

# **ARTUR HERAS EN LOS LÍMITES DEL INTERCAMBIO.**

**Vicente Pla Vivas**

Desde la década de los sesenta, Artur Heras se inscribió en la primera generación de artistas que constituyeron ese Pop europeo crítico hasta el escozor, figurativo y provocativo hasta la distorsión, incómodo e inquietante, consumible y venenoso, estandarizador y demoleedor a un tiempo.

Por entonces, artistas de la generación precedente como Richard Hamilton, Peter Blake, Öyvind Fahlström, Valerio Adami, Arman, Wolf Vostell,... alcanzaban su madurez procesando la herencia futurista, dadaísta y surrealista con ayuda de las nuevas aportaciones norteamericanas, máquinas icónicas de alta eficiencia comunicativa.

El joven Artur Heras se lanzó de cabeza al centro de este remolino artístico y, junto a una reducida nómina de creadores españoles, Eduardo Arroyo, Juan Genovés, Manuel Valdés, Rafael Solbes, Manuel Boix o Rafael Armengol, contribuyó a salpicar la calma chicha de la última fase de la dictadura activando sus imágenes según códigos estrictamente modernos: llámese ideología, provocación, crítica o heterodoxia.

Más de cuarenta años después, Artur Heras, que podría reivindicar con todo derecho su condición de “histórico”, presenta su obra sin pretensiones antológicas y sin buscar refugio en el movimiento artístico donde ejerció un papel reconocido: expone y se expone solo para poner al descubierto su más reciente producción pictórica.

En plena moda oficialista de algunos no tan novedosos lenguajes y formatos artísticos, frecuentemente dispuestos como señuelos modernistas para enunciar literalmente discursos rancios, simples obviedades o comentarios de costumbres, Heras acepta las exigencias del arte de la pintura y exprime el formato del cuadro.

En tiempos de retornos y recuperaciones, que a menudo esconden simples reacciones y restauraciones, Artur Heras nos desafía a que comprobemos si todavía hay agua en los ríos del arte moderno, si él mismo sigue nadando en esas corrientes poco previsibles, aportando visiones originales y poniendo en evidencia las tensiones de esa gran escena de las artes plásticas donde se dirimen cuestiones importantes para el imaginario de nuestra época.

Entre la complejidad de sus estrategias, sus recursos, sus amagos, sus envites, sus titubeos y sus juegos, se distinguen algunas constantes mantenidas como fondo de su poética. Junto a ellas, el creciente bagaje de recursos técnicos y la incorporación de nuevos referentes y figuras nos guían en el diseño de una tendencia evolutiva y en la construcción de una cierta estructura interpretativa.

Sin pretender agotar ni clausurar los sentidos de su obra, se puede intentar dibujar su geografía artística, desmontar algunos de los motores que la impulsan, delimitar las principales lógicas que la atraviesan y seguir el desarrollo de las especies que habitan inquietas en sus composiciones, interactuando con sus formas e intercambiando sus sentidos.

### **La puesta en circulación de los iconos.**

El arte moderno abandonó el punto central y estable que ocupaba como expresión de la cultura dominante, pero no renunció a reglamentar autónomamente su propio territorio. Para explicar las leyes que rigen dentro de la parcela artística se ha recurrido a la imagen de una red de autopistas por donde circulan incesantemente los flujos, de personas como agentes de la experiencia artística y de obras como objetos siempre dispuestos al cambio de ubicación. Todas las ocupaciones son provisionales y el único lugar común es que todo lugar es de paso. Por todo el gran paisaje artificial de la figuración contemporánea resuena el rumor de fondo del tránsito de formas visuales y de formas de entender la representación artística.

Así las cosas, Artur Heras se fundamenta en esta lógica para utilizar el poder simbólico de las imágenes como valor susceptible de ser intercambiado y producir nuevos valores, plusvalías artísticas. Él cree que, ni siquiera en nombre de los recuerdos y tradiciones anteriores a la época de la reproducción masiva, deberíamos mantener los significados preasignados atados a las formas. Si la expoliación de estos contenidos puede generar otros nuevos, tendremos un acto creativo como resultante de una operación moderna de puesta en movimiento y liberaremos nuevos sentidos en este proceso de extracción, tránsito y nueva propuesta de reubicación.

Según Jean Baudrillard (*El sistema de los objetos*), las “estructuras de colocación” de los enseres que nos amueblan la vida cotidiana contienen aspectos simbólicos cruciales para la cultura contemporánea. Las disposiciones decorativas de los interiores domésticos y los espacios públicos metropolitanos manifestaban, para Walter Benjamin (*Libro de los pasajes*), modernas voluntades individuales de expresarse y generar entornos protectores, amplificadores o funcionales de la personalidad. Recogiendo este hilo del simbolismo moderno de las

disposiciones de objetos, Artur Heras eleva sus estructuras de recolocación a la categoría de medios expresivos y las pone en marcha como motores de sus composiciones. En consecuencia, para ganar maniobrabilidad y velocidad en este primer juego de redistribución, conviene asumir el aligeramiento de los materiales icónicos, la pérdida de peso sufrida en su descontextualización.

### **La reducción de las imágenes.**

Reducir no consiste en destilar esencias, es un proceso de renuncia y pérdida. Las obras de Artur Heras se originan en el acto de regresión de los símbolos, iconos y figuras a su papel de objetos, de materia prima sometida a un proceso radical de igualación. Procede el artista reduciendo las imágenes, que inducen una fuerte carga de sentido, a iconos como meras formas. Promueve los sentidos artísticos dejándose llevar por la corriente de la estandarización descargando sentidos contextuales, históricos o de culto: las imágenes que escoge entre el inmenso repertorio de la cultura visual son adelgazadas hasta su valor 0, donde, sorprendentemente, encuentran a menudo su restitución.

Perverso juego, pero certero. Si no,... ¿cómo es que la famosa torre de Tatlin, tal como la procesa Heras, nos aparece más que nunca como proyecto de modernidad? ¿Cómo es que, cuanto más la reduce a fondo decorativo, a plano posterior semioculto, a marca registrada o sello del arte contemporáneo,... más la conduce a su verdad como utopía? ¿Por qué cuanto más la desubica y la hace compartir cuadro con elementos extraños y de sentidos opuestos, más la universaliza? Heras conoce el poder de la reiteración y despliega el tema en múltiples variaciones: es ahí donde pulsa la cuerda simpática del arte moderno.

Como sospechaba Giorgio Agamben (en *El hombre sin contenido*), la reproducción masiva, lejos de destruir el aura de la imagen-fuente, se la restituye, al hacer la idea del “original” más presente, distante y enorme con cada una de sus pequeñas, mezquinas y mecánicas copias. Aquí tenemos una paradoja fuerte. Comprobémosla en las composiciones donde el proyectado monumento a la III Internacional, que habría de ser gigantesco y dinámico, convive con palmeras, se transfigura en torre de Babel, revela su estructura de escala hacia el cielo revolucionario, es tasada en capital y en trabajo, se descubre como croquis sobre y bajo el papel y como pura ilusión, trágica en su vanidad irrealizable, pero sublime en su ambición de realidad.

### **En busca del perfil mínimo.**

Artur Heras alcanza la máxima operatividad cuando consigue hacer entrar a los iconos en el régimen de distribución e intercambio de las mercancías, cuando actúa como rasero igualador tratando las imágenes artísticas en sus perfiles culturales más elementales. Entendiendo

“perfiles” en su acepción más literal, se ha especializado en crear figuras de contorno sincrético, claro y depurado, una concisión extrema que plantea la bifurcación violenta y dialéctica entre dos nociones de perfil, cada una de ellas con su historia y connotaciones divergentes.

De un lado, como convencionalismo representativo en antiguas culturas, como un perfil egipcio en que las partes del cuerpo se extienden en su contorno más expresivo y se despliegan para definirse de manera inequívoca. En esta utilización históricamente arcaica del perfil, hoy suponemos un gran poder para expresar el ser trascendental en contextos religiosos: la imagen de culto que se capta poderosa en su unicidad pero se percibe lejana. Desde esa distancia, las representaciones esquemáticas como *Dona, post, pa* resaltan los elementos subyacentes comunes y se prestan a una lectura antropológica.

En el otro polo expresivo, estrictamente moderno, el perfil de *Cor de fusta* se deja leer como antirretrato, figura indiferenciada y vaciada de aspiraciones a la representación de un interior opaco, refractario, sin matices fisonómicos. Heras juega conscientemente con esta connotación porque el contorno de un individuo anónimo deviene espacio vacío, recipiente, campo de representación. A menudo acoge textos y otras inscripciones como única forma de identificarse, pues es el relato, el lenguaje, lo que nos constituye como seres humanos y nos limita como tales.

En las últimas obras de Artur Heras la figura humana navega en esta ambigüedad radical, entre el aura trascendental de las antiguas imágenes que le sirven de referente y la simplificación moderna de lo humano que, renegando del humanismo clásico, sólo llega a ser en tanto que llega a representarse. Este es el precio a pagar: la objetualización y deshumanización esencial de las figuras-mercancías, sumidas en un vacío igualador y universalizador. Surcadas por líneas y marcas propias de un esquema o plano, manifiestan nuestra dimensión tecnificable, cuantificable y topografiable. Sólo destacadas en cuanto recipientes, acogen los textos que las rellenan, restaurando por la vía verbal la carga del ser o personaje que representan.

### **Dudas razonables sobre nombres e identidades.**

Siguiendo el rastro de lo escrito, llegamos desde el antirretrato hasta el autorretrato en que el artista se muestra definido por el cruce de dos sistemas. El basado en la inicial de su nombre: A de Artur y de Autor, casi anagramas el uno del otro, de Artífice, programador de artificios, desencadenante de la obra desde la concepción inicial; y el de su mano, juguetona, flexible hasta lo imposible, que en su ejecución práctica se desarrolla imprevisiblemente. Ambos sistemas confluyen en su autorretrato *Persona amb A*, que conjuga texto y gesto, cada uno con su idiosincrasia, como la única manera de dotarnos de carga ontológica

y de identidad. El pintor aplica sus transformaciones sobre un texto de base y una conclusión cínica se desprende: la pintura sólo puede representar sobre otro plano de la representación que ya está escrito.

Si sólo cabe una forma de redención, la del arte como lenguaje superpuesto,... ¿hay lugar para el entusiasta optimismo vanguardista que conectaba en el impulso de cambio el arte y la vida? Heras duda, y frecuentemente se inclina por un arte descreído, condenado a representar representaciones y no identidades profundas. Sobre él siempre pende la amenaza de la indeterminación. ¿Es Ramsés II o es Franco? ¿Es Miguel Hernández o cualquiera de nosotros captado en el momento preciso en que su lectura nos cautiva? Está claro que, para Artur Heras, individualizar no equivale a personalizar y las identificaciones nunca encuentran sustento en un cuerpo sólido y estable, sino que se decantan y se filtran para impregnar otro nivel de identificación claramente separado.

El lenguaje está irremisiblemente divorciado de los cuerpos (como se encargó de recordarnos Foucault en *Las palabras y las cosas*), sin embargo, el artista, que reconoce esta profunda escisión, muestra su voluntad de reconciliar a ambos en la ficción de sus obras y dentro de una estructura dialéctica que pueda mantener activa la relación de intercambio entre estos dos términos límite. En última instancia, pervive en él la fe en la educación, la predisposición a llenarse de los textos-manifiestos de Franz Kafka, Miguel Hernández, Cesare Pavese o Ernest Hemingway, sabiendo que los cuerpos de todos ellos padecieron finales dramáticos y anticipados.

En otros casos, cuando el título atribuye claramente el icono a un personaje determinado, las dudas también proliferan en otros sentidos, pues la identidad parece desperdigarse y abrirse en abanico. Apollinaire es representado de cabeza y de perfil estricto, como en el Quattrocento, pero Heras se desentiende de toda la tradición pictórica posterior hasta el siglo XX para buscar su filiación con otros medios icónicos: el famoso escritor aparece como uno más entre tantos rostros fotografiados que aparecieron en la publicación de Ernst Friedrich *Guerra a la guerra*, documentación visual de los heridos y mutilados de la I Guerra Mundial, con la intención pacifista y moralizadora de registrar sistemáticamente el horror de una guerra, percibida por quienes la padecieron como una espantosa destrucción técnica sin precedentes, es decir, estrictamente moderna y deshumanizadora (Ernst Jünger dio fe de ello en *El rostro de la guerra*).

### **El arte del jeroglífico en la cultura de masas.**

Últimamente laten con mucha fuerza en las creaciones de Artur Heras profundas insatisfacciones que dotan a las simples dudas del agrio carácter de polémicas con marcadas aristas. Una de ellas deriva de su rechazo a usar las reducciones y re combinaciones de iconos para

instaurar identidades definidas y cerradas. Al final, todos los signos, reducidos a sus mínimos comunes, son equivalentes en sus carencias. Peter Sloterdijk (*El desprecio de las masas*) formulaba una paradoja, la de Thomas Hobbes como fundamentador, muy a su pesar, de la democracia moderna. El autor del *Leviatán* elaboró el primer tratado político que partía de una igualdad radical por defecto: todos los hombres carecen de un sentido innato del bien y son incapaces de controlar sus pasiones. Transportado al terreno del arte, Heras parece formular en negativo: todos los sujetos modernos tenemos fuerte propensión a profanar las imágenes, a someterlas a nuestro régimen de promiscuidad icónica o, simplemente, a dotarlas de sentido a nuestro capricho, según nuestro propio orden.

El artista se sumerge en este océano helado del deseo individual donde los significantes, dispuestos sin suelo, flotan cada uno a su manera, según su forma y densidad. En *Constel·lació* trata de mantener una cierta temperatura haciéndonos nadar sin parar, moviendo nuestro interés por descifrar el jeroglífico. ¡Continuad formulando hipótesis si no queréis hundiros!, pero no podréis trazar el mapa definitivo de significados, sino una carta marina en la que, cuando consigáis dibujarla, probablemente los signos ya habrán sido desplazados fuera del espacio acotado. En vuestro esquema de interpretación ya no encontraréis nada: el plano de navegación en blanco que nos presentó Lewis Carroll en *La caza del Snark*, donde sólo permanecerán algunos puntos cardinales. Otras veces, ni eso: *Et sic in infinitum*, donde no hay Norte, o la espiral de *La vida, de alguna manera*, al final de la cual nos espera un conejito (¡otra vez Carroll!) para invitarnos a seguirlo hasta su madriguera. ¿Hay que continuar dando vueltas? ¿Hemos de seguir profundizando? ¿Hasta cuándo?

Es condición *sine qua non* del arte moderno. Las obras construidas mediante artificios indicándonos hacia sus referentes que se nos desvanecen cuando vamos hacia ellos. Un homenaje de Artur Heras: *Homenatge a A. T.* (de nuevo el artista como impulsor de fenómenos representado por sus iniciales). La admiración de Heras hacia Antoni Tàpies es compleja y dialéctica. Quiere rendir pleitesía, pero no rendirle culto al creador de *Matèria en forma de peu*. En esta nueva versión, la materia queda transformada en un recubrimiento, piel-tejido en que se repiten frívolas escenas rococó. En el extremo opuesto a la poética de Tàpies, Heras propone maliciosamente intercambiar los grandes principios, de manera que también podría titularse el cuadro *Superficie de representación en forma de pie*.

### Risas y rigores.

¡Cuidado! Estamos saltando desde el juego culto del jeroglífico a la risa maliciosa. Porque a menudo la reacción resultante de estas operaciones es algo emparentado con lo “cómico absoluto” de Baudelaire (*La esencia de la risa*), producto impregnado del espíritu

diabólico ante el espectáculo de la destrucción de imágenes y su recombinación inédita, no como un proceso de regeneración vital, sino como la sorpresa causada por los híbridos o monstruosidades modernas que adornan el nuevo paisaje de una “humanidad caída” que se siente triunfante sobre la naturaleza.

Heras promueve la risa en sus obras cuando desvela la imposibilidad de conectar directamente representación y realidad, cuando nos descubre que tras un plano de representación tropezamos con otro. También lo hace propiciando el malentendido y desnaturalizando el sentido común cuando enfocamos las metáforas en su estricta dimensión material, lo cual, como decía Bergson en *La risa*, convierte en cómicas las ideas expresadas: he aquí la forma literal de visualizar una frase hecha en *Del dit al fet*. El título expresa, en un juego de palabras, el ideal renacentista del *disegno* o concepción mental previa a la ejecución, pero la imagen denuncia cómicamente la imposibilidad literal de la exacta correspondencia entre idea y acto. Esto no es ironía entendida al modo usual, sino la relación mutuamente destructiva entre la retórica del título y la sintaxis directa del lenguaje visual.

En otra relación de intercambio entre límites, en otra vuelta de tuerca o maniobra esquiva, Heras mantiene a salvo su credibilidad como creador material de estos híbridos, técnicamente impecables, porque no se permite ninguna torpeza en su respeto hacia el “buen oficio” del pintor. Su espíritu apolíneo le exige demostrar constantemente competencia técnica, de manera que sus composiciones poseen la marca de una aplicación mimada: la uniformidad en sus superficies planas, la riqueza de texturas en sus fondos con efectos de relieve, diluciones, rayados o frotados, el dominio de veladuras y opacidades, la depuración de sus composiciones y el uso consciente de la armonización o disonancia entre tonalidades hacen que reconozcamos en sus montajes la variedad visual de sus ingredientes, pero sin las torpezas que suelen empujar a muchos colages y similares hacia el *kitsch*. En este sentido, incluso ha eliminado casi por completo su tendencia a provocar el caos mediante el choque de texturas y materiales que caracterizaba, quizá por cierta influencia del *Povera*, sus obras de los setenta: un reciente ensamblaje como *Nexus* se resuelve en un elegante ejercicio de gran belleza plástica más embebido en Paul Klee que en Kurt Schwitters.

### **Funciones plásticas y volcado psicológico.**

Se registra otra relación de intercambio entre dos tendencias aparentemente contrapuestas. Por un lado, la concepción de los cuadros como sistemas refuncionalizados y dotados de una nueva y poderosa lógica propia; por otro, la negación a la clausura de los sentidos, a la determinación precisa de estos sistemas, que se intuyen poderosos, pero que no están acabados ni predeterminados.

La funcionalidad adquirida por estas formas es revalidada dentro de las mismas composiciones. De nuevo Baudrillard (*El sistema de los objetos*): ...”funcional’ no califica de ninguna manera lo que está adaptado a un fin, sino lo que está adaptado a un orden a un sistema: la funcionalidad es la facultad de integrarse en un conjunto.” La nueva puesta en juego de las imágenes que propone Heras persigue una funcionalidad estrictamente moderna que corresponde al carácter de los objetos como signos intercambiables. Esta funcionalidad se alimenta en última instancia del concepto de “composición” que tenía Diderot: el funcionamiento de los elementos de la escena de la representación sometidos a un orden (“ordenación”) dentro de un sistema de sentidos.

Pero, dado que estos sistemas ya no están predeterminados en su lectura e interpretación por la conjunción de la cultura dominante y las tradiciones, pueden ahora jugar a la contra o quedar abiertos, indeterminados. La interpretación de los significados comunicativos y morales recae en el espectador, invitado, o empujado, a restituir las jerarquías simbólicas o a aceptar las demoliciones propuestas por Heras. Es este espectador colocado en tal situación quien ha de resistir dos empujes contrapuestos: el de la trivialidad esencial del individuo que privatiza las imágenes, fácilmente accesibles y siempre disponibles para ser leídas o ignoradas impunemente, y el de la responsabilidad del sujeto que asume su parte de trabajo, la interpretación. Sólo un *Atlante nocturno* las contrapesa para mantenerlas en equilibrio... sobre su cabeza. La cuestión es operar psíquicamente, a ciegas, iluminado bajo los destellos de las intuiciones. Las grandes mitologías y doctrinas religiosas ya no proporcionan luz para abordar estas tareas. Se han desinteresado por las imágenes, nos las han dejado para use y disfrute privado pero sin libro de instrucciones y a oscuras, porque la luz de la razón es interior y artificial. La renuncia de los grandes sistemas espiritualistas nos impone un imperativo categórico moderno del que Artur Heras se hace cargo y comparte cada vez más con sus espectadores: ejercitar un materialismo psíquico.

### **El materialismo psíquico que nos hace libres.**

Cierta crítica inscribió a Artur Heras bajo la denominación de “nuevo realismo”, o la más discutible de “hiperrealismo”. Otros textos sobre nuestro artista, veían los juegos lingüísticos inherentes en sus obras pero mantenían las calificaciones dentro de estos términos. Si esta adscripción era ya discutible en los inicios de su carrera, cuando exponía conjuntamente con Manuel Boix y Rafael Armengol, a la vista de su evolución, hoy resulta insostenible. En la más reciente obra de Heras no existe ninguna intención por “mostrar” realidades, sino por “desrealizar” sobreentendidos, poderes interpretativos impuestos o condicionantes. Apunta a una negación fuerte de la realidad, por medios más entroncados con las vanguardias históricas y el estructuralismo que con el “Realismo mágico” o la fantasía. Si hubiera que elegir entre las

denominaciones más usuales del arte contemporáneo, sería preferible la de “conceptual”, habida cuenta de los ejercicios de poesía visual que nos ofrece con cierta regularidad y constancia. Pero... ¿qué arte no es conceptual? O, dicho de otra manera,... ¿quién puede sostener todavía la fantasía decimonónica del “arte por el arte”?

Las operaciones de Artur Heras no proponen una realidad descubierta, sino una realidad dimensionada materialmente y desmontada, vaciada de su pretensión de Verdad, que reivindica el ideal revolucionario de la emancipación del sujeto moderno, porque nos libera de la alienación espiritualista que aspira al dominio sobre las personas. Por el contrario, nos arroja a la complicada tarea de dominar las cosas, sobre las que desempeñamos el papel de agentes (Alain Renaut: *La era del individuo*). En este humor moderno se desenvuelven sus juegos entre el materialismo y la materialidad, sus operaciones sobre los soportes, la relación cuadro-ventana. Ha planteado la extensión del cuadro en el espacio hacia el espectador mediante marcos, umbrales y alféizares. Partiendo de la idea, expuesta por Victor Stoichita en *La invención del cuadro*, del marco como “umbral intertextual” o como *parergon* o periferia de la obra, ha transitado desde el estatus ambiguo del marco como límite entre el espacio de la representación y el espacio de la realidad, hasta el marco como elemento central de la obra, como núcleo de contenidos.

Así funciona *Calvari baix*. Primero, como forma literal de abordar la materialidad del cuadro-escultura. En un sentido metapictórico, como ventana cerrada, muestra la parte posterior y el bastidor, soporte tradicionalmente opaco y oculto a la contemplación, abriendo al espacio artístico esta zona ciega. Finalmente, en su función representativa connotativa, a la cruz blanca se le superponen diversas figuras en una invasión de materialidades diversas (más o menos útiles o más o menos simbólicas y ambas cosas a la vez), grafitos que la desacralizan en una auténtica liberación de sentidos.

### **Refundación de las figuras políticas.**

Como nos recordaba Thierry de Duve en su artículo “Arqueología de la modernidad práctica”, el proyecto de emancipación todavía impone tareas pendientes para el arte moderno, cuyo ciclo no está cerrado en absoluto. La liberación de las imágenes, su intercambio, reubicación y nueva puesta en funcionamiento artístico es un asunto político mantenido como cuestión de fondo por Artur Heras a lo largo de toda su carrera. Sin embargo, han ido apareciendo en sus obras figuras y soluciones representativas que han cuajado en algunas series de los últimos años.

En algunas de ellas, quizá *Manual de exilio*, *Casa d’acollida* y *N-S* son las más significativas, Heras aborda problemáticas políticas mediante visualizaciones directas, imágenes fuertes y reconocibles, casi

como un ilustrador de sucesos de actualidad; mientras, en la serie *Las tres torres*, las asociaciones y vacíos crean un intrincado sistema de referencias. Sin embargo, ha sido especialmente en las series sobre *L'estibador* y sobre *Lavorare stanca*, basada ésta en el poema de Cesare Pavese, donde mejor ha potenciado, mediante soluciones formales, la dimensión significativa política. La figura del trabajador, una de las establecidas como parte esencial del imaginario moderno durante los siglos XIX y XX, ha sido sometida en estos cuadros a una revisión y revitalización, precisamente cuando, en nuestros días, se diluye y desdibuja.

El recurso a la trama punteada característica de la serigrafía y el fotograbado ampliado ha sido frecuentemente utilizado en el Pop desde sus inicios, muy eficaz como paradigma de la imagen mecánicamente reproducida en los medios de comunicación de masas (todos tenemos en mente a Roy Lichtenstein) y como forma de asociación y confusión de la imagen pictórica con la pretendida objetividad del documento fotográfico tomado “directamente” de la realidad social. Heras ha recuperado la trama punteada para la figura del trabajador, representada quizá como sombra sin cuerpo, quizá como huella, como pura imagen a punto de deshacerse, o quizá también como figura borrosa por haber sido filtrada, semioculta pero persistente en su negrura y planitud, cansada pero resistente ante el contraste con volúmenes, cromatismos acentuados o formas dinámicas y atractivas. Frente a la acumulación capitalista de beneficios basada en la abstracción del valor, el estibador transeúnte se en-carga del intercambio material, transporta los objetos sólidos sintiendo su peso, los cambia de lugar: ha devenido una de las figuras centrales por la cual pasan buena parte de las líneas de significados de la obra reciente de Artur Heras. Pese a su carácter de sombra indefinida, está absorbiendo buena parte de los sentidos que baraja actualmente el artista.

Un manifiesto: *Victòria-Ideals*. Trata sobre enigmas políticos que las generaciones actuales tenemos por resolver. ¿Conseguirá la imponente masa de la Victoria de Samotracia remontar el vuelo con este apaño provisional, tan real como imaginativo, hecho de ilusión infantil y lenguaje? Esas alas añadidas de materia y volumen real nos parecen mucho más frágiles que la poderosa representación plana de la estatua. El pesado cuerpo del monumento estático ha dejado de simbolizar la confianza en el triunfo sobre el tiempo, el progreso. Ahora, el eterno Cronos ha paralizado a la diosa alada, quien, estancada, cierra el paso a unos ideales bloqueados, inmovilizados. Si no dinamizamos las grandes cuestiones se nos acaban fosilizando. Es hora de reactivar los intercambios porque, en este caso, lo que vale para la estética vale para la ética.

### **Poética del anacronismo.**

El sentido de varias de las obras de Artur Heras habita sobre ese intercambio de tiempos. Son estos cruces los que mantienen la tensión psíquica de los objetos materiales representados. Son ellos los que se constituyen como la esencia anacrónica de las obras de arte, los que configuran el “cristal que compromete simultáneamente todas las dimensiones del tiempo”(Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo*).

En *Minotauro*, la figura copiada de la que dibujó Kafka y superpuesta a la cabeza de toro, retorna a su dimensión antropológica. Esta imagen “supera” su moderna adscripción expresionista para entrar en regresión atemporal, convirtiéndose en una estilizada representación neolítica. El tema omnipresente, que no se encuentra explícitamente figurado en el cuadro, es el laberinto en que está preso el monigote. Claro está, el laberinto es también el del metalenguaje pictórico: la pintura hablando de sí misma, ensimismada en el dédalo de la elección de tonos, de iconos, de la superposición de épocas, interferencias y derivaciones. ¿Perderemos el tiempo en debates estéticos? ¿Nos desorientaremos? ¿Cuántos caminos es posible recorrer en este mapa? ¿En cuántos planos se podría dividir este cuadro? ¿Cuántos bucles temporales quedan abiertos?

En *Lua* la transposición fotográfica del astronauta en la Luna respeta los códigos de la pintura visual plana, sincera, conviviendo con el ilusionismo óptico de la A compuesta con cañas y superpuesta marcando sombras. Se produce un entrecruzamiento de tiempos y sus representaciones: lo que parece más real es lo más arcaico y una imagen de la modernidad queda como una sombra, ilusión o leve persistencia de la visión cuando cerramos los ojos después de un destello. La sombra del pasado recae sobre lo que un día fue el sueño del futuro, otra fantasía tamizada a través del filtro artificial de la imagen televisiva. Al fondo, de la L recortada en el lienzo asoma otra presencia eléctrica, una intuición de futuro en un doble fondo de esa caja representacional que es el cuadro. ¿Cabén más tiempos en la escena? ¿Cuántos niveles de ilusión podrían desplegarse? ¿Por qué nos falta una pieza clave a pesar de toda esta complicada maquinaria escénica? ¿Quién nos la escatima?

Quizá estemos perdiendo las claves y las mismas cosas, según otra obra que puede haber marcado un cambio de etapa: el enorme políptico *L'évidence éternelle*. Pese a su aparente sencillez, contiene explícitamente varias de las lógicas maestras del último período creativo del artista y da cuerpo a algunas de las cuestiones candentes en el arte actual. La figura que abarca el conjunto de las tablas es literalmente un gigante tumbado y simboliza esa “humanidad caída”, de cuyos restos se alimenta, según Baudelaire, el arte moderno. No es simplemente un cuerpo descansando en tierra: es una potente representación antropomórfica concebida como estatua monumental para estar alzada, con su brazo extendido señalando los nuevos horizontes. Es la imagen del humanismo crítico, del proyecto ilustrado de emancipación, venida abajo, quizá por esa metástasis producida cuando las líneas que la

atraviesan casi han conseguido conectar por completo todos los puntos enfermos, esos topónimos de horror, destrucción y genocidio acaecidos en diferentes lugares y fechas del siglo XX en una red letal de anacronismos e intercambios patológicos: los bombardeos de Gernika, Coventry y Dresde; la guerra total de Stalingrado, el genocidio en el gueto de Varsovia y la matanza de civiles en Oradour; los efectos del “arma definitiva” sobre Hiroshima y Nagasaki; milicias asesinando entre los escombros de Beirut; masacres étnicas en Ruanda; la guerra masiva disfrazada de intervención humanitaria en Kosovo, los cadáveres en las calles de Kinshasa,... Suma y sigue, que aún queda mucho espacio por llenar. La eterna evidencia es que ante esta imagen del derrumbamiento, sólo cabe flotar, como el deseo, esperando poder reunir mediante la memoria los fragmentos del ídolo caído antes de que se desintegre en pequeños pedazos, o en polvo.

Catálogo *Passatges 07/08*. ISBN 979-84-89195-26-4