> Georg Simmel: *Sobre la aventura*, Ed. Península, Barcelona, Barcelona, 1988, p. 13.

<sup>72</sup> Georg Simmel: *Sobre la aventura*, Ed. Península, Barcelona, 1988, p. 13.

<sup>73</sup> "Tourists.- They clamber up the mountain like animals, silent and sweaty: someone forgot to tell them there were fine views along the way" (Friedrich Nietzsche: *El viajero y su sombra*, Ed. EDAF, Madrid, 1985, p. 231).

<sup>74</sup> "Some say that we stay away from ourselves out of neglect or because we are tempted to lose what we had in the pleasure of flight; that we sought a way out without even knowing what that meant, unless it was that hurry to be somewhere else or to be in a dream, to be like succubi, like the bewitched or like those individuals that live by proxy, like subjects of a power whose name nobody knows, but which is ubiquitous. A name should be found for it, but no one has found one yet" (Remo Bodei: "Trapero fin de siglo" in *Creación*, n° 12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, Octubre, 1994, p. 97).

<sup>75</sup> "The strange happiness of the foreigner consists in maintaining that fleeting eternity or that perpetual transience" (Julia Kristeva: *Extranjeros para nosotros mismos*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1991, p. 13).

<sup>76</sup> "The impossible voyage is one that we will no longer make, one that could have made us discover new landscapes and other peoples" (Marc Augé: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 15).

<sup>77</sup> "The world still exists in its diversity. But this diversity has little to do with the illusionary kaleidoscope of tourism. Perhaps one of the most pressing tasks is to learn how to travel again, to the regions closest to us in any case, in order to learn how to see again" (Marc Augé: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 16).

<sup>78</sup> "The modern adventure is a way out with no return" (Vladimir Jankélévitch: *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 26).

<sup>79</sup> Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 92.

<sup>80</sup> Gilles Deleuze: *Crítica y clínica*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, p. 96.

<sup>81</sup> See Giorgio de Chirico: "Estatuas, muebles y generales" in *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Ed. Yerba, Murcia, 1990, p. 123.

<sup>82</sup> "There is no painter who has not had this experience of the chaos-germ, where he or she no longer sees anything and risks foundering: the collapse of visual coordinates" (Gilles Deleuze: Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Ed. Arena, Madrid, 2002, p. 104).

<sup>83</sup> "And what is art (the act of painting) but the attempt to dépose 'lay down' in the painting this traumatic dimension, to exorcise it by externalizing it in the work of art" (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 33).

<sup>84</sup> "Demeure is a French verb that has an extreme multiplicity, *demeurer* means 'to postpone for the future', it means what has been differed, the determined delay, and has the same meaning in law terms. The question of delay has always concerned me and I will not oppose surviving to death. I have even come to define surviving as a different possibility or one that is far away from both death and life, like an original concept. (...) I could never think of the thought of death or the awareness of death itself, or even the wait or anguish of death as something different from the affirmation of life. They are two movements that are inseparable for me: an awareness at all times of the imminence of death is not necessarily sad, negative or lethal, but on the contrary, it is for me life itself, the greatest intensity of life." (Jacques Derrida: ¡Palabra! Instantáneas filosóficas, Ed. Trotta, Madrid, 2001, p. 41).

<sup>85</sup> "The potentially productive uses to which the remembering look can be put reside not in the imperative to return, but, on the contrary, in the interlocking imperative to displace. Because the backward path ostensibly leading to gratification is blocked, as Freud puts it in *Beyond the Pleasure Principle*, we have no choice but to move forward; repression dictates that the desired object can only be recovered or 'remembered' in the guise of a substitute. Thus there can be no return or recollection which is not at the same time a displacement and which, consequently, does not introduce alterity" (Kaja Silverman: *El umbral del mundo visible*, Ed. Akal, Madrid, 2009, p. 190).

<sup>86</sup> John Berger: "¿Cómo aparecen las cosas?, o Carta abierta a Marisa" in *El Bodegón*, Ed. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 59.