

# ARTUR HERAS

NO FICCIÓ

Obsolescència i  
Permanència de  
la Pintura



# ARTUR HERAS

NO FICCIÓ

Obsolescència i  
Permanència de  
la Pintura

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

CENTRE CULTURAL  
LA NAU  
VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA  
Fundació General

*à cent mètres du  
centre du monde*

# ARTUR HERAS

## NO FICCIÓ

Obsolescència i Permanència de la Pintura

### Centre Cultural La Nau de la Universitat de València

SALES ESTUDI GENERAL + ACADÈMIA  
14 JUNY ▶ 18 SETEMBRE ▶ 2016

### Acentmètresducentredumonde Perpinyà – França

7 OCTUBRE ▶ 22 GENER ▶ 2017

### Rector de la Universitat de València

Esteban Morcillo Sánchez

### Vicerector de Cultura i Igualtat

Antonio Ariño Villarroya

### Organitza i produeix

Universitat de València –

Vicerectorat de Cultura i Igualtat

### Col·labora

Àcentmètresducentredumonde (Perpinyà)

Galeria pazYcomedias (València)

### Exposició

#### Comissari

Josep Salvador

#### Coordinació del projecte

Norberto Piqueras

#### Gestió Tècnica

Maite Ibáñez Giménez

Manuel Martínez Tórtola

#### Gestió Administrativa

Raquel Moret Alfonso

M<sup>a</sup> Soledad Sánchez Puertolas

#### Comunicació

Magdalena Ruiz Brox

#### Disseny Gràfic

Pablo Mestre

#### Difusió

Antoni Esteve Blay

#### Restauració d'obres

Anna García

Helena Martínez

#### Enmarcaments

Galeria Cuatro

#### Transport

Santi Andrés Laguna

#### Assegurances

Aon Seguros

#### Muntatge

Santi Andrés Laguna

Francisco Burguera Pérez

Álvaro David García

Pedro Herráiz Merino

#### Visites guiades

Voluntaris Culturals de la Universitat de

València

Pilar Pérez Pacheco

#### Assistència en sala

Med AGC Servicios, SL.

#### Prestadors d'obres

Col·lecció Ajuntament de Gandia

Col·lecció José Vicente Santæmilia

Col·lecció Martínez Guerricabeitia. Universitat

de València

#### Músiques i cançons

"Artur Heras. No ficció", 2016

Daniel Basomba

Carles Dénia

Eva Dénia

Carles Carrasco

Pep Gimeno "Botifarra"

Javier Ibáñez

Nacho Marco

Raúl Pastor Medall

Pau Roca

Pere Ródenas

#### Curtmetratge

"Artur Heras. No ficció", 2016

Durada: 16'41"

Realització, càmera i muntatge:

Curro Tardío

Direcció de fotografia, operador y etalonatge:

Jorge Carrión

Sò i grafisme:

Rubén Hernández

Música:

Rauelsson / Pau Roca

Amb la col·laboració especial de

Jorge Arenillas i de Daniel Monzón

#### Catàleg

#### Edita

Universitat de València

#### Coordinació de l'edició

Josep Salvador

Norberto Piqueras

#### Disseny i maquetació

Pablo Mestre / Artur Heras

#### Textos

Anacleto Ferrer Mas

Vicente Pla Vivas

Josep Salvador Cabrero

Manuel Vicent Recatalá

#### Imatges

Eduardo Alapont

Salvador Álvaro Nebot (pàgs: 14, 17, 18, 24, 26, 29,

30, 33, 36, 44-45, 46, 55, 77, 79, 88, 90b, 97)

Enrique Carrazoni (pàgs: 117b, 140)

Rafael de Luis (pàgs: 8, 11, 12, 13, 41, 47, 49, 51, 53,

61, 90a, 103, 113, 115, 117a)

Curro Tardío (pàg: 98a)

Arxiu Artur Heras (pàgs: 94, 98b, 107, 116, 123, 124,

141)

#### Traduccions i correccions

Servei de Política Lingüística de la Universitat

de València

Juana Alapont

Georges Payet

Amparo Sánchez

#### Impressió

La Imprenta CG

**Dipòsit legal:** V-1454-2016

**ISBN:** 978-84-9133-013-4

© d'aquesta edició:

Universitat de València, 2016

© dels textos: els autors, 2016

© de les imatges: l'autor, 2016

www.uv.es/cultura/exposicions

#### Agraïments

Daniel Basomba

Carles Dénia

Eva Dénia

Carles Carrasco

Pilar Cifuentes

Pep Gimeno "Botifarra"

Antoni Martínez Revert

Daniel Monzón

Raül Pastor Medall

Pau Roca

Pere Ródenas

Galeria pazYcomedias

Taller Manolo Martín

**PRÒLEG** 7  
Esteban Morcillo / Antonio Ariño

**ARTUR HERAS: QUAN LA REBEL·LIA ÉS UNA FESTA** 9  
Manuel Vicent

**ARTUR HERAS EN LA NO FICCIÓ: LES EMOCIONS EXPANDIDES** 14  
Josep Salvador

**ARTUR HERAS, PINTOR D'IDEES** 24  
Anacleto Ferrer

**LA TRANSMISSIÓ DE LES IMATGES PÚBLIQUES:  
FISIOLOGIA DE L'ART FIGURATIU** 36  
Vicente Pla

**LABORATORI** 98

**BIOGRAFIA I EXPOSICIONS** 103

**TRADUCCIONS A FRANCÉS I CASTELLÀ** 111



## ARTUR HERAS, PINTOR D'IDEES

*Anacleto Ferrer*

¿Qué me impide soñar que alguna vez  
descifré la sabiduría  
y dibujé con aplicada mano los símbolos?  
*Jorge Luis Borges*

Em sembla una temptativa destinada quasi indefectiblement al fracàs aproximar-me per mitjà del llenguatge a allò que sols pot existir veritablement en l'execució d'una obra que en si mateixa li és aliena. La mirada arriba abans que la paraula i, si bé és cert que només veiem allò que mirem, no ho és menys que només sabem allò que anomenem. Es tracta de dos règims signícs asimètrics, el de la imatge i el de la paraula, perquè mentre la representació plàstica implica certes formes de semblança, la referència lingüística les exclou. Per això a Francis Bacon li molestava tant que amb els seus quadres es fera una altra cosa que mirar-los: «La pintura constitueix en si el seu propi llenguatge, i quan parlem d'ella, estem realitzant una traducció inferior», va dir.

Com reconeix Ortega y Gasset en un text dedicat precisament a glossar la misèria i l'esplendor d'aquesta tasca impossible que és la traducció, l'enorme dificultat de la qual resideix, segons ell,

a tractar de dir en un idioma el que aquest tendeix zelosament a silenciar, «el destí –el privilegi i l'honor– de l'home és no aconseguir mai el que es proposa i ser pura pretensió, vivent utopia. Marxa sempre cap al fracàs, i abans d'entrar en la baralla porta ja ferit el pols». Assumisc, doncs, la certesa fatal de no poder tan sols fregar amb el que escriga la complexa constel·lació de significacions que Artur Heras proposa a l'espectador amb els seus quadres i dibuixos, gràcies a la seua peculiar manera de modular formes i colors. En el risc porte ja la penitència.

I és que d'Heras cal dir més o menys el mateix que Michel Foucault va dir de René Magritte, que la seua rebel·lió és més epistemològica que pròpiament pictòrica, adreçada no sols contra la sintaxi de les formes, sinó fonamentalment contra la dels conceptes. Això és, al meu entendre, el va saber veure amb perspicàcia Alfons Roig fa ja quaranta anys: «La pintura d'Heras posa a l'espectador en un estat de violència davant les condicions conflictives del moment. Les imatges enormement realistes d'Heras no tenen res a veure amb les tradicionals que es complauen a comprovar la identitat objecte-imatge. En les obres d'Heras, els ulls, els dits i el cervell –és a dir, les percepcions i els conceptes– van dissociats. Això crea una significació complexa i diversa, plena de contraris, d'alteracions, de dubtes i de crítica». La poètica d'Heras es troba modèlicament condensada en aquest text seminal de qui també rebutjava per a si la condició de "crític". En el sentit enunciat per Roig, i només en aquest, Artur Heras seria un intel·lectual orteguian; algú que,

com explica el filòsof en l'article citat, «ha sigut comissionat per fer constar en aquest món la paradoxa»: «Perquè, al capdavall, *doxa* significa l'opinió pública, i no sembla justificat que existisca una classe d'homes l'ofici específic de la qual consistix a opinar si la seua opinió ha de coincidir amb l'opinió pública. [...] No sembla més versemblant que l'intel·lectual existeix per portar la contra a l'opinió pública, a la *doxa*, descobrint, sostenint davant el lloc comú l'opinió vertadera, la *paradoxa*?». Recordem a aquest respecte que lògicament la *paradoxa* infringeix el sentit comú, el desafia, i per això genera perplexitat en el receptor, però no comporta una contradicció, a diferència del sofisma que sols és un raonament vertader en aparença. Mentre el sofisma és trapella, la paradoxa és vivificant. Les obres d'Heras, com les de Marcel Duchamp o les de Magritte, més que un *trompe-l'oeil*, un engany o il·lusió visual sorgit de la relació entre representació artística i realitat objectiva, són un *trompe-l'esprit*, un entrecreuament de significacions nascut de la dissociació intencional de conceptes i perceptes. Els seus quadres són instruments per a pensar. El seu pinzell ordeix majors desafiaments a la intel·ligència que a l'ull.

El títol amb què es presenta l'exposició que alberga l'edifici històric de la Universitat de València ja suposa una primera provocació: *No Ficcio. Obsolescència i permanència de la pintura*.

La qüestió de la ficció adquireix tints particulars, a diferència d'altres àmbits artístics, en les arts visuals perquè després de

Plató s'imposa una concepció sincrètica de la mimesi. Segons els contextos, el terme es refereix tant a la ficció en el seu sentit específic i generalitzat, és a dir, al conjunt de personatges i circumstàncies que formen part d'un món imaginari, com a la representació visual mimètica o reproducció imitativa sense més. Per això, per a ell, la pintura és un mer simulacre, pura il·lusió. És conegut el passatge del llibre X de *La República* en què abandona per un moment el tema principal del diàleg, la possibilitat d'una ciutat ideal, per centrar-se en la qüestió estètica de les raons per les quals es va excloure la poesia imitativa de la *calípoli*. El Sòcrates platònic explica al respecte que existeixen tres nivells de realitat. Si prenem com a exemple un llit, podríem dir que hi ha la Idea o arquetip de llit creat pel Demiürg, el llit real fabricat pel fuster a imatge i semblança de la Idea i, finalment, el llit tal com el mostra el simulacre pictòric, que no fa més que imitar el que ja és només una imitació. És a dir, la pintura i les altres arts imitatives no persegueixen reproduir les coses tal qual són sinó com apareixen en la percepció, aprofundint doblement en l'engany.

Confondre la ficcionalitat intrínseca a la representació visual mimètica amb la ficció *stricto sensu* no condueix enlloc, ja que tota *representació*, pel fet de ser-ho, es caracteritza per l'absència de l'objecte representat. Aquest és precisament l'origen de la pintura i la plàstica segons relata Plini el Vell en la seua *Història natural* (XXXV): «Hem parlat prou, massa potser, sobre la pintura: passem a la plàstica. La primera obra d'aquest tipus la



va fer en argila el terrisser Butades de Sició, a Corint, sobre una idea de la seua filla, enamorada d'un jove que anava a deixar la ciutat: la xica va fixar amb línies els contorns del perfil del seu amant sobre la paret a la llum d'un ciri. Son pare va aplicar després argila sobre el dibuix, al qual va dotar de relleu, i va fer endurir al foc aquesta argila amb altres peces de terrisseria».

Així doncs la pintura naix sota el signe d'una absència (la del cos) i una presència (la de la seua projecció). Si estiguera l'objecte pintat en el mateix lloc on el veiem, no podria concórrer la seua *re-presentació*. Fer d'aquesta impossibilitat el tret definitori de la ficció convertiria tots els sistemes de signes en ficticis. Ens trobaríem així, parafrasejant Hegel, enmig d'una nit on tots els gats són negres. Però el joc que Heras proposa és un altre. La seua pintura reclama la no ficcionalitat del seu discurs perquè s'endinsa en el factual i no en l'imaginari, per més que de la seua mà la matèria primera del testimoni es transmute paradoxalment en adquirir el peculiar sentit ficcionalitzador de l'art. Ell sap que la classificació d'una imatge com a *ficció* o *no ficció* influeix decisivament en com és percebuda. El seu problema no és l'estatut dels signes, sinó l'eficàcia amb què aquestos expressen la seua relació amb el món: «*No ficció* és el terme per a definir la literatura en busca de verisme, diferenciant-se d'altres gèneres més hermètics o escapistes. Igual que la literatura, la pintura està històricament associada a la ficció i en tot cas, tant en les històries inventades com en la transcripció d'un fet real, aquesta construcció es fa a través del llenguatge. I davant de la

impossibilitat de descriure la realitat en tota la seua cruesa, el llenguatge realitza la seua pròpia construcció transformant-lo a través del món sensorial», postil·la ell mateix en la seua presentació del projecte.

«Cada època produeix la seua pròpia injustícia i necessita la seua pròpia investigació, la seua pròpia acta», escriu Rafael Chirbes en un assaig titulat *El novelista perplejo*. Els quadres i dibuixos d'Heras –no menys perplex com a pintor que el de Tavernes com a escriptor– són la seua contribució a aquesta acta.

En pintura el format és important. I la grandària, també. El quadre com a espai que tanca i delimita elements de la sintaxi visual com el color, la llum, el volum o les línies no existia abans del segle XIV. Fins llavors, amb algunes excepcions com les icones bizantines, la pintura es realitzava sobre els murs del temple o en les pàgines miniades dels manuscrits. D'aquesta manera, la pintura, igual que l'escultura, estava lligada a l'espai que li reservava l'arquitectura o al buit que li preservaven els còdexs. És entre els segles XIV i XVI quan assoleix una certa sobirania. Vinculades al nou poder del capital, apareixen les primeres col·leccions privades. L'obra d'art es difon com a producte estètic alhora que es comercialitza com a mercaderia. És precisament en el context del Renaixement en què la pintura es representa a si mateixa, per mitjà del quadre que li serveix de suport, com una finestra oberta que fa del món el seu escenari, segons la clàssica caracterització realitzada per Leon Battista Alberti en el seu tractat *De Pictura* de 1435.

Amb el discórrer dels segles, la pintura aniria forcejant amb els elements de la seua sintaxi visual per obrir-se perspectives noves en l'espai del quadre, aquesta caixa que instituïa allò que es podia narrar d'entre tot el que succeïa en el món. Entre nosaltres fou Goya qui va alliberar la pintura de les seues constriccions institucionals amb les seues pintures negres. En el seu *Perro semihundido* s'acosta tant a l'expressionisme com a l'informalisme més actual. En aquest quadre, originàriament ubicat en la Quinta del Sordo, l'espai que acota el marc ja no reforça la il·lusió de la tercera dimensió, convertint-se així en un dels primers exemples en què s'exhibeix en la pintura espanyola l'estètica d'allò sublim que tan profundament alteraria la idea clàssica de bellesa, arrelada en l'art des de Plató.

La diferència entre una categoria i una altra la conceptualitza així Edmund Burke en la secció XXVII de la seua inaugural *Indagació filosòfica sobre l'origen de les nostres idees sobre el sublim i el bell* (1757): «Per a concloure aquesta anàlisi general de la bellesa, hem de comparar-la amb el sublim; en aquesta comparació apareix un contrast notable. Perquè els objectes sublims són de grans dimensions, i els bells, comparativament xicotets; la bellesa hauria de ser llisa i polida; la grandària, aspra i negligent; la bellesa hauria d'evitar la línia recta, encara que desviar-se d'ella imperceptiblement; la grandària en molts casos vol la línia recta, i quan es desvia d'aquesta sovint fa una forta desviació; la bellesa no hauria de ser fosca; la grandària hauria de ser fosca i opaca; la bellesa hauria de ser lleugera

i delicada; la grandària hauria de ser sòlida i inclús massissa. En efecte, són idees de naturalesa molt diferent, ja que una es fonamenta en el dolor i l'altra en el plaer».

El sublim, explorat amb entusiasme per filòsofs i artistes en el segle XVIII i principis del XIX, permetia expressar amb eficàcia les noves i tenebroses experiències del romanticisme. I, per a això, per tal aconseguir l'homologia entre allò representat i el sistema de signes que ho representa, la grandària dels quadres també era fonamental. Si es tractava de fer-nos sentir els trons en una llampegant tempesta, la impenetrable negritud de la nit, les iridescències del crepuscle, la soledat esglaiadora del passejant en un mar de núvols o la verticalitat encabotada de barrancs i farallons, com més gran el quadre, millor. Escoltem el que diu Caspar David Friedrich després d'assistir a una exposició en 1830: «Aquest quadre és gran i, tanmateix, un voldria que fóra major, perquè és tal la sublimitat en la comprensió del tema que, havent-se sentit gran en realitzar-se, exigeix sempre una extensió encara major en l'espai. Per això, és sempre un elogi per a una pintura que se la vulga més gran».

En 1948, en el seu escrit *The Sublime Is Now*, Barnett Newman medita sobre el sublim des de l'horitzó de l'art nord-americà, dominat llavors pel neoexpressionisme abstracte, una estètica que prosseguia la voluntat de prolongar en el llenç la interioritat de l'artista per mitjà de dispositius representacionals no figuratius iniciada per Kandinski, Franz Marc o



Paul Klee: «La invenció de la bellesa pels grecs, açò és, el seu postulat de la bellesa com un ideal, ha sigut la font constant de preocupació de l'art i de l'estètica filosòfica europeus. El desig natural de l'home d'expressar la seua relació amb l'Absolut es va identificar i va confondre amb l'absolutisme de les creacions perfectes –amb el fetitxe de la qualitat– de manera que l'artista europeu ha estat constantment embolicat en la lluita moral entre nocions de bellesa i el desig de sublimitat». El sublim arrabassa, desborda. La bellesa, al contrari, és anhel d'allò perfecte, d'allò contingut. A Amèrica Newman descobreix la monumentalitat sublim, que Europa va pressentir i va buscar dos segles abans. I conclou: «Crec que ací als Estats Units, alguns de nosaltres, alliberats del pes de la cultura europea, estem trobant la resposta, negant completament que l'art tinga alguna cosa a veure amb el problema de la bellesa [...]. En lloc de realitzar *catedrals* a partir de Crist, home o "vida", les estem fent a partir de nosaltres mateixos, dels nostres propis sentiments».

La reflexió formal d'Heras, en aquest capítol de la seua obra que agrupa sota l'etiqueta *Pintat i expandit* emergeix d'aquest rerefons. Si bé es completa amb les aportacions d'altres avantguardes, com per exemple el dadaisme. Pensem en les andanades de Duchamp, escaquista a més d'artista, contra la pintura com a art retinià; és a dir, aquell que és interpretat per l'ull i no per la ment. El *readymade* recusa el criteri de la singularitat de l'objecte artístic, polvoritzant els límits entre objecte i representació. «El *readymade* –escriu Thierry de Duve– no és ni un objecte o



conjunt d'objectes, ni un gest o intenció de l'artista, és una frase que s'agarra com un agulla de cap a absolutament qualsevol objecte i que diu: açò és art».

Però Heras coneix perfectament la història de les arts que practica. Ha metabolitzat els seus discursos i reelaborat les seues propostes. «El lloc comú és de tothom i em pertany; pertany en mi a tothom; és la presència de tothom en mi; constitueix per essència la *generalitat*; per apropiari-me'l cal un acte: un acte pel qual em desposseïska de la meua particularitat per adherir-me al general, per transformar-me en la generalitat», explica Jean-Paul Sartre en el prefaci a *Retrat d'un desconegut*, la novel·la de Nathalie Sarraute, i conclou: per això ser *original* no consisteix sinó a «reunir els llocs comuns d'una manera inèdita». Heras no és un informalista, per més que intuïm l'empremta de certes modalitats d'abstracció i fins i tot d'*action painting* en «l'expressivitat dels materials que escampen, des de la superfície del quadre i del seu entorn, una presència immediata», segons ell mateix confessa. Ni és un neodadaïsta, per més que com ells abjure de l'espectador passiu per tal d'aconseguir un compromís amb l'obra. És un pintor realista i un experimentat artesà, que, com diu Chirbes de Bacon, entén la seua tècnica no «com a conjunt d'habilitats, sinó com a lloc des d'on mira». El seu virtuosisme no és exhibicionista, està sempre supeditat a propòsits d'un altre calat. Les seues eleccions formals busquen donar resposta als problemes mentals i morals a què s'enfronta en cada moment. Per a ell l'art ja no és una finestra al món sinó a l'abisme, com explica Cornelius Castoriadis: «Un

primer abordatge de la qüestió del gran art», i el d'Heras no tinc dubte que ho és, «implicaria dir llavors que és el desvetllament del caos per mitjà d'un "donar forma", i alhora la creació d'un cosmos a través d'aquest donar forma». En aquesta manera seua de "donar forma" resideix, precisament, l'originalitat del cosmos que desplega davant de nosaltres.

En l'expressionisme abstracte, legítim hereu de l'estètica del sublim segons Robert Rosenblum, es poden distingir dues grans vies: la *pintura d'acció* i la *pintura de superfície-color*. Els artistes de la *pintura d'acció*, com Pollock o de Kooning, conceben la creació pictòrica com un vertader ritual en què donar regna solta als seus estats d'ànim. La *pintura de superfície-color*, representada per Mark Rothko, Clifford Still o Barnett Newman, centra el seu interès en les diferents possibilitats de certes juxtaposicions cromàtiques plasma-des generalment sobre grans suports; però, com hem vist en el text de Newman, el seu llenguatge visual, si bé menys convuls que el de l'*action painting*, persegueix també la projecció d'emocions i sentiments. Podríem dir, valga la *boutade*, que els pintors d'aquests dos grans i influents grups són, cada un a la seua manera més o menys procel·losa, reencarnacions d'aquell Vladimir Lubovski que feia els seus quadres amb fum i per això era, segons el conegut conte de Rainer Maria Rilke, un «pintor de núvols».

A diferència d'aquest poderós corrent de l'art contemporani, el que pretén Artur Heras amb els seus quadres, per més que done a una secció de la seua mostra el títol de *Les emocions*,

no és la translació empàtica d'un emotivisme irracional, sinó la plasmació d'un desdoblament reflexiu que escodrina en les causes i efectes d'aquestes emocions per mitjà d'un ús distanciat de la ironia. La seua principal ferramenta: una figuració al·lusiva. Heras no busca commoure ni agitar, sinó entendre i comunicar: «ací no es persegueix la representació de l'alteració d'ànim expectant produïda per emocions, sinó la percepció de conceptes i dubtes amb la complicitat de l'espectador, en un joc entre la identitat dels objectes i les formes visuals i, tal vegada, el desig», puntualitza. No és un pintor de núvols, d'efluvis anímics o emanacions emocionals, sinó d'idees. I per a fer efectiu aquest programa, posa en joc mecanismes precisos.

El primer d'ells, lligat a una incansable *experimentació* amb codis i formats, amb textures i materials, és la inclusió i manipulació d'objectes extrapictòrics que doten el quadre d'una certa consistència d'esdeveniment (de realitat no sols plàstica, de no ficció): banderes, plats, una escala... El segon és la inclusió de paraules o sentències en els seus quadres. La *intertextualitat* o mestissatge d'imatges i textos és tan antiga com l'escriptura. «Goya retrata el paradís de les mosques, una Espanya inquietant i inquieta que encara avui podem tocar i que sempre viu en nosaltres. El pintor imposa la seua versió d'Espanya i l'obliga a reflectir-se en l'espill aparentment deformant però tremendament realista, perquè Goya "focalitza", per a usar un terme actual. No té llum, és més que llum, és una exasperació, un focus, una il·luminació contínua», explica el pintor i escriptor Eduardo Arroyo. Ara bé, allunyat



de tota temptació maniquea, el geni de Fuendetodos, que sempre mostra gran simpatia envers les víctimes, posa en evidència la violència de què són capaços els éssers humans quan creuen trobar-se en una situació d'excepció. I per a insuflar veracitat a les imatges dels seus capritxos i desastres, encordella els seus dibuixos a la realitat on "fa focus" amb mencions del tipus «Yo la bi en Zaragoza» (sic.) o «Yo lo conocí». *Mutatis mutandi*, açò mateix fa el de Xàtiva, siga inserint una frase de Albert Camus sobre una muntanya del Rif convertida en improvisat túmul o uns versos de Paul Celan sota l'àguila imperial germànica, ja caiguda. El tercer i últim mecanisme (podríem enumerar-ne més) té a veure amb l'essència mateixa de la seua pintura, atenta per igual a la tradició (per a reinterpretar els seus icones), al vaivé quotidià de la vida i a la història. La *interconicitat* per al·lusions a imatges procedents d'altres mitjans com el còmic, el cine i la fotografia o bé a la pròpia pintura, és compartida amb altres artistes del *pop crític* amb què Heras guarda una afinitat generacional. Entre les seues obres emblemàtiques estan aquestes torres de Tatlin, sotsobrada divisa constructivista d'un comunisme humanitzat que va voler ser i no va poder, o aquesta imatge del Che Guevara, presa en l'aldea de La Higuera pels oficials de l'exèrcit bolivià que el van executar en 1967 i que evoca el *Crist mort* de Mantegna, acompanyada de la paraula UTOPIA (amb eixa "O" convertida en rellotge, que sembla advertir que en l'entranya de tota utopia nia així mateix una ucronia) i seguida d'un obrer, com en procés de liqüefacció, que treballa amb un martell pneumàtic, un homenatge potser a l'escultura *El martell pneumàtic* (1936) de Rafael Pérez Contell.

No hi ha obra d'Heras que no reclame activament la complicitat de qui l'enfronta. La refinada sintaxi de les seues composicions captiva la nostra mirada, esperona la nostra curiositat i reclama la nostra lectura.

La intencionalitat política de la majoria de les no ficcions d'Artur Heras pressuposa la certesa que la història del progrés és també la història soterrada dels vençuts, siga en les fosses comunes del franquisme o sota els contraforts de la muntanya Gurugú, i que exigeix també l'examen d'un «espectador distanciat» per a narrar-la, ja que com afirma Walter Benjamin en una de les seues *Tesis de filosofia de la història* «mai es dóna un document de cultura sense que ho siga al mateix temps de la barbàrie. I igual que ell mateix no està lliure de barbàrie, tampoc ho està el procés de transmissió en què passa d'un a un altre».

El tercer i últim capítol de l'exposició és el que Heras denomina *Laboratori*. Es tracta d'una espècie de *gabinet de curiositats* o *cambra de meravelles* «consistent en la reunió de dibuixos, fotos i objectes en una interacció semblant a una taula de treball, amb la pretensió de mostrar els tractaments plàstics enmig del procés de creació». Els *gabinets de curiositats* eren llocs en què durant l'època de les grans exploracions i descobriments (segles XVI i XVII) es col·leccionava i s'exhibia una multitud d'objectes rars o estranys que representaven totalment o parcialment els tres regnes de la naturalesa, tal com s'entenien en aquell temps: *animalia*, *vegetalia* i *mineralia*. En aquesta *cambra de meravelles*

del pintor el que es mostren són *dibuixos*, *fotos* i *objectes*, obres privades que només guarden una relació amb les necessitats creatives de l'artista al seu dia a dia: són els matrassos i retortes de l'atípic *laboratori* on destil·la el seu món. «d'açò es pot deduir» —escriu John Berger comentant els dibuixos de treball, que diferencia «de certs retrats o certes obres gràfiques que poden ser productes "acabats" per dret propi»— «que des del punt de vista de l'espectador hi ha una distinció equivalent. Davant un quadre o una escultura, l'espectador tendeix a identificar-se amb el tema, a interpretar les imatges per elles mateixes; davant un dibuix, s'identifica amb l'artista, i utilitza les imatges per adquirir l'experiència conscient de veure com si fóra a través dels ulls d'aquest».

Per més que la pintura i l'escriptura es troben entre les arts màgiques nascudes de la capacitat humana per a imaginar el món, i experimentar-lo així, cada una posseeix, com el mar i l'amor del poeta Gimferrer, la seua mecànica i els seus símbols. Deia Susan Sontag en el seu assaig *Contra la interpretació* que «el que ara importa és recuperar els nostres sentits [...]. En compte d'una hermenèutica, necessitem una eròtica de l'art». Ja ho vaig advertir al principi: res del que puga dir és equiparable a la vivència mateixa de la singladura creativa a què ens exhorta Artur Heras des de les sales de La Nau. Vegeu-la, sentiu-la i jutgeu-la vosaltres mateixos ▶

[Anacleto Ferrer és professor titular d'Estètica i Teoria de l'Art de la Universitat de València]



## ARTUR HERAS, PEINTRE D'IDÉES

Anacleto Ferrer

¿Qué me impide soñar que alguna vez  
descifré la sabiduría  
y dibujé con aplicada mano los símbolos?

Jorge Luis Borges

J'aspire, dans une tentative irrémédiablement vouée à l'échec, à m'approcher, au moyen du langage, du concept selon lequel la vérité ne peut exister dans l'exécution d'une œuvre qui, en elle-même, lui est étrangère. Le regard précède la parole et, s'il est avéré que nous ne voyons que ce que nous regardons, il n'en est pas moins vrai que nous ne savons que ce que nous nommons. Il s'agit de deux systèmes signifiants asymétriques, celui de l'image et celui de la parole, car si la représentation plastique implique certaines formes de ressemblance, la référence linguistique les exclut. C'est pour cette raison que Francis Bacon était gêné que l'on fasse autre chose de ses tableaux que de les regarder : «la peinture constitue en soi son propre langage, et lorsque nous en parlons, nous en faisons une traduction inférieure».

Comme l'énonce Ortega y Gasset, dans un texte consacré précisément aux commentaires sur la misère et la splendeur de cette tâche impossible qu'est la traduction, dont l'énorme difficulté réside, d'après lui, à essayer de dire dans un langage ce que celui-ci tente avec soin de taire: «le destin –le privilège et l'honneur– de l'homme est de ne jamais atteindre ce qu'il projette et de n'être que pure prétention, patente utopie. Il se dirige toujours vers l'échec, et avant de s'engager dans la lutte, il porte déjà une blessure sur la tempe». J'assume, donc, la certitude fatale de ne pouvoir ce ne soit qu'effleurer, par mes écrits, la constellation complexe de significations qu'Artur Heras propose aux spectateurs dans ses tableaux et dessins, grâce à sa manière si particulière d'agencer formes et couleurs. Ma pénitence est déjà incluse dans le risque que je prends.

On peut dire d'Heras plus ou moins la même chose que Michel Foucault disait de Magritte, que sa rébellion est plus épistémologique que proprement picturale, dirigée non seulement contre la syntaxe des formes, mais plus fondamentalement contre celle des concepts. C'est cela, à mon avis, que sût déceler avec perspicacité Alfons Roig, il y a quarante ans déjà : «La peinture d'Heras place le spectateur dans un état de violence face aux conditions conflictuelles du moment. Les images très fortement réalistes d'Heras n'ont rien à voir avec les images traditionnelles qui se complaisent



La suerte rápida 1995 Espai Lucas, València

100 cartells d'A. H. 1995 La Gallera, València



## ARTUR HERAS, PINTOR DE IDEAS

Anacleto Ferrer

¿Qué me impide soñar que alguna vez  
descifré la sabiduría  
y dibujé con aplicada mano los símbolos?

Jorge Luis Borges

Se me antoja una tentativa destinada casi indefectiblemente al fracaso aproximarme por medio del lenguaje a aquello cuya verdad sólo puede existir en la ejecución de una obra que en sí misma le es ajena. La mirada llega antes que la palabra y, si bien es cierto que sólo vemos aquello que miramos, no lo es menos que sólo sabemos lo que nombramos. Se trata de dos regímenes signícos asimétricos, el de la imagen y el de la palabra, pues mientras la representación plástica implica ciertas formas de semejanza, la referencia lingüística las excluye. Por eso a Francis Bacon le molestaba tanto que con sus cuadros se hiciera otra cosa que mirarlos: «La pintura constituye en sí su propio lenguaje, y cuando hablamos de ella, estamos realizando una traducción inferior», dijo.

Como reconoce Ortega y Gasset en un texto dedicado precisamente a glosar la miseria y el esplendor de esa tarea imposible que es la traducción, cuya enorme dificultad reside, según él, en tratar de decir en un idioma lo que éste tiende con celo a silenciar, «el destino –el privilegio y el honor– del hombre es no lograr nunca lo que se propone y ser pura pretensión, viviente utopía. Parte siempre hacia el fracaso, y antes de entrar en la pelea lleva ya herida la sien». Asumo, pues, la certeza fatal de no poder siquiera rozar con lo que escriba la compleja constelación de significaciones que Artur Heras propone al espectador con sus cuadros y dibujos, gracias a su peculiar manera de modular formas y colores. En el riesgo llevo ya la penitencia.

Y es que de Heras cabe decir más o menos lo mismo que Michel Foucault dijo de René Magritte, que su rebelión es más epistemológica que propiamente pictórica, dirigida no sólo contra la sintaxis de las formas, sino fundamentalmente contra la de los conceptos. Eso es, a mi juicio, lo que supo ver con perspicacia Alfons Roig hace ya cuarenta años: «La pintura de Heras pone al espectador en un estado de violencia antes las condiciones conflictivas del momento. Las imágenes enormemente realistas de Heras no tienen nada que ver con las tradicionales que se complacen en comprobar la identidad objeto-imagen. En las obras de Heras, los ojos, los dedos y el cerebro –es decir, las percepciones y

los conceptos– van disociados. Eso crea una significación compleja y diversa, llena de contrarios, de alteraciones, de dudas y de crítica». La poética de Heras se halla modélicamente condensada en este texto seminal de quien también rechazaba para sí la condición de «crítico». En el sentido enunciado por Roig, y sólo en ese, Artur Heras sería un intelectual orteguiano; alguien que, como explica el filósofo en el artículo citado, «ha sido comisionado para hacer constar en este mundo la paradoja»: «Porque, al cabo, *doxa* significa la opinión pública, y no parece justificado que exista una clase de hombres cuyo oficio específico consiste en opinar si su opinión ha de coincidir con la opinión pública. [...] ¿No parece más verosímil que el intelectual existe para llevar la contraria a la opinión pública, a la *doxa*, descubriendo, sosteniendo frente al lugar común la opinión verdadera, la *paradoxa*?». Recordemos a este respecto que lógicamente la *paradoja* infringe el sentido común, lo desafía, y por eso genera perplejidad en el receptor, pero no conlleva una contradicción, a diferencia del sofisma que sólo es un razonamiento verdadero en apariencia. Mientras el sofisma es trapacero, la paradoja es vivificante.

Las obras de Heras, como las de Marcel Duchamp o las de Magritte, más que un *trompe-l'oeil*, un engaño o ilusión visual surgido de la relación entre representación artística y realidad objetiva, son un *trompe-l'esprit*, un entrecruzamiento de significaciones nacido de la disociación intencional de conceptos y perceptos. Sus cuadros son instrumentos para pensar. Su pincel urde mayores desafíos aún a la inteligencia que al ojo.

EL título con que se presenta la exposición que alberga el edificio histórico de la Universitat de València ya supone una primera provocación: *No Ficción. Obsolescencia y permanencia de la pintura*.

La cuestión de la ficción adquiere tintes particulares, a diferencia de otros ámbitos artísticos, en las artes visuales porque después de Platón se impone una concepción sincrética de la mimesis. Según los contextos, el término se refiere tanto a la ficción en su sentido específico y generalizado, es decir, al conjunto de personajes y circunstancias que forman parte de un mundo imaginario, como a la representación visual mimética o reproducción imitativa sin más. Por ello, para él, la pintura es un mero simulacro, pura ilusión. Es conocido el pasaje del libro X de *La República* en que abandona por un momento el tema principal del diálogo, la posibilidad de una ciudad ideal, para centrarse en la cuestión estética de las razones por las que se excluyó a la poesía imitativa de la *calípolis*. El Sócrates platónico explica a este respecto que existen tres niveles de realidad. Si tomamos como ejemplo una cama, podríamos decir que existe la Idea o arquetipo de cama creada por el Demiurgo, la cama real fabricada por el carpintero a imagen y semejanza de la Idea y, finalmente, la cama tal como la muestra el simulacro pictórico, que no hace más que imitar lo que ya es sólo una imitación. Es decir, la pintura

à vérifier l'identité objet-image. Dans les œuvres d'Heras, les yeux, les doigts, le cerveau –c'est à dire les perceptions et les concepts– sont dissociés. Cela engendre une signification complexe et multiple, pleine de contraires, d'altérations, de doutes et de critique». La poétique d'Heras se retrouve parfaitement condensée dans ce texte séminal de celui qui refusait, pour lui-même, le statut de «critique». Dans le sens énoncé par Roig, et seulement dans ce sens-là, Artur Heras serait un intellectuel dans la mouvance d'Ortega, quelqu'un qui, comme l'explique le philosophe dans l'article cité, «a reçu pour mission de montrer le paradoxe dans notre monde»: «Car, après tout, *doxa* signifie l'opinion publique et il semble injustifié qu'il existe une sorte d'hommes dont le métier spécifique consisterait à se demander si sa propre opinion doit ou pas coïncider avec l'opinion publique [...] Ne paraît-il pas plus vraisemblable que l'intellectuel existe pour apporter la contradiction à l'opinion publique, à la *doxa*, en dévoilant, en soutenant face au lieu commun, la véritable opinion, le *paradoxe*?». Rappelons, à ce sujet, que, logiquement, le paradoxe transgresse le sens commun, le défie, et ainsi, est cause de perplexité chez le récepteur mais n'entraîne pas de contradiction, à la différence du sophisme qui n'est un véritable raisonnement qu'en apparence. Alors que le sophisme est trompeur, le paradoxe est stimulant.

Les œuvres d'Heras, comme celles de Marcel Duchamp et de Magritte, plus qu'un *trompe-l'œil*, une tricherie ou une illusion visuelle issue de la relation entre représentation artistique et réalité objective, sont plutôt un *trompe-l'esprit*, un entrelacs de significations engendré par la dissociation intentionnelle de concepts et de percepts. Ses tableaux sont des instruments pour penser. Son pinceau lance des défis plus grands à l'intelligence qu'à l'œil.

Le titre de l'exposition hébergée dans le bâtiment historique de l'Université de Valencia sous-entend déjà une première provocation: *Non Fiction. Obsolescence et permanence de la peinture*.

La question de la fiction acquiert des nuances particulières, à la différence d'autres domaines artistiques, dans les arts visuels car, après Platon, s'impose une conception syncrétique de l'imitation. Selon le contexte, le terme fait référence aussi bien à la fiction, dans son sens spécifique et généralisé, c'est-à-dire à l'ensemble des personnages et de circonstances faisant partie d'un monde imaginaire, qu'à la représentation visuelle mimétique ou reproduction imitative et rien de plus. C'est pourquoi, pour lui, la peinture est un simple simulacre, une pure illusion. On connaît le passage du livre X de *La République* où il abandonne provisoirement le thème principal du dialogue, la possibilité d'une cité idéale, pour se focaliser sur la question esthétique des raisons pour lesquelles la poésie imitative a été exclue de la *calipolis*. Le Socrate platonicien explique, à ce sujet, qu'il existe trois niveaux de réalité. Si l'on prend comme exemple un lit, nous pourrions dire qu'il existe l'Idée ou l'archétype de lit créé par le Demiurge, le lit réel fabriqué par le menui-

sier à l'image et ressemblance de l'Idée et, finalement, le simulacre pictural, qui ne fait qu'imiter ce qui n'est qu'une imitation. Autrement dit, la peinture et les autres arts imitatifs n'ont pas pour but de reproduire les choses telles qu'elles sont mais telles qu'elles apparaissent dans la perception, s'enfonçant ainsi doublement dans la tromperie.

Confondre l'aspect fictionnel intrinsèque de la représentation visuelle et la fiction *stricto sensu* ne mène nulle part, puisque toute *représentation* par le simple fait d'en être une, se caractérise par l'absence de l'objet représenté. Tel est, en effet, l'origine de la peinture et de la plastique, selon les écrits de Plin l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (XXXV): «Nous avons assez parlé, peut-être même trop, de la peinture; passons à présent à la plastique. La première œuvre de ce type a été réalisée en argile par le potier Butades de Sion, à Corinthe, sur une idée de sa fille, amoureuse d'un jeune homme qui allait quitter la ville: la fille avait tracé, sur le mur à la lumière d'une bougie, le profil de son aimé. Son père appliqua ensuite l'argile sur le dessin qu'il dota de relief, puis la fit durcir au four avec d'autres pièces de poterie».

Ainsi donc, la peinture naquit sous le double signe d'une absence (celle du corps) et d'une présence (celle de sa projection). Si l'objet peint se trouvait au même endroit où nous le voyons, il ne pourrait participer à sa *re-présentation*. Faire de cette impossibilité le trait définissant la fiction rendrait tous les systèmes de signes fictifs. Nous nous retrouverions ainsi, en paraphrasant Hegel, au milieu d'une nuit où tous les chats sont gris. Mais le jeu qu'Heras propose est tout autre. Sa peinture revendique l'aspect non fictionnel de son discours pour qu'il se fonde dans le factuel et non dans l'imaginaire, même si, par sa main la matière première du témoignage se transforme paradoxalement en acquérant le sens particulier «fictionnarisant» de l'art. Il sait bien que la classification d'une image comme *fiction* ou *non fiction* a une influence décisive sur la façon dont elle est perçue. Son problème ne concerne pas le statut des signes, mais plutôt l'efficacité avec laquelle ceux-ci expriment sa relation au monde: «*Non fiction* est le terme pour définir la littérature en quête de vérisme, se différenciant ainsi d'autres genres plus hermétiques ou fuyants. A l'instar de la littérature, la peinture est historiquement associée à la fiction et dans tous les cas, aussi bien pour les histoires inventées que dans la transcription d'un fait réel, cette construction se fait grâce au langage. Et devant l'impossibilité de décrire le réel dans toute sa dureté, le langage réalise sa propre construction en le transformant au travers du monde sensoriel», met-il en apostille dans sa présentation du projet.

«Chaque époque engendre sa propre injustice et a besoin de sa propre recherche, son propre constat», écrit Rafael Chirbes dans son essai intitulé *Le romancier perplexe*. Les tableaux et dessins d'Heras –pas moins perplexe en tant que peintre que Chirbes en tant qu'écrivain– sont sa contribution à ce constat.

▸ LluA ▾ 2015 ▸ 80 x 49 cm ◀ Acrílic i oli s. llenç



y las demás artes imitativas no persiguen reproducir las cosas tal cual son sino como aparecen en la percepción, ahondando doblemente en el engaño.

Confundir la ficcionalidad intrínseca a la representación visual mimética con la ficción *stricto sensu* no conduce a ningún sitio, ya que toda *representación*, por el hecho de serlo, se caracteriza por la ausencia del objeto representado. Ése es precisamente el origen de la pintura y la plástica según relata Plinio el Viejo en su *Historia natural* (XXXV): «Hemos hablado bastante, demasiado quizás, sobre la pintura: pasemos a la plástica. La primera obra de este tipo la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija, enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo, al que dotó de relieve, e hizo endurecer al fuego esta arcilla con otras piezas de alfarería».

Así pues la pintura nace bajo el signo de una ausencia (la del cuerpo) y una presencia (la de su proyección). Si estuviera el objeto pintado en el mismo lugar donde lo vemos, no podría concurrir su *re-presentación*. Hacer de esa imposibilidad el rasgo definitorio de la ficción convertiría a todos los sistemas de signos en ficticios. Nos encontraríamos así, parafraseando a Hegel, en medio de una noche en la que todos los gatos son pardos. Pero el juego que Heras propone es otro. Su pintura reclama la no ficcionalidad de su discurso porque se adentra en lo factuel y no en lo imaginario, por más que de su mano la materia prima del testimonio se transmute paradójicamente al adquirir el peculiar sentido ficcionalizador del arte. Él sabe que la clasificación de una imagen como *fiction* o *no fiction* influye decisivamente en cómo es percibida. Su problema no es el estatuto de los signos, sino la eficacia con que estos expresan su relación con el mundo: «*No fiction* es el término para definir la literatura en busca de verismo, diferenciándose de otros géneros más herméticos o escapistas. Al igual que la literatura, la pintura está históricamente asociada a la ficción y en cualquier caso, tanto en las historias inventadas como en la transcripción de un hecho real, esa construcción se hace a través del lenguaje. Y ante la imposibilidad de describir lo real en toda su crudeza, el lenguaje realiza su propia construcción transformándolo a través del mundo sensorial», apostilla él mismo en su presentación del proyecto.

«Cada época produce su propia injusticia y necesita su propia investigación, su propia acta», escribe Rafael Chirbes en un ensayo titulado *El novelista perplejo*. Los cuadros y dibujos de Heras –no menos perplejo como pintor que el de Tavernes como escritor– son su contribución a esa acta.

En pintura el formato es importante. Y el tamaño, también. El cuadro como espacio que encierra y delimita elementos de la sintaxis visual

En peinture, le format est important. Et la taille également. Le tableau en tant qu'espace enfermant et délimitant les éléments de la syntaxe visuelle tels que la couleur, la lumière, le volume ou les lignes, n'existait pas avant le XIV<sup>e</sup> siècle. Jusqu'alors, à quelques exceptions près comme les icônes byzantines, la peinture se cantonnait aux murs des temples ou aux miniatures des manuscrits. Ainsi, la peinture, de même que la sculpture, était tributaire de l'espace que lui réservait l'architecture ou des blancs laissés libres dans les codex. C'est entre les XIV<sup>e</sup> siècle et XVI<sup>e</sup> siècles qu'elle acquiert une certaine prépondérance. Liées au nouveau pouvoir du capital, apparaissent les premières collections privées. L'œuvre d'art se propage en tant que produit esthétique en même temps qu'elle se commercialise comme marchandise. C'est précisément dans le contexte de la Renaissance que la peinture se représente elle-même, au moyen du tableau qui lui sert de support, comme une fenêtre ouverte sur la scène du monde, selon la caractérisation classique qu'en fait Leon Battista Alberti dans son traité *De Pictura* de 1435.

Au fur et à mesure des siècles, la peinture allait se confronter aux éléments de sa syntaxe visuelle pour s'ouvrir à de nouvelles perspectives dans les limites du cadre, cet espace qui instaurait le fait que l'on pouvait raconter ce qu'il advenait de par le monde. En Espagne, ce fut Goya, par ses peintures noires, qui libéra la peinture de ses contraintes institutionnelles. Dans son *Chien à demi enfoui*, il se rapproche autant de l'expressionnisme que de l'«informalisme» le plus actuel. Dans ce tableau, qui se trouvait à l'origine dans la Quinta del Sordo, l'espace délimité par le cadre ne renforce déjà plus l'illusion de la troisième dimension, devenant ainsi l'un des premiers exemples révélant, dans la peinture espagnole, l'esthétique du sublime qui allait modifier profondément l'idée classique de la beauté, enracinée dans l'art depuis Platon.

La différence entre l'une et l'autre des catégories est ainsi formulée par Edmund Burke, dans la section XXVII de son originelle *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées relatives au sublime et au beau* (1757) : «Pour conclure cette analyse générale de la beauté, nous devons la comparer au sublime. De cette comparaison émerge un contraste notable. En effet, les objets sublimes sont de grandes dimensions et, comparativement, les objets beaux sont petits; la beauté serait donc lisse et polie et ce qui est grand âpre et négligé; la beauté se doit d'éviter la ligne droite, même si elle peut en dévier imperceptiblement; ce qui est grand, dans de nombreux cas, apprécie la ligne droite et quand elle dévie, elle le fait souvent de façon nette; ce qui est beau ne devrait pas être sombre, ce qui est grand devrait être obscur et opaque; la beauté devrait être légère et délicate et ce qui est grand, solide et même massif. En effet, ce sont des idées de nature très différente car l'une se base sur la douleur et l'autre sur le plaisir».

Le sublime, exploré avec enthousiasme par les philosophes et les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle et début du XIX<sup>e</sup> siècle, permettait d'exprimer efficacement

les nouvelles et ténébreuses expériences du Romantisme. Et c'est pour-quoi, au nom de l'homologie entre ce qui est représenté et les signes qui le représentent, la dimension des tableaux est, elle aussi, fondamentale. S'il s'agissait de nous faire ressentir les coups de tonnerre d'un orage traversé d'éclairs, l'impénétrable noirceur de la nuit, les irisations du crépuscule, entre chien et loup, la solitude saisissante du promeneur sur une mer de nuages ou la verticalité implacable de ravins et falaises, plus le tableau sera grand et mieux ce sera. Voici ce que disait Caspar David Friedrich, en sortant d'une exposition en 1830 : «Ce tableau est grand et pourtant, on le voudrait plus grand, car telle est la sublimité dans la compréhension du sujet que, s'étant révélée grande lors de la réalisation, elle a toujours besoin d'une extension encore plus grande dans l'espace. C'est pourquoi vouloir qu'une peinture soit plus grande est toujours un éloge».

En 1948, dans son ouvrage *The Sublime is now*, Barnett Baruch Newman s'interroge sur le sublime du point de vue de l'art nord-américain, dominé, à cette époque, par le néo-expressionnisme abstrait, une esthétique qui voulait montrer la volonté de prolonger sur la toile l'intériorité de l'artiste par des dispositifs de représentation non figuratifs, commencée avec Kandinsky, Franz Marc ou Paul Klee : «l'invention de la beauté par les grecs, c'est à dire, leur postulat de la beauté comme idéal, a été une source constante de préoccupation de l'art et de l'esthétique philosophique européens. Le désir naturel de l'homme d'exprimer sa relation avec l'Absolu s'identifia et se confondit avec l'absolutisme des créations parfaites –avec le fétichisme de la qualité– de sorte que l'artiste européen a été constamment mêlé à la lutte morale entre les notions de beauté et de désir de sublimité». Le sublime fascine et déborde. La beauté, au contraire, est désir de perfection, de contenu. En Amérique, Newman dévoile la monumentalité sublime, que l'Europe a pressentie et cherchée deux siècles auparavant. Et il conclut : «Je crois qu'ici, aux Etats-Unis, certains d'entre nous, libérés du poids de la culture européenne, avons trouvé la réponse, en niant totalement que l'art a quelque chose à voir avec la problématique de la beauté […]. Au lieu de créer des *cathédrales* à partir du Christ, homme ou 'vie', nous les faisons à partir de nous-mêmes, de nos propres sentiments».

La réflexion formelle d'Heras, dans ce chapitre de son œuvre qu'il regroupe sous l'étiquette de *Peint et expansé*, émerge de cet arrière-fond. Mais il se complète avec les apports d'autres avant-gardes, comme, par exemple, le dadaïsme. Pensons aux bordées de Duchamp, joueur d'échecs en plus d'artiste, contre la peinture en tant qu'art rétinien, c'est à dire ce qui est interprété par l'œil et non par l'esprit. Le *readymade* récuse le critère de la singularité de l'objet artistique, en faisant voler en éclats les limites entre objet et représentation. «Le *readymade* –écrit Thierry de Duve– n'est ni objet ou ensemble d'objets, ni geste ou intention de l'artiste, c'est une expression qu'on épingle sur n'importe quel objet et qui déclare : ceci est de l'art».

Mais Heras connaît parfaitement l'histoire des arts qu'il pratique. Il a métabolisé ses discours et réélaboré ses propositions. «Le lieu commun ap-

como el color, la luz, el volumen o las líneas no existía antes del siglo XIV. Hasta entonces, con algunas excepciones como los iconos bizantinos, la pintura se realizaba sobre los muros del templo o en las páginas miniadas de los manuscritos. De este modo, la pintura, al igual que la escultura, estaba ligada al espacio que le reservaba la arquitectura o al hueco que le preservaban los códices. Es entre los siglos XIV y XVI cuando alcanza cierta soberanía. Vinculadas al nuevo poder del capital, aparecen las primeras colecciones privadas. La obra de arte se difunde como producto estético al tiempo que se comercializa como mercancía. Es precisamente en el contexto del Renacimiento en el que la pintura se representa a sí misma, mediante el cuadro que le sirve de soporte, como una ventana abierta que hace del mundo su escenario, según la clásica caracterización realizada por Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura* de 1435.

Con el discurrir de los siglos, la pintura iría forcejeando con los elementos de su sintaxis visual para abrirse perspectivas nuevas en el espacio del cuadro, esa caja que instituía aquello que se podía narrar de entre todo lo que acontecía en el mundo. Entre nosotros fue Goya quien liberó a la pintura de sus constricciones institucionales con sus pinturas negras. En su *Perro semihundido* se acerca tanto al expresionismo como al informalismo más actual. En este cuadro, originalmente ubicado en la Quinta del Sordo, el espacio que acota el marco ya no refuerza la ilusión de la tercera dimensión, convirtiéndose así en uno de los primeros ejemplos en los que se exhibe en la pintura española la estética de lo sublime que tan profundamente alteraría la idea clásica de belleza, enraizada en el arte desde Platón.

La diferencia entre una categoría y otra la conceptualiza así Edmund Burke en la sección XXVII de su inaugural *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) : «Para concluir este análisis general de la belleza, debemos compararla con lo sublime; en esta comparación aparece un contraste notable. Pues los objetos sublimes son de grandes dimensiones, y los bellos, comparativamente pequeños; la belleza debería ser lisa y pulida; lo grande áspero y negligente; la belleza debería evitar la línea recta, aunque desviarse de ella imperceptiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía de ésta a menudo hace una fuerte desviación; la belleza no debería ser oscura; lo grande debería ser oscuro y opaco; la belleza debería ser ligera y delicada; lo grande debería ser sólido e incluso macizo. En efecto, son ideas de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor y la otra en el placer». Lo sublime, explorado con entusiasmo por filósofos y artistas en el siglo XVIII y principios del XIX, permitía expresar con eficacia las nuevas y tenebrosas experiencias del Romanticismo. Y, para ello, en aras de la homología entre lo representado y el sistema de signos que lo representa, el tamaño de los cuadros también era fundamental. Si se trataba de hacernos sentir los truenos en una relampagueante

tormenta, la impenetrable negritud de la noche, las iridiscencias del lubricán, la soledad sobrecogedora del paseante en un mar de nubes o la verticalidad empecinada de barrancos y farallones, cuanto más grande el cuadro, mejor. Escuchemos lo que dice Caspar David Friedrich tras asistir a una exposición en 1830: «Este cuadro es grande y, no obstante, uno querría que fuese mayor, pues es tal la sublimidad en la comprensión del tema que, habiéndose sentido grande al realizarse, exige siempre una extensión aún mayor en el espacio. Por eso, es siempre un elogio para una pintura que se la quiera más grande».

En 1948, en su escrito *The Sublime is Now*, Barnett Baruch Newman medita sobre lo sublime desde el horizonte del arte norteamericano, dominado entonces por el neoexpresionismo abstracto, una estética que proseguía la voluntad de prolongar en el lienzo la interioridad del artista mediante dispositivos representacionales no figurativos iniciada por Kandinski, Franz Marc o Paul Klee: «La invención de la belleza por los griegos, esto es, su postulado de la belleza como un ideal, ha sido la fuente constante de preocupación del arte y de la estética filosófica europeos. El deseo natural del hombre de expresar su relación con lo Absoluto se identificó y confundió con el absolutismo de las creaciones perfectas – con el fetiche de la calidad– de modo que el artista europeo ha estado constantemente envuelto en la lucha moral entre nociones de belleza y el deseo de sublimidad». Lo sublime arrebata, desborda. La belleza, por el contrario, es anhelo de lo perfecto, de lo contenido. En América Newman descubre la monumentalidad sublime, que Europa presintió y buscó dos siglos antes. Y concluye: «Creo que aquí en los Estados Unidos, algunos de nosotros, liberados del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, negando completamente que el arte tenga algo que ver con el problema de la belleza […]. En vez de realizar *catedrales* a partir de Cristo, hombre o "vida", las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos».

La reflexión formal de Heras, en ese capítulo de su obra que agrupa bajo el marbete *Pintado y expandido*, emerge de este trasfondo. Si bien se completa con los aportes de otras vanguardias, como por ejemplo el dadaísmo. Pensemos en las andanadas de Duchamp, ajedrecista a más de artista, contra la pintura como arte retiniano; es decir, aquel que es interpretado por el ojo y no por la mente. El *readymade* recusa el criterio de la singularidad del objeto artístico, pulverizando las lindes entre objeto y representación. «El *readymade* –escribe Thierry de Duve– no es ni un objeto o conjunto de objetos, ni un gesto o intención del artista, es una frase que se prende como un alfiler a absolutamente cualquier objeto y que dice: esto es arte».

Pero Heras conoce perfectamente la historia de las artes que practica. Ha metabolizado sus discursos y reelaborado sus propuestas. «El lugar común es de todo el mundo y me pertenece; pertenece en mí a todo el mundo; es la presencia de todo el mundo en mí; constituye por esencia



partient à tout le monde et il m'appartient; en moi, il appartient à tout le monde, c'est la présence de tout le monde en moi, il constitue par essence la *généralité*; pour me l'approprier un acte est nécessaire: un acte par lequel je me dépouille de ma particularité pour adhérer à la généralité», explique Sartre dans la préface de *Portrait d'un inconnu*, le livre de Nathalie Sarraute, en concluant: c'est pourquoi être original consiste seulement à «réunir les lieux communs d'une manière inédite». Heras n'est pas un «informaliste», même si nous avons l'intuition de la trace de certaines modalités d'abstraction et même d'*action painting* dans «l'expressivité des matériaux qui répandent depuis la surface du tableau et de son environnement, une présence immédiate» comme il le déclare. Il n'est pas un néo-dadaïste, même si, comme eux, il rejette le spectateur passif au nom d'un engagement avec l'œuvre. C'est un peintre réaliste et un artisan expérimenté qui, comme le déclare Chirbes de Bacon, perçoit sa technique non pas «comme une somme de dons, mais plutôt comme un lieu depuis lequel il regarde». Sa virtuosité n'est pas ostentatoire; elle est toujours subordonnée à des propositions d'une autre trempe. Ses choix formels cherchent à donner une réponse aux problèmes mentaux et moraux auxquels il est confronté à chaque instant. Pour lui, l'art n'est plus une fenêtre sur le monde mais plutôt sur l'abîme, comme l'explique Cornelius Castoriadis: «un premier abord de la question du grand art», et je ne doute pas que celui d'Heras le soit, «il impliquerait que l'on dise alors qu'il est l'éveil du chaos au moyen d'une 'mise en forme', et, en même temps, la création d'un cosmos grâce à cette à cette mise en forme». C'est dans cette façon de 'mettre en forme' que l'on trouve précisément l'originalité du cosmos qu'il déploie sous nos yeux.

Dans l'expressionnisme abstrait, héritier légitime de l'esthétique du sublime, d'après Robert Rosenblum, on peut distinguer deux grands courants: l'*action painting* et la *peinture de surface-couleur*. Les artistes de l'*action painting*, comme Pollock ou Kooning, conçoivent la création picturale comme un véritable rituel pour débrider leurs états d'âme. La peinture de surface-couleur, représentée par Mark Rothko, Clifford Still ou Barnett Newman, se focalise sur les différentes possibilités de certaines juxtapositions chromatiques généralement matérialisées sur de grands supports; mais, comme le souligne le texte de Newman, son langage visuel, quoique moins convulsif que celui de l'*action painting*, recherche également la projection d'émotions et de sentiments. On pourrait dire, sous forme de boutade, que les peintres de ces deux grands groupes influents sont, chacun à sa manière, plus ou moins tourmentée, des réincarnations du Vladimiro Lubovski qui réalisait ses tableaux avec de la fumée et c'est pour cela qu'il était, comme dans le conte célèbre de Rainer Maria Rilke, un «peintre de nuages».

A la différence de ce puissant courant de l'art contemporain, ce qu'exprime Heras dans ses tableaux, même s'il a donné à une section de son exposition le titre de *Les émotions*, n'est pas la traduction empathique d'une émotivité irrationnelle, mais plutôt le façonnage d'un dédoublement réfléchi qui dissèque les causes et les effets de ces mêmes émotions par le

la *generalidad*; para apropiármelo es menester un acto: un acto por el cual me despoje de mi particularidad para adherirme a lo general, para transformarme en la generalidad», explica Jean-Paul Sartre en el prefacio a *Retrato de un desconocido*, la novela de Nathalie Sarraute, y concluye: por eso ser *original* no consiste sino en «reunir los lugares comunes de una manera inédita». Heras no es un informalista, por más que intuyamos la huella de ciertas modalidades de abstracción y aun de *action painting* en «la expresividad de los materiales que esparcen, desde la superficie del cuadro y de su entorno, una presencia inmediata», según él mismo confiesa. Ni es un neodadaísta, por más que como ellos abjure del espectador pasivo en aras de un compromiso con la obra. Es un pintor realista y un experimentado artesano, que, como dice Chirbes de Bacon, entiende su técnica no «como conjunto de habilidades, sino como lugar desde el que mira». Su virtuosismo no es exhibicionista, está siempre supeditado a propósitos de otro calado. Sus elecciones formales buscan dar respuesta a los problemas mentales y morales a los que se enfrenta en cada momento. Para él el arte ya no es una ventana al mundo sino al abismo, como explica Cornelius Castoriadis: «Un primer abordaje de la cuestión del gran arte», y el de Heras no me cabe duda de que lo es, «implicaría decir entonces que es el desvelamiento del caos por medio de un "dar forma", y al mismo tiempo la creación de un cosmos a través de este dar forma». En esa manera suya de "dar forma" reside, precisamente, la originalidad del cosmos que despliega ante nosotros.

En el expresionismo abstracto, legítimo heredero de la estética de lo sublime según Robert Rosenblum, se pueden distinguir dos grandes vías: la *pintura de acción* y la *pintura de superficie-color*. Los artistas de la *pintura de acción*, como Pollock o de Kooning, conciben la creación pictórica como un verdadero ritual en el que dar rienda suelta a sus estados de ánimo. La *pintura de superficie-color*, representada por Mark Rothko, Clifford Still o Barnett Newman, centra su interés en las diferentes posibilidades de ciertas yuxtaposiciones cromáticas plasmadas generalmente sobre grandes soportes; pero, como hemos visto en el texto de Newman, su lenguaje visual, si bien menos convulso que el de la *action painting*, persigue también la proyección de emociones y sentimientos. Podríamos decir, valga la *boutade*, que los pintores de estos dos grandes e influyentes grupos son, cada uno a su manera más o menos procelosa, reencarnaciones de aquel Vladimiro Lubovski que hacía sus cuadros con humo y por eso era, según el conocido cuento de Rainer Maria Rilke, un «pintor de nubes».

A diferencia de esta poderosa corriente del arte contemporáneo, lo que pretende Artur Heras con sus cuadros, por más que dé a una sección de su muestra el título de *Las emociones*, no es la traslación empática de un emotivismo irracional, sino la plasmación de un desdoblamiento reflexivo que escudriña en las causas y efectos de dichas emociones por medio de un uso distanciado de la ironía. Su principal herramienta: una

figuración alusiva. Heras no busca conmover ni agitar, sino entender y comunicar: «aquí no se persigue la representación de la alteración de ánimo expectante producida por emociones, sino la percepción de conceptos y dudas con la complicidad del espectador, en un juego entre la identidad de los objetos y las formas visuales y, tal vez, el deseo», puntualiza. No es un pintor de nubes, de efluvios anímicos o emanaciones emocionales, sino de ideas. Y para hacer efectivo ese programa, pone en juego mecanismos precisos.

El primero de ellos, ligado a una incansable *experimentación* con códigos y formatos, con texturas y materiales, es la inclusión y manipulación de objetos extrapictóricos que dotan al cuadro de cierta consistencia de acontecimiento (de realidad no sólo plástica, de no ficción): banderas, platos, una escalera... El segundo es la inclusión de palabras o sentencias en sus cuadros. La *intertextualidad* o mestizaje de imágenes y textos es tan antigua como la escritura. «Goya retrata el paraíso de las moscas, esa España inquietante e inquieta que aún hoy podemos tocar y que siempre vive en nosotros. El pintor impone su versión de España y la obliga a reflejarse en el espejo aparentemente deformante pero tremendamente realista, porque Goya "focaliza", para usar un término actual. No tiene luz, es más que luz, es una exasperación, un foco, una iluminación continua», explica el pintor y escritor Eduardo Arroyo. Ahora bien, alejado de toda tentación maniquea, el genio de Fuendetodos, que siempre muestra gran simpatía hacia las víctimas, pone en evidencia la violencia de que son capaces los seres humanos cuando creen hallarse en una situación de excepción. Y para insuflar veracidad a las imágenes de sus caprichos y desastres encordela sus dibujos a la realidad donde "hace foco" con menciones del tipo «Yo la bi en Zaragoza» (sic.) o «Yo lo conocí». *Mutatis mutandi*, esto mismo hace el de Xàtiva, sea insertando una frase de Albert Camus sobre una montaña del Rif convertida en improvisado túmulo o unos versos de Paul Celan bajo el águila imperial germana, ya caída. El tercer y último mecanismo (podríamos enumerar más) tiene que ver con la esencia misma de su pintura, atenta por igual a la tradición (para reinterpretar sus iconos), al vaivén cotidiano de la vida y a la historia. La *interconicidad* por alusiones a imágenes procedentes de otros medios como el cómic, el cine y la fotografía o bien a la propia pintura, es compartida con otros artistas del *pop crítico* con el que Heras guarda una afinidad generacional. Entre sus obras emblemáticas están esas torres de Tatlin, zozobrada divisa constructivista de un comunismo humanizado que quiso ser y no pudo, o esa imagen del Che Guevara, tomada en la aldea de La Higuera por los oficiales del ejército boliviano que lo ejecutaron en 1967 y que evoca al *Cristo muerto* de Mantegna, acompañada de la palabra UTOPIA (con esa "O" convertida en reloj, que parece advertir de que en la entraña de toda utopía anida asimismo una ucronía) y seguida de un obrero, como en proceso de licuefacción, que trabaja con un martillo neumático, acaso un homenaje a la escultura *El martell pneumàtic* (1936) de Rafael Pérez Contell. No hay obra de Heras que no reclame activamente la complicidad del que la enfrenta.

jeu d'une utilisation distanciée de l'ironie. Son principal outil: une figuration allusive. Heras ne cherche pas à émouvoir ou à troubler, mais à comprendre et communiquer: «on ne poursuit pas, ici –dit-il– la représentation de l'altération d'un état d'âme expectant produite par les émotions, mais davantage la perception de concepts et de doutes avec la complicité du spectateur, dans un jeu entre l'identité des objets et des formes visuelles et, peut-être même, le désir». Ce n'est pas un peintre de nuages, d'effluves de l'âme ou d'émanations émotionnelles; c'est un peintre d'idées. Et pour rendre effectif ce projet, il met en jeu des mécanismes précis.

Le premier d'entre eux, lié à une infatigable expérimentation, avec codes et formats, textures et matériaux, est l'inclusion et la manipulation d'objets extra-picturaux qui donnent au tableau une certaine consistance d'événement (de nature non seulement plastique, de non fiction): drapeaux, plats, échelle... Le second mécanisme est l'insertion de mots ou de citations dans ses tableaux. L'intertextualité ou métissage des images et des textes est aussi ancienne que l'écriture. «Goya représente le paradis des mouches, cette Espagne inquiétante et inquiète que nous pouvons toujours percevoir et qui vit toujours en nous. Le peintre impose sa version de l'Espagne et l'oblige à se refléter dans le miroir apparemment déformant mais terriblement réaliste, car Goya 'focalise' pour utiliser un terme contemporain. Elle n'a pas de lumière, elle est plus que lumière, c'est une exaspération, un foyer, une illumination continue», affirme le peintre et écrivain Eduardo Arroyo. Ceci étant, loin de toute tentation manichéenne, le génie de Fuendetodos, qui montre toujours une grande sympathie envers les victimes, met en évidence la violence dont sont capables les êtres humains lorsqu'ils croient se trouver dans une situation exceptionnelle. Et pour insuffler de la véracité aux images de leurs caprices et désastres, il lie ses dessins à la réalité en «focalisant» par des citations du genre «Yo la bi en Zaragoza» (sic.) ou «Yo lo conoci». Mutatis mutandi, c'est ce que fait ce natif de Xativa, en insérant une phrase de Camus sur une montagne du Rif changée en un tumulus improvisé ou des vers de Celan au-dessous de l'aigle impérial allemand mis à terre. Le troisième et dernier mécanisme (on pourrait en ajouter d'autres) a quelque chose à voir avec l'essence même de sa peinture, attentive aussi à la tradition (pour réinterpréter ses icônes), le va-et-vient quotidien de la vie et de l'histoire. L'interconnexion crée par les allusions et les images provenant d'autres médias comme la bande dessinée, le cinéma, la photographie ou la peinture elle-même, est partagée avec d'autres artistes du *pop critique* avec lequel Heras entretient une affinité générationnelle. Dans ses œuvres emblématiques, on trouve ces tours de Tatlin, devise constructiviste naufragé d'un communisme humanisé qui voulut exister mais ne le put, ou cette image de Che Guevara, prise dans le hameau de La Higuera par les officiels de l'armée bolivienne qui l'exécutèrent en 1967 et qui évoque le *Christ mort* de Mantegna, accompagnée du mot UTOPIA (dont le O fait office d'horloge qui semble avertir que, dans les entrailles de toute utopie se niche également une uchronie) et suivie d'un ouvrier, qui semble être en train de se liquéfier tout en travaillant avec ce qui pourrait être un marteau piqueur, peut-être un hommage à la sculpture *Le marteau piqueur* (1936) de Rafael Pérez

Contell. Il n'existe pas d'œuvres d'Heras qui ne réclame pas la complicité de celui qui lui fait face. La syntaxe raffinée de ses compositions captive notre regard, pique notre curiosité et appelle notre lecture.

L'intentionnalité politique de la plupart des 'non fictions' d'Artur Heras présuppose que l'histoire du progrès est aussi l'histoire enfouie des vaincus, que ce soit dans les fosses communes du franquisme ou sous les contreforts du mont Gourougou, et qui réclame aussi l'examen d'un «spectateur distancié» pour les relater, car, comme le prétend Walter Benjamin dans une de ses *Thèses de philosophie de l'histoire* «il n'y a pas de produit de culture qui ne soit aussi celui de la barbarie. De même qu'il n'est pas, lui-même, exempt de barbarie, il ne l'est pas non plus du processus de transmission par lequel il passe de l'un à l'autre».

Le troisième et dernier chapitre de l'exposition est celui qu'Heras nomme *Laboratoire*. Il s'agit d'une sorte de *cabinet de curiosités* ou *chambre des merveilles* «composé de la réunion de dessins, de photos et d'objets en interaction semblable à une table de travail, et qui prétend montrer les traitements plastiques dans le processus de création». Les *cabinets de curiosités* étaient des lieux dans lesquels, à l'époque des grandes explorations et des grandes découvertes (XVI et XVIIèmes siècles), on collectionnait et exposait une multitude d'objets rares ou étranges qui représentait totalement ou partiellement, les trois règnes de la nature, tels qu'on les connaissait alors: *animalia*, *vegetalia* et *mineralia*. Dans cette *chambre des merveilles* du peintre, ce que l'on peut voir, ce sont des *dessins*, *photos* et *objets*, œuvres privées qui entretiennent juste une relation avec les besoins créatifs de l'artiste dans son quotidien: ce sont les matras et cornues de l'atypique *laboratoire* où il distille son monde. «On peut déduire de cela» –écrit John Berger en commentant les dessins de travail qu'il différencie «de certains portraits ou œuvres graphiques qui peuvent être des produits 'finis' par essence»– «que du point de vue du spectateur existe une distinction équivalente. Face à un tableau ou une sculpture, le spectateur a tendance à s'identifier au thème représenté, à interpréter les images en elles-mêmes; face à un dessin, il s'identifie à l'artiste et il se sert des images pour parvenir à l'expérience consciente de voir par les yeux de l'artiste».

Même si la peinture et l'écriture se situent au sein des arts magiques nés de la capacité humaine à imaginer le monde et ainsi l'expérimenter, chacune possède, comme la mer et l'amour du poète Gimferrer, sa propre mécanique et ses symboles. Susan Sontag déclarait, dans son essai *Contre l'interprétation* que «ce qui importe maintenant est de récupérer nos sens [...]. Au lieu d'une herméneutique, nous avons besoin d'une érotique de l'art». Je l'ai déjà signalé en commençant: rien de ce que je pourrais dire n'est comparable à l'expérience même du voyage créatif à laquelle nous invite Artur Heras dans les salles de La Nave où il expose. Allez la voir, la ressentir et jugez-la par vous-même.

[Anacleto Ferrer est professeur titulaire d'Esthétique et de Théorie de l'Art à l'Université de Valencia]

La refinada sintaxis de sus composiciones cautiva nuestra mirada, espolea nuestra curiosidad y reclama nuestra lectura. La intencionalidad política de la mayoría de las no ficciones de Artur Heras presupone la certeza de que la historia del progreso es también la historia enterrada de los vencidos, sea en las fosas comunes del franquismo o bajo las estribaciones del monte Gurugú, y que exige también el examen de un «espectador distanciado» para narrarla, ya que como afirma Walter Benjamin en una de sus *Tesis de filosofía de la historia* «jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro».

El tercer y último capítulo de la exposición es el que Heras denomina *Laboratorio*. Se trata de una especie de *gabinete de curiosidades* o *cuarto de maravillas* «consistente en la reunión de dibujos, fotos y objetos en una interacción similar a una mesa de trabajo, con la pretensión de mostrar los tratamientos plásticos en medio del proceso de creación». Los *gabinetes de curiosidades* eran lugares en los que durante la época de las grandes exploraciones y descubrimientos (siglos XVI y XVII) se coleccionaba y se exhibía una multitud de objetos raros o extraños que representaban total o parcialmente los tres reinos de la naturaleza, tal como se entendían en aquel entonces: *animalia*, *vegetalia* y *mineralia*. En este *cuarto de maravillas* del pintor lo que se muestran son *dibujos*, *fotos* y *objetos*, obras privadas que sólo guardan una relación con las necesidades creativas del artista en su día a día: son los matraces y retortas del atípico *laboratorio* donde destila su mundo. «De esto se puede deducir» –escribe John Berger comentando los dibujos de trabajo, a los que diferencia «de ciertos retratos o ciertas obras gráficas que pueden ser productos "acabados" por derecho propio»– «que desde el punto de vista del espectador existe una distinción equivalente. Frente a un cuadro o una escultura, el espectador tiende a identificarse con el tema, a interpretar las imágenes por ellas mismas; frente a un dibujo, se identifica con el artista, y utiliza las imágenes para adquirir la experiencia consciente de ver como si fuera a través de los ojos de éste».

Por más que la pintura y la escritura se hallen entre las artes mágicas nacidas de la capacidad humana para imaginar el mundo, y experimentarlo así, cada una posee, como el mar y el amor del poeta Gimferrer, su mecánica y sus símbolos. Decía Susan Sontag en su ensayo *Contra la interpretación* que «lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos [...]. En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte». Ya lo advertí al principio: nada de lo que pueda decir es equiparable a la vivencia misma de la singladura creativa a la que nos exhorta Artur Heras desde las salas de La Nave. Veanla, siéntanla y júzguenla ustedes mismos.

[Anacleto Ferrer es profesor titular de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València]

