

Los secretos de la naturaleza y las indagaciones del artista

"Caminos diversos recorren los hombres. Quien los siga y compare, verá emerger figuras maravillosas; figuras, que parecen pertenecer a una gran escritura cifrada y pueden divisarse en todas partes: en las alas, en las cáscaras de los huevos, en las nubes, en la nieve, en los cristales y en la composición de las rocas, en las aguas congeladas, en el exterior y en el interior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los hombres, en las luces del cielo, en las láminas de resina y cristal cuando se frotan y palpan, en las limaduras del imán, y en las extrañas conjeturas del azar."

Novalis, *Los discípulos en Saïs* (1797)

¿Quién no desea asistir a la aparición de las figuras maravillosas? Y, si fuera eso posible, ¿quién no quisiera descifrar esa escritura? Esa escritura de la naturaleza es también una escritura de la interioridad, y se revela por medio de signos y ritmos que sólo el ojo y el oído experimentado pueden llegar a percibir; sólo el poeta, nos dice Novalis, aunque nos rodeen por todas partes, desde el cielo (alas, nubes) hasta las aguas congeladas, hasta la tierra transfigurada por el blanco (nieve), y en sus entrañas más profundas, en las rocas, y en todos los órdenes de la creación (plantas, animales, hombres) desde el instante en que asoma la vida (en las cáscaras de los huevos). Los procesos de cristalización son ejemplares por la perfección de sus figuras como perfectas son las figuras creadas por el azar. Al distinguirlas, todo resplandece de sentido y así el azar se vuelve necesaria-

mente extraño. La filosofía de la naturaleza elaborada por el romanticismo constituyó probablemente la mejor actualización del mundo entendido como objeto simbólico y lanzó el puente entre las culturas tradicionales y las vanguardias en las que cada vez más intensamente se reconoce su deuda con respecto a aquél. Por más que se lamentara la pérdida de las claves para el desciframiento, se restauraba así la unidad de lo múltiple y lo diverso, y sobre todo la relación indisoluble entre cielo y tierra cuyas piedras no se comprendían sino como astros invertidos. Todo respondía a un orden, siguiendo una ley oculta en que los cuerpos físicos se entendían como materializaciones de lo inmaterial: a un pensamiento podía corresponder una piedra. En la obra de Novalis se aprecian las enseñanzas de Abraham Gottlob Werner, el inventor de la geognosis, una geología teológica y visionaria, y también la de los propios minerales, que frecuentaba como director de las minas de Weissenfels. En esta tradición situó la obra del artista chileno Fernando Prats, que siempre se ha querido ver a sí mismo como heredero de Joseph Beuys: la que conforma esta exposición titulada *Eclíptica* (2008) que fundamentalmente sigue la línea iniciada en la anterior *Affatus* (Galería Joan Prats-Artgràfic, 2005). Una tradición que puede apreciarse en toda su creación, a veces de un modo más latente, en otras de forma más explícita. Si de su obra ya se ha destacado con gran lucidez los aspectos sagrados, rituales e iniciáticos (Friedhelm Mennekes, Amador Vega) y ya ha sido magníficamente contextualizada en el ámbito artístico de la segunda mitad del siglo xx (Teresa Blanch, Pilar Parcerisas, Fernando Castro Flórez), su intimidad con la naturaleza permanece inexplorada. Me parece éste un aspecto central que toca al punto mismo del acto creador, pues Fernando

Prats no se interesa por el aspecto externo de la naturaleza y por supuesto no trata de imitarla en tanto que realidad terminada (*natura naturata*), sino que busca indagar en sus secretos en tanto que naturaleza siempre en formación (*natura naturans*), lo que como subrayara Ananda K. Coomaraswamy en su *Filosofía medieval y oriental del arte*, éste no era sino el objetivo constante de todo artista tradicional: el artista no hace sino aprender de la creación divina. De ahí, por ejemplo, su carácter hierático y claramente antilusionista. Se trata ahora de ver cómo el artista "participa" del acto creador de la naturaleza, cuáles son sus modos. Para ello, no se me antoja nada mejor que seguir los preceptos de Novalis. Comparemos algunos caminos a la espera de que de ello resulte la figura.

Caminos diversos recorren los hombres

La tela ahumada recoge los aletazos de la paloma. De *Affatus* a *Eclíptica*, ese es el nexo que nos abre a otras experiencias. Antes de entrar en el nuevo mundo que se despliega en esta exposición, detengámonos por unos momentos en este paso. No se trata sólo de obtener la huella del vuelo, sino de que estas obras nos muestran una disposición peculiar del artista en la que destaca la pasividad (el artista dispone los medios para que "algo" suceda) y la espera, que no es sino fe en que realmente "suceda", en la certidumbre de que va a adquirirse una nueva visibilidad de algo que permanecía oculto. No es posible saber muy bien a dónde conduce semejante disposición, y en ello reside justamente su aventura y su búsqueda. En la tela emergen nuevas figuras que nada tienen que ver con las formas exteriores de las aves, sino con un ritmo interno, o con lo

que podría denominarse su "obrar". El artista tiene la intuición de aproximarse así a los arcanos de la creación, de entrar en contacto con operaciones de cierta invisibilidad. Ese mismo estado de apertura al obrar de la naturaleza se comprueba en artistas como por ejemplo el sueco August Strindberg que en los años 90 del siglo XIX decidió suprimir aparato y objetivos para que la placa fotográfica recogiera el paisaje celeste. Nacieron así los celestogramas. Diez años antes lo había probado con los vegetales (fotogramas vegetales), con los cristales (cristalogramas). Se quedó estupefacto ante las nuevas figuras, ante las analogías entre ámbitos distintos de la naturaleza (ramas y cristales). Strindberg se proponía imitar a la naturaleza, pero una imitación de su forma de crear, dando entrada así a un arte más "sobrenaturalista" que "naturalista" en que el azar desempeña un papel preponderante. Como aprecia Clément Chéroux, aunque en los celestogramas no puedan verse más que microoxidaciones argentícas accidentales, mucho más que las estrellas de la bóveda celeste, los descubrimientos del artista sueco coincidieron con los del profesor Röntgen que en 1895 descubrió los rayos X, pero además se adelantó unas décadas al automatismo surrealista. La experimentación constante, el estudio, la búsqueda caracterizan la obra de Strindberg, y señalan un camino en el que a veces los resultados son muy distintos de aquellos previstos o esperados.

Más allá de la pintura: con ese título Max Ernst exponía las intenciones del artista surrealista. Rechazo de la pintura, es decir, de la voluntad, para abandonarse al estado expectante del visionario. Visiones o alucinaciones desencadenadas por el contacto ocular con texturas diversas, con materia-

les abigarrados y diversos. En lugar de pintar, frotar las diversas texturas con mina de plomo para asistir como espectador al nacimiento de la obra. Ernst anotó con cuidado el día glorioso del descubrimiento del *frottage* (un 10 de agosto de 1925), el origen de su *Histoire naturelle*. La repercusión de su descubrimiento en lo que finalmente tendría que ser su "obra pictórica" fue incalculable.

Las figuras maravillosas

August Strindberg, Max Ernst, Fernando Prats: caminos diversos pero todos ellos labrados en el seno de la naturaleza. En *Eclíptica* los aletazos ceden paso a los *Sismogramas*, la auténtica innovación de la exposición. Ya sea la mina de Chuquicamata (a 16 km al norte de Calama en la II Región de Antofagasta, Chile), en la que Fernando Prats pasó durante 24 horas sin interrupción y en la que estuvo a 950 metros de profundidad, o el volcán Chaitén (a unos 1300 kilómetros al sur de Santiago de Chile) nos encontramos ante "lugares esenciales" en los que el artista experimenta la potencia de la naturaleza. Entre el lugar y el sujeto se produce una suerte de ósmosis, una empatía. El elemento fuego y la explosión son compartidos en un espacio común que deshace las fronteras de la exterioridad y la interioridad. El viaje hasta el lugar, la acción en el lugar (grabación, fotografías), su captación, impregnación, constituyen en Fernando Prats requisitos indispensables para la creación, que sólo puede suceder en el taller. "El epicentro de todo es el taller, ahí es donde acontecen realmente las tronaduras, erupciones de volcanes, geiser etc. El trabajo que realizo son acciones de intuición que más tarde resituó en la naturaleza. Sin el humo jamás hubiera podido entrar en (la mina, el volcán,

los geiser, salares, vuelos de pájaros). Y quizás tampoco le hubiera encontrado el sentido a mi taller." Todo en Fernando Prats sucede por medio del humo y en los *Sismogramas*, mediante la aplicación del sismógrafo. Acerca del humo y del sismógrafo, Fernando Prats relata así su encuentro: "En 1993 tuve la oportunidad en el departamento de geología de la Universidad de Chile de acceder a un sismograma de humo, que había registrado el terremoto de Valdivia de 1960, magnitud 9,6 en la escala Richter; la lámina contenía tres características que en el tiempo se han transformado en parte esencial de mi trabajo, el humo, el fijado del humo sobre papel y una energía lineal que expresa el movimiento interno de la tierra. A partir de ese instante intuyo en una lámina el lenguaje y trabajo a desarrollar".

Registrar, crear: nacen así las figuras maravillosas de los *Sismogramas*. El espectador se sitúa ante ellos como ante las alas, las cáscaras de huevo, las nubes, las formaciones de las rocas, los cristales, descubriendo una escritura cifrada. En definitiva, el espectador se sitúa, como el alumno de Leonardo, ante el muro que desafía su facultad imaginativa. Pero la obra todavía no está acabada. No deja de hacerse, como nos muestra la instalación *hipocentro* donde el péndulo, al igual que la naturaleza, todavía está trabajando.

The Secrets of Nature and the Explorations of the Artist

"Various are the paths travelled by men. He who follows them and compares shall see emerge marvellous figures, figures that seem to belong to a vast coded document and which can be made out all around: in wings, in egg shells, in clouds, in snow, in crystals and in the composition of rocks, in frozen waters, in the interior and exterior of mountains, plants, animals, man himself, in the lights in the sky, in sheets of resin and crystal when they rub and touch, in magnet filings and in the strange conjectures of chance."

Novalis, *The Novices of Sais* (1797)

Who among us does not wish to see the appearance of marvellous figures? And were it possible, who among us would not want to decode this document? The writings of nature are also a record of its internality and are revealed by means of signs and rhythms that only the well versed eye and ear can perceive; only the poet, Novalis tells us, even though we are surrounded by them everywhere, from the skies (wings and clouds) to frozen waters, from the ground transfigured by white (snow), and in its deepest entrails, in the rocks, and in all the orders of creation (plants, animals and man) from the instant that life emerges (in egg shells). The processes of crystallisation are exemplary due to the perfection of the figures formed; the figures created by chance are equally perfect. As we discern them, everything grows bright with meaning and chance thus becomes necessarily strange. The philosophy of nature conceived by the Romantics was probably the finest actualization of

the world understood as a symbolic object. It also extended a bridge between traditional cultures and those at the vanguard, which were increasingly seen as indebted to this bridge. However much the loss of the keys for this decoding might be lamented, the unity of the multiple and diverse was restored, as was the indissoluble relationship between the skies and the earth, whose stones were not understood except as inverted heavenly bodies. Everything followed an order in compliance with a hidden law in which physical bodies were viewed as materialisations of the immaterial: a stone might correspond to a thought. It is possible to perceive in Novalis' work the teachings Abraham Gottlob Werner, the inventor of geognosy, a theological and visionary form of geology, as well as that of minerals themselves, which Novalis was well-versed in as director of the salt-works at Weissenfels. To my mind, the work of the Chilean artist Fernando Prats—who has always wanted to see himself as heir to Joseph Beuys—is in keeping with this tradition, in particular the work shown in this exhibition entitled *Ecliptic* (2008), which essentially follows the line begun in his earlier *Affatus* (2005; Galería Joan Prats-Artgràfic). This tradition can in fact be discerned throughout his entire oeuvre, sometimes in a more latent manner, on other occasions more explicitly. Whereas the sacred, ritual and initiatory aspects of his work have already been discussed with considerable insight (by Friedhelm Mennekes and Amador Vega), and while the artistic ambit of the second half of the 20th century has been magnificently contextualised (Teresa Blanch, Pilar Parcerisas and Fernando Castro Flórez), his intimate relationship with nature remains unexplored. This seems to me to be a central aspect that touches on the very point of the creative act, since

Fernando Prats is not interested in the external appearance of nature and neither, of course, does he attempt to imitate it as a *natura naturata* (nature whose creation has been completed). Instead, he seeks to explore its secrets as nature in the constant process of formation (*natura naturans*), which, as Ananda K. Coomaraswamy points out in his *Christian and Oriental Philosophy of Art*, was the constant goal of every traditional artist, as the artist does nothing but learn from the divine creation. Hence, for example, his hieratic and clearly anti-illusionist character. It is now a question of seeing how the artist 'participates' in the creative act of nature, of identifying his modes. Consequently, I surmise that there can be nothing better than to follow Novalis' precepts. Let us compare a number of paths while waiting for the figure to emerge from it.

Various are the paths travelled by men

The smoked fabric captures the wing beats of a dove. From *Affatus* to *Ecliptic*, this is the nexus that throws us wide open to other experiences. Before entering the new world spread before us in this exhibition, let us dwell for a moment at this point. These works are not only to do with obtaining the mark of the bird's flight, since they also show us the artist's individual disposition, prominent aspects of which are his passivity (the artist arranges his media to ensure that 'something' happens) and his capacity for waiting—which is nothing but faith something will indeed 'happen'—in the certain knowledge that something that was once invisible will be rendered newly visible. It is impossible to know how far such a disposition will lead, and it is precisely in this that Prats' quest and his search lie. New figures emerge on the

fabric that bear no relation to the outer forms of birds but to an internal rhythm or what might be termed their 'act'. The artist thus intuits that he is approaching the mysteries of creation, of making contact with operations of a certain invisibility. This same state of openness to the works of nature is to be found in artists such as the Swede August Strindberg, who, in the 1890s, decided to do away with his camera and lenses and to allow the photographic plate to capture the celestial landscape. It was thus that his celestograms came into being. Ten years earlier, he had tried the same experiment with plants (plant photograms) and with crystals (crystalograms). Strindberg was astonished at the new figures, at the analogies between the different ambits of nature (branches and crystals). He set about imitating not nature itself but its method of creating, paving the way for a more 'supernaturalist' than 'naturalist' art in which chance plays an important part. As Clément Chéroux noted, even though it is impossible to see anything in the celestograms other than accidental silvery micro-oxidations, rather than the stars in the heavenly vault, the discoveries of the Swedish artist concurred with those of Professor Röntgen, who, in 1895, discovered X-Rays but who was also ahead of Surrealist automatism by several decades. In his work, Strindberg is noted for his constant experimentation, study and research, which led him to results that were sometimes very different to those he had expected.

Beyond Painting was the title that Max Ernst gave to his treatise in which he discussed the intentions of the Surrealist artist: the rejection of painting, in other words, of will in order to abandon oneself to the expectant state of the visionary; visions or hallucina-

tions triggered by ocular contact with various textures, with diverse, multicoloured materials. Instead of painting, he rubbed textured surfaces with lead pencils to witness, as a spectator, the birth of the work. Ernst carefully noted the glorious day when he discovered *frottage* (10 August 1925), the origin of his "*Histoire naturelle*" series. The impact of his discovery on what would eventually be his 'pictorial work' was incalculable.

The marvellous figures

August Strindberg, Max Ernst, Fernando Prats: various paths but all of them cleared in the heart of nature. The wing beats in *Ecliptic* give way to the *Seismograms*, the veritable innovation of the exhibition. Be it the Chuquicamata Mine (16 km to the north of Calama in Region II of Antofagasta, Chile), where Fernando spent an entire 24 hours at a depth of 950 metres, or Chaitén Volcano (some 1,300 km south of Santiago de Chile), we find ourselves before 'essential places' where the artist experienced the power of nature. A kind of osmosis, an empathy, develops between the place and the subject. The element of fire and the explosion are shared in a common space that dissolves the boundaries between externality and internality. The journey to the place, the action at the place (recording and photographs), its capturing and impregnation are, in Fernando Prats, indispensable prerequisites for creation, which can only take place in the studio. "The epicentre of everything is the studio, that is where the blasting really occurs, the volcano eruptions, geyser discharges, etc. The work I do consists of actions of intuition that I later resituate in nature. Without smoke, I would never have been able to enter (the

mine, the volcano, the geysers, salt mines, the flight of birds). And perhaps I would never have discovered the true meaning of my studio either." Everything in Prats' work occurs through the medium of smoke and, in his *Seismograms*, through the use of the seismograph. Prats describes his encounter with smoke and the seismograph thus: "In 1993, I had the opportunity in the Department of Geology at the University of Chile to see a smoke seismogram that had recorded the 1960 earthquake at Valdivia, which measured 9.6 on the Richter scale. The plate contained three elements that over time have gradually become an essential part of my work: the smoke, the fixing of the smoke onto paper, and a linear energy that expresses the internal movement of the earth. At that moment, I intuited in a plate the language and work I was to pursue."

Recording and creating: thus are born the marvellous figures of *Seismograms*. The spectator positions himself before them as if before wings, egg shells, clouds, rock formations and crystals, and discovers in them a coded text. In short, the spectator stands before them like the pupil of Leonardo before the wall that challenged his faculty of imagination. Even so, the work is not as yet complete. It never ceases to create itself, as demonstrated by the *hypocentre* in which the pendulum, like water, is still at work.