

HERAS

VICENT TODOLÍ

Dels tres, Heras és probablement el més vinculat al pop anglosaxó, no per la influència surrealista i dadaïsta que l'han conduït a un pop un poc especial. No es tracta, doncs, del pop asèptic d'un Warhol ni del pop bla d'un Lichtenstein, sinó d'un pop pròxim a allò que els americans han denominat *Shocker pop* o *Funk art*, una tendència subterrània del pop art, en contradicció amb el caràcter optimista d'aquest, amb una temàtica satírica que deriva directament del dadaisme, fins i tot podríem dir que es tracta d'un neodadaisme. El *Funk* utilitza exhaustivament els pressupòsits de l'*assemblage*, el qual pot incloure robes, parts de màquines, fotografies, paraules impreses... carregades d'una gran dosi de significats associatius; sobretot tenen preferència pels objectes industrials destruïts o les seues parts. Les seues obres solen contenir elements humorístics que ridiculitzen el sexe, la religió, el patriotisme, l'art..., i alhora podem trovar-hi esdeveniments sangnants, massacres de guerra, accidents... Utilitzen les tècniques del pop, però amb una finalitat desmitificadora o de destrucció i agitació. Constitueix una actitud que tindria els seus inicis en Rauschenberg, Jasper Johns, Oldenburg, etc. I que assoleix la seua plenitud amb Kienholz, Joseph Beuys o W.Vostell. Si en l'obra d'Heras, evidentment, no es donen totes aquestes condicions, si que hi apareixen latents, sobretot a partir de 1972, en les seues sèries de cremats, arrugats, esquinçats, CORDES... i fan eclosió en la seua darrera obra. Fins al 1966 podem dir que el seu treball està replet d'unes reminiscències tant informalistes com pop, encara que d'un pop practicat per uns artistes que havien tingut moltes relacions amb l'*Action Painting*, un pop en què les actituds d'aquest expressionisme abstracte sempre estaven presents, com era el cas de Rauschenberg i Jasper Johns. Com a exemple de la primera època podríem citar l'obra *Degollament dels innocents*(1966). Aquest quadre està dividit per la meitat i deixa delimitades dues zones quadrades; la superior representa un número, el dos, del mateix tipus que en les sèries numèriques de Jasper Johns, amb un disseny semblant al publicitari; a la part inferior, construïda per un fons obscur, uniforme, però amb gradacions tonals del mateix color, surt per l'etrem superior pret una brotxada que simula un empastament gruixut, similar als que Greemberg anomenava el *Tenth Street Touch*, la pinzellada gruixuda, violenta, de l'*Action Painting*, encara que en realitat aquesta brotxada és completament plana i s'ha aconseguit l'efecte d'empastament o textura gruixuda mitjançant el *trompe l'oeil*, la qual cosa permet causar una sensació equívoca. A partir d'aquest moment, els grafismes de tota classe (números, lletres, ratlles, jeroglífics) seran una constant que apareixerà i desapareixerà continuament en les seues obres.

També a partir del 1966 fins aproximadament l'any 1972 introdueix en la seua obra noves icones: sèries de fruites, com si foren natures mortes pop descontextualitzades, manipulades, objectualitzades, sempre tractades no com a productes naturals sinó com a productes propis del llenguatge publicitari amb el clàssic colorit del pop anglosaxó o convertits en objectes. Així, hi ha una obra del 1970 on sobre un llit de perfil apareix un gegantesc plàtan i en què hom pot observar certes influències de Magritte (la vena humorística de caràcter surrealista hi és present, en moltes de les seues obres). En altres ocasions els productes els converteix en objectes, com ara les fruites-sofà, que són fruites d'escuma gegantesques, folrades amb materials plàstics, com les hamburgueses o les cigarretes d'Oldenburg, i també els pot convertir en unes obres permutacionals, com ara les sèries de perfils de fruites, elaborades en plexiglàs i que es poden combinar de diverses maneres, amb un tramat interior de punts negres que en ser posats en moviment produeixen un efecte *moiré*.

El mateix paper que les sèries de fruites compleixen les siluetes humanes, agafades dels clàssics del cine negre Amèrica, però amb un aire impersonal, transparent i misreriós de les figures de Magritte. Estan elaborades per a ser situades en qualsevol espai tridimensional i produeixen un xoc visual pel seu caràcter d'escultura pintada, ja que són unes teles pintades pròpiament, i encara que tenen el bastidor en forma de silueta no són en si ni escultures ni pintura en la seua concepció tradicional.

En altres ocasions, el llenguatge pop és complementat amb uns elements agafats de la nova figuració, de la nova objectivitat en la sua vessant més crítica (Gras, Otto Dix), com en el cas de *Pren-pastís* (1971), on sobre un fons neutre i uniforme representa un pastís gegantesc al voltant del qual apareixen, amb uns trets despersonalitzats i plasmats com a prototipus, una alta jerarquia eclesiàstica, una barreja de pinxo i feixista i tres personatges de les classes dirigents.

També del 1971 és una obra estructurada en quatre apartats que representen les escenes següents:

-Una Victòria de Samotràcia embalada.

-S'inicia el desembalatge. Apareix una figura femenina.

-Continua el procés de desembalatge fins a arribar a les ales i apareix una silueta femenina nua, l'únic tractament de la qual, a l'interior de la silueta, és la vertical que formen del contacte interior de les dues cames i el triangle amb pèl púbic.

-Fi del procés de desembalatge. Només queda una silueta buidada de blanc, com el forat d'una peça de trencaclosques.

Aquesta obra constitueix un joc conceptual i humorístic que revela una certa ironia o escepticisme davant les obres d'art tradicional i concretament davant la *Victòria de Samotràcia*, agafada pels futuristes com a exemple de l'art caduc i anquilosat. Quant a l'embalatge, cal assenyalar una coincidència amb Christo, qui es dedicava a embalar tota

classe d'objectes (estàtues, costes, edificis, ampolles), encara que no sembla probable que Heras coneguera en aquest moment l'obra d'aquest artista.

A partir del 1972 intenta prescindir en la seua obra de qualsevol referència literària i tracta de trobar un metallenguatge, una pintura sobre l'acte de pintar o simplement sobre l'acte de ser. Aleshores és quan comença les seues sèries de quadres sobre cremats, arrugats, esquinçats, mata-segells sobre embolcalls, documents oficials descontextualitzats... amb una evident càrrega d'expressivitat (destrucció). Pretén tornar el protagonisme al quadre i jugar amb la representació del bastidor i la tela, reflexiona sobre la pintura com a suport o com a representació i empra amb freqüència el *trompe l'oeil*, però sense deixar mai de banda el llenguatge pop anterior.

Els principis destructors o anàrquics del dadà resulten evidents ara en la seua obra. Sovint recorre a accidents, a fets angoixants, però sobretot es centra en l'acció destructora del foc, enfront dels anonimats dels certificats per correu, enfront de les formes de control (burocràtic i policial) de l'estat sobre l'individu. Intenta col·locar l'espectador en un estat de violència enfront de la violència d l'ambient exterior.

Així, en Dijous a les 17,45 (1973) apareix en primer lloc, de manera que abasta pràcticament tot el quadre, un jeep de la policia en el moment de xocar contra una paret, en flames, amb el fum que inunda tota la composició. Aquí, però, introdueix un element coceptual, de joc amb l'espectador, en figurar una part de la tela cremada i deixar veure el bastidor, com si realment el foc del jeep haguera cremat el quadre.

En 43 x 43 sobre 50 x 50 (1973) l'únic subjecte, i objecte alhora, és el mateix quadre. És una representació del quadre dins del quadre. Les mides de 50 x 50 es refereixen a la dimensió real del quadre, mentre que les de 43 x 43 es refereixen a les mides del bastidor que hi ha pintat amb efecte *trompe l'oeil* dins del quadre. Al mateix temps, al bastidor hi ha reproduït dos minúsculs fragments de tela cremada, i la resta ens ofereix una sensació de buit.

Cendrapiu (1973) també fa referència al mateix tema, però amb unes connotacions de castració per cremades, ja que plasma un fragment de cos masculí nu des de les costelles inferiors fins a la cuixa, tot i que en comptes del sexe mostra en *trompe l'oeil* una cremada que ha perforat la tela i deixa veure una part del bastidor. El tema dels objectes incorporats i manipulats mitjançant embalatges, segells, cremades, grafismes a manera de collage, cordes (com a element destructor: suïcidi, repressió, com en el cas de 700 cm de corda, del 1973), esquinçats a manera de *décollage*, emprentes digitals (Home, Dada, color, ambdues del 1973), trossos de periòdics..., és constant al llarg de tota la seua trajectòria.

Vers l'any 1975 utilitza, en diversos quadres, interiors en estat de ruïna als quals incorpora elements fotogràfics, encara que no són reals, sinó virtuals; interiors d'estructures metàl·liques gegantesques com ara

l'antiga estació d'Aragó, avui desapareguda, en un àmplia gamma de tonalitats ombrívoles, i als quals afegeix representacions d'un paquet, una ampolla de Coca-cola, una manta, de manera que constitueix un díptic en què la part inferior reproduïx un detall ampliat de la part superior. És el rebuig del progrés, un progrés que precisament va utilitzar com a símbol les estacions de trens i que després les va abandonar i destruir.

Aquesta trajectòria ha quedat interrompuda per l'exposició a la Galeria Temps de València (maig del 1979), titulada Bandera Bandera, en què les influències del pop són substituïdes per les del l'art conceptual, sobretot per la influència particular de Marcel Duchamp. És una exposició en què una part tan fonamental com l'obra exposada la constitueix el catàleg o documentació, en forma de llibre, que presenta les reproduccions de les obres exposades juntament a uns textos de diversos intel·lectuals del País Valencià referits al tema de la bandera en abstracte i que cadascú ha interpretat com ha volgut. L'important de la exposició no és l'obra en si mateix, sinó les idees, les quals han tingut la seua plasmació material en uns objectes determinats que són les obres exposades. Al mateix temps, és una manera d'homenatge humorístic i desmitificat de la bandera com a fetitxe. Per tant, no està referida només a un moment conjuntural pel qual travessa el País Valencià. Considerem interessant reproduir algunes de les paraules de l'autor al pròleg del llibre-exposició, el qual posa de manifest les seues intencions i la seua actitud i plantejaments: "De vegades, hom fa allò que realment li venia en gana de fer, i ni tan sols es pren la molèstia de cercar una justificació. ¡ Les sagrades justificacions! L'art oscil·la des de fa moltes dècades, i amb les degudes excepcions, entre els interessos sovint arbitraris del mercat i l'intent de justificar-se a si mateix mitjançant el pretext social, o el pretext surreal, o el pretext psicoanalític, o el pretext polític, o ... Pesa tant la mística de la justificació, és tan feixuc el complex de culpa de tantíssimes tones de llenços i escultures, que en lloc de pintar una tela o d'esculpir un marbre, els autors haurien pogut escriure un llibre o passar pel confessorari. Hauria estat el mateix i l'espectador s'hauria estalviat el suplici.

Jo, en aquesta ocasió, he fet exactament això: el que m'ha donat la gan, dit sia planerament i sense més borumballa crípticoestètica. (...) Sempre he mantingut envers l'espectador una indiferència total, que algú pot confondre amb el menyspreu però que no és sinó una forma profunda de respecte. L'única, em sembla, que puc oferir.

Però, per què banderes? Per què banderes i no estacions de servei, o suïcidis il·lustres, o les variades imatges de bunyol o del *panquemao* municipal? No voldria dir res que fos definitiu, però crec que aquest llibre d'ara és una forma de venjança, l'exercici d'una desacralització. (...) El lector, o el espectador, o el *voyeur*, és ben lliure d'interpretar amb la mateixa llibertat amb que ha estat confeccionat el projecte: com li vinga en gana. Com una antologia de reivindicacions i de renecs o com un breviari sobre l'ús i l'abús de les banderes. Com un intent d'abolir-les totes o com

l'expressió més arrelada del desig d'una única bandera que no gosa dir el seu nom.”

Tornant a l'exposició, per tal d'analitzar-la millor la dividirem en els apartats següents: Objectes (objectes incorporats), escultures i homenatges.

Objectes (objectes incorporats). En primer lloc cal citar la *Bandera-guia*; ja que tota exposició té una guia, aquest objecte seria, d'una manera figurada, la guia de l'exposició. Per a tal efecte s'ha agafat una guia de telèfons, oberta per les pàgines grogues, en la secció de banderes, i s'hi ha retallat una bandera a la part dreta, la qual cosa ha definit una bandera en forat i els retalls s'han enganxat sobre la part esquerra, conformant així una bandera en relleu (o com si fóra un objecte enganxat). Açó també constitueix el primer element desmitificador i humorístic, introductor de l'exposició i alhora primera redundància (l'exposició en si ja és una redundància, com així ho demostra el seu títol), i, en certa manera, es un homenatge a Duchamp i els seus *ready-mades*.

Bandera-pota és una imitació dels objectes decoratius en pell, amb una pota de porc senglar que fa d'asta i la pell que fa de bandera. *Bandera-gàbia*, per la seua banda, és un mòbil penjat del sostre. És una gàbia de filferro amb forma de bandera.

Amb uns elements fonamentalment humorístics disposa una sèrie de banderes utilitàries, com per exemple la *Bandera-plegable* (asta plegable), la *Bandera-mòbil* (amb una roda a l'asta), la *Bandera-tabernacle* (bandera sobre tabernacles, com els utilitzats per a les processons)...

Com a exemples d'obres-objecte, a pensar del seu caràcter de quadre enmarcat per a ser penjat de la paret tenen un aspecte diferent, podem citar la *Bandera-barbuda*, formada per una navalla d'afaitar sobre cartó en la qual hi ha enganxats uns pèls que fan de bandera, i la *Bandera d'arrós*, amb una cullera com a asta i arrós enganxat com a bandera. La *Bandera-terra* consisteix en una asta de fusta i la bandera d'argila, i al fons, en *trompe l'oeil*, figura el buit on s'ha assecat l'argila.

Escultures. Com a escultures en sentit tradicional podem assenyalar una versió seriada o de múltiples de sis components, com ara la *Bandera-marbre*, amb l'ús del marbre com a material i cadascuna amb una tonalitat marbreca distinta.

Homenatges. Com a homenatges podem parlar de Vacances pagades, un tríptic configurar com si fóra una postal de platja. Amb grafies i elements agafats de David Hockney trobem una gegantesca bandera –estesa sobre una platja- formada per una multitud bigarrada de banyistes i confeccionada a base de trames fotogràfiques. Resulta obvi dir que l'obra és un homenatge a David Hockney. *Bandera-bronze* és, per la sua banda, una escultura molt estilitzada i amb la qualitat textural dels bronzes de Giacometti. *Bandera-llum* està constituïda per un suport folrat amb tela blava i la inscripció “Llum” a la part inferior; a la part superior hi ha connectats uns tubs de neó en forma de bandera. Aquesta seria un

homenatge a Don Flavin, Joseph Kosuth i uns altres artistes coceptuals que han utilitzat les possibilitats del neó. Finalment, hi trobem un homenatge a Jasper Jonhs carregat d'ironia (*Jasper Jonhs visita la Katalanische Wochen a Berlin*), consistent en quatre marcs rectangulars en forma de quatre barres amb la numeració de dalt a baix, "1, 2, 3, 4", amb la tela pintada en acrílic roig i amb una gran varietat de trames tonals; i l'homenatge a Magritte en l'obra *L'évidence éternel* del qual s'inspira per a elaborar una bandera formada per quadres de diferents dimensions, combinats sobre el mur de la galeria, cadascun dels quals representa un fragment que enllaça amb la resta i crea així la representació d'una bandera, de manera que provoca la confusió entre el significat i el significant, entre el suport i la representació.

(Catàleg Boix, Heras, Armengol IVAM 1995)