

Fernando Castro Flórez La poética del naufragio
La aventura del Gran Sur de Fernando Prats

SE BUSCAN HOMBRES PARA VIAJE ARRIESGADO, POCO SUELDO, FRÍO EXTREMO, LARGOS MESES DE OSCURIDAD TOTAL, PELIGRO CONSTANTE, REGRESO A SALVO DUDOSO, HONOR Y RECONOCIMIENTO EN CASO DE ÉXITO.

Ernest Shackleton

Fernando Prats es el ejemplo perfecto de creador contemporáneo capaz de mantener abierto los maravillosos caminos de la pintura sin aferrarse a los dogmas establecidos ni tirar, como mandaría la moda, hacia una hibridación finalmente decorativa. Con una lucidez increíble ha retomado la concepción de la pintura como acontecimiento sin volver, a la manera manierista, a la pasión del dripping. Lo cierto es que aquel territorio horizontal en torno al que Pollock desplegara una «coreografía», tal y como quedó 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 difi cultad 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 confi amos en esos encuentros aparentemente sin miedo alejados de aquella sublimidad que Barnett Newman cifró como el placer de que ocurra algo y no más bien la nada.² Seguramente la proliferación del comentario, esa cultura epilodal que hemos confi gurado, hace difi cilísimo 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 pseudoradical 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.³ Ese des-velamiento es, perdón por el juego, una insistencia en la función del velo, esto es, una indagación intensamente poética sobre esa fi na superfi cie 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, apropiándome de términos de Hal Foster, denominaremos condición poscadavérica del arte. Lo fantasmal de la obra remite a aquella sombra del amado sobre el muro, esa experiencia de melancolía que, en silencio, clama por el retorno pero, mientras tanto, construye otra forma de la corporalidad

para, aunque sea precariamente, encontrar consuelo o, mejor, para dotar a la memoria de algún asidero. Fernando Prats trabaja, casi como un alquimista, ahumando la antigua superficie de la representación para que ahora se produzcan cosas que no son, ni mucho menos, anecdóticas. 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, 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 Malévich

ni tiene nostalgia de lo que está detrás (el oro de Bizancio), sino que activa el azar, actúa para que lo mágico aparezca.⁴

El proyecto Gran Sur que Fernando Prats presenta en el pabellón de Chile en la Bienal de Venecia establece un diálogo entre tres piezas que son, en sí mismas, procesos de condensación del tiempo: una intervención en torno al desastre de la erupción volcánica en Chaitén,⁵ una serie impresionante de piezas tras el tremendo terremoto acontecido en Chile en el 2010 y una instalación con letras realizadas en neón que recupera el anuncio que Shackleton publicó buscando hombres capaces de afrontar la aventura del viaje antártico. Prats traza, de forma extremadamente intensa y comprometida, un mapa de temblores y fracturas, de la naturaleza que es más cruel que sublime, componiendo una suerte de vanitas procesual. No se trata únicamente de una «escritura del desastre», en términos de Blanchot,⁶ sino de una manifestación del sujeto como aquél que es capaz, a pesar de todo, de asumir una posición heroica. Aunque entre la partida y la llegada la única aventura posible sea el naufragio, eso no supone que tengamos que comulgar con el nihilismo, al contrario, la catástrofe obliga a empezar desde el principio, aunque sea fijando huellas mínimas. Fernando Prats recorre su país natal con un mapa cegado por el humo, pisando allí donde el suelo es ceniza,⁷ introduciendo sus papeles en las grietas, dirigiendo su mirada hacia un horizonte glacial. Su singular método sismográfico demuestra que el mapa no es el territorio pero también que, tras realizar un recorrido extremo, el testimonio es inevitablemente sombrío.

Sin ningún género de dudas, podemos calificar los proyectos de Fernando Prats como singulares aventuras. Conviene tener presente que 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».⁸ 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 agrade».9 Baudelaire ha señalado cómo esa libertad de la aventura o del viaje es ajena a una serena complacencia, 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».10 Hay un singular gusto de huir e intentar ser otros, aunque nuestro destino sea el cansancio extremo,11 eso es lo que experimentó Baudelaire, el placer secreto de la flânerie, 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.12 Las formas artísticas del viaje sirven como línea de resistencia frente a la divinidad del turismo, pero también manifiestan su imposibilidad13 o, mejor, su carácter heterotópico. Acaso el arte contemporáneo intente, en algunos casos, incitarnos a aprender de nuevo a viajar,14 aunque esto suponga perderse o saber que no hay retorno.15 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 supues-

to, 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.

El proyecto de Fernando Prats es, en todos los sentidos, un trayecto épico y poético en el que reivindica el arte como un viaje en pos de lo desconocido, en el que todavía es posible escapar de la banalidad y del literalismo. Cuando Shackleton buscaba «hombre intrépidos» dispuestos a afrontar una travesía peligrosa, que de hecho supondría el naufragio, estaba también lanzando un desafío que resuena en nuestra época: ¿estamos preparados para ir hasta una región desconocida o preferimos mantenernos en la inercia y la rutina de lo ya sabido, de esa cultura de microondas que se contenta con los resultados de un marketing apabullante? Prats alimentaba, desde hacía años, el sueño de viajar hasta Isla Elefante, de re-construir el viaje del explorador irlandés, pero sin ningún ánimo irónico y ajeno a la tonalidad paródica tan usual en nuestros días. Su propuesta era iluminar con un texto de neón un confín remoto de nuestro planeta, ofrecer una señal textual y especialmente poética que tiene, insisto, el carácter de un desafío.

Fernando Prats lleva años recorriendo Chile de punta a punta, desde los desiertos a los glaciares, de las minas donde resuenan las explosiones al chorro impresionante del géiser. Su obra es, en todo momento, una alegoría del territorio, pero sin apartarse de las marcas reales, de las fracturas y de los traumas. «Mi norte es el sur», apuntó, con una lucidez extraordinaria, Torres-García, convencido de que la geoestrategia del arte moderno era manifiestamente incapaz de otra cosa que no fuera contemplar el ombligo «occidental». Prats presenta un Gran Sur que es la inmensidad de todo aquello que está dispuesto más allá de nuestra mirada convencional. Cuando acude al lugar arrasado por la erupción volcánica, cuando fija las huellas del terremoto o ahora que viaja por el mar helado en pos de una historia de naufragio y de esperanza, no deja de plantear una estética de las huellas en la que retoma el motivo de lo sublime. Ajeno al pintoresquismo e incluso a la nostalgia romántica del esplendor perdido, Prats, de forma inconsciente, parece deletrear a Füssli cuando indicaba que lo sublime es «todo lo que disimula sus límites en su grandeza, todo lo que deja entrever la inmensidad, ya sea que su sustancia se extraiga de la naturaleza, ya de las facultades de la vida». «Inmensidad» es una palabra apropiada para recoger la dimensión fulgurante y la sensación de delight

(una suerte, diría Burke, de embeleso mezclado con terror) que está, literalmente, sedimentada en toda la obra de Fernando Prats. El trayecto hacia lo sublime de este artista le obliga, obviamente, a afrontar la vastedad y el carácter inhóspito de la naturaleza.¹⁶

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 cómo 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 un 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».¹⁷ 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”».¹⁸

En medio del vértigo visual de la Bienal de Venecia del 2011, Fernando Prats reinstala el aviso de Shackleton como una metáfora de lo que podría ser el arte contemporáneo si nos apartáramos la lógica del tour operator global. Cuando en el 2008 colocó ese texto de neón en la fachada de la Casa de América, en plena plaza de La Cibeles de Madrid (como parte del proyecto de arte público Madrid Abierto), el propio artista declaró que la expedición

que le obsesiona «no aportó ningún beneficio material, ni ningún avance científico, a excepción de la experiencia personal de los protagonistas, la supervivencia de todos los participantes supone en sí misma un triunfo, una victoria del hombre sobre los elementos basándose en dos principios fundamentales: la solidaridad y el espíritu de lucha. Este anuncio es la corriente y motivación central de la instalación. Es comparable a un manifiesto o pensamiento artístico, es una síntesis a través de la palabra que nos narra una obra, el dibujo que traza y sintetiza una historia». El relato de Fernando Prats es tanto un viaje cuanto un posicionamiento crítico.

Lejos de la retórica de las consignas o del ornamentalismo insignificante, nos recuerda que hay que tener coraje para afrontar lo inquietante pero también fuerzas para regresar y, sobre todo, capacidad poética para transformar la experiencia en algo que mantenga abierta la dimensión del sentido. No es, ni mucho menos, una «deriva» (en una época que cita académicamente al situacionismo para ampliar la mueca cínica) ni un mero retorno edulcorado del «nomadismo», sino una vivencia radical y extremadamente honesta del arte como proceso en el que hay que aceptar lo accidental. El oleaje, el aleteo de unas palomas, el humo que sale por las grietas de las calles de Nueva York, las ruinas de un pueblo arrasado por la naturaleza inclemente o un salar, son los instrumentos de la pintura de Fernando Prats. Su tarea tiene algo del mito de Sísifo (interminable y trágica) pero también de frenesí dionisiaco (un pesimismo de la fuerza): tiene plena conciencia de que la tierra baldía está, aunque parezca imposible de entender, llena de promesas. En un mundo atezado por el miedo o, para ser más preciso, gobernado desde la paranoia, este artista «anuncia» que el regreso al salvo es, cuanto menos, «dudoso», y eso es, precisamente, lo que hace que sea una experiencia irresistible. Del humo al hielo, de la lava petrificada a la tierra agrietada, Fernando Prats plantea, como la Esfinge griega, un enigma cuya respuesta está en manos de los hombres.¹⁹ En la fricción de mundo (como aquello que está sometido a lo ontotecnológico) y tierra (el depósito inagotable del sentido) compone una prodigiosa cartografía o un diagrama en el que nunca puede faltar el caos que es germen, orden y ritmo.²⁰ El acto de pintar no es un mero enmascarar el espacio ni un exorcismo del trauma;²¹ 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.²² Los gestos no están demorados sino que han sido ejecutados por otro, son huellas de la vida en lo que ésta 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 mirada²³ a liberarse de lo monótono de aquella banalidad narcótica que adquiere en el presente una proporción imperial. El juego más serio es, tal vez, el de la sombra y la luz, noche y destello solar, tal y como escuchamos a Wotan en la cuarta escena de El oro del Rin: «aubendlich der Sonne Auge» (con colores de la noche se irradia el ojo del sol). Malévich profetizó que las cosas «han desaparecido como humo». Y, sin embargo, tras esa disolución iconoclasta²⁴ seguimos fascinados por las cosas o, mejor, por la capacidad que el ser humano tiene para dotarlas de sentido. La acción humana abre los lugares, la obra de arte (valga la tonalidad heideggeriana) es una puesta en obra de la verdad, un espaciamento que nos lleva lejos de la idea roma del vacío. «El vacío no existe [...]. Un vacío “vacío” es impensable: es pura nadería y ganas de hablar. El vacío es una plenitud que se otorga».²⁵ Parece como si no pudiéramos huir de la esencia del hombre como frontera en que se mezclan el Uno y el Infinito como hendidura en la que brotan precaria y efímeramente las cosas. La belleza abstracta no existe fuera de nosotros, nos impulsa a una localización mundana, esto es, a una radicalización de la pasión de la tierra. «Tierra se da en cada caso de manera irreductiblemente singular, específica: hay tierra en el brillo de los metales, en la opacidad de la piedra, en la fluidez del agua, en el resplandor ofuscador de la llama. [...] Si lo material es una supuesta presencia constante, un sustrato siempre penetrable y dominable, lo térreo sale a la luz y brota como lo indisponible y ya de siempre determinado: es lo diáfano o lo opaco, lo rígido o lo flexible, lo fibroso o lo liso».²⁶ 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.²⁷ Cuando, literalmente, Fernando Prats consiguió que el texto de neón con la exhortación al heroísmo de Shackleton volviera a instalarse en Isla Elefante, se cumplía algo más que un sueño. El arte siempre está regresando a la zona más peligrosa, para terminar siendo un «naufragio con espectador».²⁸ En medio del territorio helado, una escritura de color pasional parecía iluminar una escena extrañísima, con los pingüinos acercándose, aportando una nota de humor casual a una acción que tiene al mismo tiempo el aliento de la esperanza humana y el tono del pesimismo frente a una época de mediocridad indescriptible. El «anuncio» del aventurero nos interpela pero, en cierto sentido, nos deja fríos porque sabemos que no estamos, ni mucho menos, a la altura del reto. Tal vez aquello a lo que está, en todo momento, aludiendo sea a lo que se conserva gracias a la sombra,²⁹ a la tierra como reserva poética y vital, al vacío que permite la articulación del deseo.³⁰ Existe una enigmática y hermosa canción de la tierra, el escultor con su vieja fidelidad a lo que pesa escucha y acoge, en el seno del silencio y de la serenidad, esa llamada, sigue el impulso más poético.

1. «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*, Barcelona: Polígrafa, 2000, p. 36).
2. «Cuando busca la sublimidad en el aquí y el ahora, Newman rompe con la elocuencia del arte romántico, pero no rechaza su misión fundamental, que es que la expresión pictórica u otra sea testigo de lo inexpresable. Lo inexpresable no reside en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el «sucede», es el color, el cuadro. El color, el cuadro en tanto que ocurrencia, acontecimiento, no son expresables, y es esto lo que él tiene que testimoniar» (Jean-François Lyotard, «Lo sublime y la vanguardia», en *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires: Manantial, 1998, p. 98).
3. 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 enfriada y lacerante» (Teresa Blanch, «Desahogo», en Fernando Prats. *Desahogo*, Barcelona: Galeria Joan Prats-Artgràfic, 2002, p. 7).
4. «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, en Fernando Prats. *Affatus*, Barcelona: Galeria Joan Prats-Artgràfic, 2005, p. 5).
5. Esta obra se realizó para la muestra El terremoto de Chile de la que fui el comisario en el contexto de la Trienal de Chile (2009) y se exhibió en el Centro Cultural Matucana 100 de Santiago de Chile.
6. «El desastre lo arruina todo, dejando todo como estaba. No alcanza a tal o cual, “yo” no estoy bajo su amenaza. En la medida en que, preservado, quedo de lado, me amenaza el desastre, amenaza en mí lo que está fuera de mí, alguien que no soy me vuelve pasivamente otro. No hay alcance para el desastre. Fuera de alcance está aquél a quien amenaza, no cabría decir si de cerca o de lejos –en cierto modo el infinito de la amenaza ha roto todos los límites. Estamos al borde del desastre sin poder ubicarlo en el porvenir: más bien es siempre pasado y, no obstante, estamos al borde o bajo amenaza, formulaciones éstas que implicarían el porvenir si el desastre no fuese lo que no viene, lo que detuvo cualquier venida. Pensar el desastre (suponiendo que sea posible, y no lo es en la medida en que presentimos que el desastre es el pensamiento), es ya no tener más porvenir para pensarlo» (Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas: Monte Ávila, 1990, p. 9).

7. «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*, México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 168).
8. Georg Simmel, *Sobre la aventura*, Barcelona: Península, 1988, p. 13.
9. *Ibidem*, p. 13.
10. «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*, Madrid: Edaf, 1985, p. 231).
11. «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», *Creación*, n° 12, Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes, octubre 1994, p. 97).
12. «La extraña felicidad del extranjero consiste en mantener esta eternidad fugaz o esta transitoriedad perpetua» (Julia Kristeva: *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona: Plaza & Janés, 1991, p. 13).
13. «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*, Barcelona: Gedisa, 1998, p. 15).
14. «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» (*Ibidem*, p. 16).
15. «La aventura moderna es la salida sin retorno» (Vladimir Jankélévitch, *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid: Taurus, 1989, p. 26).
16. «Lo bello y lo sublime clásico que es su exaltación está ligado al saber acerca del objeto (que implica una tranquilizante finitud); por el contrario, lo sublime de terror proviene de la inquietud (“deliciosa”) inspirada en la vastedad desconocida del mundo natural» (Jacques Aumont, *La estética hoy*, Madrid: Cátedra, 2001, p. 167).
17. Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996, p. 92.
18. *Ibidem*, p. 96.
19. «El hecho de que el enigma no exista, que ni siquiera el enigma sea capaz de capturar al ser, que es al mismo tiempo perfectamente manifiesto y completamente indecible, éste es el auténtico enigma frente al cual la razón humana se detiene petrificada» (Giorgio Agamben, *Idea de la prosa*, Barcelona: Península, 1989, p. 91).
20. «No hay pintor que no haga esta experiencia del caos-germen, donde ya no ve nada y corre el riesgo de abismarse: derrumbe de las coordenadas visuales» (Gilles Deleuze, Francis Bacon. *Lógica de la sensación*, Madrid: Arena, 2002, p. 104).
21. «Y qué es el arte (el acto de pintar) sino el intento de depositar “establecer” en la pintura una dimensión traumática, de exorcizarla al externalarla en la obra de arte» (Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, México: Siglo XXI, 1999, p. 33).

22. «Demeurer 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, Madrid: Trotta, 2001, p. 41).
23. «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 recubrirse 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, Madrid: Akal, 2009, p. 190).
24. «Iconoclástico es el inicio solamente, el “antiguo pacto” en base al cual “los pintores deben expulsar al sujeto y a las cosas”; pero no es esta disolución, esta “liberación” lo que constituye en sí el problema del cuadro: sobre las ruinas del significado, de la esencia y de la destinación de las cosas, sobre las ruinas de la bien fundada Tierra, aquí se teoriza el mundo puro de la forma, absolutamente exento de cualquier sentimental Einfühlung, así como de todo elemento automático-inconsciente, de toda equívoca evocatividad» (Massimo Cacciari: Íconos de la Ley, Buenos Aires: La Cebra, 2009, p. 240).
25. Félix Duque, El mundo por dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana, Barcelona: Serbal, 1995, p. 96.
26. Ibidem, pp. 131-132.
27. «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, Buenos Aires: Paidós, 1999, p. 109).
28. «Hay que tener constantemente presente que se va a la deriva; desde hace tiempo, no se trata ya de navegación y ruta, de desembarco y puerto. El naufragio ha perdido su propia acción-marco» (Hans Blumenberg, Naufragio con espectador, Madrid: La Balsa de la Medusa, 1995, p. 90).
29. «La oscuridad concierne al espacio óptico y conserva un volumen euclidiano; la sombra como la claridad permanece en el orden de la geometría usual o métrica; la niebla ocupa variedades topológicas, concierne al espacio continuo o desgarrado del tacto, invade con lametones lo vecinal, se acumula, densa, compacta, se rarifica, ligera, por intervalos abiertos o cerrados, se desvanece como un vapor. Así la sombra conserva los rasgos del mundo, la bruma los transforma continuamente por homeomorfismo, hasta perder las distancias, las medidas y las identidades» (Michel Serres, Los orígenes de la geometría, México: Siglo XXI, 1996, p. 190).
30. «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 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 Žizek, Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad, Buenos Aires: Paidós, 2003, p. 124).

Fernando Castro Flórez The Poetics of Shipwreck
The Gran Sur Adventure of Fernando Prats

MEN WANTED FOR HAZARDOUS JOURNEY, LOW WAGES, BITTER COLD, LONG MONTHS OF COMPLETE DARKNESS, CONSTANT DANGER, SAFE RETURN DOUBTFUL, HONOUR AND RECOGNITION IN CASE OF SUCCESS.

Ernest Shackleton

Fernando Prats is the perfect example of a contemporary creator capable of moving freely along the marvellous paths of painting without clinging to established dogmas or hankering, in line with modish mandates, after a hybridization that is, ultimately, merely decorative. With an incredible lucidity, he has picked up the conception of painting as event¹ without returning, in mannerist fashion, to the passion for dripping. The fact is that the horizontal territory in which Pollock deployed his “choreography”, shown all too clearly in Hans Namuth’s photographs, was at once a physical support and an imaginary scope for unconscious projections. From the archetypal-expressionistic approach of that epic generation, so close, in every sense, to the trauma of the worldwide implantation of nihilism (the difficulty of writing poetry after Auschwitz), to the age of devastating terrorism and Manichaean politics (lamentably, our world transformed into a reality show), the meaning of chance changed radically. We trust to these apparently fearless encounters, removed from the sublime that Barnett Newman posited as the pleasure of something happening and not, precisely, nothing.² Certainly, the proliferation of comment, this epilogical culture that we have forged, is a great hindrance to encountering real presences, and transforms everything into tedious proximity and casts—I exaggerate not—magic onto the rubbish dump of the past. But, I insist, in spite of everything, that some artists, like Fernando Prats, have the courage to rise up, quietly and without pseudo-radical rhetoric, and get to the bottom of things, literally, returning to the cave or to the crypt to reveal that what captivates us is mere simulacrum.³ This un-veiling is—forgive the pun—an insistence on the function of the veil—that is, an intensely poetic investigation of that sheer surface that magnetizes desire. Precisely because painting, that aesthetic experience for which the last rites are constantly being read, is well equipped to relate what, with reference to Hal Foster’s terms, I will call the cadaverous condition of art. That which is phantasmal in the work is a reference to the shadow of the beloved on the wall, that experience of melancholy that silently cries out for a return but, meanwhile, constructs another form of corporality in an attempt, albeit

precarious, to find consolation or, rather, to give memory something to hold onto. Fernando Prats works, almost like an alchemist, by smoking the old surface of representation in order now to allow things to happen that are far from anecdotal. His work is, at once, a different manifestation of subjectivity and a rare withdrawal that leads me to think that the hand (that appendage that has made us what we are) is on the way out. Indeed, Fernando Prats throws stones at his paintings, lets branches lash them and pigeons leave on them the marks of their flapping wings; the photographs of his working process reveal that he even licks the smoke-blackened surface to leave enigmatic traces and that worms “draw” fascinating labyrinthine lines in the fertile territory of this other incarnation of painting.

Fernando Prats aspires to move beyond the “instruments of painting” so that the work of art is produced in the breach in the world and in the earth—that is, in the hermeneutical space of friction between what he has in his hand and what he guards as a treasure (in a deliberate simplification of Heidegger’s considerations on the origin of the work of art), where truth is implemented in a kind of atmospheric time. When Prats takes to the Arctic glaciers the plastic cloths he used to cover (I stress: veil) the cave of the mystical illumination of Ignatius of Loyola in Manresa, he is materializing, in extraordinary fashion, a new aesthetic geography. What this incomparable artist rehabilitates is the dimension of the sacred without falling prey to the confessional. His rites have to do, primarily, with the desire to give art the aesthetic commotion known, since Aristotle, as catharsis. When disaster approaches, at the moment at which the thread of life (represented, it is true) becomes unbearable, a purification takes place which, beyond all doubt, teaches us something. The curtain falls or the *deus ex machina* comes crashing on stage so that logical thought comes to terms, after the time of illusion, with the conflict that remains. Indeed, it is the rest that obsesses Fernando Prats, the remainder that may be superfluous or lacking. Fortunately, instead of repeating the recourse to aestheticization of the scatological (something manifestly normative in contemporaneity), what this creator elevates as a dark map is the plural trace of a nomadic art. Fernando Prats journeys to the unknown but also in the direction of the start in his reduction to smoke of the pictorial surface. He is not content with Malevich’s desert nor is he nostalgic for what lies behind (Byzantine gold); instead, he activates chance, takes action to allow magic to appear.⁴

Gran Sur, the project that Fernando Prats presents in the Chile Pavilion at the Venice Biennale, establishes a dialogue between three pieces which are, in themselves, processes of condensation of time: an intervention based on the disaster of the volcanic eruption in Chaitén,⁵ a dramatic series of pieces after the terrible earthquake that took place in Chile in 2010 and an installation of neon letters that reproduces the advertisement that Shackleton published to find men equal to the adventure of his Antarctica voyage. Prats draws out, with great intensity and commitment, a map of tremors and fractures, of nature that is crueller than it is sublime, composing a kind of processual vanitas. It is not simply a “writing of disaster”, to use Blanchot’s term,⁶ but a manifestation of the subject who, despite everything, is capable of taking a heroic stand. Even if between departure and arrival the only possible adventure is shipwreck, this does not mean we have to accept nihilism—on the contrary, disaster forces us to start at the beginning, even if that means making the smallest of marks. Fernando Prats travels the country of his birth with a map rendered useless by smoke, treading on ground that is ash,⁷ sliding his papers into the cracks, looking out towards an icy horizon. His singular seismographic method shows that the map is not the territory but also that, after undertaking an extreme journey, the evidence is inevitably sombre.

Without a doubt, we can term the projects of Fernando Prats singular adventures. We should bear in mind that the mortal adventure can be projected as an aesthetic adventure. There is a very close link between the adventurer, the traveller and the artist, in their activity of combining chance and fragment, in their adoption of a particular stance in the face of life: “It is because the work of art and the adventure stand against life [...] that both are analogous to the totality of life itself, even as this totality presents itself in the brief summary and crowdedness of a dream experience.”⁸ The ambiguity of the journey makes the adventurer both a person projected in the future, radically ahistorical and, for that reason, a creature of the present. From an aesthetic viewpoint, too, adventure and journey are something viewed in retrospect, something presented to be narrated. The tragic (in the mortal adventure) and the novelistic (in the aesthetic adventure) are present in the time-dense experience of adventure, no less than the enclave of the erotic adventure. In all of these forms, distance plays an essential role—not just the physical distance of the place, but also the emotional distance of death, the irony of

the narrative or the passion that is interposed in the amorous encounter. It seems that, on a journey, man witnesses the spectacle of his imagination, sees how the tragic certainty of the absence of his native country allows magical places to unfold. Adventure posits an open-ended time that acquires the form of an inhabitable beauty. In a profound sense, all adventures are erotic, all postulate the encounter, the moment when passion is triggered, despite awareness of how precarious and tragic they can be: "A love affair contains in clear association the two elements which the form of the adventure characteristically conjoins: conquering force and unenforceable concession, winning by one's own abilities and dependence on the luck which something incalculable outside of ourselves bestows on us."⁹ Baudelaire wrote of how this freedom of the adventure or the journey is alien to serene complacency, sometimes leading to seriousness and boredom when we are asked what we saw. The journey, guided by the compass of desire, can give rise to the obscure pleasure of becoming foreign, though we might also speak of a passage from dehumanization to anonymity.

We know, amid the general mobilization, that travelling can be a way of coming to a complete halt, with the appearance of the figure of the journey to nowhere, as opposed to the tourist's obsession with "destination".¹⁰ There is a singular pleasure in escaping and trying to be others, though our destination is, ultimately, extreme fatigue;¹¹ this is what Baudelaire experienced, the secret pleasure of flânerie, that "asphalt botany" in which rag and bone men emerged as the poets of modernity. Strangeness inhabits us, which does not have to mean continuous rending; it can lead to the happiness of being uprooted.¹² Artistic forms of the journey serve as a line of resistance to the divinity of tourism, but they also manifest their impossibility¹³ or, rather, their heterotopical nature. Perhaps contemporary art tries, in some cases, to incite us to relearn to travel,¹⁴ though this may mean becoming lost or knowing there is no way back.¹⁵ Fernando Prats, like the explorer to ice-covered regions, calls for people willing to take risks; his entire work is a journey, an aesthetic and evidently vital adventure that takes him to the Arctic or to deserts, to paint with a geyser or with the steam that emerges from a plastic tube in the Big Apple.

Fernando Prats's project is, in all senses, an epic and poetic journey in which he insists on art as a journey in pursuit of the unknown, in which it is still possible to escape from banality and literalism. When Shackleton

called for “intrepid men” prepared to undertake a hazardous crossing that would lead to shipwreck, he was also throwing out a challenge that resounds today: are we prepared to go to an unknown region or do we prefer the inertia and routine of what we know, of this microwave culture that is content with the product of overpowering marketing? For years, Prats cherished the dream of travelling to Elephant Island, of re-constructing the voyage of the Irish explorer, but without irony and free of the parodical tone so usual in our times. His proposal was to “light up” with a neon text a remote corner of our planet, using a textual, especially poetic sign which, I stress, has the nature of a “challenge”.

Fernando Prats has spent years travelling the length and breadth of Chile, from deserts to glaciers, from the mines where explosions resound to the dramatic jet of the geyser. His work is, at all times, an allegory of the territory but without departing from the real marks, the fractures and the traumas. “My north is south”, wrote Torres-García, with extraordinary lucidity, convinced that the geo-strategy of modern art was manifestly incapable of anything but gazing at the “Western” navel. Fernando Prats presents a Gran Sur which is the immensity of everything that lies beyond our “conventional gaze”. When arriving in the place devastated by volcanic eruption, when fixing the traces of earthquake or, now, crossing the frozen sea in pursuit of a story of shipwreck and hope, he is constantly addressing an aesthetic of traces in which he picks up the motif of the sublime. Oblivious to the picturesque and even the romantic nostalgia of lost splendour, Prats, unconsciously, seems to echo Füssli when he wrote “whatever hides its limits in its greatness, whatever shows a feature of immensity, let the elements of Nature or the qualities of animated being make up its substance, is sublime”. Immensity is an appropriate word to capture the “flashing” and the sensation of delight (for Burke, a kind of captivation mixed with terror) which, literally, settles like sediment throughout the work of Fernando Prats. This artist’s journey towards the sublime obviously obliges him to face the vastness and the inhospitableness of nature.¹⁶

Maps of trajectories are, as Freud wrote, essential for the activity of the psyche, and are used to express the identity of the itinerary of the experience; in the final analysis, the libido comprises not metamorphoses but trajectories. Deleuze recalls how the aborigines of Australia link nomadic itineraries with dream voyages that inform a layout of routes, situated in an immense

cut-out of space and time that has to be read like a map. A cartographic conception of unconscious processes is very different to the archaeological viewpoint; the latter profoundly links the unconscious and memory, pertaining to the monumental or commemorative, to the realm of objects and persons capable of identifying or legitimating their situation according to the notion of “authenticity”. The process is, in this case, top to bottom, whereas maps propose an interplay of modifications that surpasses the idea of truth as the point of origin: “from one map to the next, it is not a matter of searching for an origin, but of evaluating displacements. Every map is a redistribution of impasses and breakthroughs, of thresholds and enclosures, which necessarily go from bottom to top. There is not only a reversal of directions, but also a difference in nature: the unconscious no longer deals with persons and objects, but with trajectories and becomings; it is no longer an unconscious of commemoration, but one of mobilization, an unconscious whose objects take flight rather than remaining buried in the ground.”¹⁷ Every work of art is made up of a plurality of trajectories that are readable only when they coexist on a map. The painting, as Fernando Prats perfectly shows, is no longer a window on 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 passage.’”¹⁸

Amid the visual vertigo of the Venice Biennale 2011, Fernando Prats re-installs Shackleton’s advertisement like a metaphor of what contemporary art could be if we could only get away from the logic of the global tour operator. When, in 2008, he installed this neon text on the façade of Casa de América, on the Plaza de Cibeles in Madrid (as part of the public art project “Madrid Abierto”), the artist declared that the expedition that obsesses him “represented no material benefit or scientific advance, but the personal experience of the protagonists, the survival of all the participants, is, in itself, a triumph, a victory over the elements for humankind based on two fundamental principles: solidarity and fighting spirit. The advertisement is the power and the central motivation for the installation. It is comparable to a manifesto or artistic thought, it is a synthesis by means of the word that narrates a work to us, the drawing that traces and summarizes a story”. The story told by Fernando Prats is as much a journey as a critical stance.

Far from the rhetoric of slogan or insignificant ornamentation, he reminds us of the need for courage to face the distressing but also for strength to return and, above all, for poetic capacity to transform experience into

something that keeps the dimension of meaning open. It is far from being a *dérive* (in an age that academically cites situationism with a sneer) or simply a sweetened return to “nomadism”, instead being a radical and extremely honest experience of art as a process in which we have to accept the accidental. The swell of water, the flapping wings of pigeons, the smoke that rises through the cracks in the streets of New York, the ruins of a village devastated by inclement nature or a salt basin are the instruments of the “painting” of Fernando Prats. His task has something of the myth of Sisyphus (interminable and tragic) but also of Dionysian frenzy (pessimism in strength): he is aware that waste land, hard as this may seem to understand, is full of promise. In a world in the grip of fear or, to be more precise, governed by paranoia, this artist “announces” that a safe return is at least “doubtful”, and this is exactly what makes it an irresistible experience. From smoke to ice, from petrified lava to cracked earth, Prats presents, like the Greek Sphinx, an enigma that humankind must solve.¹⁹

In the friction of world (subject to the ontotechnological) and earth (the infinite store of meaning), he composes a prodigious cartography or a diagram that never lacks the chaos that is a germ of order and rhythm.²⁰ The act of painting is not merely the masking of space or an exorcism of trauma;²¹ Prats’s fascinating work leads me to think that the artwork materializes or sediments the process of *demeurer*, something that links up, in its multiplicity of meanings, with the demand for a singular intensity of life.²² The gestures are not delayed; they have been performed by an other, they are the traces of life in its “unrepresentability”. Fernando Prats unfailingly hears in his fabulous aesthetic dream the imperative to displace, spurred on by a radical alterity. His dynamic cartography impels the look²³ to free itself of the monotony of the narcotic banality that is now acquiring imperial proportions. The most serious game is, perhaps, that of shadow and light, night and sunlight, as Wotan sings in scene four of *The Rhein Gold*: “Abendlich strahlt der Sonne Auge” (In the evening, the eye of the sun shines). Malevich prophesied that things “have disappeared like smoke”. And yet, after this iconoclastic dissolution,²⁴ we continue to be fascinated by things or, rather, by the capacity of human beings to give them meaning. Human action opens up places; the work of art (tones of Heidegger) is an implementation of truth, a spacing that takes us far from the dull idea of emptiness. “The void does not exist [...]. A ‘void’ void

is unthinkable: it is pure nothing, just words. The void is a fullness that is bestowed.”²⁵ It is as though we are unable to escape the essence of man as a borderland where the One and the Infinite combine as a fissure where things spring up, precarious and ephemeral. Abstract beauty does not exist outside us, it impels us towards a worldly location—a radicalization of the passion of the earth. “Earth in each case emerges in an irreducibly singular, specific manner: there is earth in the sheen of metals, in the opacity of stone, in the fluidity of water, in the dazzling brightness of the flame. [...] If the material is a supposed constant presence, a substratum that is always penetrable and controllable, the earthy comes to light and springs up, unavailable and ever determined: it is translucent or opaque, rigid or flexible, fibrous or smooth.”²⁶ We must open our minds to everything, be capable of establishing, in Freudian terms, a permanent free association, working towards a radical excitation of the dream.²⁷ When, literally, Prats manages once again to “install” the neon text with Shackleton’s call to heroism on Elephant Island, something more than a dream is realized. Art is always returning to the most dangerous zone, ultimately becoming a “shipwreck with spectator.”²⁸ In the icy territory, this writing of a passionate colour seems to light up a very strange scene, with penguins drawing near, bringing a note of chance humour to an action that also has the strength of human hope and a touch of pessimism in the face of an age of indescribable mediocrity. The adventurer’s advertisement speaks to us but, in a sense, it leaves us cold because we know that we are far from being equal to the challenge. Perhaps what it alludes to at all times is that which is conserved thanks to the shadow,²⁹ to the earth as a poetic, vital reserve, to the emptiness that allows us to formulate desire.³⁰ There is a beautiful, enigmatic song of the earth, and the sculptor, with his old faithfulness to things that weigh, listens and receives this call, in the bosom of silence and of serenity, obeying the most poetic impulse.

1. "The objective of the journey I decided to undertake was not painting in itself; rather I aimed to find out whether painting contains sufficiently solid arguments to leave behind everything that is not selfrepresentation and gain an understanding of the behaviours of the plastic arts associated with the themes that concern me: the sacred, its representation and behaviours, its connection with mysticism and the spiritual plane, ritual and its binding actions, the symbolic Christological dimension, the Christian and the orthodox religions." Fernando Prats, cited in Parcerisas, Pilar: "Substancia y potencia en el hombre contemporáneo" in Fernando Prats. *Deambulatoris*. Barcelona: Polígrafa, 2000, p. 36.
2. "Thus when he seeks sublimity in the here-and-now [Newman] breaks with the eloquence of romantic art, but he does not reject its fundamental task, that of bearing pictorial or otherwise expressive witness to the inexpressible. The inexpressible does not reside in an over there, in another world, or another time, but in this: in that (something) happens. In the determination of pictorial art, the indeterminate, the 'it happens', is the paint, the picture. The paint, the picture as occurrence or event, is not expressible, and it is to this that it has to witness." Lyotard, Jean-François: "The sublime and the avant-garde" in *The Inhuman. Reflections on Time*. Palo Alto: Stanford University Press, 1992.
3. There is an intense sublimity in the work of Fernando Prats that renounces figurative anecdote without by any means losing the poetics of traces: "Undoubtedly this is all run through by an experience of abandoning oneself to the void more as paralysis than as warm mysticism. The contact with Vacancy that Fernando Prats shows us generates scraps, rending, devastation and collapse. His experience of the sublime is cold and searing." Blanch, Teresa: "Desahogo" in Fernando Prats. *Desahogo*. Barcelona: Galeria Joan Prats-Artgràfic, 2002, p. 7.
4. "His art lies in knowing how to see, hear, taste, touch, smell and scream, voicing the horror concealed in the panels smoked in his oven and voicing the gold of his painting on canvas." Vega, Amador: text in Fernando Prats. *Affatus*. Barcelona: Galeria Joan Prats-Artgràfic, 2005, p. 5.
5. This work was produced for the show "El terremoto de Chile" [The Chilean Earthquake], which I curated in the context of the Triennial of Chile (2009), at the Centro Cultural Matucana in Santiago de Chile.
6. "The disaster ruins everything, all the while leaving everything intact. It does not touch anyone in particular; 'I' am not threatened by it, but spared, left aside. It is in this way that I am threatened; it is in this way that disaster threatens in me that which is exterior to me—an other than I who passively become other. There is no reaching the disaster. Out of reach is he whom it threatens, whether from afar or from close up, it is impossible to say: the infiniteness of the threat has in some way broken every limit. We are on the edge of disaster without being able to situate it in the future: it is rather always already past and yet we are on the edge or under the threat, all formulations that would imply the future [...] if the disaster were not that which does not come, that which has put a stop to every arrival. To think the disaster (if this is possible, and it is not possible inasmuch as we suspect that the disaster is thought) is to have no longer any future in which to think it." Blanchot, Maurice: *The Writing of the Disaster*. University of Nebraska Press, 1995.
7. "Mud is the dust of water, as ash is the dust of fire. Ash, mud, dust and smoke offer images that are infinitely changing in matter. Matter communicates via these diminished forms. They are, somehow, the four dusts of the four elements. Mud is one of the most appreciated matters. It would seem that water, in this form, has given the earth the very principle of calm, slow, sure fertility." Bachelard, Gaston: *El agua y los sueños*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 168.
8. Simmel, Georg: *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 1988, p. 13.
9. *Ibidem*, p. 13.
10. "Like tourists huffing and puffing to reach the peak, we forget the view on the way up." Nietzsche, Friedrich: *El viajero y su sombra*. Madrid: Edaf, 1985, p. 231.
11. "Some say that we become distanced from ourselves out of carelessness or because, tempted to lose what we had in the pleasure of the flight, we seek a way out, without even knowing what it meant, unless it is this haste to be elsewhere and to be in a dream, to be like succubae, like beings bewitched or like individuals who live by proxy, like subjects of a power whose name no one knows, but which is in all places. A name should be found for it. But no one has found it yet." Bodei, Remo: "Trapero fin de siglo" in *Creación*, no. 12. Madrid: Instituto de Estética y Teoría de las Artes, October 1994, p. 97.

12. "The strange happiness of the foreigner consists in maintaining that fleeting eternity or that perpetual transience." Kristeva, Julia: *Strangers to Ourselves*. Columbia University Press, 1994.
13. "The impossible journey is the journey we will never take again. The journey that could have led us to discover new landscapes and new men, that could have opened us up to the space of new encounters." Augé, Marc: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998, p. 15.
14. "The world exists still in its diversity. But this diversity has little to do with the illusory kaleidoscope of tourism. Perhaps one of the most urgent tasks is to relearn to travel, in any case, to the regions closest to us, in order to learn to see once again." Augé, Marc: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona, Gedisa, 1998, p. 16.
15. "Modern adventure is the departure with no return." Jankélévitch, Vladimir: *L'Aventure, l'Ennui, le Sérieux*. Paris: Aubier-Flammarion, 1993.
16. "The beautiful and the classic sublime that is its exaltation is linked to knowledge of the object (which implies a reassuring finitude); conversely, the sublime of terror comes from the ('exquisite') uneasiness inspired by the unknown vastness of the natural world." Aumont, Jacques: *La estética hoy*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 167.
17. Deleuze, Gilles: *Essays Critical and Clinical*. University of Minnesota Press, 1997.
18. *Ibidem*.
19. "The fact that the enigma does not exist, that not even the enigma is capable of capturing the being, that it is at once perfectly manifest and completely unutterable, this is the true enigma in the face of which human reason is paralysed." Agamben, Giorgio: *Idea de la prosa*. Barcelona: Península, 1989, p. 91.
20. "There is no painter who has not had this experience of the chaos-germ, where he or she no longer sees anything and runs the risk of foundering: the collapse of visual coordinates." Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. University of Minnesota Press, 2003.
21. "And what is art (the act of painting) if not an attempt to dépose, to 'lay down' in the painting this traumatic dimension, to exorcise it by way of externalizing it in the object of art." Žizek, Slavoj: *The Plague of Fantasies*. London: Verso, 1997.
22. "Demeurer is a French verb of extreme multiplicity. Originally, demeurer means 'to put off until later', it means what has been deferred, 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 never have been able to 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." Derrida, Jacques: *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta, 2001, p. 41.
23. "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. There can thus be no return or recollection which is not at the same time a displacement, and which, consequently, does not introduce alterity." Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge, 1995.
24. "Iconoclastic is just the start, the 'ancient pact' according to which 'painters must expel the subject and things'; but it is not this dissolution, this 'liberation' that is the actual problem of the painting: it is on the ruins of the signified, of the essence and the destination of things, on the ruins of the well-founded Earth, that the pure world of form is theorized, absolutely exempt from any sentimental *Einfühlung*, and from any automatic-unconscious element, from any equivocal evocativeness." Cacciari, Massimo: *Íconos de la Ley*. Buenos Aires: La Cebra, 2009, p. 240.

25. Duque, Félix: *El mundo por de dentro. Ontotecología de la vida cotidiana*. Barcelona: Serbal, 1995, p. 96.
26. *Ibidem*, pp. 131-132.
27. "Freud proposed [in order to explore latent thought and to interpret dreams] the method of 'free ideas' (*freie Einfälle*) or 'free association' (*freie Assoziation*) using the images manifested in the dream being examined. It is necessary to give free rein to the psyche and to relax all the restrictive, critical faculties of consciousness; we must let everything come into the mind, even the most bizarre thoughts and images that apparently have no relevance to the dream being analysed; we must be totally passive and allow free access to everything that reaches the consciousness, even if it seems to lack sense, meaning, and to have no connection with the issue at hand; we must only pay attention to what arises involuntarily in the psyche." Voloshinov, Valentin N.: *Freudismo. Un bosquejo crítico*. Buenos Aires: Paidós, 1999, p. 109.
28. "We must be constantly aware that we are drifting; for some time now, it has ceased to be a question of navigating and routes, of landing and ports. The shipwreck has lost its framework of action." Blumenberg, Hans: *Naufragio con espectador*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1995, p. 90.
29. "Darkness concerns the optical space and conserves a Euclidian volume; the shadow as clarity remains in the order of usual or metric geometry; fog occupies topological varieties, concerns the continuous or rent space of touch, licks the local, accumulates, dense and compact, is rarefied, light, by open and closed intervals, vanishes like vapour. In this way, the shadow conserves the characteristics of the world, the mist continuously transforms them by homeomorphism, until distance, measurement and identity are lost." Serres, Michel: *Los orígenes de la geometría*. Mexico: Siglo XXI, 1996, p. 190.
30. "The void filled out 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 gets lost: a falls into reality. However, reality itself is constituted by means of the withdrawal of objet a: we can relate to '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." Žižek, Slavoj: *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Women and Causality*. London: Verso, 1994.

Paul Ardenne Fernando Prats. Otro modo de representar el mundo

¿Cómo definir a Fernando Prats? Sin duda, como pintor. La actividad de este artista se orienta esencialmente a la inscripción, a la impronta, a la huella, recogidas sobre soportes diversos como el papel o la tela. ¿Estamos hablando de land artist? También. Aunque Fernando Prats trabaja en taller (en Barcelona, donde vive una parte del año con su familia), su obra también se ancla en lugares donde el arte no acostumbra a sentar sus cuarteles: una zona devastada por un terremoto, por un maremoto, o por la erupción de un volcán. Chaitén, conjunto plástico y documental, surge del efecto destructor del volcán chileno del mismo nombre que entró en erupción el 2 mayo de 2008 y que cubrió de cenizas una región entera de Chile, hoy deshabitada; 03:34:17 nos habla sobre distintas ciudades arrasadas por el más terrible seísmo que ha sufrido Chile. Sucedió el 27 febrero de 2010 y su capacidad de destrucción fue el equivalente a 100.000 «Hiroshima». Pero, también, la actividad creadora de Prats está en una pajarera que alberga unas palomas o en el desierto de Atacama...

Pintor a la vez que artista del territorio, Fernando Prats es, además, un instalador. Una de sus obras de este género es Gran Sur (2010-2011), una de sus más recientes creaciones en territorio antártico. En la Isla Elefante, donde Ernest Shackleton y sus hombres zozobraron hace un siglo con su barco, el Endurance (Resistencia), prontamente devorado por los hielos —y que propició una de las más audaces expediciones polares de salvamento llevadas nunca a cabo— el artista instaló con letras de neón una frase que reproducía el talante humanista del explorador.

Pintar dejando pintar— Fue en los años noventa cuando Fernando Prats (Santiago de Chile, 1967) adquirió renombre como pintor. Salvo raras excepciones, el artista no ha dejado de valorar este medio, la pintura, en sus múltiples creaciones.

No sería una exageración definir al Fernando Prats pintor como alquimista. Igual que el artista chino Cai Guo-Qiang renovó el género pictórico utilizando como pigmento la pólvora de los fuegos artificiales, Prats también recurre a un elemento inédito para pintar. El humo. Me explicaré. El artista chileno utiliza en su estudio catalán, como un nibelungo contemporáneo, un «ahumadero» muy particular. Se trata de un aparato, habitualmente empleado en la cocina, que ennegrece con humo de carbón papeles de distinto tamaño que acto seguido servirán de lienzos. El artista no interviene

directamente sobre estos soportes carbonosos. Es cierto que los manipula, pero expresamente para ofrecerlos a una fuerza susceptible de inscribir en ellos algún tipo de forma, un acontecimiento...; en último término, la naturaleza de sus movimientos, su materialidad específica. Fernando Prats trabaja la huella y el signo, no la figura. Tras disponer sus papeles ahumados en un rincón del paisaje, los azares de la meteorología local y el carácter del lugar en estrecha alianza —costa marina, zona desértica o una región destruida por un terremoto— se encargarán de «pintar» nutriendo el soporte elegido con su materia. El papel se tiñe y se impregna entonces de vida natural en función del lugar al que el artista lo ha sometido. Y así se convierte en la impronta de una actividad suprahumana, como el palimpsesto de la dunamis, de la naturaleza siempre en acción.

A semejanza de Yves Klein y de sus Cosmogonías (1960), Fernando Prats estetiza y exalta la acción de los elementos. Un papel ahumado por el artista es introducido en el hueco de una falla en una carretera que un terremoto ha abierto haciéndola estallar, colocado sobre una montaña de escombros o sobre una roca mientras la marea sube. La acción da lugar a una metamorfosis a la que Prats otorga un sentido diferente del de Klein, quien procedía de una manera similar aunque con otra perspectiva. Recordemos que Klein recorrió los cerca de mil kilómetros que separan París de Cagnes-sur-Mer transportando una tela virgen encima del techo de su Citroën. Los rastros de la naturaleza que recogía el soporte de la tela así expuesta al viento, a la lluvia y al polvo devienen la expresión de esta «naturaleza moderna» del arte (Pierre Restany), que empieza a recurrir a la tecnología, en este caso al automóvil, y de una absorción de materia cósmica por un arte cuya vocación, según Klein, es transmutar y purificar metafísicamente valores y materias por igual. Fernando Prats es a todas luces menos idealista que Klein (el adepto de los rosacruces). Es verdad que juega como un hechicero con los elementos, pero lo hace ante todo para poner a la naturaleza de su parte, haciéndola colaboradora suya, igual que Rembrandt recurría a sus numerosos ayudantes en su taller, si bien interviniendo de modo menos patente. Prats asigna a la naturaleza esta misión: Exprésate. Él, por su parte, actúa como el director de escena de un proceso sin saber cuál será la apariencia final. A cambio, no le pide que se sobrecargue de significado ni que exalte un valor trascendental.

El desplazamiento, un arte del «otro lugar»— Fernando Prats, artista nómada de facto, es autor de una obra que se apoya en una geografía unificada aunque también sobre diversos polos, que en ocasiones están separados entre sí por varios miles de kilómetros. Él es un artista incesantemente «fuera», cuyo desplazamiento condiciona la existencia de la obra y al revés.

Hoy son muchos los artistas que eligen el «fuera» como marco de creación privilegiado. Partir, marcharse y volver repetidamente; el artista realiza o instala la obra de arte fuera del lugar donde tradicionalmente se confecciona, el estudio, o se expone, la galería. Si quisiéramos buscarle una filiación a este proceder, su padre histórico bien podría ser Paul Gauguin —el artista viajero por excelencia—, lo mismo que Bas Jan Ader o también Giovanni Anselmo, partidarios ambos de un arte del desplazamiento físico nutricional. Llevado incluso al peor de los extremos, como demostró el propio Ader. El artista holandés era un hombre acostumbrado a asumir riesgos; en 1975 desapareció sin dejar rastro en el Atlántico, que había decidido atravesar «en busca del milagro», a bordo de una embarcación tan frágil como inadecuada para tal fin.

Esta relocalización del trabajo artístico, caracterizada por el movimiento, diverge de las prácticas in situ que surgieron cincuenta años atrás: el land art y el arte esencialista en particular. El artista expedicionario no arraiga de entrada su proyecto plástico en un punto concreto del territorio. Lo importante para él es sobre todo circular, o vagar; así, modela su creación practicando este nomadismo físico y esta itinerancia cultural que caracterizan nuestra época, la globalización. Desplazarnos supone encontrar nuevos espacios, conocer a otros seres humanos y nos brinda la oportunidad de reformular nuestras coordenadas personales. Podemos entonces representarnos nuestro mundo desde otro punto, testimonio de una modulación inédita y renovada que dinamiza el principio de la migración. La confrontación con el espacio «distinto» es en este caso lo fundamental. Parece que el arte auténtico no pueda ser y no pueda encarnarse como no sea en «otro lugar». Con el sobreentendido, como escribió Dominique Baqué en *Histoires d'ailleurs*,¹ de que «por impresionantes que sean los desplazamientos, no se limitan a ser de orden geográfico, pues también atestiguan una auténtica dialéctica del pensamiento consigo mismo, una constante impugnación de lo conocido y ya establecido».

La trayectoria de Fernando Prats se fundamenta de modo innegable en esta perspectiva expedicionaria, que enriquece de manera singular: el artista se sitúa constantemente entre diversos lugares, sin que acertemos a decir cuál de ellos es el más importante. ¿El taller? Aquí, el artista prepara sus telas, sus expediciones y pone orden en las obras que son fruto de sus estancias de trabajo fuera. ¿El «otro lugar»? Allí, el artista culmina su proyecto pictórico, un proyecto que no podría concretarse

sin el movimiento realizado a través del espacio. Viajar hasta Chaitén, hasta el Antártico o hasta el corazón del desierto de Atacama no constituye una actividad que quepa calificar de turismo estético. Fernando Prats lo que hace es revalorizar la noción de aventura, por no llamarla prueba, aunque no como un fin en sí misma. En su caso la aventura y la programación de la obra se alternan. La prueba, que consiste en desplazarse hasta territorios que pueden ser hostiles, tiene como corolario obligado el paso por el taller, más tranquilizador. Nada que ver, en definitiva, con una creación salvaje, llevada a la práctica sin brújula y sin una dirección determinada.

Programa pero también azar— El «otro lugar» donde interviene Fernando Prats carece de límite geográfico y de naturaleza. Por eso el artista hace que pinten unas palomas cuyas alas al agitarse son pinceles móviles. La naturaleza que pinta puede consistir en esas tres gotas de agua que, al caer encima de un lienzo colocado verticalmente a la cañería del tejado, en el exterior, justo al lado, marcan el papel ennegrecido por el humo. Es el mar y la marea en la costa, donde el continuo vaivén del líquido elemento produce el mismo efecto. Y es un géiser, y también el polvo salado del desierto de Atacama. Fernando Prats mantiene una relación poco ortodoxa con la pintura. En primer lugar, por la elección de sus instrumentos, unos pinceles de un tipo bastante infrecuente. También porque recurre al azar, como prueba la manera. No se trata de controlarlo todo; en el registro de la creación perdura un fragmento aleatorio de la partitura. El azar fue en el arte del pasado siglo el poderoso aliado de los artistas, y Prats recuerda este detalle de la mejor forma. Hay que evocar aquí *Élevage de poussière* (Criadero de polvo) de Marcel Duchamp, una obra conocida gracias a la fotografía que tomó Man Ray. Colocado encima del suelo en el estudio del artista, *Le Grand Verre* (El gran vidrio) en el que Duchamp dejó de trabajar aparece cubierto por una capa de polvo que sólo revela los trazos. La obra así reelaborada por la capa de polvo introduce una dimensión que se suma a sus otras dimensiones (ancho, largo, profundidad y también transparencia, por tratarse de vidrio), la dimensión

del tiempo, que metaforiza y realza el valor del polvo. Sin el transcurrir del tiempo no habría reconfiguración plástica en este caso. Como tampoco una reconfiguración simbólica. Pensemos, por ejemplo, en un género artístico muy distinto como es el happening. En él el artista introduce y pone en marcha un proceso sin saber con antelación los imponderables y todas sus consecuencias.

Las pinturas de Fernando Prats, como ocurre con todas las pinturas del tipo que sean, son objetos-tiempo, pues condensan en su forma acabada una historia, la de su creación; una creación que siempre requiere de un tiempo y que equivale a una ocupación, ya que el pintor está ocupado pintando, y ocupa además el tiempo. Da igual si se pintan velozmente como hacía el francés Georges Mathieu, especialista de la «pintura al minuto» en los años sesenta; o si decide, por el contrario, como Lucas Lhermitte o Balthus, dedicar un tiempo infinito a cada cuadro (Balthus llegó a dedicar varios años a un cuadro antes de darlo por acabado), el tiempo siempre juega a favor. Conviene añadir, no obstante, que tratándose de Fernando Prats el tiempo que el artista chileno pone en sus obras está enriquecido con respecto a la norma porque posee una doble naturaleza. Este tiempo es, por supuesto, el suyo, como ocurre con cualquier artista que trabaje de manera convencional: el artista trabaja a un ritmo elegido por él en función de una duración que equivale a su presencia voluntaria. Este tiempo es, además, un tiempo otro, sobre el cual Prats no tiene ningún poder. Hablamos en particular del tiempo de los ritmos naturales: cuando el artista hace intervenir a la marea a orillas del océano para que pinte con su vaivén; o cuando recurre al agua hirviente de un géiser. Entonces, el ritmo de calentamiento del agua del géiser decide de forma autónoma, sin la intervención del artista, la aspersion del líquido sobre la superficie de la tela preparada para recibirlo. No es un demiurgo.

Abrir el significado— Fernando Prats favorece al azar por una intención moral: porque para él el arte más interesante es el que se produce sin que haya que atenerse a un programa estricto, a una predefinición. Mejor un arte de lo posible que de lo previsible. Instalar como él hace una tela ahumada con carbón en un lugar frecuentado por palomas significa que muy probablemente el aleteo de sus alas rozará antes o después el lienzo dejando su huella en él. No puede, en cambio, saber por anticipado cuándo ni con qué intensidad ni de qué modo lo hará.

Habitualmente, esperamos que el artista plástico nos ofrezca una lectura del mundo que se imbrique con el sentido para dominarlo. Al afincado al arte, al espectador, le resulta muy extraño que únicamente el valor plástico, esto es, que sólo la forma de la obra de arte sea considerado suficiente. Juzgan deseable que, además de ofrecer una forma, el arte se erija en el lugar por excelencia de un enunciado, de un punto de vista conceptual emitido por el artista con respecto al orden de las cosas, y destinado a codificarlo. Fernando Prats, por decisión propia, se muestra reacio a esta expectativa. ¿Por qué? Porque para él el arte es en primer lugar una experiencia, una expresión que uno vive o, mejor dicho, una vida que convertimos en expresión. Entendida como una determinación a la vez experimental y existencial, la creación artística surte el efecto de mantener a distancia la cuestión del sentido evocado en el instante. Lo importante ya no es tanto comunicar como existir. Y esto es cierto para el artista lo mismo que para cualquiera. Las demás personas tienen también su vida, con la que harán lo que quieran o lo que puedan, en función de las circunstancias. El artista también tiene su vida, y en su caso ésta se confunde con el arte, con su arte. Así lo ha decidido Fernando Prats, lo cual no es óbice para que se den acercamientos fortuitos e inesperados en el transcurso de la creación de la obra. Por ejemplo, mientras recorría las calles de Cobe Sur devastadas por el terremoto del 27 de febrero de 2010, Prats solicitó varias veces la participación de las personas con las que se iba encontrando. Les pedía entonces que colaborasen con él: podía tratarse de la impresión de las huellas de sus pasos, de las de sus manos... sobre sus telas, que equivalen asimismo a una memoria del lugar. No podemos hablar, sin embargo, de un programa. La obra agrega a su contenido las vicisitudes y sorpresas que aparecían durante el camino.

No hay heroísmo, ni tampoco una postura. Fernando Prats, artista del siglo XXI, rompe con el principio de autoridad del punto de vista. ¿Es el artista un passeur, un partisano de la forma plástica pensante y militante? No en lo que a Prats se refiere, que no considera obligado invitarnos a concebir nada de manera inmediatamente ininteligible, dentro de la actualidad general. Entregar una verdad cerrada o el último punto de vista sobre cuál ha de ser el destino del arte y del artista, no. Lo suyo es trabajar, simplemente, y al mismo tiempo que se trabaja, realizar una vida apurada, ya fuese la de un productor poco convencional. Está claro cuál es el objetivo

buscado: instalarnos, como espectadores, ante un espectáculo autosuficiente, que deberíamos tener la sabiduría de considerar nutricional tal cual está, el espectáculo del propio arte haciéndose y viviéndose, el espectáculo del método, de la poiesis, de la creación viva, en acto.

Poetizar la energía del mundo— Adivino la decepción de todos los que esperaban del artista algo más que la expresión de una acción, los que esperaban un compromiso político. Un asunto ante el cual Fernando Prats supone un caso aparte dentro del arte latinoamericano, sin discusión el más politizado del mundo. Él no trata de los infortunios recientes que el subcontinente ha padecido. No trata del imperialismo norteamericano y de las dictaduras militares, o de sus esperanzas, entre el populismo venezolano y el socialismo boliviano. Prats se inscribe en otra temporalidad —en el tiempo no humano característico de la naturaleza cuyos ritmos no coinciden con los de nuestra actualidad—, más cercano a la indagación de los artistas del arte povera, que consiste, como bien resumía su mentor, Germano Celant, en una búsqueda de la energía por encima de todo.

La naturaleza es una energía activa. El artista que crea es también una energía en movimiento. Conjugar ambas energías es prioritario para Fernando Prats, por delante de cualquier otra consideración acerca del discurrir del mundo real, sea local o global.

1. Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs*. París: Éditions du Regard, 2006.

Paul Ardenne Fernando Prats. Depicting the World Differently

How can Fernando Prats be described? As a painter? Of course. His art is essentially one of putting marks and imprints on paper or canvas supports. As a land artist? That, too. For although he works in a studio (in Barcelona, where he lives for part of the year with his family), Fernando Prats also anchors his work in places where art does not normally take up residence: an area devastated by an earthquake, for example, or a tsunami, or by the eruption of a volcano. Chaitén is a set of documentary artworks based on the destruction wrought by the Chilean volcano of the same name, which, on its eruption on 2 May 2008, covered an entire region of Chile with ash, emptying it of its inhabitants. 03:34:17, another work, is based on various cities annihilated by the worst earthquake Chile ever experienced. It occurred on 27 February 2010 and was the equivalent of 100,000 Hiroshimas. But there has also been an aviary, where pigeons fl utter their wings, and the Atacama Desert, too.

Fernando Prats is both painter and land artist; he is also a maker of installations. Take Gran Sur (2010-2011), for example, a recent creation in an Antarctica setting. Elephant Island is where Ernest Shackleton and his men became icebound a century ago in their ship Endurance, which was soon ground to pieces by the ice. The event gave rise to one of the boldest rescue operations in the history of Polar expeditions. There, on Elephant Island, in large neon letters, Prats has erected a sentence typical of the humanitarian tones of the great explorer.

Getting the painting painted— It was as a painter in the 1990s that Fernando Prats (b. 1967, Santiago, Chile) first came to the attention of the art world. Since then, with only rare exceptions, he has continued to favour the medium in his many creations.

Fernando Prats, painter, could happily be described as an alchemist. Like the Chinese artist Cai Guo-Qiang, who breathed new life into the pictorial genre by using firework powder as pigment, Prats, too, has found a completely new way of “painting”: he uses smoke. Like some latter-day Nibelung, the Chilean artist uses a very special kind of “smokery” in his Catalonian studio. By means of this utensil, normally to be found in the kitchen, he blackens different sized papers with wood smoke, then uses them as canvases. The artist himself plays no direct part in what happens on these smoked supports. He handles them to great effect, insofar as he

makes them available to a force capable of endowing them with a form, an event. Nature is the force in question—the movements and the specific material quality of nature. Traces and signs are Fernando Prats's concern, not figures. Once his smoked papers have been placed in some corner of the landscape, it is the vagaries of the local weather, together with the special nature of the site, whether it be sea coast or desert, or an area destroyed by earthquake, that take over the task of “painting”; and they do so by nourishing the support with their matter. The paper imbibes, becomes tinted with, the natural life of whatever site the artist has exposed it to. It becomes the imprint of superhuman activity, a kind of palimpsest of the dynamis, in the Aristotelian sense, of relentless nature.

Like Yves Klein with his *Cosmogonies* (1960), Fernando Prats aestheticises and exalts the work of the elements. A paper previously smoked by the artist might be wedged into a crack in a road split open by an earthquake, or onto a heap of debris, or on a rock as the tide comes in. The significance of the ensuing metamorphosis, however, is not the same for Prats as it was for Klein, who would work in a similar way but with a different idea in mind. Klein famously drove from Paris to Cagnes-sur-Mer, nearly a thousand kilometres, with a blank canvas fixed to the roof of his Citroën. That portion of Nature that the canvas support picked up from the wind, the rain and the dust was an expression of what Pierre Restany called the

nature moderne of art, which must now exploit technology; in this case the automobile. And at the same time, it represented the absorption of cosmic matter by an art whose purpose, according to Klein, was to transmute and metaphysically purify both matter and values. Fernando Prats is clearly less idealistic than Klein, the Rosicrucian follower. Prats may conjure the elements but primarily he is just enlisting the help of Nature. Rembrandt had many assistants; Prats, however, does not give orders to his assistant. The mission he entrusts to Nature is “Express yourself”. As the stage manager of a process whose final appearance is beyond his control, he does not expect Nature to exalt or to give additional significance to an already transcendental value.

Art from “somewhere else”— Fernando Prats, de facto a nomadic artist, is author of a geographically coherent oeuvre in spite of its poles being sometimes several thousand kilometres apart. He is an artist who is constantly “elsewhere”—his oeuvre owes its existence to his journeys, and vice-versa.

These days, a number of artists have chosen “somewhere else” as their preferred creative context, going away, moving around, making or installing artworks outside the traditional places of creation and exhibition: the studio and the gallery. The historical ancestor of this *modus operandi* might

be Paul Gauguin—the quintessential travelling artist; or Bas Jan Ader or even Giovanni Anselmo, both of whom nourished their art with travel; with tragic results in the case of the Dutch artist Ader. He was a habitual risk taker who disappeared without trace in 1975, in the Atlantic, after setting out to cross it in a flimsy and unsuitable boat, “in search of the miraculous”.

Movement is what differentiates this relocation of the act of making art from the in situ practices that emerged half a century ago, like, for example, essentialist land art. An expeditionist artist does not set out to root the creative project in any particular place. Wandering and roaming are more important. They shape their creation around the physical nomadism and cultural journeying that typify globalised life in the present epoch. Travel involves an encounter with new spaces, with other human beings, and an opportunity for redefining one’s references. The artist depicts his or her own world from another standpoint, providing evidence of a fresh and renewed mental adjustment, to which the principle of migration has given energy. In this case, it is the encounter with the “other” space that prevails. It is as if genuine art can neither be nor come into being unless it is “somewhere else”. Bearing in mind of course, with Dominique Baqué in *Histoires d’ailleurs*¹ that “the journeys, however impressive they may be, are not only geographic: they also represent a genuine internal dialogue of the mind, a constant questioning of what is given and what is learned”.

Fernando Prats’s approach certainly falls into this “expeditionist” frame; and he embellishes it in his own unique way. He operates between several places, none of which is ostensibly more important than the others. Not the studio, where he prepares his canvases and his expeditions and tidies up the work he has brought back from his sessions in far-off places? Nor “elsewhere”. There the artist completes the pictorial side of his projects—projects that cannot assume concrete form without movement through space. An expedition to Chaitén, or to the Antarctica, or to the heart of the Atacama Desert cannot be described as aesthetic tourism. Fernando Prats gives new meaning to the notions of adventure and hardship, though not as ends in themselves. Adventure, in this case, alternates with the planning of the work. The hardship of venturing into hostile environments is balanced by the necessary corollary of time spent in the reassuring calm of the studio. We are not talking here about a wild creative activity undertaken with neither course nor compass.

Planning for Chance— The “elsewhere” in which Fernando Prats operates has neither geographical limits nor limits in nature. He has pigeons paint, using their wings as flapping paintbrushes. Nature is also the painter when three drops of water splash onto a canvas spread directly below a roof gutter, staining the paper he had previously blackened with smoke. Or when the perpetual movement of the tide on a sea-coast somewhere else does the same. Or nature in the form of a geyser, or the salty dust of the Atacama Desert.

Fernando Prats has an unorthodox relationship with painting; his choice of “instruments”, for a start, includes some very unusual paintbrushes. And his *maniera* relies heavily on contingency. No attempt is made to control everything: in the creation of the work, a fragment of the score is left open to chance. Chance, in the art of the last century, was a powerful ally to artists, and Prats remembers this to impressive effect. Take, for example, *L'élevage de poussière* (Dust Breeding) by Marcel Duchamp—famous because of Man Ray's photograph of it. The *Grand verre* (The Large Glass) that Duchamp has finished working on stands on the floor of the artist's studio. It is covered with a layer of dust that reveals only the outline. The work, redefined by the deposit of dust, calls into being a further dimension in addition to length, breadth, depth and (being made of glass) transparency. The extra dimension is time, which is at once metaphorised and rendered concrete by the dust. Without the passage of time, there would be no plastic reconfiguring of the object—nor any symbolic reconfiguring of it, either. To take an example from a quite different genre, we might consider what is involved in a happening. The artist, there, contrives and sets in train a procedure whose quirks and consequences he or she cannot know in advance.

Fernando Prats's paintings, like any painting, are “time objects”. Their final form is a distillation of the history of their creation, which has inevitably taken time and can be seen as an occupation—the artist is occupied in painting it and also occupies the time. Whether one paints at great speed, like Georges Mathieu, the French “instant-painting” specialist of the 1960s, or whether one decides, like Lucas Lhermitte or Balthus, to devote infinite time to the picture (sometimes several years would elapse before Balthus pronounced a painting finished), time is always a factor. Although it must be said, in the case of Fernando Prats, that the time that he “invests” in his works is somewhat richer than normal, because of its double nature. This time is of course his own, as it is for any artist working in the conventional way: the artist works at his chosen rhythm, on a time scale that corresponds to how long he wants to spend on the task. But this “time” also constitutes an other sort of time, over which Prats can have no control. The time of natural rhythms, above all, as when the artist involves the tide at the edge of the sea in painting for him; or when he uses the boiling water of a geyser. There, it is only the rhythm at

which the water comes to the boil, not the artist, that determines when and how liquid gets splashed onto the prepared canvas. No demiurgic act of creation here.

Opening out the meaning— Fernando Prats favours chance; it is a moral concern. The most interesting art, he feels, arises when there is no strict programme or previous definition; an art of the possible rather than art of the predictable. Installing, as he once did, a carbonised canvas in a pigeon loft, it was a fairly safe bet that eventually the pigeons' wings would brush against the canvas and leave a mark. Although he could not predict when or how, or how firmly the marks would be made.

We have come to expect the plastic artist to provide us with an interpretation of the world, to act as a mediator, in possession of the meaning, the better to control the world. It is unusual for the art lover or the spectator of an artwork, to be satisfied with its plastic quality alone, its mere "form". People require more than just form in art; they expect it to make a statement, to imply a conceptual standpoint on the part of the artist, who is in touch with the nature of things and minded to codify it. Fernando Prats has chosen not to meet that expectation. His reason being that art, as he sees it, is in the first place an experiment, an expression that one experiences or, to put it less awkwardly, an experience which one turns into expression. Considered thus, as a phenomenon that is both experimentally and existentially determined, artistic creation effectively distances itself from the question of meaning mentioned

above. The important thing is not so much to communicate as to exist—for the artist no less than for anyone else. Other people, as well, have a life, and do what they want with it or what they can, according to the circumstances. Artists, too, have a life which, in their case, is tied up with art—with their art. So Fernando Prats has decreed. But this in no way precludes chance encounters when the artwork is underway. As he worked his way round the devastated cities of the Southern Cone, after the 27 February 2010 earthquake, Prats frequently enlisted the help of people he had met, getting footprints from them and handprints, all of which added something to the memory of the place for his canvases. But it was not planned that way. The artwork incorporates the vicissitudes and surprises of the journey as they crop up.

There is no heroism in this, no posturing. Fernando Prats is an artist of the 21st century. He has broken with the idea of the authoritative standpoint. The artist as passeur, as apologist for militant or meaningful art, is not Prats's thing. Not for him the idea that we should launch into an immediately intelligible or topical interpretation of any sort. He does not deliver ready-made truths or the ultimate statement about the destiny of art and the artist. He just works. And in working, lives a humdrum life, albeit an exceptionally prolific one. His aim is clear: it is for us to be installed as spectators looking at something that is sufficient in itself and that we will have the wisdom to think of as satisfying in its own right—the spectacle of art being made and experienced, the spectacle of method, of poiesis, energetic creation, in action.

Poeticising the world's energy— Anyone hoping for anything more than the expression of an approach from this artist, or expecting some kind of political commitment from him, is doomed to disappointment. In this respect, Fernando Prats is a case apart in Latin-American art, which is famous for being the most politicised in the world. Prats makes no reference to the recent misfortunes of the sub-continent, or to the weight of North-American imperialism, or military dictatorships, or to hope in the future somewhere between Venezuelan populism and Bolivian socialism. He operates in a different time dimension—non-human time, nature's time, with rhythms that do not coincide with our sense of the present. His approach is more akin to the quest of the *arte povera* artists, which their mentor, Germano Celant, described succinctly as “energy above all else”.

Nature is energy on the move; the artist creating is also energy on the move. Put these two energies edge to edge and there you have what is of prime importance to Fernando Prats – above and beyond any other preoccupation with the way of the real world, whether at local or at global level.

Justo Pastor Mellado Trabajar el paisaje

Trabajar el paisaje— Transformar los materiales simbólicos elaborados por las ensoñaciones jurídicas de la naturaleza, en herramientas para el desplazamiento de la representación del territorio. No existe naturaleza sin hacer referencia a las condiciones de su tenencia y propiedad específica, ya determinada por la justicia distributiva de los cursos de agua. La naturaleza existe sólo bajo la condición de su conversión en paisaje, previa determinación territorial de la soberanía de las naciones. Para presentar la obra de Fernando Prats en la 54a Bienal de Venecia debo remitirme a un texto de 1646, escrito por Alonso de Ovalle, jesuita nacido y formado como soldado de la Compañía en la propia capitanía general de Chile, quien en su primer viaje a Roma redacta la Histórica relación del Reyno de Chile, como un aparato argumental en favor del enganche de colegas dispuestos a prolongar el trabajo de evangelización del territorio, mediante la construcción de iglesias matrices, que anticipan la reticulación monárquica de los dominios de la ley. De hecho, esta obra es el primer documento colonial en que se puede encontrar una primera representación del paisaje, realizada en xilografía. Eran imágenes ya codificadas, algunas de las cuales se repiten para ilustrar lugares diferentes, como el frontis de una iglesia o una bahía. De este modo, Alonso de Ovalle realiza la primera descripción del paisaje de la Capitanía. La reproducción xilográfica es la tecnología primera de intervención del territorio, pero es realizada en un taller de grabado en Roma, a partir de las indicaciones orales del jesuita.

Esta fábula histórica tiene el valor de introducir dos cosas en el abordaje de la obra de Fernando Prats; primero, el paisaje se constituye a partir de una tecnología de reproducción que define las condiciones de su representación; segundo, que el dominio de un territorio se realiza, para comenzar, en un relato que lo construye como paisaje. Relatos coloniales, primero, relatos republicanos, para cerrar la epopeya de construcción de la nación.

En junio de 2008, Fernando Prats se hace desembarcar en la ribera del río Blanco, en la desafectada localidad de Chaitén, en el sur austral chileno, que acaba de ser arrasada por la erupción del volcán del mismo nombre. La voluntad de estar allí obedece a la realización de su proyecto Sismografía de Chile, que debe presentar en octubre de ese año en la Trienal de Chile, en Santiago. Está premunido de una tecnología de registro y está en posesión de un relato de dominio, que define un paisaje a partir de su puesta en suspensión por la autoridad encargada de la reticulación racional del territorio. Cuando pone

sus pies sobre la superficie de ceniza que ha cubierto el pueblo y que se ha compactado como cemento, se dirige hacia las ruinas de la escuela, donde encuentra intacto el pizarrón negro que dominaba las prácticas de reproducción de los saberes sociales mínimos que cohesionaban esa comunidad.

Acto seguido, toma trozos de tiza y prolonga el gesto del profesor de primaria, terminando un ciclo, al dibujar el diagrama del proyecto que lo ha llevado hasta allí y que había comenzado un año atrás, cuando, a partir de una Beca Guggenheim, había iniciado un recorrido metodológico por el territorio de Chile, programando acciones de registro en lugares críticos.

¿De qué se trataba? De sobreponer el diagrama de la obra con una condensación gráfica del territorio. La obra convierte el territorio devastado en un paisaje de ruinas. No hay protección de referencia grecolatina para una arquitectura de la ocupación colonial interna. En las zonas extremas del país la práctica de la soberanía reproduce el síndrome del «corazón de las tinieblas». La planta de la ciudad no alcanza, siquiera, a configurar la alegoría de una tumba colectiva. Todo ha sido abandonado. Evacuado por la fuerza de los hechos y de la ley. Algunas casas, como si fueran navíos invertidos, encallaron en el borde de la playa, en la desembocadura del río que arrasó la memoria parcial del poblamiento. La erupción del volcán fundió las nieves eternas y provocó un aluvión de enormes proporciones, que derribó los códigos de anclaje superficial del locus, provocando la desafectación de la noción de asentamiento. Luego vino el material pirolástico en suspensión que se depositó sobre la ciudad como lluvia de cenizas, cubriendo toda extensión habitable. Un cierto «efecto pompeyano» fraguó en la retina de sus habitantes como representación del triunfo de una indómita naturaleza, aniquilando el ingenuo esfuerzo de la ley urbana por permanecer, marcando la temporalidad del habitar.

Todo fue cubierto por la ceniza, que pasó a confundirse con el lodo del aluvión y que, una vez seca, solidificó el material acarreado formando un compacto sobresuelo. Fernando Prats desembarcó en la ciudad cuando ésta ya había perdido su estatuto. Para las autoridades, el lugar se había convertido en un vasto recinto al que había que impedir el acceso. El Estado no podía garantizar la seguridad de las personas. Ni de los bienes. De modo que decide limitar el acceso y convierte la zona en abstracción decretal, mediante la declaración de una emergencia que justifica ante la ciudadanía el destino de recursos de reconstrucción que, en este caso, eran recursos de relocalización.

Fernando Prats desciende, pues, sobre un suelo que ha perdido un estatuto, en que la prohibición de ingreso deposita en la policía el poder de delimitación de la urbanidad. Un comando especial de intervención rápida ha sido enviado para rescatar de los escombros el registro de conservación de bienes raíces y la documentación del registro civil de identificación. Ésa fue la señal de abandono institucional en forma que previno la acción de Fernando Prats. Después de la acción del comando, el sitio pasó a ser una zona prohibida, que debe ser entendida como el anverso de la decisión patrimonial que habilita la noción de «reserva natural». En ese lugar, reservado, puesto en situación de excepción, Prats desembarca para poner término a la clase, dibujando sobre el pizarrón negro el mapa de retención del territorio: «El dibujo es el rastro visible de un sismógrafo mental que permanece en constante actividad y actualización».1

Por lugares críticos entenderé aquellas zonas delimitadas por un acontecimiento que rompe abruptamente la continuidad de la superficie. En el extremo norte del país, en Chuquicamata, en la mina de cobre a tajo abierto más grande del mundo, Fernando Prats registra el sonoro y las imágenes provenientes de la tronadura que remueve toneladas de tierra para ser procesadas y obtener diversos minerales y luego almacenada en una zona contigua. Pequeño detalle: en esa zona existió durante un siglo, casi, un campamento minero que, pese a disponer de un moderno hospital de cuatro pisos, jamás logró constituirse en ciudad. Ésta es una pregunta que acecha: ¿Qué es lo que impide que un campamento no pueda superar el obstáculo que lo sobrepasa? Los residuos del mineral alcanzan a cubrir el asentamiento, triturando todo tipo de edificaciones. En este caso, no hubo erupción ni aluvión alguno, sino el desborde lento de la materia seca y polvorienta. Chuquicamata se sitúa a casi tres mil kilómetros de distancia de Chaitén. El primero de septiembre del 2007, el campamento fue cerrado, lo que obligó al desplazamiento y relocalización de sus habitantes.

En junio y julio de 2008, Fernando Prats es invitado por Fernando Castro Flórez a participar en la exposición Construir, habitar, pensar: perspectivas del arte y la arquitectura contemporánea, en el IVAM (Valencia), donde expone unas piezas que provienen de su performance en La Cova de Manresa; es decir, vertebraciones blandas realizadas con cellotape y cajas ahumadas. La médula fijada como un remedo material de la fijación dejará su impronta en la grasosa oscuridad que habilita por inversión la condición

física de la sombra. Mientras tiene lugar la erupción del volcán Chaitén, Fernando Prats anuncia los «diarios de viaje» que consignan la actividad de la tronadura, por un lado, y, por otro, las marcas de la sal del salar de Atacama sobre papel ahumado. Finalmente, recoge los residuos de las emanaciones de vapor de los géiseres del Tatio, en pleno altiplano, como si fuesen actualizaciones de las tensiones que producen la representabilidad del territorio de un país. Prats materializa síntomas de este territorio y recupera las indicaciones marcadoras de una empresa pictográfica compleja que lo califica como un artista lucreciano, deudor de una poética crepuscular y corpuscular. En esta concepción se asienta la anticipación de su descenso sobre la ribera del río Blanco para registrar la despaisajización institucional, elaborando la hipótesis de una repaisajización crítica desde una plataforma de consignación de lo irreparable.

En el pizarrón de la escuela de Chaitén, Fernando Prats dibuja la columna vertebral de Chile, informando con tiza las mutaciones del paisaje como una invención de los poetas; la conquista, es decir, los primeros asentamientos coloniales proceden a construir el paisaje de la obediencia mediante la división episcopal del territorio. La distribución parroquial precede y determina la clasificación simbólica del Estado republicano. Pensemos que el príncipe cristiano es el brazo militar de la teología en curso, hasta comienzos del siglo XIX. Sin embargo, lo que Prats va a dibujar en ese pizarrón es el reconocimiento de una falla de origen en la invención de la Nación, asociada al copamiento del territorio en sus extremos, acometidos por un exceso migratorio que desde fines de ese mismo siglo fijará los sistemas de tenencia y propiedad de la tierra. Prats no hace más que repetir los términos de una lección de historia y geografía que ya había ensayado en los géiseres del Tatio y el salar de Atacama.

En el extremo del gran norte, ni la sal ni el vapor han sido objeto de dispositivos de control, como lo ha sido la ejecución del tajo que da lugar a un faltante de 800 hectáreas y de 1.250 metros de profundidad. Las imágenes de la violencia megaindustrial que dibuja sobre el horizonte del dominio territorial se encaraman sobre el residuo de las imágenes de registro de las sales y del vapor sobre papeles ahumados. Los salares y los campos de géiseres señalan la dimensión de ensoñaciones del paisaje ligadas al interior de la tierra, pero que son ejecutados a más de 4.500 metros de altura. En este asunto, el nivel de mar dibuja la línea de flotación de su pensamiento de

artista. En 2006, Prats ya había descendido a una galería abandonada de una mina de carbón en Lota, a 500 kilómetros al sur de Santiago, donde realiza una acción gráfica de aplicación de papel gofrado blanco sobre la superficie negra de las paredes de carbón, a 400 metros del fondo marino. En el exterior, dominado por el resplandor cegador de los salares, Prats registra las huellas del viento sobre papeles cubiertos por una gruesa capa de humo; mientras que en el interior de la mina recurre a un soporte que debe recoger las estrías que produce el relieve fíloso del carbón de piedra. Determinación gráfica de los contrarios que montan la hipótesis conectiva de un mundo interior y de un mundo exterior en cuya formulación inicial, otro artista chileno, Roberto Matta, se había comprometido en sus obras de 1938 y 1939.

No es de sorprender la relación que establezco entre Roberto Matta y Fernando Prats, sobre todo si sabemos que muchos de los dibujos de los años iniciales del primero reproducen amalgamas de materias diversas, donde paisajes interiores se despliegan como si fueran formas orgánicas abultadas, encajadas en estructuras cristalinas que dan pie a imaginarias formas de habitar. El dibujo es una forma compleja de pensamiento. El dibujo no representa, sino que clarifica los itinerarios de la memoria histórica del trazo; porque un dibujo jamás se enfrenta a la ingenuidad de la hoja en blanco, sino que opera desde un espacio ya asignado por una densidad de sobredeterminaciones que trabajan como estrategias gráficas de segunda generación y que proceden de un abigarrado repertorio de estratificaciones culturales.

La paradoja del dibujo de Fernando Prats es que sólo se puede pensar en el vacío que deja lo desaparecido, lo que ha sido devastado, cuando en su contrario Matta sublima sus paisajes mentales mediante técnicas surrealistas de visualización: «La fluidez de los trazos sugiere que estos lugares de apariencia fantástica son como los sueños, no puramente imaginarios, sino basados en la memoria. Sus referencias sumamente específicas a los accidentes geográficos y a la flora de Chile tal vez constituyan el mejor testimonio de la nostalgia que la belleza natural de ese país le producía a Matta desde el exilio autoimpuesto».2 Por eso no es casual que Betti-Sue Hertz cite al propio Matta para dar comienzo a su ensayo: «La pintura tiene un pie en la arquitectura y otro pie en [el] sueño».

La gran diferencia es que Fernando Prats trabaja en un contexto teórico en que la propia concepción del sueño ha sido reformulada. De hecho, se sitúa más cerca de Warburg que de Jung. Matta tenía como referencia, si no algunas lecturas freudianas directas, al menos la popularización de las ideas arquetípicas que ayudaban a configurar un sentido común artístico que tendría su vigencia en el mundo anglosajón. Fernando Prats, en cambio, tiene un pie en la desarquitectura y el otro en el trabajo del sueño como plataforma constructiva. Ahora bien: tanto Matta como Prats han definido la arqueotextualidad del paisaje. Es decir, todo paisaje es construido desde un texto de referencia que lo antecede. Ésta es la razón de haber mencionado a un cronista del siglo XVII para dar comienzo a este ensayo. Teniendo que agregar, de paso, el primer poema escrito en (sobre) el territorio, La Araucana, de Alonso de Ercilla, publicado en tres partes: 1569, 1578 y 1589. El neologismo que he puesto a circular ha sido formulado para acceder a la articulada operación montada por la arqueología de la visualidad y la textualidad objetualizada de la materia.

Roberto Matta forma parte de una tradición de referencia microcósmica, en la que su relato del nacimiento de un volcán (Parícutín) nos entrega suficientes indicios acerca de la concepción eruptiva de una conciencia de la ceniza. Fernando Prats ha aprendido la lección de la crítica materialista que sostiene la mecánica de los objetos visibles, concebida para una arquitectura que debiera materializar el deseo de protección y seguridad, pero que en la madrugada del 27 de febrero de 2010, en la zona central de Chile, no pudo satisfacer una demanda semejante. El trabajo de Fernando Prats precede a la arquitectura y a la vez recoge sus indicadores de derrumbe. La habitabilidad permanece de manera espectral en las ruinas desplazadas como fábulas contagiadas por las memorias pompeyanas de una catástrofe inscriptiva. De todos, Fernando Prats ejerce la función del sismógrafo en una lucha de clases diluida, disimulada, pulverizada por los pactos de gobernabilidad.

Un terremoto seguido de un maremoto produce la devastación de centenares de pueblos costeros y del interior. El primero afectó gravemente el patrimonio de la arquitectura civil ligado a la historia de la oligarquía, que, a su vez, se recuperaba de un terremoto simbólico de grandes proporciones: la reforma agraria de los años sesenta. El segundo arrasó con las construcciones cercanas al mar, distribuyendo sus efectos de acuerdo a la resistencia de los materiales de construcción; en el interior, adobe; en la costa, madera y latón. El mobilia-

rio urbano de las ciudades medianas afectadas, entre ellas algunos puertos, fue severamente dañado. En estas condiciones, bajo estas determinaciones de la naturaleza, no hay emplazamiento que puede asegurar su permanencia.

Fernando Prats viaja a la zona de la catástrofe y monta en algunas localidades su dispositivo de preparación de las láminas de registro; formatos de papel sensibilizados mediante procedimientos simples de producción de humo. El paisaje no sólo es encuadrado por la textualidad, sino que plantea de inmediato la cuestión de su representabilidad. De ahí la presencia del dispositivo de preparación del ahumado como superficie de inscripción simple; sumamente simple, fragilizada por la menor perturbación. Impresiones sobre humo: extrema fragilidad para restituir en negativo una silueta de los objetos devastados. Lo que importa es reconocer que en ese tipo de soporte no existe huella duradera y que la capacidad de recepción no es ilimitada. Siendo éste el momento en que se debe recordar que «en todo procedimiento de impresión, el lugar se instaure forzosamente por retraimiento, por deslocalización: es preciso el retiro del pie —el caminante debe retirarse— para que su impresión se haga visible».3 Aún así, Fernando Prats apuesta por el papel como soporte y lugar de retención de las marcas; pero no quisiera ir más allá del principio del papel.4 Incluso, el dispositivo puesto a prueba para acondicionar sus láminas promueve una cierta regresión tecnológica, ya que apela a las paredes ahumadas que acogen las primeras inscripciones humanas, con la ayuda de una mezcla de pigmento, grasa animal y carbón vegetal, para suplir, igualmente, las deficiencias de memoria. Lo sabemos, «la devaluación del papel es proporcional a su fragilidad».5 Pero el dispositivo de Fernando Prats no tiene parentesco con el bloc maravilloso, sino que evoca la tablilla húmeda de los antiguos, puesta a cocer. Más que nada, opera técnicamente como sudario que acoge las materias de un cuerpo embalsamado reproduciendo su imagen en negativo. Ese dispositivo es deudor del aparato simple del grabado, que desplaza la definición para concebir el objeto de aplicación como una matriz. Sin embargo, se sitúa en un momento inicial de la historia del propio sistema del grabado, apelando a su condición de traspaso más elemental, que proviene del relato del «pañó de la Verónica» que ha influido en nuestras ensoñaciones jocosas sobre el origen «católico» de la pintura.

Fernando Prats, una vez en el sitio mismo de la catástrofe, en los bordes costeros de la zona de Dichato, una de las localidades más afectadas, cayó en cuenta de que no podía registrar nada sobre los papeles preparados;

tal era la magnitud de la humareda que se levantaba desde los escombros, durante días enteros. No había distancia alguna. Resolvió, simplemente, realizar tomas fotográficas del lugar convertido en una ruina de ruina. Luego, transitando por diversas rutas averiadas, descendía del vehículo para recoger —por contacto— las marcas del dibujo que producían las grietas, como asistente de policía científica buscando moldes de huellas. O bien, hacía danzar sobre láminas dispuestas en el suelo a los niños del pueblo, luego de encontrarlos pateando restos de neumáticos quemados, sobrevivencia de otras catástrofes, levantando en cada golpe una nube de polvillo negro tóxico, dejando impresas las pruebas de una coreografía del abandono.

Hace muchos años atrás, Sergio Barrientos, amigo suyo de infancia, hoy director del Departamento de Geofísica de la Universidad de Chile, le mostró a Fernando Prats el original de un rollo de papel ahumado y fijado sobre el que se había recogido el registro del terremoto del 21 de mayo de 1960. Un documento de archivo para servir de referente de todos los sismos de los tiempos. Pero en 2008, su montaje Sismografía de Chile, realizado en octubre, tiene lugar en el seno de una exposición especialmente comisariada por Fernando Castro Flórez quien, dicho sea de paso, ya lo había invitado a participar en la exposición de Valencia, en junio. Es decir, el hecho que éste sea el comisario del envío a la 54a Bienal de Venecia es el efecto directo de una colaboración anterior, previa al viaje de trabajo que Fernando Prats realiza por el país, al ejecutar su proyecto de Beca Guggenheim. Es en esas discusiones y debates entre crítico y artista que aparece la iniciativa del propio Fernando Castro Flórez, para titular la exposición en la Trienal de Chile, Terremoto de Chile, justamente, seis meses antes de la catástrofe efectiva. Chaitén fue el epicentro de la Trienal.

Sin embargo, al tiempo que Prats recorría el país registrando la actividad de lugares en situación crítica, Fernando Castro Flórez recogía de su biblioteca un argumento metacrítico, instalado en la trama del cuento de Heinrich von Kleist El terremoto de Chile, que sirvió de perverso pretexto literario para organizar el enunciado de una exposición de arte chileno contemporáneo. Castro Flórez siempre fue más allá y convirtió su biblioteca en un sistema de pensamiento que desconcertaba las historiografías locales al expandir el sentido de un título y hacerlo operar en un campo para el que no había sido pensado. En este sentido, Fernando Castro Flórez (comisario) y Fernando Prats (artista) están atravesados por un principio

warburgiano de base: «Para Warburg, el libro que uno buscaba (en su biblioteca) no era necesariamente el libro que uno necesitaba; su “vecino” en la estantería podía contener información vital para la investigación».6 Un acontecimiento natural desata una suerte de historia moralizante en la que, en primera instancia, la figura del extranjero aparece como aquél que mancilla el honor de lo propio y, en una segunda instancia, cabe preguntarse si un desorden natural es el efecto de un castigo sobrenatural o si sólo se construye como telón de fondo de una historia que avanza hacia una violencia salvaje e indiferenciada.

De este modo, las relaciones curatoriales entre Fernando Prats y Fernando Castro Flórez han estado definidas, delimitadas, por la existencia del sismógrafo. La referencia anterior al fragmento del ensayo de Blanca Soto que ya he mencionado no es gratuita. En el catálogo de la exposición, Castro Flórez escribe un brillante ensayo sobre la posición del dibujo en la producción contemporánea. De modo que navego por su teoría para elaborar la hipótesis sobre la lección de dibujo que Fernando Prats realiza en el pizarrón de la escuela de Chaitén y dar cuenta que el concepto de sismógrafo es empleado por ambos como una metáfora de lo que debían significar sus propios proyectos expositivos; a saber, como un aparato capaz de registrar movimientos subterráneos —invisibles, casi imperceptibles— del arte y la cultura chilena contemporáneos. Pero el asunto va más allá: Fernando Prats sitúa el aparato del dibujo como un sismógrafo de los tiempos presentes en movimiento, sobredeterminado por una verdadera episteme del registro.

Fernando Prats instala un aparato que consta de dos momentos: al primero lo llamaremos dinamográfico, y constituye su propio cuerpo como sujeto de movimientos visibles; mientras el segundo será sismográfico, porque retiene las ondas de choque de la cultura del territorio y las inscribe escrupulosamente sobre el soporte previamente acondicionado. En un libro ya célebre, *L'image survivante*, Didi-Huberman hace el relato de estas distinciones y levanta la figura de Marey, el inventor del fusil cronofotográfico y de una larga serie de dispositivos de registro de pulsaciones del cuerpo humano. Ésta es la fase de la dinamografía, que compromete las anotaciones de energía y de movimiento; en particular, los gestos del propio artista ejecutando la coreografía que condiciona la presencia en los lugares de exhibición de la falla. Prats mantiene una cierta distancia con lo registra-

do, pero, al mismo tiempo, lo registrado instala su propia distancia con las ondas de choque que registra. Todo esto posee evidentes asociaciones con la distancia interpretativa que su propio trabajo autoriza respecto de los desmantelamientos sucesivos de la habitabilidad del arte chileno.

Paul Ardenne sostiene, en el ensayo que escribe para este mismo catálogo, que Fernando Prats es un artista expedicionario; es decir, es un artista que se desplaza; que carece de «taller» en sentido estricto; razón por la que su obra debe ser pensada como un «trabajo del lugar», siendo, efectivamente, su lugar de trabajo, porque se instala mediante procedimientos de restancia destinados a sobrevivir el instante.

Sin embargo, su perspectiva es otra. Así como Roberto Matta en su tiempo instaló la realidad pictórica de los paisajes interiores como revelación del malestar, Fernando Prats expone los términos de frecuencia para las involuciones de una política de vivienda que no alcanza a establecer sus condiciones de soberanía. Bajo esta presión analítica, este último aparece como portador de la fórmula dinamográfica de un autorretrato. En este sentido, Didi-Huberman⁷ señala que Warburg se había presentado a sí mismo como un sismógrafo burkhardiano que encarnaba en su persona al historiador de la cultura y al captador de las «patologías de su tiempo», que articula con dolor su saber de las crisis y de las latencias. Fernando Prats recorre el país como un «fílogo» abierto a las impurezas del tiempo, dispuesto a recoger los síntomas del malestar, como residuos de una historia encubierta, que, en definitiva, es la historia de un doblamiento fallido. De algún modo, es alcanzado por la historia de un desmantelamiento amenazante, que imprime en la figura de la catástrofe natural un momento crítico de la geografía cultural del país.

1. Blanca Soto, *Nulla dies sine linea*, cat. exp., Madrid, 2010.
2. Betti-Sue Hertz, «Roberto Matta: convergencias en la arquitectura, paisaje interior e interior», en *Desvíos de la deriva: experiencias, travesías y morfologías*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
3. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, París: Les Éditions de Minuit, 2001, p. 36.
4. Jacques Derrida, *Papel máquina*, Madrid: Ediciones Trotta, 2003.
5. *Ibidem*, p. 212.
6. Salvatore Settis, *Descripción de una biblioteca, Warburg Continuatus*, Madrid: Ediciones de La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 38.
7. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París: Les Éditions de Minuit, 2002.

Justo Pastor Mellado Working the Landscape

Working the landscape— Transforming the symbolic materials created by the legal fantasies of nature into tools to displace representation of the territory. There is no nature without reference to the conditions of its possession and specific ownership, determined in advance by the distributive justice of watercourses. Nature only exists on the condition of its conversion into landscape, subject to the territorial determination of the sovereignty of Nations. To present the work of Fernando Prats at the 54th Venice Biennale, I have to refer to a text dated 1646, written by Alonso de Ovalle, a Jesuit born and trained as a soldier in the Company at the general captaincy of Chile. On his first trip to Rome, he wrote the “Histórica relación del Reyno de Chile” [Historical account of the kingdom of Chile] as an argumental apparatus to attract colleagues prepared to extend the task of evangelizing the territory by constructing mother churches that prefigure the monarchic reticulation of the domains of the law. In fact, this work is the first colonial document to show an early representation of the landscape, made using a woodcutting. They were codified images, some of which were repeated to illustrate different places, such as the front of a church or a bay. So it was that Alonso de Ovalle produced the first description of the landscape of the captaincy. The woodcut is the first technology of intervention in the territory, but it was made in an engraving workshop in Rome, according to the Jesuit’s oral instructions.

This historical fable has the merit of introducing two elements to an examination of the work of Fernando Prats; first, the landscape was formed on the basis of a technology of reproduction that defines the conditions of its representation; second, domination of a territory took the form, initially, of an account that constructs it as a landscape. Colonial accounts, first, republican accounts, to conclude the epic of construction of the Nation.

In June 2008, Fernando Prats put down on the banks of the river Blanco, in the dis-affected locality of Chaitén, in the southernmost part of Chile, which had just been devastated by the eruption of the volcano of the same name. He was there to carry out his project Sismografía de Chile (Seismography of Chile), to be presented in the October of the same year at the Triennial of Chile, in Santiago. He was armed with recording technology and in possession of a narrative of dominance that defined a landscape by means of its suspension by the authority in charge of the rational reticulation of the territory. When he set foot on the surface of

ash that had covered the village and become compacted like cement, he made for the ruins of the school, where he found, intact, the blackboard that dominated the practices of reproduction of the basic social knowledge that knit the community. He then took some pieces of chalk and extended the gesture of the primary teacher, closing a cycle, by drawing the diagram of the project that had taken him there, that had started a year earlier, when, in possession of a Guggenheim Fellowship, he had started a methodological journey round the territory of Chile, scheduling acts of recording in critical places.

What did this involve? Superposing the diagram of the work over a graphic condensation of the territory. His work turns the devastated territory into a landscape of ruins. No protection is offered by a Greco-Latin reference for the architecture of internal colonial occupation. In the country's extreme areas, the practice of sovereignty reproduces the "heart of darkness" syndrome. The floor plan of the town does not even configure the allegory of a mass grave. Everything has been abandoned, evacuated by the force of events and of the law. Some houses, like capsized ships, had run aground on the beach, at the mouth of the river that swept away the partial memory of the settlement. The eruption of the volcano thawed the eternal snows and caused a flood of such massive proportions that it destroyed the codes of superficial anchorage of locus, causing the disaffection of the notion of settlement. Then came the pyroclastic material in suspension that settled on the town like ash rain, covering every inhabitable expanse. Something like a "Pompeii effect" set on the retinas of its inhabitants like the representation of the triumph of indomitable nature, obliterating the ingenuous efforts of urban law to continue to mark the temporary nature of inhabitation.

Everything was covered by the ash that soon mingled with the mud of the flood; when it dried up, the material that had been swept along solidified, forming a compact topsoil. Fernando Prats disembarked in the town when it had lost its status. For the authorities, the place had become a vast site to which they had to prevent entry. The State could not guarantee the safety of people—or of property. It therefore decided to limit access and turned the area into decretal abstraction by declaring an emergency that justified, to the citizens, the allocation of reconstruction funds, which, in this case, were relocation funds.

Fernando Prats stepped down onto land that had lost a statute, where prohibited entry granted the police the power to delimit urbanity. A special rapid intervention team was sent in to rescue from the ruin the property register and identification documents stored in the registry office. This was the signal for institutional abandonment that prevented Fernando Prats's action. After the special team's action, the place became a prohibited area, like the obverse of the heritage decision that enables the notion of "nature reserve". In this "reserved" place, consigned to a situation of exception, Fernando Prats disembarked to end the class, drawing on the blackboard the map of retention of the territory: "The drawing is the visible sign of a mental seismogram that remained constantly active and was continuously updated."¹

By "critical places", I mean areas delimited by an event that abruptly breaks the continuity of the surface. In the far north of the country, in Chuquicamata, at the world's largest opencast copper mine, Fernando Prats registered the sounds and the images produced by the blasting that throws out tonnes of earth to be processed for the extraction of various minerals and then stored in an adjacent area. A minor detail: in this area, there was for almost a century a mining camp which, despite having a modern four-storey hospital, never actually became a town. This is the question that lurks: what prevented a camp overcoming the obstacle standing in its way? The mineral waste came to cover the settlement, crushing any kind of construction. In this case, there was no eruption or flood, simply the slow overflowing of dry, dusty matter. Chuquicamata is almost 3,000 kilometres from Chaitén. On 1 September 2007, the camp was closed down, forcing the displacement and relocation of its inhabitants.

In June and July 2008, Fernando Prats was invited by Fernando Castro Flórez to take part in the exhibition "Building, Dwelling, Thinking: Perspectives of Contemporary Art and Architecture", at the IVAM (Valencia), in which he showed pieces from his performance in the cave in Manresa—that is, soft structurings made of sellotape and smoke-blackened boxes. The inner substance fictionalised as a poor material imitation of filiation left its imprint on the greasy darkness that he prepared by inverting the physical condition of the shadow. While Chaitén's volcano was erupting, Fernando Prats was announcing the "travel diaries" that record the activity of the blasting, on the one hand, and, on the other, the marks

of salt from the salt basins of Atacama on smoke-coated paper. Finally, he collected the residues left by steamy emanations from the geysers of El Tatio, on the high plateau, as though they were actualizations of the tensions that produce the representability of a country's territory. Fernando Prats materialized symptoms of this territory and recovered the indications that mark of a complex pictographic undertaking that qualifies him as a Lucretian artist, indebted to a crepuscular, corpuscular poetics. This conception serves to anticipate his disembarkation on the banks of the river Blanco to register the institutional de-landscaping, creating the hypothesis of a critical re-landscaping by using a platform of consignment of the irreparable.

On the blackboard in the school at Chaitén, Fernando Prats drew the backbone of Chile, using chalk to inform the mutations of the landscape as an invention of the poets; the conquest—that is, the first colonial settlements, proceeded to construct the landscape of obedience by means of the episcopal division of the territory. Parochial distribution precedes and determines the symbolic classification of the republican State. Remember that the Christian prince was the military arm of prevailing theology, until the early 19th century. However, what Fernando Prats was to draw on that blackboard was the recognition of an original flaw in the invention of the Nation, associated with the taking of the territory at its extremes, attacked by a migratory excess which, as of the end of that century, was to fix the systems of possession and ownership of the land. Fernando Prats merely repeated the terms of a history and geography lesson that he had practised at the geysers of El Tatio and the salt basins of Atacama.

In the far great north, neither salt nor steam was subject to control mechanisms, unlike the mine face that produced a gap of 800 hectares, 1,250 metres deep. The images of the mega-industrial violence he paints on the horizon of territorial domination creep over the residue of the recorded images of salt and steam on smoke-blackened papers. The salt basins and the geyser fields show the scope of fantasy of the landscape associated with the interior of the earth, though produced at over 4,500 metres above sea level. In this area, sea level marks the waterline of his artistic thinking. In 2006, Prats went down an abandoned gallery in a coalmine in Lota, 500 kilometres south of Santiago, where he carried out a graphic action by applying white embossed paper to the black surface of

the coal faces, 400 metres below the seabed. In the outdoors dominated by the blinding glare of the salt basins, Prats recorded the traces of the wind on pieces of paper covered with a thick layer of smoke; then, inside the mine, he used a support to record the striation produced by the coal veins. This was a graphic determination of the opposites that piece together the connective hypothesis of an interior and an exterior world to whose initial formulation another Chilean artist, Roberto Matta, had committed himself in his works of 1938 and 1939.

It is no surprise that I establish a relation between Roberto Matta and Fernando Prats, particularly as we know that many of the former's early drawings reproduce amalgams of various matters in which interior landscapes unfold like bulging organic forms, set in crystalline structures that give rise to imaginary forms of dwelling. The drawing is a complex form of thought. The drawing does not represent, it clarifies the itineraries of the historic memory of the trace; because a drawing never confronts the ingenuousness of the blank page, instead operating from a space previously assigned by a density of overdeterminations that function as second-generation graphic strategies, the product of a motley repertory of cultural stratifications.

The paradox of Fernando Prats's drawing is that it only leaves room to think of the empty space left by something that has disappeared, that has been devastated, whereas Matta sublimates his mental landscapes using surrealistic techniques of visualization: "The fluidity of the lines suggests that these fantastical-looking places are like dreams, not purely imaginary, but based on memory. Their highly specific references to the geographical irregularities and the flora of Chile are perhaps the best testimony to the nostalgia that the natural beauty of that country produced in Matta in his self-imposed exile."² It is no coincidence that Betti-Sue Hertz starts her essay by citing Matta: "Painting has one foot in architecture and the other in dream."

The great difference is that Fernando Prats works in a theoretical context in which the conception of dream has been reformulated. In fact, he is closer to Warburg than to Jung. Matta took as a reference if not some direct Freudian readings then at least the popularization of the archetypal ideas that helped to configure an artistic common sense which found

an echo in the English-speaking world. Fernando Prats, conversely, has one foot in dis-architecture and the other in dream-work as a constructive platform. Now, both Matta and Prats have defined the archaeo-textuality of the landscape. That is, all landscape is constructed in terms of a referential text that precedes it. This is why I referred to a 17th-century chronicler to begin this article. Further adding, in passing, the first poem written in (on) the territory, *La Araucana* (*The Araucaniad*), by Alonso de Ercilla, published in three parts: 1569, 1578 and 1589. The neologism I introduce is formulated to address the articulated operation mounted by the archaeology of visuality and the objectified textuality of matter.

Roberto Matta forms part of a tradition of microcosmic reference, in which his account of the birth of a volcano (Parícutín) presents us with sufficient circumstantial evidence of the eruptive conception of a consciousness of ash. Fernando Prats has learned the lesson of materialistic criticism upheld by the mechanics of visible objects, conceived for an architecture that was to materialize the desire for protection and safety, but which early on the morning of 27 February 2010, in the centre of Chile, was not equal to such a task. Fernando Prats's work precedes architecture and at the same time depicts its indicators of collapse. Habitability lingers spectre-like in the shifted ruins, like fables passed on by the Pompeian memories of a registered catastrophe. Of them all, Fernando Prats plays the part of a seismographer in a class struggle that is diluted, dissimulated, pulverized by pacts of governability.

An earthquake followed by a seaquake brought about the devastation of hundreds of villages on the coast and inland. The first seriously affected the architectural heritage associated with the history of the oligarchy, which, in turn, was recovering from a symbolic earthquake of massive proportions: the agrarian reform of the sixties. The second devastated the constructions near the sea, distributing its effects according to the strength of the construction materials: inland, adobe, and, on the coast, wood and brass. The street furniture in the towns affected, including some ports, was severely damaged. In these conditions, in the face of these determinations of nature, no location can ensure its permanence.

Fernando Prats travelled to the disaster area and in some towns set up his mechanism for preparing supports for recording; paper formats sensitized

using simple smoke production procedures. The landscape is not only framed by textuality, the question of its representability is immediately raised. Hence the presence of the device for preparing the smoky surface as a simple recording surface—extremely simple, rendered fragile by the slightest disturbance. Impressions on smoke: extreme fragility to restore a negative outline of the devastated objects. The important thing is to recognise that, on this type of support, there is no lasting trace and that the capacity for reception is not unlimited. This is the moment to remember that “in any printing process, the place necessarily establishes itself by means of withdrawal, of dislocation: the foot must retreat—the walker must withdraw—to enable its imprint to become visible”.³ Nonetheless, Fernando Prats chooses paper as his support and place to retain marks; but without going “beyond a paper principle”.⁴ Further, the device he uses to prepare his plates instigates a degree of technological regression, in an appeal to the smoke-blackened walls that received the first human inscriptions, with the help of a mixture of pigment, animal fat and charcoal, also to make up for the deficiencies of memory. We are well aware that “the ‘devaluation’ of paper is in proportion to its fragility”.⁵ But Fernando Prats’s device bears no relation to the magic notepad; it evokes the wet clay tablet of the ancients, put to fire. More than anything, it operates technically as a shroud that absorbs the matter of an embalmed body, reproducing a negative of its image. Fernando Prats’s device owes its being to the simple apparatus of engraving, which displaces the definition to conceive the object as a mould. However, he goes back to an initial moment in the history of the system of engraving, referring to its most elementary condition of transfer, which comes from the legend of the veil of Veronica that has inflamed humorous fantasies about the “catholic” origin of painting.

Fernando Prats, once at the site of the disaster, in the coastal reaches in the area of Dichato, one of the places most affected, realized that he could not record anything on the papers prepared for this purpose, such was the magnitude of the cloud of smoke that rose from the rubble, for days and days. There was no distance whatsoever. He decided, simply, to take photographs of the place, converted into a ruin of a ruin. Later, driving along damaged roads, he got out of the vehicle to collect, by contact, the marks of the outlines produced by the cracks, like a forensic assistant seeking fingerprints. Or he made the village children dance on his supports, laid out on the ground, when he came across them stamping on the remains

of burnt tyres, the remains of other disasters, each stamp raising a cloud of fine black toxic dust, leaving an imprint of the evidence of a choreography of abandonment.

Many years ago, Sergio Barrientos, a childhood friend and now director of the Department of Geophysics at the University of Chile, showed Fernando Prats the original of a roll of smoke-coated paper that had been used to record the earthquake of 21 May 1960—an archive document to serve as a reference for all the earthquakes of the times. But in 2008, his montage *Sismografía de Chile* (Seismography of Chile), dated October, was carried out as part of an exhibition exceptionally curated by Fernando Castro Flórez, who, incidentally, had invited him to take part in the exhibition in Valencia, in the June. The fact that he is the curator of the show chosen for the 54th Venice Biennale is the direct effect of a prior collaboration, prior to the work trip that Fernando Prats made around the country, to carry out his project for the Guggenheim Fellowship. It was these discussions and debates between the critic and the artist that led to Castro Flórez's idea of calling the exhibition for the Triennial of Chile *Terremoto de Chile* (The Chilean Earthquake), six months before the actual catastrophe. Chaitén was the epicentre of the Triennial.

However, while Prats was travelling the country recording the activity of places in a critical situation, Fernando Castro Flórez came across a metacritical argument in his library, set in Heinrich von Kleist's novella *The Earthquake in Chile*, which provided the perverse literary pretext for the formulation of an exhibition of contemporary Chilean art. Fernando Castro Flórez was always one step ahead and turned his library into a system of thought that disconcerted local historiography by expanding the meaning of a title and letting it loose in a field for which it had not been intended. To this end, Fernando Castro Flórez (curator) and Fernando Prats (artist) were united by a basic Warburgian principle: "For Warburg, the book one looked for (in one's library) was not necessarily the book one needed; its 'neighbour' on the shelf could contain vital information for research."⁶ A natural event unleashes a kind of moralizing story in which, in the first instance, the figure of the stranger apparently emerges to sully the honour of the protagonist. Then, on reflection, we are led to wonder whether a natural disorder is the effect of a supernatural punishment or whether it simply provides the backdrop for a story that is moving towards brutal, indiscriminate violence

Curatorial relations between Fernando Prats and Fernando Castro Flórez are, then, defined, delimited, by the existence of the seismogram. The above reference to Blanca Soto's article is not unwarranted. In the exhibition catalogue, Fernando Castro Flórez writes a brilliant article about the position of the drawing in contemporary production. So I navigate his theory in order to produce the hypothesis of the drawing lesson that Fernando Prats gave on the blackboard in the school in Chaitén and point out that the concept of seismometer is used by both as a metaphor for what his expository projects signify; namely, an apparatus that can record the invisible, almost imperceptible subterranean movements of contemporary Chilean art and culture. But there is more to it; Fernando Prats situates the apparatus of the drawing as a seismogram of the present times in motion, overdetermined by a veritable episteme of the act of recording.

Fernando Prats sets up an apparatus that comprises two moments: the first I will call dynamographic, and it comprises his own body as a subject of visible movements, and the second is seismographic, because it records the shock waves of the territory's culture and scrupulously records them on the prepared support. In a well-known book, *L'image survivante*, Didi-Huberman recounts these distinctions and sets forth the figure of Marey, the inventor of the chronophotographic gun and a whole series of devices for recording the pulses of the human body. This is the phase of dynamography, involving the annotations of energy and movement, particularly the gestures of the artist as he performs the choreography that conditions the presence of the fault in the places of exhibition. Prats maintains a distance from what he records, but, at the same time, the recording introduces its own distance from the shockwaves it registers. All of this has evident associations with the interpretative distance that his work authorizes with regard to the successive acts of dismantling of the habitability of Chilean art.

In the article he writes for this catalogue, Paul Ardenne maintains that Fernando Prats is an expeditionary artist. He is an artist who moves around, with no "studio" in the strict sense, which is why his work must be seen as "place work", since it is, effectively, his work place, because he establishes himself using procedures of resistance intended to survive the instant.

However, his viewpoint is another. Whereas Roberto Matta in his time set up the pictorial reality of interior landscapes as the revelation of malaise, Fernando Prats sets out the terms of frequency for the involutions of a housing policy that fails to establish the necessary conditions. Under the pressure of analysis, the latter emerges as the bearer of the dynamographic formula of a self-portrait. In this sense, Didi-Huberman⁷ writes that Warburg had put himself forward as a Burkhardian seismographer, embodying the cultural historian and collector of “pathologies of his time”, who painfully formulates his knowledge of crises and latencies. Fernando Prats ranges the country like a “philologist” open to the impurities of time, prepared to record the symptoms of malaise, like residues of a story that has been covered up; which, in short, is the history of a failed folding. Somehow, he achieves this by means of the story of a threat of dismantlement, which makes the figure of the natural catastrophe a critical moment in the cultural geography of the country.

1. Blanca Soto, *Nulla dies sine linea*, Madrid, 2010.

2. Betti-Sue Hertz, “Roberto Matta: convergencias en la arquitectura, paisaje interior e interior”. In *Desvíos de la deriva: experiencias, travesías y morfologías*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

3. Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*. Paris: Les Editions de Minuit, 2001, p. 36.

4. Jacques Derrida, *Paper machine*. Palo Alto: Stanford University Press, 2005.

5. Jacques Derrida, *Ibidem*.

6. Salvatore Settis, *Warburg Continuatus. Descripción de una biblioteca*, Madrid: Ediciones de La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 38.

7. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Les Editions de Minuit, 2002.