ARTUR HERAS

a cent metres del centre del món

ARTUR HERAS

a cent metres del centre del món

COLLECTION
à cent mètres du centre du monde

FUNDACIÓN CHIRIVELLA SORIANO DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Presidente
Manuel Chirivella Bonet

Vicepresidenta
Alicia Soriano Lleó

Secretario
Joan Mansanet i Mansanet

Vocales
Ajuntament de València
Representado por Mayrén Beneyto
Regidora Delegada de Cultura

Generalitat Valenciana
Representada por Rafael Ripoll Navarro
Secretario Autonómico de Cultura i Esport

Diputación de Valencia
Representada por Mª Jesús Puchalt

Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Eugenio Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
José Luis Giner Borrull

La Fundación Chirivella Soriano recibió la Medalla de las Bellas Artes 2007, que le concedió la Real Academia de BB AA de San Carlos, por la labor que desarrrolla en favor de los artistas valencianos.

Y la Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 -que se otorgó por primera vez- como "Benefactora del Patrimonio" por estimular la realización de actividades dirigidas a poner en valor dicho patrimonio desde la iniciativa privada.

EXPOSICIÓN

Organización
Fundación Chirivella Soriano

Comisario
Josep Salvador

Coordinación
Salvador Giménez

Coordinación del montaje
Rafael Tejedor

Coordinación técnica
José Luis Giner Borrull

Ayudantes de coordinación
Isabel Lleó
Bienvenido Simón
Amparo Olmos
Daniel Jordán

Montaje
Equipo de la Fundación Chirivella Soriano

Rotulación
Indicagraphics

Audiovisual
Barret Films

Restauración
Ana García

CATÁLOGO

Coordinación
Rafael Tejedor

Diseño y maquetación
A. Heras – P. Mestre

Textos
Manuel Chirivella Bonet
Vicente Madramany
Josep Salvador
J. F. Yvars

Traducciones
Juana Alapont
Marc Granell
Amparo Sánchez
Joana Pascual
Marie Soler

Fotografías
Archivo ACMCM
Archivo A. Heras
Ateneu Mercantil de València
Enrique Carrazoni
Evarist Caselles
J. García Poveda
Rafael de Luis
Álvaro Nebot
Juan García Rausell

Impresión
Imprenta Torres

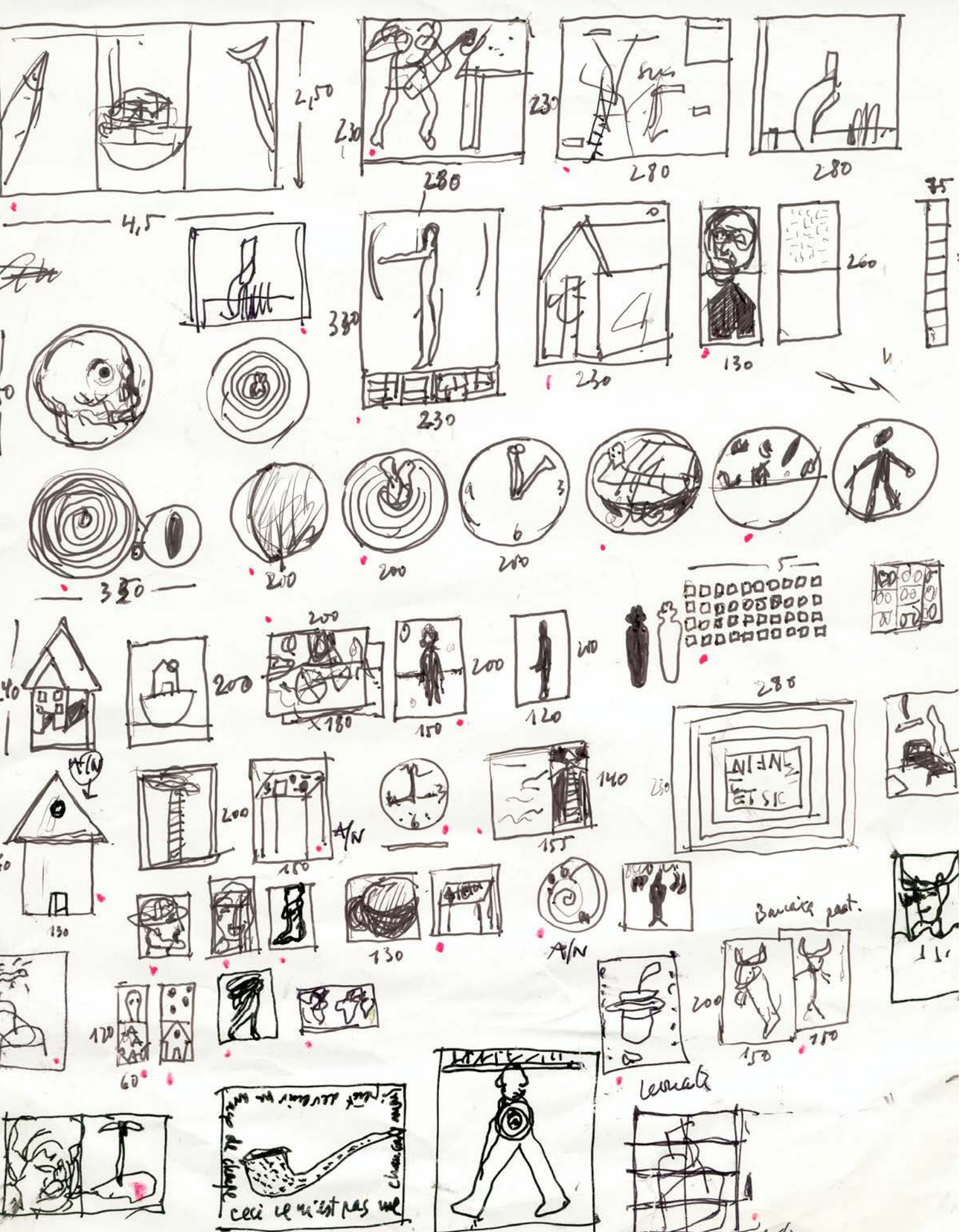
© de los textos: los autores
© de las imágenes: los autores
© de la presente edición:
Fundación Chirivella Soriano

ARTUR HERAS

a cent metres del centre del món

4 d'octubre de 2013
5 de gener de 2014

Fundación Chirivella Soriano



ÍNDEX / ÍNDICE / SOMMAIRE

8 **LA IRONÍA COMO BANDERA**
LA IRONIA COM A BANDERA
Manuel Chirivella Bonet

13 **DE AMISTAD Y PINTURA**
DE AMISTAT I PINTURA
Vicent Madramany

19 **EL ESTRATEGA IRREVERENTE: ARTUR HERAS Y SUS MISTERIOS**
L'ESTRATEGA IRREVERENT: ARTUR HERAS I ELS SEUS MISTERIS
Josep Salvador

25 **LA MANO QUE RECUERDA**
LA MÀ QUE RECORDA
J.F. Yvars

51 **CATÀLEG / CATÁLOGO / CATALOGUE**

115 **BIOGRAFIA / BIBLIOGRAFIA**

121 **TEXTES EN FRANÇAIS**

LA IRONÍA COMO BANDERA

"Ironía es síntesis de reflexión y fantasía, de armonía y entusiasmo."
F. Schlegel.

Desde su atalaya romántica e inspirándose en la dialéctica de Schelling, Friedrich Schlegel destacó la complejidad interna, la bifronte disposición psíquica del artista.
Se trata de una toma de conciencia de su naturaleza dual, de su constante oscilación entre el "entusiasmo" creador y la "autolimitación" artística.
En su aventura simbólica, el artista debe conjugar ambos elementos, gravitar entre ambas disposiciones del espíritu. De una parte ha de entregarse a su obra, creer por un momento vivamente en su ensoñación. Pero de otra parte ha de ser capaz de salir de sí, distanciarse de lo pintado, esculpido o escrito y contemplarlo a la luz del control técnico de su arte.
Internamiento en el ensueño y distanciamiento crítico se suceden en la conciencia durante el proceso creativo.
Síntesis dialéctica de opuestos, sin prevalencia alguna. Es en el equilibrio inestable entre inspiración y arte, libertad creadora y necesidad artística donde se engendra y después fluye la obra de arte.
La ironía consiste, en suma, en la honda colaboración entre las fuerzas conscientes e inconscientes del sujeto. La ironía subraya el carácter fronterizo de la experiencia simbólica/imaginaria en que consiste el arte.
Al oscilar entre ambos polos, el artista advierte que en su quehacer está tramando apenas un simulacro de realidad, una re-presentación.
Todo ser humano ha comprendido la realidad y el mundo que habita a través de códigos heredados. La obra de arte provoca una alteración en ese sistema de representaciones y prejuicios.
Esa autoconciencia respecto al carácter representacional de la realidad tiene como consecuencia que la verdad que nos es anunciada de la mano de la ironía es esencialmente que no hay verdad, ya que toda experiencia de lo real está matizada, todo es apariencia, y esa sí es la verdad.
Enarbolar, desde el arte, la bandera de la ironía supone impregnar las pretendidas evidencias de una fina y sutil capa de duda.
Artur Heras ha izado muchas banderas, ondeantes y tensas por el impulso de rachas de ironía.
Banderas que no son ninguna bandera en particular. Banderas desmitificadoras, neutras que el espectador mentalmente puede colorear e interpretar libremente.
Neutralidad y libertad interpretativa tan necesarias en este nuestro mundo

globalizado que ha acrecentado en grado superlativo toda clase de "ismos".
Una época donde parece haber gente dispuesta a morir, y sobre todo a matar, por una bandera. Banderas que con demasiada frecuencia sirven para cubrir ataúdes.
Frente a totalitarismos de diversa índole, la obra artística de Artur Heras es, entre otras cosas, un inteligente flameo irónico.

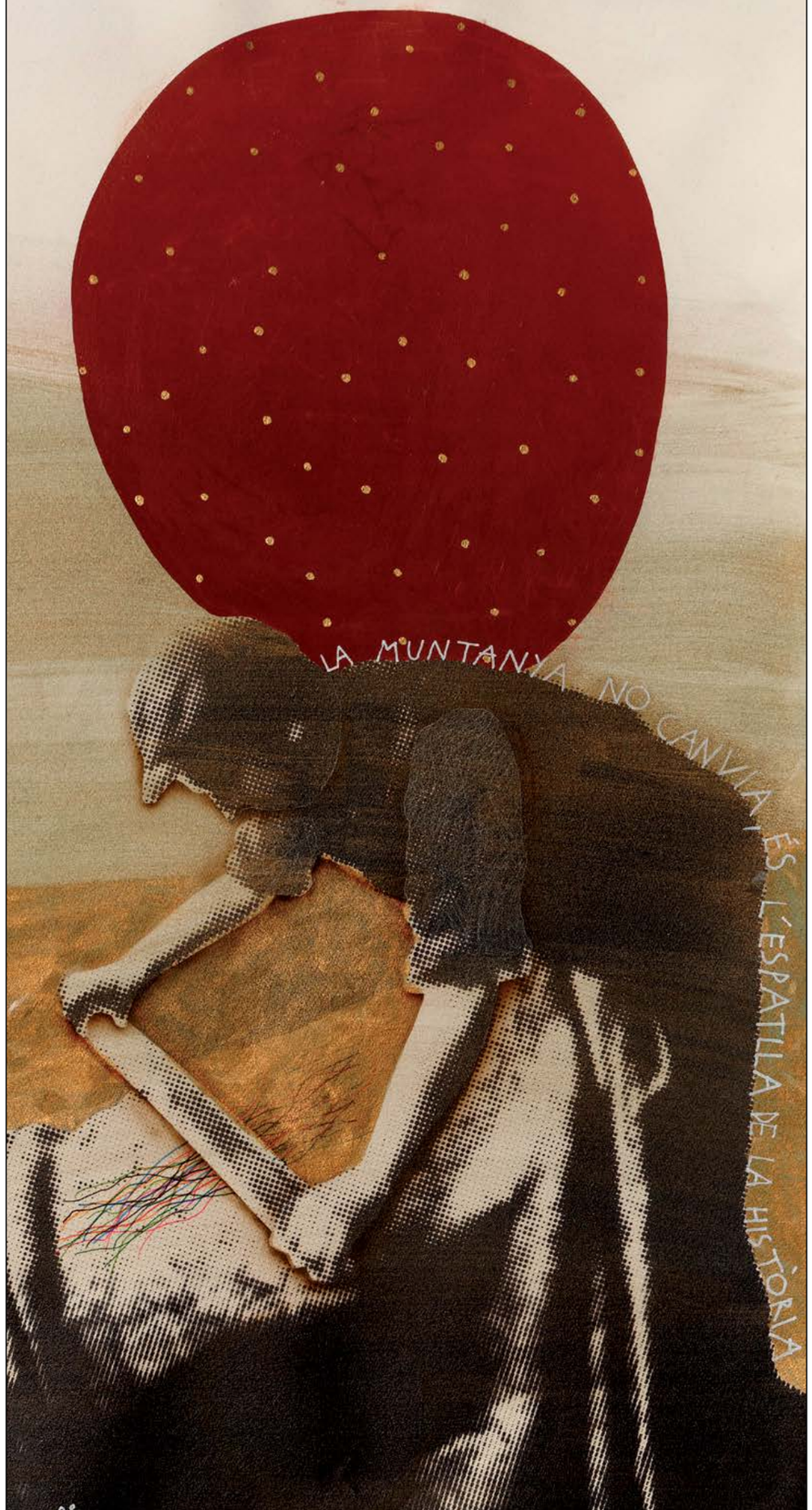
Esta exposición, que reúne piezas correspondientes a más de cuatro décadas en su gran mayoría procedentes del Centro Àcentmètresducentredumonde de Perpiñán, representa una auténtica antología de una forma de entender la pintura, el arte desde una óptica netamente contemporánea.
Heras es un cultivador de grietas: fractura la realidad aparente para captar lo que está más allá del simulacro. Es un modo de proyectar una mirada simbólica hacia el mundo.
Un fino ejercicio de crítica aderezada con escepticismo e ironía.
La obra de Artur Heras, el arte contemporáneo en general nos invita a celebrar la destrucción de valores que quizá aún apreciamos, aunque la causa en virtud de la cual se sacrifican rara vez se hace evidente.
El arte no depara evidencias, sino que deriva sin cesar hacia una zona nebulosa en donde no existen cánones establecidos.
En definitiva, el arte hoy se nos presenta como un serio riesgo, como un enfrentamiento ante un dilema existencial que demanda, en expresión de Kierkegaard, un "salto de fe" sin promesa cierta de recompensa futura.
Debemos enfrentarnos a esa encrucijada porque ninguna otra experiencia podrá parecernos tan real y verdadera. Probablemente el arte, después de todo, es un espejo de la realidad, pero teniendo siempre en cuenta que ésta no deja de ser un constructo simbólico. Por tanto, el arte tiene asignado un papel relevante como elemento de oposición mediante la construcción de otras versiones de esa realidad.
La ironía, esa bandera identificadora del transitar, artístico y vital, de Artur Heras, nos enseña a ser críticos, nos incita a dudar.
Quizá dudar es comenzar a resistir.

Manuel Chirivella Bonet.
Presidente de la Fundación Chirivella Soriano de la C.V.

LA IRONIA COM A BANDERA

"Ironia és síntesi de reflexió i fantasia,
d'harmonia i entusiasme."
F. Schlegel.

Des de la seua atalaia romàntica i inspirant-se en la dialèctica de Schelling, Friedrich Schlegel va destacar la complexitat interna, la bifront disposició psíquica de l'artista.
Es tracta d'una presa de conciència de la seua naturalesa dual, del seu constant oscil·lació entre l'"entusiasme" creador i l'"autolimitació" artística.
En la seua aventura simbòlica, l'artista deu conjugar ambdós elements, gravitar entre ambdues disposicions de l'esperit. D'una banda ha d'entregar-se a la seua obra, creure per un moment vivament en el seu somni. Però d'altra banda ha de ser capaç d'eixir de si, distanciar-se d'allò pintat, esculpit o escrit i contemplar-lo a la llum del control tècnic del seu art.
Internament en el somni i *distanciament* crític es succeixen en la conciència durant el procés creatiu.
Síntesi dialèctica d'oposats, sense prevalència alguna. És en l'equilibri inestable entre inspiració i art, llibertat creadora i necessitat artística on s'engendra i després fluix l'obra d'art.
La ironia consistix, en suma, en la fonda col·laboració entre les forces conscients i inconscients del subjecte. La ironia subratlla el caràcter fronterer de l'experiència simbòlica/imaginària en què consistix l'art.
A l'oscil·lar entre ambdós pols, l'artista advertix que en el seu quefer està tramant a penes un simulacre de realitat, una re-presentació.
Tot ésser humà ha comprés la realitat i el món que habita a través de codis heredats. L'obra d'art provoca una alteració en eixe sistema de representacions i prejuicis.
Eixa autoconciència respecte al caràcter representacional de la realitat té com a consequència que la veritat que ens és anunciada de la mà de la ironia és essencialment que no hi ha veritat, ja que tota experiència del real està matisada, tot és aparença, i eixa si és la veritat.
Enarborar, des de l'art, la bandera de la ironia suposa impregnar les preteses evidències d'una fina i subtil capa de dubte.
Artur Heras ha hissat moltes banderes, onejants i tenses per l'impuls de ratxes d'ironia.
Banderes que no són ninguna bandera en particular. Banderes desmitificadores, neutres que l'espectador mentalment pot colorejar i interpretar llibrement. Neutralitat i llibertat interpretativa tan necessàries en este nostre món globalitzat que ha acrecentat en grau superlatiu tota classe d'"ismes".



Una època on sembla haver gent disposada a morir, i sobretot a matar, per una bandera. Banderes que amb massa frequència servixen per a cobrir taüts. Front a totalitarismes de diversa índole, l'obra artística d'Artur Heras és, entre altres coses, un inteligent flameig irònic.

Esta exposició, que reunix peces corresponents a més de quatre dècades en la seua gran majoria procedents del Centre *Àcentmètresducentredumonde* de Perpinyà, representa una autèntica antologia d'una forma d'entendre la pintura, l'art des d'una òptica netament contemporània.
Heras és un cultivador de clavills: fractura la realitat aparent per a captar allò que està més enllà del simulacre. És un mode de projectar una mirada simbòlica cap al món.
Un fi exercici de crítica adornada amb escepticisme i ironia.
L'obra d'Artur Heras, l'art contemporani en general ens convida a celebrar la destrucció de valors que tal volta encara apreciem, malgrat la causa en virtut de la qual es sacrifiquen rara vegada es fa evident.
L'art no depara evidències, sinó que deriva sense parar cap a una zona nebulosa on no existixen cànons establerts.
En definitiva, l'art avui se'ns presenta com a un seriós risc, com a un enfrentament davant un dilema existencial que demanda, en expressió de Kierkegaard, un "salt de fe" sense promesa certa de recompensa futura.
Hem d'enfrentar-nos a eixa cruïlla perquè ninguna altra experiència podrà semblar-nos tan real i verdadera. Probablement l'art, després de tot, és un espill de la realitat, però tenint sempre en compte que esta no deixa de ser un constructe simbòlic. Per tant, l'art té assignat un paper rellevant com a element d'oposició mijançant la construcció d'altres versions d'eixa realitat.
La ironia, eixa bandera identificadora del transitar, artístic i vital, d'Artur Heras, ens ensenya a ser crítics, ens incita a dubtar.
Tal volta dubtar és començar a resistir.

Manuel Chirivella Bonet.
President de la Fundació Chirivella Soriano de la C.V.

DE AMISTAD Y PINTURA

Dicen los poetas, Ferruccio entre otros, que los sueños no deben contarse porque es como entregar el alma. Coincide con la creencia que muchos pueblos primitivos mantienen en relación a la fotografía de las personas. Hay, además, otro factor en la ordenación de la memoria relacionado con las cuentas de la vida en las que es mayor lo no recordado que aquello que contamos; por eso dudo –sabedor de que los trayectos del deseo y la vida viajan en sentido contrario, como lamenta Celentano en una vieja canción – que pueda desvelar ninguna clave en estas breves líneas sobre la atracción que la pintura tiene sobre mí y menos aún, las razones por las que, casi sin querer, poco a poco me he convertido en un coleccionista, aunque la palabra me produzca cierto reparo.

Podría hablar de la espontaneidad con la que se manifestó mi interés sobre la actividad de mis amigos pintores en época juvenil, o de los primeros viajes a países europeos, en un periodo en el que el nuestro arrastraba una grisalla desde el largo letargo de la posguerra. También podría, aunque probablemente con mayor dificultad para describirla, relatar las emociones que los grandes pintores del Quatrocento al Barroco, desde Ucello a Ribera, me producían –y lo siguen haciendo– al visitar

- Afiche ACMCM.
- Afiche *Avec sexe ou pas* 2009.
- Vicent Madramany 2010.

DE AMISTAT I PINTURA

Deien els poetes, Ferruccio entre altres, que els somnis no han de trobar-se perquè és com entregar l'ànima. Coincideix amb la creença que molts pobles primitius mantenen en relació a la fotografia de les persones. Hi ha, a més, un altre factor en l'ordenació de la memòria relacionat amb els comptes de la vida en els quals és major allò no recordat que allò que contem; per això dubte —sabedor que els trajectes del desig i de la vida viatgen en sentit contrari, com lamenta Celentano en una vella cançó— que puga desvelar cap clau en aquestes breus línies sobre l'atracció que la pintura té sobre mi i, menys encara, les raons per les quals, quasi sense voler, a poc a poc m'he convertit en un col·leccionista, malgrat la paraula em produïsca certa objecció.

Podria parlar de l'espontaneïtat amb la qual es va manifestar el meu interés sobre l'activitat dels meus amics pintors en l'època juvenil, o dels primers viatges a països europeus, en un període en el qual el nostre arrossegava una grisalla des de la llarga letargia de la postguerra. També podria, tot i que, probablement, amb una major dificultat per a descriure-la, relatar les emocions que els grans

los museos. Supongo que, como tantos amantes del arte, he ido a la búsqueda del choque visual que algunas pinturas nos provocan con su capacidad de suscitar una desnudez casi erótica. Con esa seducción he vivido muchos años, unida a la intención de compartirla con mis contemporáneos, convencido de que el arte posee una capacidad de transformación que, desafortunadamente, no va siempre acompasada de un cambio en la vida. Por eso, desde la primera vez que sentí penetrar en los ojos una forma de descarga de energía, no deja de sorprenderme que ese impacto se produzca a través de un soporte tan frágil como un papel o un trozo de tela. En el inicio de los sesenta empecé a reunir las primeras obras. En ese momento no presentí que seguiría haciéndolo durante más tiempo y con más avidez. Estar cerca del proceso de creación y visitar los talleres en medio del trabajo preparatorio de las exposiciones o de sus cambios suponía un observatorio privilegiado para mi interés.

Sentía la contradicción entre el "todavía" como un arraigo a referencias estéticas de otros periodos y el "ya" precipitado hacia una vitalidad casi orgánica donde por fin, a mi entender, se manifestaba entre nosotros el empuje de unos pintores de calidad utilizando lenguajes de la contemporaneidad a la par que se hacía en los escenarios internacionales. Cambiaba el producto pero también la mirada de aquellos que percibíamos esas revueltas estéticas, alimentadas por la sucesión de vanguardias. La distinción se imponía desde unas percepciones sociales y estéticas que iniciaban un movimiento *in crescendo*. Había más. La comunicación fluía y el aislamiento largo tiempo instalado se derretía; no seguía un orden alfabético pero se mostraba aquí y allá a todos aquellos ojos capaces de percibir el empuje de una nueva pintura.

La percepción de que arrancaba una generación de pintores importantes (Equipo Crónica, Boix, Heras, Armengol, Arroyo, Genovés…) se me confirmó con el paso del tiempo.

En Perpiñán adquirí un inmueble al poco tiempo de fijar allí mi residencia y actividad laboral, con vistas a convertirlo algún día en un Centro de Arte. Inicialmente el trabajo se centró en limpiar y restaurar tanto las estructuras de hierro y madera como los espacios, manteniendo algún elemento de la arqueología industrial del local (utilizado como parque móvil del ejército alemán durante la ocupación en los años 40). Finalmente en junio de 2004, terminada las obras de acondicionamiento se pudieron abrir al público los 1.400 metros cuadrados del Centro de Arte Contemporáneo *Àcentmètresducentredumonde* que, dada la cercanía, toma el nombre de la conocida frase de Salvador Dalí, origen del cuadro pintado en 1965 *Mística de la estación de Perpiñán.* Desde ese momento venimos realizando muestras individuales y colectivas de artistas de diversas procedencias aunque lógicamente hay una presencia alta de españoles y franceses. El Centro, ha incorporado entre sus actividades desde presentaciones de libros, recitales y conferencias hasta sesiones de música experi-

- Expo. L'*evidence eternelle*, 2004,
- Jacqueline i Jean Le Gac, Heras, V. Madramany, Michelle Vergniolle i Tony Bevan. 2006.
- V. Madramany al Centre d'art, 2006.
- Obres de J. Plensa i M. Navarro, exposició *Avec sexe ou pas* 2009.

pintors del Quattrocento al Barroc, des d'Ucello a Ribera, em produeixen —i ho continuen fent— en visitar els museus. Supose que, com tants amants de l'art, he anat a la cerca del xoc visual que algunes pintures ens provoquen amb la seua capacitat de suscitar una nuesa quasi eròtica. Amb aquesta seducció he viscut molts anys, unida a la intenció de compartir-la amb els meus contemporanis, convençut que l'art posseeix una capacitat de transformació que, desafortunadament, no va sempre acompassada d'un canvi en la vida. Per això, des de la primera volta que vaig sentir penetrar en els ulls una forma de descàrrega d'energia, no deixa de sorprendre'm que aquest impacte es produesca a través d'un suport tan fràgil com un paper o un troç de tela. A l'inici dels seixanta vaig començar a reunir les primeres obres. En aquell moment no vaig pressentir que continuaria fent-ho durant més temps i amb més avidesa. Estar a prop del procés de creació i visitar els tallers enmig del treball preparatori de les exposicions o dels seus canvis suposava un observatori privilegiat per al meu interés.

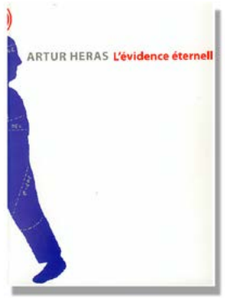
Sentia la contradicció entre l'«encara» com un arrelament a referències estètiques d'altres períodes i el «ja» precipitat cap a una vitalitat quasi orgànica on per fi, al meu entendre, es manifestava entre nosaltres l'espenta d'uns pintors de qualitat utilitzant llenguatges de la contemporaneïtat alhora que es feia en els escenaris internacionals. Canviava el producte però també la mirada d'aquells que percebíem aquelles revoltes estètiques, alimentades per la successió de les avantguardes. La distinció s'imposava des d'unes proporcions socials i estètiques que iniciaven un moviment *in crescendo*. Hi havia més. La comunicació fluïa i l'aïllament llarg temps instal·lat es derretia; no seguia un ordre alfabètic però es mostrava ací i allà a tots aquells ulls capaços de percebre l'espenta d'una nova pintura.

La percepció del fet que arrancava una generació de pintors importants (Èquip Crònica, Boix, Heras, Armengol, Arroyo, Genovés...) es va confirmar amb el pas del temps.

A Perpinyà vaig adquirir un edifici al poc de temps de fixar allí la meua residència i activitat laboral. Inicialment el treball es va centrar a netejar i restaurar tant les estructures de ferro i fusta com els espais, mantenint algun element de l'arqueologia industrial del local (utilitzat com a parc mòbil de l'exèrcit alemany durant l'ocupació dels anys quaranta). Finalment, al juny del 2004, acabades les obres de condicionament es van poder obrir al públic els 1.400 metres quadrats del Centre d'Art Contemporani *Àcentmètresducentredumond*, que, donat el veïnatge, reben el nom de la coneguda manifestació de Salvador Dalí a partir del quadre pintat el 1965 *Mística de la estación de Perpiñán*. Des d'aquest moment venim realitzant-hi mostres individuals i col·lectives d'artistes de diverses procedències encara que lògicament hi ha una alta presència d'espanyols i francesos. El Centre ha incorporat entre les seues activitats des de presentacions de llibres, recitals i conferències fins a sessions de música experimental, sent abans de res les exposicions el nucli prioritari i, la *Collection-Collective* el

mental, siendo ante todo las exposiciones el núcleo prioritario y, la *Collection-Collective* su principal patrimonio. No estoy solo en esta experiencia: además de la ayuda institucional del Ayuntamiento de Perpiñán y de la Región Languedoc-Roussillon, un grupo de profesionales liberales, empresarios o simplemente ciudadanos y amigos, comparten el proyecto dando su apoyo y participando en el recorrido a través de autores como el inglés Tony Bevan, los franceses Corpet, Pencreac'h, Ben, Le Gac, Viallat…, los holandeses Lucebert y Pat Andrea… y Guinovart, Genovés, Plensa, M. Navarro, Boix, Armengol… de nuestras tierras.

Ahora presentamos, en la Fundación Chirivella Soriano de Valencia, las obras de Artur Heras de nuestra colección, tal como hicimos en 2010 con las obras de Jean Le Gac en el Carré Baudouin de Paris y en L'Isle sur la Sorgue. De ambos artistas hemos reunido una importante colección en cuanto al número de obras, formatos y periodos representados. Artur Heras, además de razones de prolongada amistad – de cuya obra trazan un amplio estudio los textos de Josep Salvador y J. Francisco Yvars en éste mismo catálogo –, es un autor seguido desde nuestro origen y del que hemos reunido un amplio número de obras desde sus inicios hasta el presente y del que no dudo en afirmar que mostramos una antología única.



- Catàleg A. Heras, ACMCM 2004.
- V. Madramany i A. Heras al Chateau de Salses, 1994.
- V. Madramany amb membres del patronat ACMCM a Berlin, 2011.
- Salvador Pavia, Heras, M. Vergniolle, J.V. Santaemilia, Madramany, Elo, J. Salvador i Teresa durant la mostra de Toni Bevan el 2007.

seu principal patrimoni. No estic sol en aquesta experiència: a més de l'ajuda institucional de l'Ajuntament de Perpinyà i de la Regió de Languedoc-Roussillon, un grup de professionals liberals, empresaris o simplement ciutadans i amics, comparteixen el projecte donant-hi el seu suport i participant en el recorregut a través de autors com l'anglés Tony Bevan, els francesos Corpet, Pencreac'h, Ben, Le Gac, Viallat…, els holandesos Lucebert, Pat Andrea... i Guinovart, Genovés, Plensa, M. Navarro, Boix, Armengol… de les nostres terres.

Ara presentem, a la Fundació Chirivella Soriano de València, les obres d'Artur Heras de la nostra col·lecció, tal i com vam fer el 2010 amb les obres de Jean Le Gac al Carré Baudouin de París i a L'Isle sur la Sorgue. D'ambdós artistes hem reunit una important col·lecció quant al nombre d'obres, formats i períodes representats. Artur Heras, a més de raons de prolongada amistat —de l'obra del qual tracen un ampli estudi els textos de Josep Salvador i J. Francisco Yvars en aquest mateix catàleg—, és un autor seguit des del nostre origen i del qual hem reunit un ampli nombre d'obres des dels seus inicis fins al present i del qual no dubte a afirmar que mostrem una antologia única.

El meu interés per la pintura ha augmentat en les últimes dècades en les quals, amb freqüència, és qüestionada. El desenvolupament de noves tecnologies junt amb l'augment de la producció i el nombre d'artistes, de mediadors, l'aparició de la xarxa digital, els escenaris especulatius enmig de la

Mi interés por la pintura se ha incrementado en las últimas décadas en las que, con frecuencia, es cuestionada. El desarrollo de nuevas estrategias junto al aumento de la producción y del número de artistas, de mediadores, la aparición de la red digital, los escenarios especulativos en medio de la globalización, han acotado la pintura como una praxis quasi artesanal y ausente, la mayoría de veces, de las grandes manifestaciones. Resulta difícil que una pintura salte a los media si no es por alcanzar una altísima cotización, o por algún accidente circundante, robo, escándalo, que lo adorne. Es un tiempo en el que reina la desmemoria encargada de barrer nuestras pisadas más recientes. Sin ánimo trascendente pero seguro en la convicción de que el tiempo hace y deshace, me atrevo a imaginar una mirada que remontándose a las cavernas, es capaz desde sus grafías, una vez más, de emocionarnos eternamente…

Vicent Madramany

globalització, han acotat la pintura com una praxis quasi artesanal i absent, la majoria de vegades, de les grans manifestacions. Resulta difícil que una pintura salte als *media* si no és per a assolir una altíssima cotització, o per algun accident circumdant, robatori, escàndol, que ho adorne. És un temps en què regna la desmemòria encarregada d'agranar les nostres petjades més recents. Sense ànim trascendent però segur en la convicció que el temps fa i desfà, m'atrevesc a imaginar una mirada que remuntant-se a les cavernes, és capaç des de les seues grafies, una vegada més, d'emocionar-nos eternament...

Vicent Madramany

Trama 2006 tinta i llàpis / paper 73 x 52 cm

EL ESTRATEGA IRREVERENTE: ARTUR HERAS Y SUS MISTERIOS

El proceso de recontextualización de los viejos iconos produce automáticamente un nuevo mensaje, convirtiendo las imágenes en una nueva epifanía existencial. Las prácticas de la fragmentación y el collage supusieron desde su aparición un punto de inflexión en las estrategias artísticas. Este contexto apropiacionista en que aparece el trabajo de Artur Heras constituye un motor subversivo al proporcionar nuevos significados en la frontera de lo que está permitido y establecido. Las fuentes creativas de Heras manan de los pozos de las nuevas aportaciones de la apertura del hecho artístico a todo un mundo de posibilidades expresivas que han alcanzado un protagonismo fundamental en la cultura contemporánea, derribando las barreras entre la llamada cultura elitista y la popular.

En la obra de Artur Heras esta premisa nos llega con todo su poder de reflexión y persuasión. Sus propuestas plásticas nos acercan de manera sensible y dramática a la nueva visión que el cine nos ha aportado, dejando que el elemento temporal también participe: sus creaciones se enriquecen con una mirada abierta a descifrar todo lo que hay detrás la pintura, que no es ni más ni menos que la dimensión trágica de la vida.

- J. Salvador amb V. Madramany, Perpinyà 2013.

L'ESTRATEGA IRREVERENT: ARTUR HERAS I ELS SEUS MISTERIS

El procés de recontextualització de les velles icones produeix automàticament un nou missatge, convertint les imatges en una nova epifania existencial. Les pràctiques de la fragmentació i el collage suposaren des de la seua aparició un punt d'inflexió en les estratègies artístiques. Aquest context apropiacionista en què apareix el treball d'Artur Heras constitueix un motor subversiu en proporcionar nous significats en la frontera d'allò que està permès i establert. Les fonts creatives d'Heras brollen dels pous de les noves aportacions de l'obertura del fet artístic a tot un món de possibilitats expressives que han assolit un protagonisme fonamental en la cultura contemporània, enderrocant les barreres entre l'anomenada cultura elitista i la popular.

En l'obra d'Artur Heras aquesta premissa ens arriba amb tot el seu poder de reflexió i persuasió. Les seues propostes plàstiques ens apropen de manera sensible i dramàtica a la nova visió que el cinema ens ha aportat, deixant que l'element temporal també hi participe: les seues creacions s'enriqueixen amb una mirada oberta a desxifrar tot el que hi ha darrere la pintura, que no és ni més ni menys que la dimensió tràgica de la vida.

En la trayectoria artística de Heras que ahora celebra el medio siglo de actividad, encontramos elementos humanísticos que ya defendieran otras figuras que han marcado la historia de la agitación cultural, como fue el caso de Willem Sandberg, director del Stedelijk Museum de Amsterdam durante la posguerra europea, que a sus funciones de programador añadía las de diseñador para que los elementos divulgadores del hecho artístico concreto comunicaran el tema de la manera más oportuna.

En 1964 se producen dos fenómenos que trastocaron la escena estética mundial. Por una parte Joseph Beuys publica su autobiografía ficticia y expone una selección de los dibujos y esculturas que había realizado entre 1951 y 1956 en la Documenta de Kassel; por la otra Andy Warhol instala la obra *Thirteen Most Wanted Men* durante la Feria Mundial de Nueva York. En ambos casos hay un apropiación del objeto para dotarlo de un nuevo simbolismo, con una carga narrativa en el caso del artista alemán y de filtro de la realidad en el caso del norteamericano. Y mientras todo eso sacudía la autocomplacencia en las derivas informalistas y expresionistas, en nuestro país asistimos a un resurgimiento de la figuración que en el caso de Artur Heras se fue extendiendo de manera sorprendente

En la trajectòria artística d'Heras que ara celebra el mig segle d'activitat, trobem elements humanístics que ja defensaren altres figures que han marcat la història de l'agitació cultural, com fou el cas de Willem Sandberg, director del Stedelijk Museum d'Amsterdam durant la posguerra europea, que a les seues funcions de programador afegia les de dissenyador per tal que els elements divulgadors del fet artístic concret comunicaren el tema de la manera més escaient.

En 1964 es produeixen dos fenòmens que van capgirar l'escena estètica mundial. D'una banda Joseph Beuys publica la seua autobiografia fictícia i exposa una selecció dels dibuixos i escultures que havia realitzat entre 1951 i 1956 en la Documenta de Kassel; d'altra Andy Warhol instal·la l'obra *Thirteen Most Wanted Men* durant la Fira Mundial de Nova York. En ambdós casos hi ha un apropiació de l'objecte per a dotar-lo d'un nou simbolisme, amb una càrrega narrativa en el cas de l'artista alemany i de filtre de la realitat en el cas del nordamericà. I mentre tot això sacsejava l'autocomplaença en les derives informalistes i expressionistes, al nostre país assistim a un ressorgiment de la figuració que en el cas d'Artur Heras es va anar estenent de manera sorprenent per a deixar espai a tot un seguit d'experiments amb el collage, la fotografia, l'escultura que elabora amb una destresa, elegància i

para dejar espacio a toda una secuencia de experimentos con el collage, la fotografía, la escultura que elabora con una destreza, elegancia e intencionalidad que permiten distintas aproximaciones. En este mismo período de mitad de los sesenta los artistas realizan instalaciones para demostrar sus prácticas personales de selección. Y en estas creaciones se incorporan objetos de la vida cotidiana. De esta manera la obra artística se abre a nuevas experiencias.

Durante ese 1964 Heras participa en el V Salón Internacional de Marzo junto a los otros dos artistas que lo acompañaran en las primeras apariciones públicas, Manolo Boix y Rafael Armengol. De esa primera época proceden obras como *A las victorias que no causan derrotados* [1] donde la utilización de la figura de la Victoria de Samotracia reivindica la defensa de los oprimidos sobre un fondo grisáceo y matérico que refleja el momento histórico que conocía de primera mano el autor.

Hace ya un buen puñado de años que Heras está empeñado en esa obsesión de plasmar una realidad que se desliza tan pronto como nos fijamos en ella, e ir de lo visible hacia lo invisible, imágenes retinianas y psicológicas para llegar a la esencia de la persona y de la vida. Todo en su obra, que se

- *Triptic monoteista* 1964, Heras, Armengol, Boix. Col. Diputació de València.
- Agustí Moreno, Andreu Alfaro, Artur Heras i Ausiàs en Tabarca, estiu de 1989.
- Josep Salvador i Vicent Madramany als tallers de'Anselm Kiefer, La Ribaute, 2012.

intencionalitat que permeten distintes aproximacions. En aquest mateix període de meitat dels seixanta els artistes realitzen intal·lacions per a demostrar les seues pràctiques personals de selecció. I en aquestes creacions s'incorporen objectes de la vida quotidiana. D'aquesta manera l'obra artística s'obri a noves experiències.

Durant aquell 1964 Heras participa en el V Saló Internacional de Març junt amb els altres dos artistes que l'acompanyaran en les primeres aparicions públiques, Manolo Boix i Rafael Armengol. D'aquella primera època procedeixen obres com *A les victòries que no causen derrotatats* [1] on la utilització de la figura de la Victòria de Samotràcia reivindica la defensa dels oprimits sobre un fons grisenc i matèric que reflecteix el moment històric que coneixia de primera mà l'autor.

Fa ja un bon grapat d'anys que Heras està capficat en la dèria de plasmar una realitat que se'ns esmuny tan aviat com ens fixem en ella, i anar d'allò visible cap a l'invisible, imatges retinianes i psicològiques per a arribar a l'essència de la persona i de la vida. Tot en la seua obra, que es caracteritza per una ironia, una factura única que destil·la un bagatge intel·lectual bastit de manera molt personal

caracteriza por una ironía, una factura única que destila un bagaje intelectual creado de manera muy personal y sólida, tiene la clara intención de remover conciencias e interrogarnos con miradas insolentes.

En todas y cada una de sus series es admirable su capacidad de interiorizar y volver subjetiva la mirada, alejándose conscientemente de la proclama evidente. Sus bodegones, sus banderas, sus citas históricas y literarias, el tratamiento de la fotografía y de otros objetos cotidianos son recursos para quitarle solemnidad al tema: al fin y al cabo el arte es la manifestación más palpable de la inutilidad y la necesidad de alzar nuestra voz.

Su dominio de las formas habitadas por elementos a veces contradictorios son trampas que fijan nuestra atención para adentrarnos en un mundo misterioso y complejo. No podía ser de otra manera cuando queremos que las estrategias artísticas nos ayuden a reflexionar sobre el mundo de los sentimientos y de las ideas. En su poética predominan la audacia y el sentido del humor, la ambivalencia, la iconoclasia y la actitud irreverente para descifrar la función del artista.

- A.Heras, Ad Petersen, Josep Salvador i Michelle Vergniolle al Museum Tinguely de Basel, 2012.
- J. Salvador, A. Heras al Musée Carré d'Art Nimes, 2008.
- *(A-C)* galeria Àmbit, Barcelona 2004
- *No pasarán,* exposició *El camino del arte* Sala Parpalló, València 1992.

i sòlida, té la clara intenció de remoure consciències i empaitar-nos amb mirades insolents que no sempre són ben enteses.

En totes i cadascuna de les seues sèries és admirable la seua capacitat d'interioritzar i tornar subjectiva la mirada, tot allunyant-se conscientment de la proclama evident. Els seus bodegons, les seues banderes, les seues citacions històriques i literàries, el tractament de la fotografia i d'altres objectes quotidians són recursos per a llevar-li solemnitat al tema: al cap i a la fi l'art és la manifestació més palpable de la inutilitat i la necessitat d'alçar la nostra veu.

El seu domini de les formes habitades per elements de vegades contradictoris són paranys que atrapen la nostra atenció per a endinsar-nos en un món misteriòs i complex. No podia ser d'altra manera quan volem que les estratègies artístiques ens ajuden a reflexionar sobre el món dels sentiments i de les idees. En la seua poètica predominen l'audàcia i el sentit de l'humor, l'ambivalència, la iconoclàstia i l'actitud irreverent, per a desxifrar la funció de l'artista.

Las diversas etapas que han ido sucediéndose en su trayectoria, aunque no abandonará determinados elementos que mantienen su vigencia e intencionalidad, van componiendo un perfil que nunca acabamos de captar en una primera instancia porque reclama un vínculo intelectual y vital más allá del caos que nos rodea.

Josep Salvador

[1] Michelle Vergniolle-Delalle, *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*, Ed. L'Harmattan, París, 2004, pàg. 332 (versión castellana publicada por la Universitat de València en 2008).

Les diverses etapes que han anat succeint-se en la seua trajectòria, tot i que no abandonarà determinats elements que mantenen la seua vigència i intencionalitat, van component un perfil que mai no acabem de copsar en una primera instància perquè reclama un vincle intel·lectual i vital més enllà del caos que ens envolta.

Josep Salvador

[1] Michelle Vergniolle-Delalle, *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*, Ed. L'Harmattan, París, 2004, pàg. 332 (versió castellana publicada per la Universitat de València en 2008).

Manual nocturn 2004 acrílic i oli / tela 120 x 80 cm

LA MANO QUE RECUERDA

I

La imagen insinuante, y a la vez sinuosa si me permite el lector, que titula esta nota retoma un verso certero del *Cuaderno de Nueva York* del poeta castellano José Hierro. En un poema, además, particularmente afín con la estela que ha trazado el arte complejo de Artur Heras a lo largo de una trayectoria que cubre cincuenta años nada menos: debutó en el espacio cultural todavía estudiante de Bellas Artes en Valencia, sin que por ello se sintiera un pionero visionario ni mucho menos un aguerrido rompedor de las maneras propias de una profesión sin confines: ser artista. Nunca soñó con ser la esperanza blanca del porvenir figurativo, para utilizar una metáfora de ayer, en una Valencia vecinal anclada estéticamente en la nostalgia y atrincherada en la destreza del oficio, pero tampoco se creyó el ardoroso iconoclasta obstinado en volver del revés lo que todavía era la tradición de la pintura, cuando menos en nuestra tierra en lo que atañe al paisaje y el retrato, justo es decirlo. Heras ha sido un anticipado perspicaz activista gráfico frente al poder hipnótico de las imágenes del arte, sin refugiarse cómodamente en apresurados prontuarios ideológicos ni dejarse deslumbrar por didácticas normatividades que aspiraban a tutelar la percepción de lo nuevo, esa esquiva intuición en aquel tiempo una mezcla confusa de residuos formalizados de la vanguardia tardía sometidos al

- A.Heras fent castells d'arena a la platja de Nazaret, València 1959.
- Cat. Armengol, Boix, Heras. Martínez Medina, València 1964.

LA MÀ QUE RECORDA

I

La imatge insinuant i alhora sinuosa, si em permet el lector, que posa títol a aquesta nota, reprén un vers encertat del Quadern de Nova York del poeta castellà José Hierro. En un poema, a més, particularment afí amb el solc que ha traçat l'art complex d'Artur Heras tot al llarg d'una trajectòria que abasta cinquanta anys, ni més ni menys. Debutà a l'espai cultural quan encara era estudiant de Belles Arts a València, sense que per això se sentís un capdavanter visionari ni de molt un aguerrit trencador dels faisons propis d'una professió sense límits: ser artista. Mai somià ser l'esperança blanca de l'avenir figuratiu, per a utilitzar una metàfora d'ahir, a una València veïnal ancorada estèticament a l'enyorança i atrinxerada en l'habilitat de l'ofici, però tampoc es cregué el fervent iconoclasta obstinat a capgirar allò que encara era la tradició de la pintura, si més no a la nostra terra pel que concerneix al paisatge i el retrat. És just dir-ho. Heras, ha sigut un activista gràfic anticipat i perspicaç davant l'hipnòtic poder de les imatges de l'art, sense refugiar-se còmodament en precipitats promptuaris ideològics ni deixar-se enlluernar per didàctiques normativitats que aspiraven

tamiz local, sazonados eso sí con la punzante y creativa estética de resistencia que tiñó de rojo los primeros proyectos colectivos de intervención artística, ya en el umbral del ocaso de la dictadura. El inesperado *Miércoles de ceniza* adelantado casi por sorpresa por el Grup Parpalló fue en Valencia el revulsivo de urgencia apremiado por una situación insostenible: carencia de galerías punteras, insultante silencio universitario y cerrazón desoladora a la vista de cualquier propuesta medianamente sugestiva calificada de inmediato por los guardianes del orden de amenazador presagio de insumisión. Casi una premonición tal vez desenfocada del contagioso *no decir* de los llamados indignados de entonces y hoy, que avanzan persuasivamente porque nada proponen y viven al resguardo de la reacción del cercado del poder. Con algunas notables excepciones -Sala Mateu y otras iniciativas inverosímiles como Martínez Medina o Publiprés después, por citar ejemplos señeros. No sé por qué, para hablar con franqueza, siempre he situado el perfil elegante y educado de Artur Heras en un limbo peculiar de imágenes sin tiempo, incluso la primera vez que pude acceder a su obra en una improvisada exposición -era 1963- en el Seminario Diocesano de Moncada, aquel insolvente monumento del nacional catolicismo cuyo destino y fortuna posteriores se me escapan. La muestra estaba disimulada bajo las para mí enigmáticas siglas de ARS, si no recuerdo mal, en la que sobrevolaba la sombra del padre Roig -el ángel benévolo del arte valenciano de transición-, polémico y admirado profesor de la escuela. Por entonces, supongo, debió consolidar ese sorprendente triángulo equilátero incandescente -con Rafael Armengol y Manolo Boix- que enseguida retomó un prisma compacto

a tutelar la percepció d'allò nou, eixa esquiva intuïció en aquell temps una mescla confosa de residus formalitzats de l'avantguarda tardana sotmesos al sedàs local, adobats això sí amb la punyent i creativa estètica de resistència que tenyí de roig els primers projectes col·lectius d'intervenció artística, ja al llindar de l'ocàs de la dictadura. L'inesperat dimecres de cendra avançat quasi per sorpresa pel Grup Parpalló fou a València el revulsiu d'urgència apressat per una situació insostenible: carència de galeries punteres, insultant silenci universitari i totxesa desoladora a la vista de qualsevol proposta mitjanament suggestiva, qualificada d'immediat pels guardians de l'ordre d'amenaçador presagi d'insubmissió. Quasi una premonició potser desenfocada del contagiós no dir dels anomenats indignats d'aleshores, i d'avui, que avancen persuasivament perquè res no proposen i viuen al resguard de la closa del poder. Amb algunes notables excepcions, Sala Mateu i altres iniciatives inversemblants com Martínez Medina o Publiprés després, per citar exemples sense parió. No sé per què, per parlar amb franquesa, sempre he situat el perfil elegant i educat d'Artur Heras en un limbe peculiar d'imatges sense temps, inclús el primer cop que vaig poder accedir a la seva obra en una improvisada exposició –era 1963- al Seminari Diocesà de Montcada. Aquell insolvent monument del nacional catolicisme del qual destí i fortuna posteriors, se m'escapen. La mostra estava dissimulada sota les –per a mi- enigmàtiques sigles d'ARS, si no recorde malament, en què sobrevolava l'ombra del Pare Roig (l'àngel benèvol de l'art valencià de la trans-

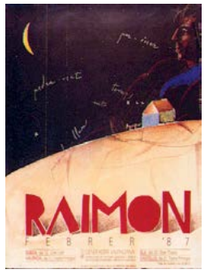
por la sencillez de las propuestas artísticas en juego. Una fantasía geométrica en largo alcance. Me sorprendió en aquella ocasión y después todavía más, la seriedad del trabajo de Artur Heras y el discreto recurso a la literatura de reflexión -léase el llamado pensamiento neomarxista y más tarde Walter Benjamin- llegado el momento de argumentar abiertamente sus proyectos gráficos, siempre ajenos a los manidos manifiestos y proclamas al uso. Proyectos en equilibrio inestable -todo hay que decirlo- con el apresurado radicalismo de barricada que forzaba entre nosotros la neofiguración crítica. Un artista que pretendía rescatar del olvido -esa era mi impresión entonces- a la manera del dibujante o el diestro artífice de la tira gráfica y mediante el trazo inseguro o atrevido sobre el papel y la tela, una secuencia de estelas temporales, casi viñetas, que la memoria siempre consciente y voluntaria del artista transformaba enseguida en una suerte de figuras fantasmales -y cedo la palabra al poeta Hierro- "solidificadas y dispuestas a relatarnos quienes son". A justificar, dicho de otro modo, a través de sucintos esbozos sensibles un eterno e imprevisible retorno plástico. Conviene, sin embargo, dejar claro que Artur Heras es un artista de imágenes, de figuras y escenas comprometidas en un ostensible diálogo mudo, en mayor medida desde luego que de gestos y abstracciones formales que en su caso detienen, aferran diríamos mejor, una iconología variable de velados indicios personales elevados a la categoría de motivos de representación nunca objetivos y siempre motivados por la ironía, a menudo apenas insinuados es verdad, que aportan desde sus primeros trabajos una persistente seña de identidad a su arte. Ironía, insisto, que nada tiene que ver con el sarcasmo, sen-

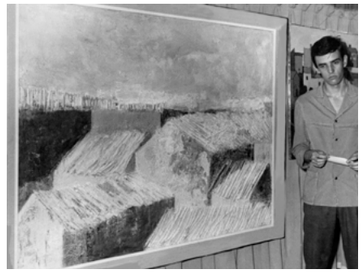
- R. Armengol, M. Boix, A. Heras en la Sala Parpalló, 1992.
- Cat. *284 Días de Arte en Sala Mateu,* València 1966-67.
- Cat. *Boix Heras Armengol*. Gallery Bique, Madrid 1966
- *N a una victoria* 1964, Tec. mixta s. tela. (Col. IVAM)

ició) polèmic i admirat professor de l'escola. Supose que per aquell temps degué consolidar eixe sorprenent triangle equilàter incandescent –amb Rafa Armengol i Manolo Boix- que de seguida reprengué un prisma compacte per la senzillesa de les propostes artístiques en joc. Una fantasia geomètrica de llarg abast. Em va sorprendre en aquella ocasió, i després encara més, la serietat del treball d'Artur Heras i el recurs discret a la literatura de reflexió –llegiu l'esmentat pensament neomarxista i, també, Walter Benjamin- arribat el moment d'argumentar obertament els seus projectes gràfics. Aquests, sempre aliens als amanits manifests i proclames a l'ús. Projectes en equilibri inestable –tot cal dir-ho- amb el prest radicalisme de barricada que forçava entre nosaltres la neofiguració crítica. Un artista que pretenia rescatar de l'oblit –eixa era la meva impressió aleshores- a la manera del dibuixant o el destre artífex de la tira gràfica i, mitjançant el traç insegur o atrevit sobre el paper i la tela, una seqüència d'estels temporals, quasi vinyetes, que la memòria sempre conscient i voluntària de l'artista transformava de seguida en una sort de figures fantasmals –i cedesc la paraula al poeta Hierro- "solidificades i disposades a relatar-nos qui són". A justificar, dit d'altre mode, mitjançant succints esbossos sensibles en un etern i imprevisible retorn plàstic. Convé, nogensmenys, deixar clar que Artur Heras és un artista d'imatges, de figures i escenes compromeses en un ostensible diàleg mut. En major mesura, per suposat, que de gestos i abstraccions formals que, en el seu cas; detenen aferren –diríem millor-, una iconologia variable de vetllats in-

timiento destructivo a mi parecer y de perversas consecuencias en el decurso del arte, que por lo general suele añadir una capa de temporalidad, de expresionismo narrativo innecesario.

Que la Península vivió a lo largo de la década de los sesenta un momento efímero de esplendor, es sólo una verdad a medias. Fueron unos años duros que quedaron zanjados con expeditiva virulencia castrense por el *Estado de Excepción*. El hecho nada tiene que ver con la efervescencia reivindicativa del *Mayo francés*, pero acaso en ese sorprendente *malestar en la cultura* quepa rastrear el origen de la entonación utopista tan reiterada en alguno de los despliegues figurativos del momento. No creo que sea la ocasión para repetir una historia sobradamente transitada con disciplina y rigor descriptivo, que cuenta con excelentes visiones panorámicas y afiladas monografías del hecho cultural, pero procede ahora insinuar algunos *points de repère* curiosos. En Valencia la década adquiere, desde la perspectiva del medio siglo transcurrido, un etéreo matiz épico que arranca con la feliz iniciativa de *La Caña Gris*, una revista testimonial que estableció el primer -y ahora sí, efímero- puente cultural con el exilio republicano al rendir un homenaje plural y unánime a Luís Cernuda, poeta de poetas alineado a contratono y desabridamente entre las voces vencidas. Un auténtico rescate para la nueva sensibilidad emergente. Como asimismo la recuperación silenciosa de Juan Gil-Albert y el protagonismo irritante y magnético de Joan Fuster, quizás el mayor ensayista ilustrado de nuestra lengua si hubiera tenido la fortuna de escribir en francés o italiano, pongamos, para recurrir a expresiones





dicis personals elevats a la categoria de motius de representació, mai objectius i sempre motivats per la ironia. Aporten, sovint escassament insinuats, és cert; una persistent senya d'identitat al seu art des dels seus primers treballs. Ironia, insistesc, que no té res a veure amb el sarcasme, sentiment destructiu al meu parer, que generalment sol afegir una capa de temporalitat, d'expressionisme narratiu innecessari.

El fet que la Península va viure tot al llarg de la dècada dels seixanta un moment efímer d'esplendor, és sols una veritat a mitges. Foren uns anys durs que quedaren dirimits amb expeditiva virulència castrense per l'Estat d'Excepció. El fet no té res a veure amb l'efervescència reivindicativa del Maig francès, però potser càpiga rastrejar, en eixe sorprenent malestar en la cultura, l'origen de l'entonació utopista tan reiterada en algun dels desplegaments figuratius del moment. No crec que siga l'ocasió per a repetir una història sobradament transitada amb disciplina i rigor descriptiu que, a més a més, compta amb excel·lents visions panoràmiques i monografies afilades del fet cultural, però procedeix ara insinuar alguns points de repère curiosos. A València la dècada adquireix, des de la perspectiva del mig segle transcorregut, un eteri matís èpic que arranca amb la feliç iniciativa de La Caña Gris, una revista testimonial que va establir el primer –i ara sí, efímer- pont cultural amb l'exili republicà en retre un homenatge plural i unànime a Luis Cernuda, poeta de poetes alineat en contra i

culturales afines. Además, la forja y consolidación de un activo frente universitario y el diseño reivindicativo de un País ilusorio, de la "*veu d'un poble*" que encendió la recuperación de una lengua y, en consecuencia, una cultura alternativa como la exigencia vital para borrar décadas de abandono y degradación. Tal vez el grito envolvente de Raimon -*Diguem no!*- sirva hoy, un momento olvidadizo, de gesto totémico para aquel periodo ni mágico ni trascendente, pero ilusionado sin duda. Por otro lado, y ya en el territorio siempre huidizo del arte, fueron numerosas las iniciativas que apuntaron o cuajaron entonces e inquietaron seriamente el plácido confort desarrollista, coloreado por un arte decorativo o suntuario de espuria genealogía arcádica o anclado naturalismo de género.

Sin embargo, un tenue espectro disolvente, aupado por cierto informalismo mimetizado y un punto áspero, sirvió paradójicamente como transmisor de algunas ideas renovadoras que prendieron pronto en la obra gráfica -siempre distanciada de la academia y vinculada con el diseño industrial- y dieron el impulso definitivo a las estrategias de comunicación visual difundidas por los tempranos colectivos artísticos, un arte de conspiración y taller. El inequívoco proyecto cultural dinamizador que pronto vinieron a precisar teóricamente dos tentativas a la larga antagónicas. De una parte la propuesta normativa de Aguilera Cerni, difundida por la revista *Suma y sigue del Arte Contemporáneo*, privilegiada plataforma de opinión en sintonía curiosa con la audacia artística viajera de González-Robles, a la zaga de las *Bienales* internacionales donde hacer creíble alguna apertura cultural en

- *Paper cremat* 1971 Acrílic s. tela (Col. Diputació de València).
-Cartell *Raimon* Recitals 1987, València.
- *Casas blancas* 1962 Tec. mxta s. tela (Col. Ateneu Mercantil, València).
-Blau Acrílic s. tela 1973, (Col. IVAM, València).
- Raimon, Alfaro, A. Heras a la Sala Parpalló 1992.

adustament entre les veus vençudes. Un autèntic rescat per a la nova sensibilitat emergent. Com així mateix la recuperació silenciosa de Juan Gil-Albert i el protagonisme irritant i magnètic de Joan Fuster. Aquest últim, potser el major assagista il·lustrat de la nostra llengua si haguera tingut la fortuna d'escriure en francès o italià, posem, per a recórrer a expressions culturals afines. A més a més, la forja i consolidació d'un actiu front universitari i el disseny reivindicatiu d'un país il·lusori, de la "veu d'un poble" que va encendre la recuperació d'una llengua i, en conseqüència, una cultura alternativa com l'exigència vital per esborrar dècades d'abandó i degradació. Poguera ser el crit envolupant de Raimon –Diguem no!- hui servisca avui, un moment oblidadís, de gest totèmic per aquell període ni màgic ni transcendent, però il·lusionat sense cap mena de dubte. D'altra banda, i ja en el territori sempre fugisser de l'art, foren nombroses les iniciatives que apuntaren o quallaren aleshores i inquietaren sèriament el plàcid confort desenvolupista, acolorit per un art decoratiu o sumptuari d'espúria genealogia arcàdica o ancorat naturalisme de gènere.

Malgrat això, un tènue espectre dissolvent, alçat per cert informalisme camaleònic i un punt aspre, va servir paradoxalment com a transmissor d'algunes idees renovadores que prengueren prompte a l'obra gràfica –sempre distanciada de l'acadèmia i vinculada amb el disseny industrial- i donaren la impulsió definitiva a les estratègies de comunicació visual difoses pels

la negra lontananza franquista. De otra, la consolidación de las *Escuelas Técnicas* recién incorporadas a la periferia hispana, de un espacio de discusión y reflexión estética disciplinado por la teoría de la información visual. Un núcleo semiótico duro que pronto daría "salida" a una rigurosa crítica artística de corte analítico, objetivo y semántica cientifista. La cultura de la imagen descodificada de las adherencias historicistas que sin duda habían distorsionado la virtualidad de una experiencia artística genuina, es decir, no mediada ideológicamente y viva. Una nueva síntesis del lenguaje artístico anclada en el valor autónomo del signo sensible. A partir del verano de 1964 adquirían presencia casi clandestina en Valencia activos grupos de presión y renovación de la metodología artística que convocaron un número creciente de artistas críticos y dieron forma al colectivo *Estampa Popular* y bien pronto al *Equipo Crónica*. Cabe decir, con la distancia debida, que Boix, Heras y Armengol -con algún que otro nombre entonces notable- se distanciaron pronto del proyecto por el arisco carácter ideológico y la férrea tutela figurativa, siempre entre el expresionismo racial y el realismo de intenciones, que acababa de descubrir el *pop-art*. Esa "emulsión burguesa", en confidencia airada de alguno de sus tempranos protagonistas.

No es tarea fácil determinar la entidad de la nueva sensibilidad artística en la transformación de la figuración. De la nueva figuración crítica mejor, que ya desde 1964 se percibe en la estructura definitiva de los proyectos colectivos que, con el estímulo radical del *Equipo Crónica*, establecen una

- *Plat barat* 2004 Tec. mixta s. tela (Col. part.)
- Invitació *Pintat i Expandit* 2013 Espai Alfaro-Hofmann, Godella.
- Portada Revista Transfer 2007.
- Elegía de Miguel Hernández, 2010 Ed. Faktoria K, Vigo.
- Invitació *The Yugoslav depression* 2003, Galeria i Leonarte, València.
- *Nostàlgia de futur* Homenatje a Renau 2009 Cart. Turia, València.

primerencs col·lectius artístics, un art de conspiració i taller. L'inequívoc projecte cultural dinamitzador que prompte vingueren a precisar teòricament dos temptatives a la llarga antagòniques. D'una banda, la proposta normativa d'Aguilera Cerni, difosa per la revista Suma y sigue del Arte Contemporáneo, privilegiada plataforma d'opinió en sintonia curiosa amb l'audàcia artística viatgera de González-Robles, a la saga de les Bienales internacionals on fer creïble alguna obertura cultural al negre llunyedar franquista. D'altra, la consolidació de les Escuelas Técnicas acabades d'incorporar a la perifèria hispana, d'un espai de discussió i reflexió estètica disciplinat per la teoria de la informació visual. Un nucli semiòtic dur que prompte donaria sortida a una rigorosa crítica artística de caire analític, objectiu i semàntica científica. La cultura de la imatge descodificada de les adherències historicistes que havien distorsionat la virtualitat d'una experiència artística genuïna, val a dir, no influïda ideològicament i viva. Una nova síntesi del llenguatge artístic ancorada en el valor autònom del signe sensible. A partir de l'estiu de 1964 adquirien presència quasi clandestina a València grups actius de pressió i renovació de la metodologia artística que convocaren un nombre creixent d'artistes i crítics i donaren forma al col·lectiu Estampa Popular i, ben aviat, a l'Equipo Crónica. Es pot dir, amb la deguda distància; que Boix, Heras i Armengol –amb algun d'altre nom aleshores notable- es van distanciar prompte del projecte per l'esquerp caràcter ideològic i la fèrria tutela figurativa, sempre entre l'expressionisme racial i el realisme d'intencions, que

activa combinatoria con el frente gráfico *Estampa Popular*, de amplia difusión peninsular, y después con el *Equipo Realidad*. La contagiosa y discutible reflexión que Aguilera Cerni calificará de *Antes del antes*, una heterodoxa indagación de las raíces de la expresión artística en la urdimbre compleja de la mente humana, en la capacidad perceptiva de las formas previa a su revisión en una estética histórica, tuvo sin duda efectos disolventes en el origen de una iconografía discursiva, de índole formalizada o figurativa, tanto da. Un arte que veía ahora en la historia del arte, en las obras de arte históricas, un pretexto para la refracción y la discrepancia metodológica, a la búsqueda sencillamente de la sobriedad constructiva. El medio venía, pues, a ser el mensaje, vaya por donde no es casual, desde este punto de vista, que el asalto a la potente iconología vanguardista llevado a cabo por esos colectivos alternativos, la disolución de la historia del arte en una historia de las formas al alcance del artista capaz de transfigurarlas picassianamente, al igual que la habilidosa aliteración de la imagen gráfica sometida a las nuevas tecnologías de reproducción y manipulación intencional, nos ayuden a comprender el estridente despegue del que me atrevería a llamar *pop-social* valenciano: del expresivismo agresivo a las estrategias de una cultura de masas gozosamente burlona y desinhibida.

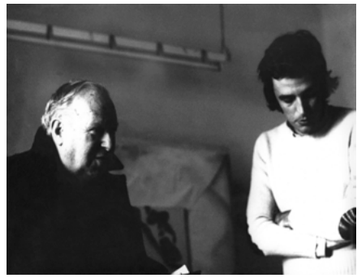
A mi entender este es el texto -el espacio de la forma- en el que intercalar la obra singular de Artur Heras. Un mundo artístico empedrado de medios saberes, que descubre al historiador comunista Argan entre la admiración y la sospecha, un mundo de arte formado en la destreza de la aprecia-

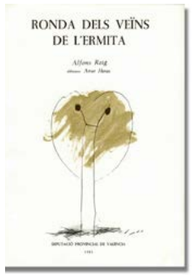
acabava de descobrir l'art pop. Eixa emulsió burgesa, en confidència, airada d'algun dels seus primerencs protagonistes.

No és una tasca fàcil determinar l'entitat de la nova sensibilitat artística en la transformació de la figuració. De la nova figuració crítica millor, que ja des de 1964 es percep a l'estructura definitiva dels projectes col·lectius que, amb l'estímul radical de l'Equipo Crónica, estableixen una activa combinatòria amb el front gràfic Estampa Popular, d'àmplia difusió peninsular, i després amb l'Equipo Realidad. La reflexió –contagiosa i discutible- que Aguilera Cendri qualificarà d'Antes del antes és una indagació heterodoxa de les arrels de l'expressió artística en la conxorxa complexa de la ment humana, en la capacitat perceptiva de les formes prèvia a la seva revisió en una estètica històrica. Va tindre, sense dubte, efectes dissolvents en l'origen d'una iconografia discursiva, d'índole formalitzada o figurativa, té igual una o l'altra. Un art que veia ara en la història de l'art, a les obres d'art històriques un pretext per a la refracció i la discrepància metodològica. Un art a la cerca, senzillament, de la sobrietat constructiva. El mitjà era, doncs, el missatge, ves per on, açò no és casual. Des d'aquest punt de vista, que l'assalt a la potent iconologia d'avantguarda dut a terme per aquests col·lectius alternatius; la dissolució de la història de l'art en una història de les formes a l'abast de l'artista,capaç de transfigurar-les picassianament, de la mateixa manera que la primmirada al·literació de la

ción casi diría mecanicista hurtada a las rotundas generalizaciones de Arnold Hauser, pero sin su impresionante parábola intercultural centroeuropea, y diluida a tientas en la espesa digresión paratáctica de Galvano della Volpe atemperada, afortunadamente, por la diáfana semiología coloquial de Umberto Eco, entonces estrella de la aurora: el espacio plástico entendido como el hogar del signo orgánico, por supuesto, y no como el negro encerado en el que la tiza demuestra una opaca proposición estética a la manera de Max Bense, el elíptico esteta de Stuttgart. Una ideología del arte, supongo que todavía es aceptable hablar así, de impronta sincrética que ignoraba a Longhi, los Venturi e incluso **Gombrich**, para no entrar en las alambicadas sugerencias de Warburg y Panofsky, y veía en Pierre Francastel o Herbert Read dos antiidealistas de calado impar, el teórico del realismo figurativo por excelencia y el crítico de la abstracción de laboratorio, pasado todo por el diván del psicoanálisis. Un precipitado indigesto, en suma, cuando aceptamos el diagnóstico.

Tampoco es casual, recuperando el tema, que el padre Alfons Roig, un visitante habitual de Madame Kandinsky, al presentar diez años después en Barcelona a los artistas "tridentinos" -de afilados dientes, según el tonsurado valenciano, es decir Boix, Heras y Armengol en la legendaria Galería Adrià, arremetiera contra la "ignorante inconsistencia de la crítica artística y su no lugar en el espacio estético", "*els ulls entelats*" de la crítica al uso, una pulla hiriente quizás innecesaria que levantó enconos y desencuentros. En opinión del anticrítico Roig esta nueva pintura: "Remite a la escuela





- Alfons Roig a l'estudi d'A. Heras València 1974.
- Portada *Ronda dels veïns de l'ermita* Ed. Diputació de València, 1985.
- Cat. *Heras* galeria Adrià, Barcelona 1974.
- *Tres vencedores* 1964 Acrílic s. tela.
- *Cuadrado sobre un hombre* 1964 Oli s. tela.(Col. particular).
- *Plátano-siesta* 1970 Acrílic s. tela (Col. particular).

imatge gràfica sotmesa a les noves tecnologies de reproducció i manipulació intencional; ens ajuden a comprendre l'enlairament estrident d'allò que m'atreviria a nomenar pop-social valencià: de l'expresivisme agressiu a les estratègies d'una cultura de masses desinhibida que es burla joiosament.

Al meu parer aquest és el text –l'espai de la forma- en què intercalar l'obra singular d'Artur Heras. Un món artístic empedrat de sabers a mitges, que descobreix a l'historiador comunista Argan entre l'admiració i la sospita. Un món d'art format en la destresa de l'apreciació, que diria quasi mecanicista, furtada a les rotundes generalitzacions d'Arnold Hauser, però sense la seva impressionant paràbola intercultural centreeuropea. Diluïda a temptes en l'espessa digressió paratàctica de Galvano della Volpe; temperada, afortunadament, per la diàfana semiologia col·loquial d'Umberto Eco, aleshores estel de l'aurora. L'espai plàstic entès com la llar del signe orgànic, per suposat, i no com el negre encerat en què el guix demostra una opaca proposició estètica a la manera de Max Bense –l'el·líptic esteta d'Stuttgart. Una ideologia de l'art, supose que encara és acceptable parlar així, d'empremta sincrètica que ignorava a Longhi, els Venturi i inclús **Gombrich**, per a no entrar en les alambinades suggeriments de Warburg i Panofsky. Veia en Pierre Francastel o Herbert Read dos anti-idealistes de calat imparell, el teòric del realisme figuratiu per excel·lència i el crític de l'abstracció de laborato-

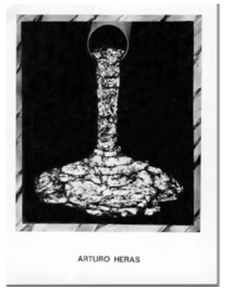
de Bellas Artes y las experiencias inconformistas, incluso clandestinas que acompañan el descubrimiento de la forma artística en aquel momento." El "fermento revolucionario" descubierto en París -ya post sesentayocho, es claro- "Apagado quizás pero en el que todavía podía escucharse "el latido del arte internacional". Para quien había vivido junto al Sena el ocaso del existencialismo y la llamada a la interiorización artística del filósofo Merleau-Ponty, no dejaba de tratarse de un tentador paralelismo. Incluso el tajante Alexandre Cirici, desde su acerada tribuna de *Montserrat* celebró la presencia de los artistas valencianos (*Serra d'Or*, nº 7, 1966): "Interesa notar -escribe- que se trata de artistas que aprecian el trabajo en equipo -en este caso al menos una exageración- y voluntariamente han hecho una obra colectiva. Que sienten agudamente los problemas del pueblo, y a la vez el sentido del arte como tarea de denuncia, como un acto de adhesión sentimental, pero también como un estímulo para la acción... una voluntad de reencuentro de la autenticidad cultural del país... Heras más sentimental, introduce un sentido positivo...". Aguilera Cerni, al presentar en Madrid la exposición en la Sala Amadís, en 1971, es bastante más conciso y apuesta por Heras: "Una clarividente conciencia del mensaje que en la pintura de Artur no se resuelve en fórmulas inmediatas... Aquí no hay recetas lingüísticas. Lo que vemos es un enigma inquietante, siempre expresado de modo distinto en un ejercicio poético y una reflexión traducida a imágenes reconocibles y eficaces." Pero quizás es Joan Fuster, al hablar del realismo, quien apunta al ojo y capta sin pleonasmo la cruel vera-

ri, passat tot pel divan de la psicoanàlisi. Un precipitat indigest, en suma, quan acceptem el diagnòstic.

Tampoc és casual, recuperant el tema, que el pare Alfons Roig; un visitant habitual de Madame Kandisnky, en presentar deu anys després a Barcelona als artistes tridentins –d'afilades dents-,segons el tonsurat valencià, és a dir, Boix, Heras i Armengol a la llegendària Galeria Adrià; arremetés contra la "ignorant inconsistència de la crítica artística i el seu no lloc a l'espai estètic", "els ulls entelats" de la crítica a l'ús, una pulla feridora potser innecessària que alçà icones i desacords. Per a l'anti-crític Roig aquesta nova pintura "remet a l'escola de Belles Arts i les experiències inconformistes, inclús clandestines que acompanyen el descobriment de la forma artística en aquell moment." El "ferment revolucionari" descobert a París –ja post seixanta-vuit, és clar– "Apagat potser però en què encara podia escoltar-se 'el batec de l'art internacional." Per qui havia viscut junt el Sena l'ocàs de l'existencialisme i la crida a la interiorització artística del filòsof Merleau-Ponty, no deixava de tractar-se d'un temptador paral·lelisme. Inclús el rotund Alexandre Cirici, des de la seua acerada tribuna de Montserrat, va celebrar la presència dels artistes valencians ("Serra d'Or" número set, mil nou-cents seixanta-sis): "Interessa notar –escriu– que es trac ta d'artistes que aprecien el treball en equip –en aquest cas, al menys, és una exageració- i voluntàriament han fet una obra col·lectiva. Que

cidad de los tres pintores valencianos, que aúna sin diferenciarlos pero subrayando que cada cual va -plásticamente- a la suya. “Entre el patetismo y la ironía, las figuras -el arte de los tres muestra cierto apresuramiento figurativo, pero figurativo hasta la inocencia, e incluso hasta la insolencia- emergen con una severidad monstruosa. Con conciencia requisitoria”.

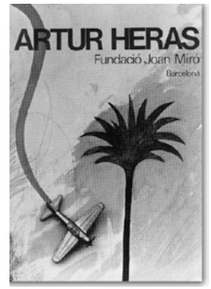
Atendiendo a la pintura de Artur Heras durante estos años de emancipación artística y complicidad de intenciones con sus viejos compañeros de banco, destaca, es verdad, el rigor en sus apuntes paisajísticos -como *Casas blancas* (1962) o el eficaz *Cuadrado sobre un hombre* (1964), pero sin embargo la absorción magnética de la síntesis formal impuesta por la ironía figurativa del *pop*, enriquecido con una lograda combinatoria cromática que tiende a la simplicidad, adquiere en la próxima década -1966-1977- una dimensión clarividente que explica por sí sola la evolución madura del artista. Los bodegones en colores limpios e iconografía burlona de los setenta, el alejamiento transgresor de *Plátano siesta* o los homenajes a la pintura moderna elaborados en perífrasis -*Blau* (1976)- sobre Yves Klein o el *Cremat* (1976) a propósito del epitafio a la pintura concelebrado por Joan Miró, son viejas claves en esa deriva formal, que va más allá de la letra e invoca un imaginario visual compartido. La escueta *Bandera-gitanes* (1979), eficaz puesta en solfa de la neofiguración crítica, la serie *Bandera-Bandera* (1980) en candente polémica identitaria local, llevan al extremo la trama sentimental de



senten agudament els problemes del poble, i al a vegada el sentit de l’art com a forma de denúncia, com un acte d’adhesió sentimental, però també com un estímul per a l’acció [...], una voluntat de retrobament de l’autenticitat cultural del país [...] Heras més sentimental [...], introdueix un sentit positiu [...]”. Aguilera Cerni, en presentar a Madrid l’exposició en la Sala Amadis, per 1971, és bastant més concís i aposta per Heras: “Una clarivident consciència del missatge que en la pintura d’Artur no es resol en fórmules immediates...Ací no hi ha receptes lingüístiques. El que veiem és un enigma inquietant, sempre expressat de mode distint en un exercici poètic i una reflexió traduïda a imatges recognoscibles i eficaces.” Però potser és Joan Fuster, en parlar del realisme, qui apunta a l’ull i capta sense pleonasme la cruel veracitat dels tres pintors valencians, que junta sense diferenciar-los però subratllant que cadascun va –plàsticament- a la seva. “Entre el patetisme i la ironia, les figures –l’art dels tres mostra certa precipitació figurativa, però figurativa fins la innocència, i inclús fins la insolència- emergeixen amb una severitat monstruosa. Amb consciència requisitòria.”

Atenent a la pintura d’Artur Heras durant aquests anys d’emancipació artística i complexitat d’intencions amb els seus vells companys de banc, destaca, és veritat, el rigor als seus apunts paisatgístics –com Casas Blancas (1962) o l’eficaç Cuadrado sobre un hombre (1964), però malgrat l’absorció magnètica de la síntesi formal imposada per la ironia figurativa del pop,

una ficción colectiva, en efecto, pero desde una tracería plástica poliédrica que, por una vez al menos, acaricia el sarcasmo. “Todas las banderas son mitos, cada una da cuenta del suyo”, en saludable conclusión que nos abre a un aquelarre -bandería- de sinsentidos diría morganáticos sorprendidos por el arte entre forma y figura, gesto y signo, historia y experimentación donde la última palabra anida en la obra singular y la energía sensible que suscita a la mirada de un espectador escéptico. Un crítico tan ponderado como Arnau Puig supo dar en la diana y escribe en *Gaceta del Arte* (22. 1974): “Heras, otro componente de la valenciana “crónica de la realidad”, nos presenta una serie de obras, realizadas con todas las técnicas y todos los productos ya “nobles” para la expresión plástica, que nos atreveríamos a adjetivar de crónica de las ruinas humanas e institucionales. Lo que aparece en sus cuadros lleva el propósito de las ilusiones y de las represiones, tratado, todo ello, con el más minucioso microrrealismo e ilusionismo plástico, pero valorizado y eternizado -a punta de pincel, lápiz y lo que sea- a la manera como lo hiciera, con collages, el alemán Schwitters. Lo que vale de las cosas es el testimonio humano que comportan, no sus cualidades sociales reconocidas... Heras sacude el mundo que le rodea para hacernos tomar conciencia de que lo más insignificante o lo más portentoso tienen el mismo valor y emocionan al recipiendario o al utilizador o manipulador.” Aguda presentación para adentrarnos en la obra de Artur Heras que la muestra somete a nuestra consideración.



- Cat. exposició Sala Amadis, Madrid 1971.
- Joan Fuster, A. Heras 1972.
- *Bandera-bandera* Ed. E.Climent, València 1979.
- Vicent A. Estellés, Sanchis Guarner i A. Heras a l’exposició *Bandera-bandera* Fundació Joan Miró, Barcelona 1980.
- *Jueves a las 5,45 de la tarde* 1973 Col.Tous-Godia, Barcelona.
- J. Fuster, exposició *Bandera-bandera* galeria Temps, València 1979
- Cat. *Artur Heras* Fundació Joan Miró, Barcelona 1980.

enriquida amb una atesa combinatòria cromàtica que tendeix a la simplicitat, adquireix en la propera dècada (1966-1977) una dimensió clarivident que explica per sí sola l’evolució madura de l’artista. Els bodegons en colors nets i la iconografia burlona dels setanta, l’allunyament transgressor de Plátano siesta o els homenatges a la pintura moderna elaborats en perífrasis: Blau (1976) –sobre Yves Klein- o el Cremat (1976); a propòsit de l’epitafi a la pintura concelebrada per Joan Miró; són velles claus en eixa deriva formal, que va més enllà de la lletra i invoca un imaginari visual compartit. La sòbria Bandera-Gitanes (1979); eficaç posada en solfa de la nova figuració crítica, i, la sèrie Bandera-Bandera (1980) en candent polèmica identitària local; porten a l’extrem la trama sentimental d’una ficció col·lectiva, en efecte, però des d’una traceria plàstica polièdrica que, per una volta al menys, acarona el sarcasme. “Totes les senyeres són mites, cadascuna conta el seu”, en saludable conclusió que ens obre a un aquelarre –facció- d’absurditat –diria morganàtica- sorpresos per l’art entre forma i figura, gest i signe, història i experimentació on l’última paraula nia en l’obra singular i l’energia sensible d’un espectador escèptic. Un crític tan ponderat com Arnau Puig va saber donar en la diana i escriu en Gaceta del Arte (22. 1974): “Heras, altre component de la valenciana ‘Crónica de la realidad’ ens presenta una sèrie d’obres, realitzades amb totes les tècniques i tots els productes ja nobles per a l’expressió plàstica, que ens atreviríem a adjectivar de crònica de les runes humanes i institucionals. El que apareix als seus quadres duu el propòsit

II

Tal vez sea el momento de recordar la sorpresiva incursión del *pop-art* entre nosotros, en los países del arco mediterráneo de revuelta atmósfera reivindicativa, tan alejados del destello publicitario británico y norteamericano que había consolidado el movimiento de discutible originalidad anglosajón -pienso en Richard Hamilton- y de formulación y aspiraciones definitivamente mediáticas y centradas en la subversión significativa de determinados fetiches de la sociedad de consumo avanzada. El *pop-art* y el *neodadaismo* -como es sabido- fueron las tendencias protagonistas de la Biennale de Venecia de 1964, que internacionalizó el arte fulgurante de Rauschenberg y sacó del silencio a toda una generación de jóvenes valores de la imagen gráfica como Valerio Adami, Aldo Mondino, Pino Pascali y Pistoletto, junto con Eduardo Arroyo en una dimensión cercana. Una pintura descriptiva, de relato gráfico que sobreponía la narración con figuras a la experimentación formal -actitud sólo aparente- pero que se distanciaba incluso con acritud del informalismo asenderado todavía hegemónico, inmerso ahora en un materismo sobreexpresivo. La pintura difusamente *pop* proponía una lectura sencilla del entorno urbano a menudo emotiva y, por supuesto, nada objetiva y de cromatismo chillón que venía a coincidir con la textura formal de un peculiar -subrayo la palabra- neodadaismo de la imagen lanzado en Francia bajo el epígrafe contagioso de *Nouveau Réalisme*. Un arte propuesto por Pierre Restany y embebido de las exigencias plásticas de Yves Klein, por ejemplo,

de les il·lusions i de les repressions, tractat, tot això, amb el més minuciós microrealisme i il·lusionisme plàstic, però valorat i eternitzat –a punta de pinzell, llapis i el que siga- a la manera com ho fes, amb collages, l'alemany Schwitters. El que val de les coses és el testimoni humà que comporten, no les seves qualitats socials reconegudes... Heras sacsa el món que el rodeja per fer-nos prendre consciència que el més insignificant o el més portentós tenen el mateix valor i emocionen el recipiendari o a qui l'empra o manipula." Aguda presentació per a endinsar-nos a l'obra d'Artur Heras qui la mostra sotmet a la nostra consideració.

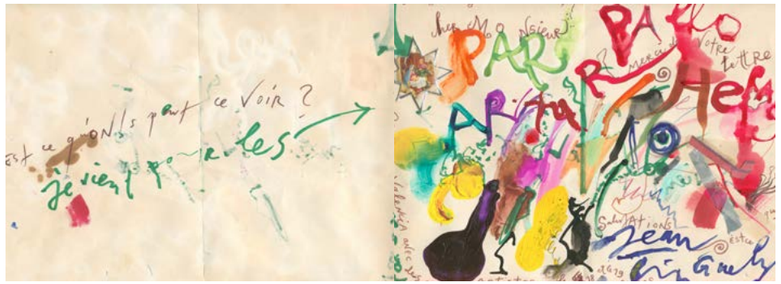
II

Potser siga el moment de recordar la sorprenent incursió de l'art pop entre nosaltres. Als països de l'arc mediterrani de revolta atmosfera reivindicativa, tan allunyats de la llampada publicitària britànica i nord-americana, que havia consolidat el moviment, de discutible originalitat, anglosaxó –pense en Richard Hamilton- i de formulació i aspiració definitivament mediàtica i centrada en la subversió significativa de determinats fetitxes de la societat de consum avançada. L'art pop i el neodadaisme –com és sabut- foren les tendències protagonistes de la Biennale de Venècia de 1964, que va internacionalitzar l'art fulgurant de Rauschenberg i va traure del silenci a tota una generació de joves valors com Valerio Adami, Aldo Mondino,

quien ya en 1960 avanzaba una nueva percepción de la realidad visual basada en la pintura-pintura y en una diáfana sensibilidad antiinformalista. Pero una sensibilidad figurativa afirmada paradójicamente en la cultura del *cómic* en su iconografía literal, narrativa y lineal, sin espejismos dimensionados ni fantasías volumétricas que suponen siempre un espacio urbano -consumo y publicidad- y dirigida a la comunicación directa. Del conceptualismo normativo y deslumbrante de Yves Klein, es cierto, al collage urbano de Rotella, por sugerir dos tendencias convergentes muy activas, quizás junto al poverismo industrial de Cesar -según ha apuntado en más de una ocasión Renato Barilli. Más tarde, el activismo cómplice de Nikí de Saint-Phalle, entonces un mito ascendente, o el *cat-art* de Spoerri abrieron el espacio plástico a la acumulación de objetos cotidianos debidamente teñidos por la punzante estética pop, pero agresivamente predispuestos a la provocación, en un giro hacia la destructividad objetual y la violencia del *happening* de brusco toque *Fluxus*, con la contundente subversión de géneros y la incorporación vigilante de la fotografía y el montaje -más tarde el video- en la crónica de la efervescente realidad del arte alternativo. En aquella época el arte comercial, se decía, discurría por otros cauces.

En definitiva, se trata del dilema sin solución que define el radicalismo artístico a inicios de los sesenta y se mantiene en alerta hasta el umbral de los ochenta: un arte de experiencias sensibles que recurre a la experimentación y al impulso subjetivo de la comunicación visual. Un arte no de

-Navarro, Adami, Heras en la Sala Parpalló 1988.
- Pepe Lafuente i A. Heras montant l'escultura *Tombatossals*, Castelló 1999.
- *Jueves a las 5,45 de la tarde* Acrilic s. tela 1973 (Col. Tous-Godia, Barcelona).
- Jean Tinguely, 1987



Pino Pascali i Pistoletto, junt Eduardo Arroyo en una dimensió propera. Una pintura descriptiva, de relat gràfic, que sobreposava la narració amb figures a l'experimentació formal –actitud només aparent-, però que es distanciava inclús amb acritud de l' informalisme de sendera encara hegemònic, immers ara en un materisme sobre-expressiu. La pintura difusament pop proposava una lectura senzilla de l'entorn urbà, a sovint, emotiva i, per suposat, res objectiva. Pintura de cromatisme cridaner que coincidia amb la lectura formal d'un peculiar –remarque la paraula- neodadaisme de la imatge, llançat a França sota l'epígraf contagiós de Nouveau Réalisme. Un art proposat per Pierre Restany i embegut de les exigències plàstiques d'Yves Klein, per exemple, qui ja al 1960 avançava una nova percepció de la realitat visual basada en la pintura-pintura i en una diàfana sensibilitat anti-informalista. Però una sensibilitat figurativa afirmada, paradoxalment, en la cultura del còmic en la seva iconografia literal, narrativa i lineal; sense miratges dimensionats, ni fantasies volumètriques que suposen sempre un espai urbà –consum i publicitat- i dirigida a la comunicació directa. Del conceptualisme normatiu i enlluernant d'Yves Klein al collage urbà de Rotella; per suggerir dues tendències convergents molt actives, potser junt el poverisme industrial de César, tal com ha apuntat en més d'una ocasió Renato Barilli. Més tard, l'activisme còmplice de Niki de Saint-Phalle, aleshores un mite ascendent; o el cat-art d'Spoeri, obriren l'espai plàstic a l'acumulació d'objectes quotidians degudament tenyits per la punyent estètica pop, però agressivament predisposats a la pro-

tendencia -confinado entonces a la polarización estética impuesta por las políticas culturales de los bloques: realismo o alienación-, pero sí de encrespadas opciones figurativas a la búsqueda del equilibrio expresivo y la originalidad figurativa: de los *Mètamatic*, de Tinquely, las esculturas de hierro residual, de chamarilero urbano, manipuladas diestramente hasta convertirlas en el contrapunto acerbo del maquinismo industrial, al casi minimalismo cromático performativo de Klein -insisto otra vez- que deja actuar a la fotografía o traduce en *Antropometrías* huellas humanas en azul, ese añil de factura propia, sobre la tela en blanco mediante acciones públicas desconcertantes y provocadoras. ¿Forma o gesto? Hace ya bastantes años, Michel Ragon descubrió en la neofiguración y el realismo abierto una nada disimulada tensión alusiva que lentamente adquiría la ensambladura *pop* y se hacía más descriptiva, subjetiva y personal, incluso si se pretendía sencillamente provocar: "pompier para burlarse de la pintura pompier". Cuando el crítico Rastany calificó la neofiguración europea de "nuevo realismo" intentaba abrir un frente en el *pop-art* de querencia anglosajona, en efecto, que integrara los *monochromes* y las máquinas de pintar, pero también "disparara con balas de pigmento" contra el academicismo solapado en toda suerte de realismos históricos y, asimismo, en la epidemia gestual de la *action painting*. Un arte nuevo que reinventaba unas eficaces *mitologías cotidianas* nutridas en el mundo de la imagen y no en el de las figuras del arte, que se colaban por la vía irónica en las invectivas de Recalcati o Arroyo -de la *Bande dessinée a la Figuration narrative*, como proclamaba una exposición mítica en 1967. El cinetismo y las "poéticas de la tecnología",

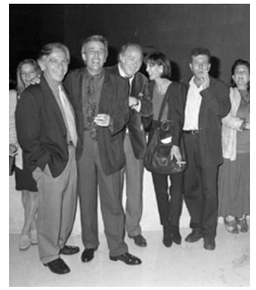
-Exposició *L'etern combat* galerie Serge Laurent, Paris 2005.
- A. Heras i Ben Vautier. Exposició *Ben: Tot-Res,* València 1985.
- *Meló-soleil 2005* rellotge de sol a Otos (València).
- Alfaro, Heras, Arroyo, Lydia, Todolí a l'IVAM 1995.
- Invitació *Passatges* galeria Paz y Comedias, València 2007.

vocació. Per consegüent, basada en un gir cap a la destructivitat objectual i la violència del happening de brusc toc Fluxus, amb la contundent subversió de gèneres i la incorporació vigilant de la fotografia i el muntatge –més tard el vídeo- a la crònica de l'efervescent realitat de l'art alternatiu. En aquella època l'art comercial, es deia, transcorria per altres cabdals.

En definitiva, es tracta del dilema sense solució que defineix el radicalisme artístic a inicis dels seixanta i que es manté en alerta fins el llindar dels vuitanta. Un art d'experiències sensibles que recorre a l'experimentació i a la impulsió subjectiva de la comunicació visual. Un art no de tendència, confinat aleshores a la polarització estètica imposada per les polítiques culturals dels blocs: realisme o alienació; però sí de crespades opcions figuratives a la recerca de l'equilibri expressiu i l'originalitat figurativa. Aquestes van des dels Mètamatic, de Tinquely; les escultures de ferro residual, de baratador urbà, manipulades destrament fins a convertir-les en el contrapunt acerb del maquinisme industrial; fins al quasi minimalisme cromàtic performatiu de Klein –torne a insistir- que deixa actuar a la fotografia o tradueix en Antropometries empremtes humanes en blau. Eixe anyil, de factura pròpia, sobre la tela en blanc mitjançant accions públiques desconcertants i provocadores. Forma o gest? Fa ja bastants anys, Michel Ragon va descobrir en la neofiguració i el realisme obert una, gens

certeramente desarrolladas a partir de Vasareli y la vigorización de la abstracción geométrica y el movimiento, apuntarían pronto al *pop-art* y conducirían el debate artístico a la fricción ancestral arte-ciencia que el deslumbrante avance de la cibernética y los procesos de la inteligencia artificial llevaron, contra todo pronóstico, a un punto muerto: el artista en calidad de un técnico entre otros técnicos en la perspectiva multidisciplinar y objetivadora que concluye en la llamada "ciencia de la información".

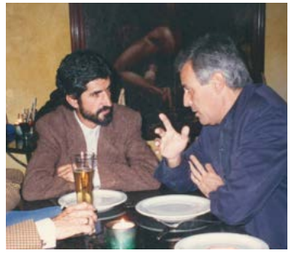
A vueltas con el realismo peninsular, y es una anécdota ilustrativa, un crítico de prestigio dispuesto al debate reciente acerca de la reivindicación del realismo textual de Antonio López, ha subrayado el registro abierto y sin prejuicios de las pintura realista *per se* que rechaza la vieja horquilla ideológica realismo o abstracción, como asimismo la secuela de *ismos* que intempestivamente ha punteado el itinerario de la renovación plástica reciente. Las razones de la pertinencia estilística quedan hoy fuera de juego, como también la vigencia de géneros y tendencias estéticas en la apreciación del arte que "ocurre" en nuestro entorno. Se impone, así, el retorno a lo otro, al solipcismo formal y el individualismo metodológico, a la ingrata soledad de una presencia plástica que debe incidir por sí sola en la sensibilidad de su perceptor mediante la connivencia emotiva o la temporalización performativa. El realismo intencional de Antonio López -espectral desde mi punto de vista- tiene poco que ver con el virtuosismo naturalista decimonónico, desahuciado por la hiriente imagen fotográ-



dissimulada, tensió al·lusiva que lentament adquiria l'acoblament pop i es feia més descriptiva, subjectiva i personal. Inclús, si senzillament es pretenia provocar: "pompier per a burlar-se de la pintura pompier". Quan el crític Rascany va qualificar la neofiguració europea de "nou realisme", intentava obrir un front a l'art pop de tirada anglosaxona que integrés els monochromes i les màquines de pintar, però també que "disparés amb bales de pigment" contra l'academicisme solapat en tota sort de realismes històrics i, així mateix, en l'epidèmia gestual de l'action painting. Un art nou que tornava a inventar unes eficaces mitologies quotidianes, nodrides en el món de la imatge i no en el de les figures de l'art, que es colaven per la via irònica en les invectives de Recalcati o Arroyo –de la Bande dessinée a la Figuration narrative-, així com proclamava una exposició mítica en 1967. El cinetisme i les "poètiques de la tecnologia", certerament desenvolupades a partir de Vasareli i la vigorització de l'abstracció geomètrica i el moviment, apuntarien prompte a l'art pop i conduirien el debat artístic a la fricció ancestral art-ciència. Debat que l'enlluernador avanç de la cibernètica i les processos de la intel·ligència artificial dugueren, contra tot pronòstic, a un punt mort: l'artista en qualitat d'un tècnic entre d'altres tècnics en la perspectiva multidisciplinària i objectivadora que conclou en l'anomenada "ciència de la informació".

fica reivindicativa, ya en los años sesenta, pero todavía menos con el realismo sensitivo y cómplice del norteamericano Hopper, que junto a Balthus y, con las debidas distancias, Lucian Freud han coincidido en definir. Vivimos en la época de las consecuencias, como lúcidamente anotó un perspicaz estadista británico, y debemos asumir las contradicciones del laminado fulminante de cuanto alcanzó protagonismo en el convulso despertar de la Europa en reconstrucción, llámese surrealismo militante e incluso realismo histórico o abstracción, purista o expresionista, lírica o acaso épica. Basta con repasar la soberbia iconografía picassiana al hilo del siglo, para constatar la deslumbrante simultaneidad de tendencias encontradas.

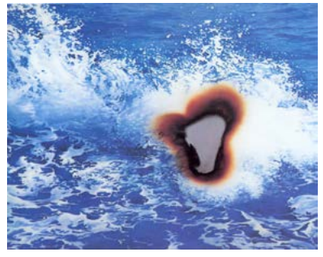
En esta encrucijada de difíciles contraejemplos artísticos se construye el museo imaginario de Artur Heras, pero sin estridencias ni sobresaltos, hecho sigilosamente a partir del trabajo en las formas. Una pintura marcada de este modo por una decidida *voluntad de forma* –disimule el lector el anacronismo terminológico- que absorbe con avidez toda propuesta plástica sugerente afín o antagónica. La deriva dispar de los tres artistas valencianos que presentaron su obra primera en Barcelona y Madrid a comienzos de los sesenta, constituye hoy la imagen duradera y válida de la vitalidad de su arte: la arcana obsesión por visualizar a través de un prisma ilusorio -la pintura- una realidad subjetiva y viva, que como el mítico río de la parábola helénica jamás contiene las misma aguas.



De tornada amb el realisme peninsular -i açò és una anècdota il·lustrativa-, un crític de prestigi disposat al debat sobre la reivindicació del realisme textual d'Antonio López, ha subratllat el registre obert i sense prejudicis de la pintura realista per se. La que refusa el vell costum ideològic: realisme o abstracció. Com, així mateix, la seqüela d'ismes que ha puntejat intempestivament l'itinerari de la renovació plàstica recent. Les raons de la pertinència estilística queden avui fora de joc, com també la vigència de gèneres i tendències estètiques en l'apreciació de l'art que "ocorre" al nostre entorn. S'imposa, així, l'entorn a allò altre, al solipsisme formal i l' individualisme metodològic, a la ingrata solitud d'una presència plàstica que ha d'incidir, per sí sola, en la sensibilitat del seu perceptor mitjançant la connivència emotiva o la temporalització performativa. El realisme intencional d'Antonio López –espectral des del meu punt de vista- té poc a veure amb el virtuosisme decimonònic naturalista; desnonat per la colpidora imatge fotogràfica reivindicativa, ja als anys seixanta; però encara menys amb el realisme sensitiu i còmplice del nord-americà Hopper, qui junt a Balthus i, amb les degudes distàncies, Lucian Freud han coincidit a definir. Vivim a l'època de les conseqüències, com va anotar lúcidament un perspicaç estadista britànic, i hem d'assumir les contradiccions del laminat fulminant de quant va assolir protagonisme al convuls despertar de l'Europa en reconstrucció, es diga surrealisme militant i, inclús, realisme històric o abstracció; purista o expressionista; lírica o, potser, èpica. És suficient de repassar la supèrbia iconografia picassiana, al fil del segle, per constatar la llampant simultaneïtat de tendències encontrades.

III

Coincido con otros analistas de la obra temprana de Artur Heras en valorar la importancia en proceso creativo de una obra como *El mono azul*, sometida a revisión certera por el artista, pero no porque de una manera u otra define el periodo que algunos críticos consideran *engagé* del artista -punto de mira que no comparto, puesto que viene a ser, como en cualquier otro desarrollo histórico un *pendant* circunstancial con frecuencia incómodo para una ajustada apreciación de la obra en conjunto-, sino sencillamente porque cierra, y quiero subrayarlo, el arco de la asimilación de estilemas prestados de eficacia conocida: el ajuste de cuentas con la pintura de historia, intencionadamente provocador, pero sobre todo porque integra y propone a la par una simbiosis que haría fortuna en la concreción posterior de la obra del artista. Cierta manipulación mediática y la sobreposición en la obra de elementos objetivos -collage- para dar verosimilitud emotiva a la representación. Tomemos un ejemplo: el motivo de la calavera -*Meu* (1965)-, retomado en 1999 con mayor sutileza -*Prohibido asomarse al interior*-, evita el festín perverso de las macabras *vanitas* del barroco mediterráneo y la escatología funcional de las celebraciones mexicanas. Recuerdo, al caso, una escueta *vanitas* en sanguina de Eduardo Arroyo peraltada sobre un libro devoto -otro indicio barroco- que nos advierte de la inhóspita verdad del más allá: ni siquiera resiste la cultura. Esta elipse semántica -motivo con



- Amb el fotògraf Pablo Ruiz Monasterio, Mèxic DF 1998.
- Amb José García Poveda i Duane Michals Sala Parpalló, 1990.
- A l'Havana amb Korda, Cuba 2000
- *Ona- Mar cremat* 1974 acrílic s. tela. (Col. particular)
- *Sueño, temor y realidad del Mono Azul* 1974 -1990 Tec. Mixta s. tela.

En aquesta cruïlla de difícils contraexemples artístics es construeix el museu imaginari d'Artur Heras, però sense estridències ni ensurts. Fet sigil·losament a partir del treball a les formes. Una pintura marcada, d'aquest mode, per una decidida voluntat de forma –dissimule el lector l'anacronisme terminològic- que absorbeix amb avidesa tota proposta plàstica suggerent, afí o antagònica. La deriva dispar dels tres artistes valencians que presentaren la seva primera obra a Barcelona i Madrid, a primeries dels seixanta, constitueix avui la imatge duradora i vàlida de la vitalitat del seu art: obsessió arcana per visualitzar a través d'un prisma il·lusori –la pintura– una realitat subjectiva i viva, que, com el mític riu de la paràbola hel·lènica, mai porta les mateixes aigües.

III

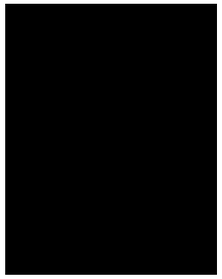
Coincidesc amb altres analistes de l'obra primerenca d'Artur Heras de valorar la importància en procés creatiu d'una obra com El mono azul, sotmesos a revisió encertada per l'artista, però no perquè d'una manera o altra defineix el període que alguns crítics consideren engagé de l'artista –punt de mira que no compartesc, doncs és, com en qualsevol altre desenvolupament històric un pendant circumstancial amb freqüència incòmode per a una ajustada apreciació de l'obra al seu conjunt-, sinó senzillament perquè tanca –i vull remarcar-ho- l'arc de l'assimilació d'estilemes prestats d'eficàcia coneguda: la rendició de comptes amb la pin-

moraleja- vertebra a mi manera de ver el complejo sumario de signos que construyen el universo plástico de Heras. En su animado intercambio epistolar de 1997 publicado en *Continuum*, el artista afronta la idea esquiva de continuidad como un síntoma paradójico paralelo a su proceso de renovación expresiva: rehacer los modelos plásticos de intercambio simbólico alternando simplemente su intensidad. Con una idea ocurrente sobre la "patología de lo nuevo" -añadiría yo- como índice fiable de desconocimiento. Y aquí emerge con energía inesperada la dinámica alternancia entre la maestría -destreza técnica en mi vocabulario- y la experimentación artística, formal e incluso perceptiva. Es cierto que el artista parece obligado a *preservar*, a mantener e instrumentalizar los saberes del oficio anclados en ancestrales maneras de taller, pero puede también quebrar el encanto de lo controlado y aventurarse en la dirección de otras vivencias estéticas plásticamente significativas. La respuesta, por descontado, no pasa por adaptarse como el artista deja entrever un punto incómodo, sino más bien modular la voz en sintonía con el árido diálogo interior disimulado en la obra acabada. Una vieja ironía de Brancusi guía al artista en su perplejidad: "No es difícil hacer las cosas, sino ponerse en la disposición para hacerlas." La obra figurativa responde quiérase o no a la velada intencionalidad del artista que la técnica -la destreza de nuevo- hace posible. Sin embargo, las pregunta sería: ¿quién establece los límites?

-Cat. *Continuum* Alzira, Albacete, Requena, Almansa 1998
- Amb Vert Flint, Marrakesh 2000
- *Pensaments terrenals del sant* 2010 Tec. Mixta s. tela (Col. Ajuntament de Gandia).
- *Mío* 1965 acrilic s.tela.
- *Bodegó* 1998 Oli s. tela. (Col. particular).
- *La columna sin fin* de Brancusi 2010 Târgu Jiu (Rumanía)
- *Perfil* 1992. Ferro i cristall.

tura de la història. És intencionadament provocador, però sobretot perquè integra i proposa, a la vegada, una simbiosi que faria fortuna en la concreció posterior de l'obra de l'artista. Existeix, doncs, certa manipulació mediàtica i la superposició en l'obra d'elements objectius (collage) per donar versemblança emotiva a la representació. Prenguem un exemple: el motiu de la calavera (Meu, 1965), reprès el 1969 amb major subtilitat (Prohibido asomarse al interior), evita el festí pervers de les macabres vanitas del barroc mediterrani i l'escatologia funcional de les celebracions mexicanes. Recorde, ve al cas, una escarida vanitas en sanguina d'Eduardo Arroyo, peraltada sobre un llibre devot –altre indici barroc–, que ens adverteix de la inhòspita veritat del més enllà: ni tan sols resisteix la cultura. Aquesta el·lipse semàntica –motiu amb moral– vertebra, al meu mode de veure-ho, el complex sumari de signes que construeixen l'univers plàstic d'Heras. Al seu animat intercanvi epistolar de 1997 publicat a "Continuum", l'artista afronta la idea esquiva de continuïtat com un símptoma paradoxal paral·lel al seu procés de renovació expressiva: refer els models plàstics d'intercanvi simbòlic en alternar, simplement, la seva intensitat. Amb una idea recurrent sobre la "patologia d'allò nou" –afegiria jo-, com índex fiable de desconeixement. I ací emergeix amb energia inesperada la dinàmica alternança entre la mestria –destresa tècnica al meu vocabulari- i l'experimentació artística, formal i inclús perceptiva. És cert que l'artista pareix obligat a preservar, a mantindre i instrumentalitzar els sabers de l'ofici ancorats en ancestrals formes de taller,

Experiencia y pobreza es, como sabemos, un texto sustancial del heterodoxo pensador berlinés Walter Benjamin de curiosa afinidad electiva con la reflexión autoidentitaria de Heras, según confesión propia. "Hemos despilfarrado la herencia de la humanidad, su patrimonio espiritual", la cultura asentada en el recuerdo y el testimonio. Más tarde la crisis radical, después de una guerra aniquiladora de cualquier identidad autónoma -como intuyó impasible Ernst Jünger, otro heterodoxo del desencanto burgués. "Sobrevivirán -apunta un Benjamin vencido- quienes sean capaces de entreverar la inteligencia con la renuncia" -una palabra clave. Adiestrados en la habilidad escurridiza de sobrevivir, sólo destacaran los capaces de fantasear historias, imágenes, recuerdos y testimonios de un nuevo cañamazo que ensamble la *memoria de lo duradero*: la cultura, en definitiva, si es capaz de justificar su derecho a la existencia. Paráfrasis acerada ciertamente que traza el perfil bifrontal de la cultura contemporánea, marcado a fuego por la barbarie y ahogado en la trivialización, la pretenciosidad y el mercado. La estela en fuga que propone *Camino de arte* de Artur Heras se sitúa frente al equívoco dilema del sinsentido, el artista mismo sometido a la vorágine del tiempo -el tirón brutal de los corceles enloquecidos que arrastran el día a día, según el lamento de Goethe. No le queda otra opción que buscar, a tientas, una salida escrutando los detalles sensibles en los que la forma prefigura indicios de estabilidad, de sentido diríamos. Pero, cuidado, como entendió con claridad diáfana Walter Benjamin al hablar de surrealismo, entonces en su fase expansiva e imperial,



però pot també trencar l'encís d'allò controlat i aventurar-se en la direcció d'altres vivències estètiques, plàsticament significatives. La resposta, per descomptat, no passa per adaptar-se, com l'artista deixa entreveure, un punt incòmode; sinó més bé modular la veu en sintonia amb l'àrid diàleg interior dissimulat a l'obra acabada. Una vella ironia de Brancusi guia l'artista en la seua perplexitat: "No és difícil fer les coses, sinó posar-se en la disposició per a fer-les". L'obra figurativa respon es vulga o no a la vetllada intencionalitat de l'artista que la tècnica –de nou, la destresa- fa possible. No obstant això, qui estableix els límits?

Experiència i pobresa és, com sabem, un text substancial del pensador heterodox berlinès Walter Benjamin. De curiosa afinitat electiva amb la reflexió auto-identitària d'Heras, segons confessió pròpia: "Hem malbaratat l'herència de la humanitat, el seu patrimoni espiritual". La cultura assentada en el record i el testimoni. Més tard, la crisi radical: després de la guerra aniquiladora de qualsevulla identitat autònoma –com va intuir impassible Ernst Jünger, altre heterodox del desencís burgés. Benjamin, vençut ens apunta: "Sobreviuran els qui siguen capaços d'entremesclar la intel·ligència amb la renúncia". Ensinistrats en l'habilitat lliscadissa de sobreviurem, sols destacaran els capaços de fantasiar amb històries, imatges, records i testimonis d'un nou canemàs que acoble la memòria d'allò durador: la cultura, en definitiva, si és capaç de justificar el seu dret a l'existència. Paràfrasi acerada certament que traça el perfil bifrontal

la forma se vio “engullida por una ola inspiradora de sueños”. Al alcance del artista quedaban apenas huellas y formas privadas de imágenes, donde el lenguaje fluía sin cesar descentrado por la palabra y desenfocado por el fragor de las imágenes negadas. Sólo donde imagen y lenguaje se entrelazaban se alcanzaba la objetiva entidad comunicativa, que no dejaba resquicio para el “sentido”. En definitiva se trata de no estar nunca en espacios cerrados de agobiante estrechez, como aquellos monjes budistas que sorprendieron a Benjamin en su hotel moscovita y predicaban con el ejemplo que las puertas debían estar siempre abiertas. “Vivir en una casa de cristal”, ese exhibicionismo moral que hoy precisamos con urgencia, cegados por una privacidad enfermiza. “La discreción es una imagen del arribismo burgués.” Así concluía la argumentación de Benjamin, para fascinación de la *Nadja* de André Bretón, y proponía una “iluminación profana” como desafío imprevisible del arte del futuro. Sería advertencia para el caminante a tener en cuenta.

IV

La *Casa-memoria* de Artur Heras me recuerda un sencillo *Teatrino* de Pino Pascali de 1964, tal vez de expresivista y rudimentaria escenografía, mientras que el artista valenciano escenifica el hogar a partir de un pretexto representativo lineal y sencillo: perfil y puerta, una envolvente doble escena

de la cultura contemporània, marcada a foc per la barbàrie i ofegat en la trivialització, el caire pretensiós i el mercat. L’estel en fuita que proposa Camino de arte, del autor que ens ocupa, se situa davant l’equívoc dilema del sense seny, l’artista mateix sotmès a la voràgine del temps –el tiró brutal dels corsers esbojarrats que arrastren el dia a dia, segons el lament de Goethe. No li queda altra opció que buscar a temptes una sortida escrutant els detalls sensibles en què la forma prefigura indicis d’estabilitat, de sentit. Però, compte! Tal com va entendre amb diàfana claredat Walter Benjamin en parlar de surrealisme, aleshores en la seva fase expansiva i imperial: la forma es va veure “engolida per una ona inspiradora de somnis”. A l’abast de l’artista quedaven no gaire empremtes i formes privades d’imatges, on el llenguatge fluïa sense parar, descentrat per la paraula i desenfocat pel fragor de les imatges negades. Sols on la imatge i el llenguatge s’entrellacen s’assoleix l’objectiva entitat comunicativa. La qual no deixava escletxa per al sentit. En definitiva es tracta de no estar mai en espais tancats d’estretor feixuga, com aquells monjos budistes que van sorprendre Benjamin al seu hotel moscovita i predicaven l’exemple que les portes havien d’estar sempre obertes. “Viure a una casa de cristall”, eixe exhibicionisme moral que avui precisem, amb urgència, cegats per una privacitat malaltissa. “La discreció és una imatge de l’arribisme burgés”. Així concloïa l’argumentació de Benjamin, per a fascinació de la Nadja d’André Bretón. I, a més, proposava una “il·luminació profana” com a desafiament imprevisible de l’art del futur. Seria advertència per al caminant a tindre en compte.

que alude sin duda al confort y la estabilidad doméstica, pero que se diluye en un ejercicio de sobreposiciones. La simple estructura formal geométrica que aúna -vaya por donde- memoria y poesía, la evocación de una experiencia viva según se recuerda y no, sin fisura posible, como objetivamente se precisa mediante certeros trazos abreviados. Una imagen nueva que brinda a la memoria una, entre otras múltiples, transformación del recuerdo mediatizada por el arte. A un artista norteamericano recientemente recuperado -George Ault- debemos una fachada casi surreal que cierra una plaza urbana en clave cinematográfica cuya contradicción nos lleva a contraponerla al escueto esquema de Heras, parábola, si bien se mira, de la desnudez figurativa que exigía paradójicamente la nueva figuración. *Bright Light at Russell’s Corner* (1946), un genuino fotograma del cine negro a tener en cuenta. Pero quizás debamos retomar a Walter Benjamin, que observa sorprendido que fue Proust quien convirtió el siglo XIX en el campo de la memoria personal y directa, porque sencillamente dio vida micrológica, apenas insinuada, “insignificante”, afina Benjamín, a las fuerzas impulsoras de la perplejidad en la mirada desvergonzada del espectador moderno, que responde libremente al apropiado estímulo sensible. La casa, la habitación propia, el salón, el paseo, el rincón oscuro del jardín o el sabor cotidiano y un día subversivo de la magdalena hundida en la tisana matutina. Acaso *Tatlin roig* de Artur Heras nos proponga una experiencia cercana a las circunvalaciones estéticas proustianas: el *Monumento a la Internacional* alzado en la tierra de nadie del olvido, la sombra que-

- Cat. *Quadern de dibuix* Galeria Arte Xerea, València 1993.
- Cat. *Quadern de tardor* Aj. Bellreguard, Espai Lucas, València 1996.
- Cat. *Quadern de les hores* Sala Quatre cantons, Villafamés 2000.
- Cat. *Despulles* Fundació Bancaixa, 2000.
- Cat. *A-C* Galeria Àmbit, Barcelona 2004.
- *A Tatlin - els constructivistes derroten l’acadèmia* 1979, Acrílic s. tela. (Col. part.).
- *Casa-memòria* 1992 Acrílic s. tela.

IV

La casa-memòria d’Artur Heras em recorda un senzill Teatrino de Pino Pascali de 1964. Tal volta per la rudimentària i expressiva escenografia. Mentre que l’artista valencià escenifica la llar a partir d’un pretext representatiu lineal i senzill: perfil i porta. Una doble envolupant escena que al·ludeix al confort i l’estabilitat domèstics, però que es dilueix en un exercici de superposicions. La simple estructura formal geomètrica que uneix (ves per on!)memòria i poesia. L’evocació d’una experiència viva segons es recorda i no com objectivament es precisa mitjançant traços abreviats. Una nova imatge que brinda a la memòria una transformació (entre altres múltiples) del record mediatitzada per l’art. A un artista nord-americà, recentment recuperat, li devem una façana quasi surreal que tanca una plaça urbana en clau cinematogràfica. Aquesta contradicció ens porta a contraposar-la al concís esquema d’Heras, paràbola, si bé es mira, de la nuditat figurativa que exigia paradoxalment la nova figuració. Bright Light at Russell’s Corner (1946), un genuí fotograma del cinema negre a tindre en compte. Però potser deguem reprendre Walter Benjamin, qui observa sorprès que fou Proust qui va convertir el s.XIX en el camp de la memòria personal i directa, perquè senzillament donà vida micrològica gairebé insinuada, “insignificant”-afina Benjamin-, a les forces impulsores de la perplexitat en la mirada desvergonyida de l’espectador modern, que

bradiza del ingeniero de la revolución atrapado por el magnetismo de la leve geometría desplegada por una espiral de entonación rosada, epitafio amargo de los días rojos de octubre, 1917. Al igual podría ser, que el borroso retrato *El joven Giacometti*, emulsión fotográfica arcaizante decorada con estigmas surrealistas, que hieren la supuesta intemporalidad del motivo figurativo. *La mano que recuerda*, ciertamente.

Me he referido antes al curioso *Teatrino* de Pino Pascali que la crítica del momento sometió a una doble luz: como una pintura inacabada, precipitadamente resuelta, en la variable del asalto a la pintura y como un escultura a medio hacer. El arte mixto, de aluvión que condiciona el *poverismo*, entre nosotros de escasa presencia activa. Sin embargo, obras bien determinadas en el tiempo, ya en la iconografía tardía de Artur Heras, como *Naufragio (dernier siècle),* por ejemplo, comportan ese gesto de resistencia, de insumisión al arte conceptual y viran hacia la plasticidad del medio que se potencia sensiblemente en la década de los ochenta -último momento feliz del eclecticismo formal-, pero que recuperan la primitiva intensidad del llamado primitivismo ilustrado que había desarrollado con destreza Torres-García en sus figuraciones espontáneas: elementales construcciones geométricas de registro figurativo que integran letras, números y letroídes para contrarrestar la deriva informal. Un toque de atención al contenido, según entonces se afirmaba. Las bandas de Ro-

- *El jove Giacometti* 2001.
- Heras, Mario G. Bonafé, Josep Picó. Sala Parpalló, 1990.
- Luís G. Berlanga, A. Heras, València 1995.
- Heras, Honorio Rancaño, Marco Bellochio, 1980.
- Amb Vim Wenders. Exposició al Palau dels Scala, València 1994.
- A. Heras, David Lynch a la Sala Parpalló, maig 1992.

respon lliurement a l'apropiat estímul sensible. La casa, l'habitació pròpia, el saló, el passeig, el racó fosc del jardí o el sabor quotidià i un dia subversiu de la magdalena enfonsada en la tisana matutina. Potser Tatling roig d'Heras ens propose una experiència propera a les circumval·lacions estètiques proustianes: el Monumento a la Internacional aixecat en terra de ningú, de l'oblit. L'ombra fràgil de l'enginyer de la revolució atrapat pel magnetisme de la lleu geometria desplegada per una espiral d'entonació rosada, epitafi amarg dels dies rojos d'octubre, 1917. A l'igual, podria ser, del borrós retrat El joven Giacometti: emulsió fotogràfica arcaïtzant decorada amb estigmes surrealistes, que fereixen la suposada intemporalitat del motiu figuratiu. La mano que recuerda, certament.

M'he referit adés al curiós Teatrino de Pino Pascali que la crítica del moment va sotmetre a una doble llum. Com una pintura inacabada; precipitadament resolta, en la variable de l'assalt a la pintura, i com una escultura a mig fer. L'art mixt, d'al·luvió; que condiciona el poverismo, entre nosaltres de minsa presència activa. Malgrat açò, obres ben determinades en el temps; ja en la iconografia tardana d'Artur Heras, com Naufragio (dernier siècle), per exemple; comporten eixe gest de resistència, d'insubmissió a l'art conceptual i viren cap a la plasticitat del mitjà que es potencia sensiblement a la dècada dels vuitanta : últim moment feliç de l'eclecticisme formal. Però, recuperen la primitiva intensitat de l'anomenat primitivisme il·lustrat, que havia desenvolupat amb destresa Torres-Garcia, a les seues figuracions espon-

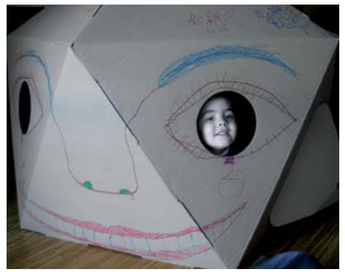
bert Morris, pioneras instalaciones que magnifican el pliegue clásico -*Tan Felt* (1968)- activan para decirlo de algún modo la percepción alerta del espectador en trabajos como *Terra*, en el que una figura de burdo esquematismo representacional se apoya en un vástago de plegamientos formales: la sugerencia del volumen y el movimiento. En este realismo materialista, en el ápice del poverismo formal que dibuja un eclipse en la neofiguración expresivista, se encuadra al arte maduro de Artur Heras. Una figuración que compartiría la fórmula del incordiador Joseph Conrad acerca del realismo "disyuntivo" propuesto en clave panteísta: "La mente recibe una miríada de impresiones -triviales, fantásticas, evanescentes entre tantas otras y tan agudas como el acero cortante, una lluvia de innumerables átomos de vida." Ese juego de "intensidades intermitentes" que el artista propone al espectador y desafía el descubrimiento del ritmo plástico, cadencia en opinión de Virginia Woolf que pone a prueba la efectividad de la narración visual. El punto sin retorno, desde la dimensión estética de una obra de arte abierta al horizonte figurativo e inmersa en un futuro creativo delimitado e histórico, dominado por la vida autónoma de las formas sensibles. La presencia viva de las obras de arte frente al reduccionismo referencial siempre empobrecedor.

La obra reciente de Artur Heras, si abrimos el paréntesis en 2008, se refleja en una figuración radical que abandona despreocupadamente la interpretación y la deja al arbitrio de la sensibilidad

tànies. Elementals construccions geomètriques de registre figuratiu que integren lletres, números i letroides per a contrarestar la deriva informal. Un toc d'atenció al contingut, segons aleshores s'afirmava. Les bandes de Robert Morris, pioneres instal·lacions que magnifiquen el plec clàssic –Tan Felt (1968)-, activen la percepció de l'espectador en treballs com Terra, en què una figura de bast esquematisme de representació es recolza en un tany de plegaments formals: el suggeriment del volum i el moviment. En aquest realisme materialista, a l'àpex del poverisme formal que dibuixa un eclipsi en la neo-figuració expressivista, s'enquadra l'art madur d'Artur Heras. Una figuració que compartiria la fórmula de l'empipador Joseph Conrad, sobre el realisme disjuntiu, proposat en clau panteista. "La ment rep una miríada d'impressions trivial, fantàstiques, evanescents entre tantes d'altres i tan agudes com l'acer tallant, una pluja d'innumerables àtoms de vida". Eixe joc d'intensitats intermitents que l'artista proposa a l'espectador i que desafia el descobriment del ritme plàstic, cadència, en opinió de Virginia Woolf, que posa a prova l'efectivitat de la narració visual. El punt sense retorn, des de la dimensió estètica d'una obra d'art oberta a l'horitzó figuratiu i immersa en un futur creatiu delimitat i històric, dominat per la vida autònoma de les formes sensibles. La presència viva de les obres d'art davant el reduccionisme referencial sempre empobridor.

L'obra recent d'Artur Heras, si obrim el parèntesi en 2008, es reflexa en una figuració radical que abandona despreocupadament la interpretació i la deixa a l'arbitri de la sensibilitat de

del espectador. “La pintura no puede afianzar nuestras ideas sino desatarlas”, ha escrito el joven historiador Josep Salvador que conoce bien la evolución actual del artista valenciano. Pues quizá sí, aunque yo sería tal vez más acerbo en el diagnóstico y me permitiría un ligero *transfert* verbal: la pintura debe *descoyuntar* las ideas, llegado el tiempo de dar cuenta de una verdad esencial, sobre todo en esta época de inseguridades, para describir el arte *histórico*, subrayo por mi parte, que todavía sobrenada las aguas encrespadas de la cultura sensible contemporánea, como demuestra con vehemencia el trabajo obstinado de Heras: la mano del artista parece dispuesta, ágil y alerta para “captar lo impreciso”, para reconocer cualquier pirueta mortal garabateada por la fantasía artística. Puede que en esta certeza se escuda y disimule la persistente *dureé* del arte: para los incombustibles adeptos de querencia formalista, la convicción estética enraíza en la diferenciación de los elementos irreductibles de una belleza funcional, temporal siempre puesto que la delimita la historia de las formas y la asimila la sensibilidad de quien la realiza o completa con su mirada. Para los estetas de disciplina materialista, las propiedades del arte dimanan de los objetos naturales, perceptivos, transfigurados por la imaginación y evocan, mejor o peor encubiertas, las resistencias que exige su condición viva, orgánica. Ya Plotino, ese escéptico olvidado en una época de enconadas propuestas metafísicas, había ponderado la belleza de la proporción, puesto que la belleza sólo ajusta el sentido del orden a partir de una sutil diferencia entre las variaciones en la variación eterna que empiedra el

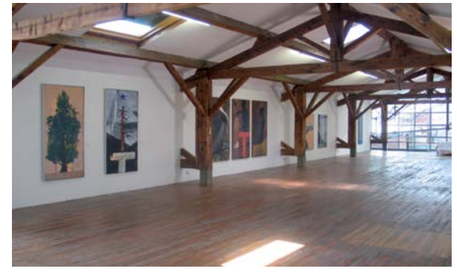


l’espectador.”La pintura no pot afermançar les nostres idees sinó desfermar-les”, ha escrit el jove historiador Josep Salvador que coneix bé l’evolució actual de l’artista valencià. Doncs potser, sí. Encara que jo seria, tal vegada, més acerb en el diagnòstic i em permetria un lleuger transfert verbal: la pintura ha de desconjuntar les idees, arribat el temps de donar compte d’una veritat essencial, sobretot en aquesta època d’inseguretats, per a descriure l’art històric, que encara sobrenada les aigües crespades de la cultura sensible contemporània. Com demostra amb vehemència el treball obstinat d’Heras: la mà de l’artista sembla disposada, àgil i alerta per a “captar allò imprecís”, per a reconèixer qualsevulla pirueta mortal guixada per la fantasia artística. Pot ser que en aquesta certesa s’amague i dissimule la persistent dureé de l’art: per als incombustibles adeptes de tirada formalista, la convicció estètica arrela en la diferenciació dels elements irreductibles d’una bellesa funcional, sempre temporal doncs la delimita la història de les formes i l’assimila la sensibilitat de qui la realitza o completa amb la seva mirada. Per als estetes de disciplina materialista, les propietats de l’art dimanen dels objectes naturals, perceptius, transfigurats per la imaginació i evoquen, millor o pitjor encobertes, les resistències que exigeix la seva condició viva, orgànica. Ja Plotino, eixe escèptic oblidat en una època d’enconades propostes metafísiques; havia ponderat la bellesa de la proporció, doncs la bellesa sols ajusta el sentit de l’ordre a partir d’una subtil diferència entre les variacions en la variació eterna que empedra la dilatada senda de l’art: “Però la bellesa és fugaç”. Una revellida crida d’atenció, que em sembla oportuna, per concloure

dilatado sendero del arte: “Pero la belleza es fugaz”. Una añeja llamada de atención que me parece oportuna para concluir este circunloquio sorprendido en el territorio del arte trazado por Artur Heras, plegado a sus exigencias expresivas, a sus fabulaciones con los ojos abiertos, a su mirada saturniana de ave nocturna “que arranca el vuelo al romper el crepúsculo.” La noche nos protege del día, afortunadamente. Como sabe el *Recolector* con su repleta cesta de palabras al viento.

J. F. YVARS
Londres, julio 2011

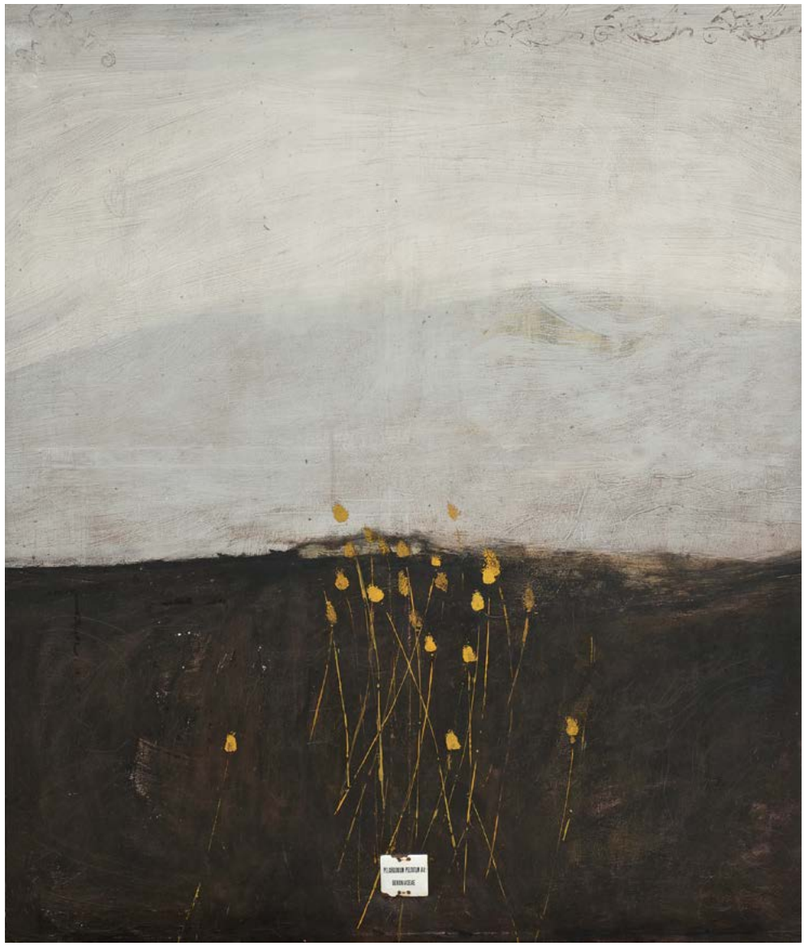
- Exposició : *Yo ví indisponerse al poeta mientras cantaba sus canciones* Museu d’art a Drobeta-Turnu-Severin (Romania) 2011
- Lola a casa, Godella 2010
- *Taula negra* Tec. mixta s. tela 1992 (Col. particular)
- Exposició A. Heras ACMCM 2008
- *Recolector de paraules* Acrílic /tela (Col. particular)



aquest circumloqui, sorprès al territori de l’art traçat per Artur Heras, plegat a les seves exigències expressives, a les seves fabulacions amb els ulls oberts i, a la seua mirada saturniana d’au nocturna “que arranca el vol en trencar el crepuscle”. La nit ens protegeix del dia, afortunadament. Com sap el Recol·lector amb la seva repleta cistella de paraules al vent.

J. F. Yvars
Londres, juliol 2011

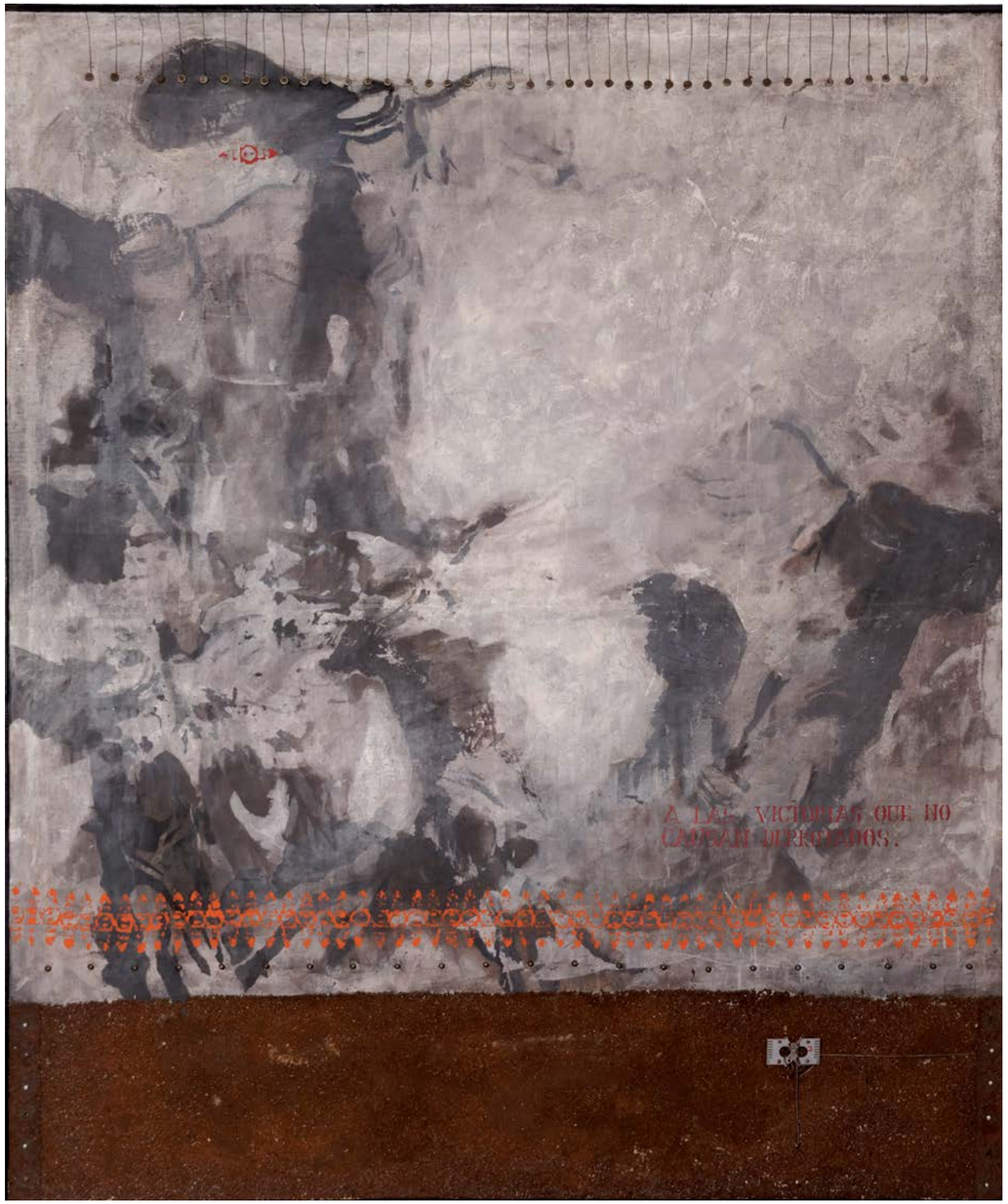
CATÀLEG / CATÁLOGO / CATALOGUE



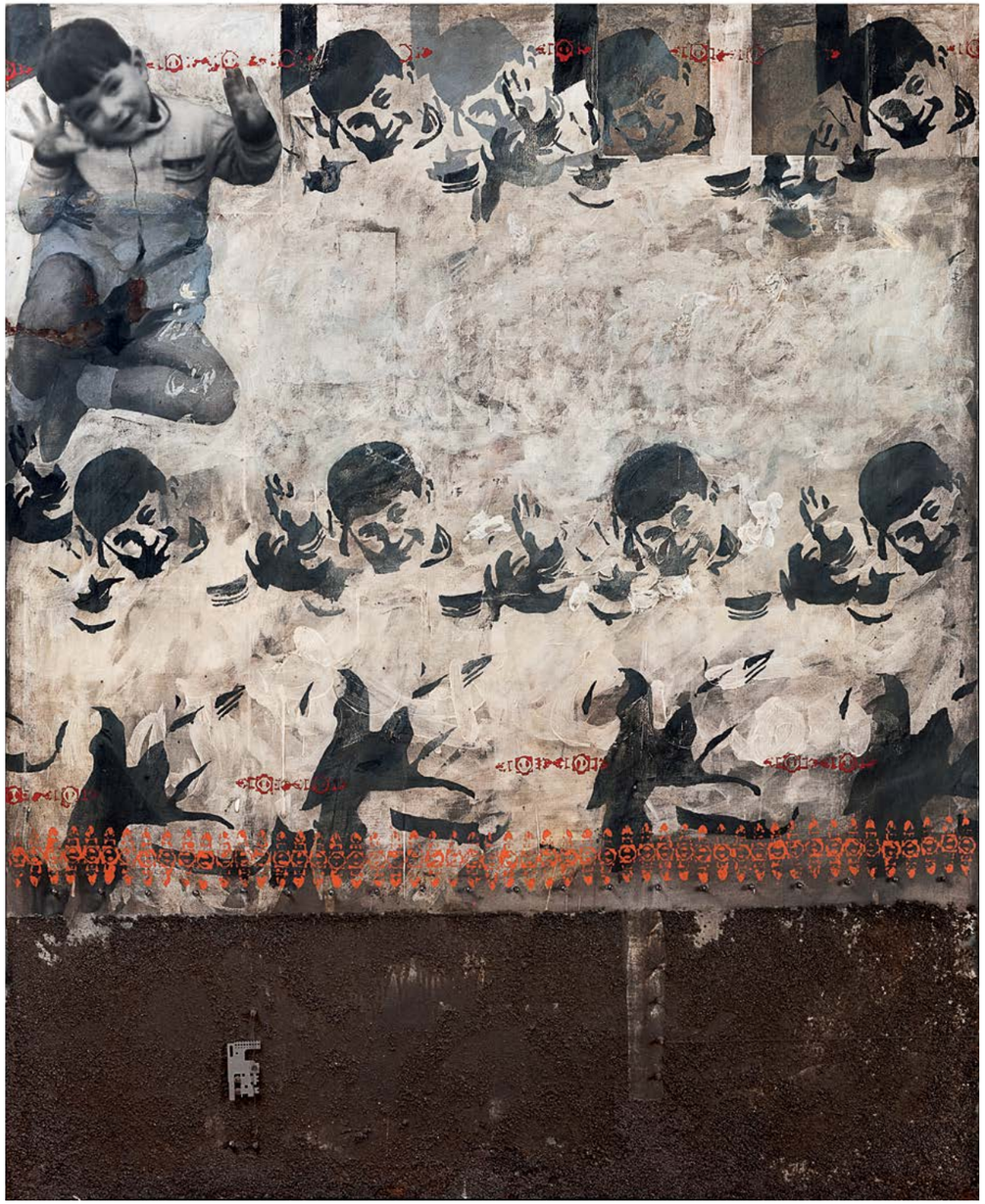
Botànic 1970 Acrílic / tela 165 x 135 cm

Gris políticamente indefinit 1966
Acrílic i fusta / tela 68 x 57 cm

Carta al pasado 1965 Tèc. mixta / tela 150 x 170 cm (Col. particular)



A les victòries que no causen derrotats 1965 Acrílic / Tela 170 x 140 cm



7é aniversari de P.B. 1965 Acrílic i collage / tela 170 x 140 cm (Col. particular)

4 posicions de 60 cm 1964 Acrílic / tela 145 x 125 cm

Victòria strep 1970 Acrílic / tela 105 x 100 cm (Col. particular)

L'horitzó 1965 Acrílic / tela 100 x 100 cm

Mío 1965 Acrílic / tela 173 x 173 cm

La Senyora 1969 oli / tela130 x 100 cm

Chapeau 2005 oli / tela 57 x 68 cm

El Senyor 1969 oli / tela 130 x 100 cm

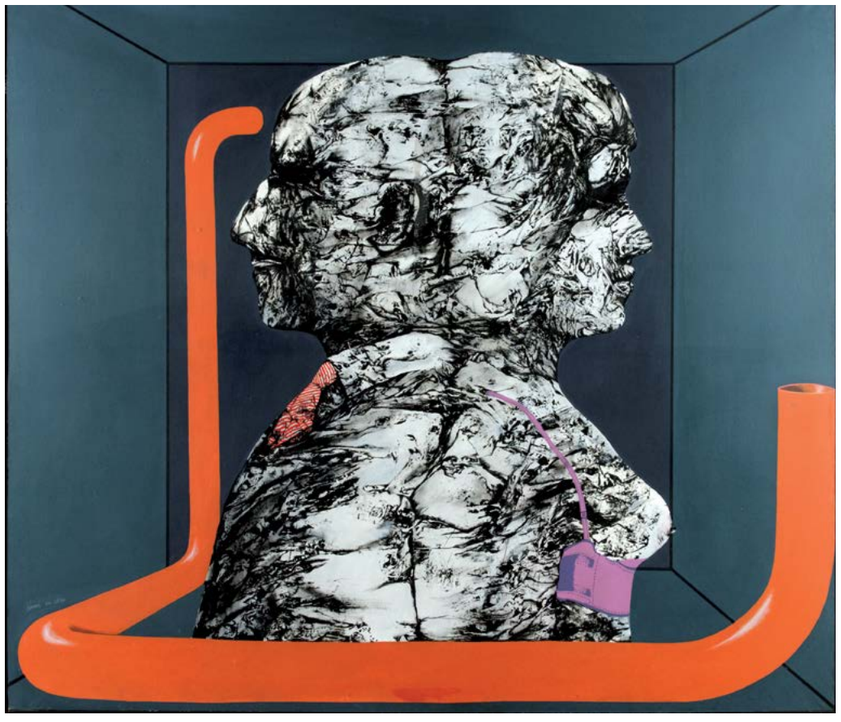
L'inconue 1980 acrílic / tela 166 x 50 cm

Figura d'esquena 1971 acrílic / fusta 166 x 51 cm

Silueta 1971 acrílic / tela 166 x 51 cm

Senyor 1971 acrílic / tela 166 x 51 cm

Consum nacional brut 1970
acrílic / tela 150 x 170 cm



Adam i Eva 1970
acrílic / tela 150 x 170 cm

El sueño del capitán España 1970 acrílic / tela 170 x 160 cm

Cuaderno 1977-78
acrílic / tela 100 x 100 cm
(Col particular)

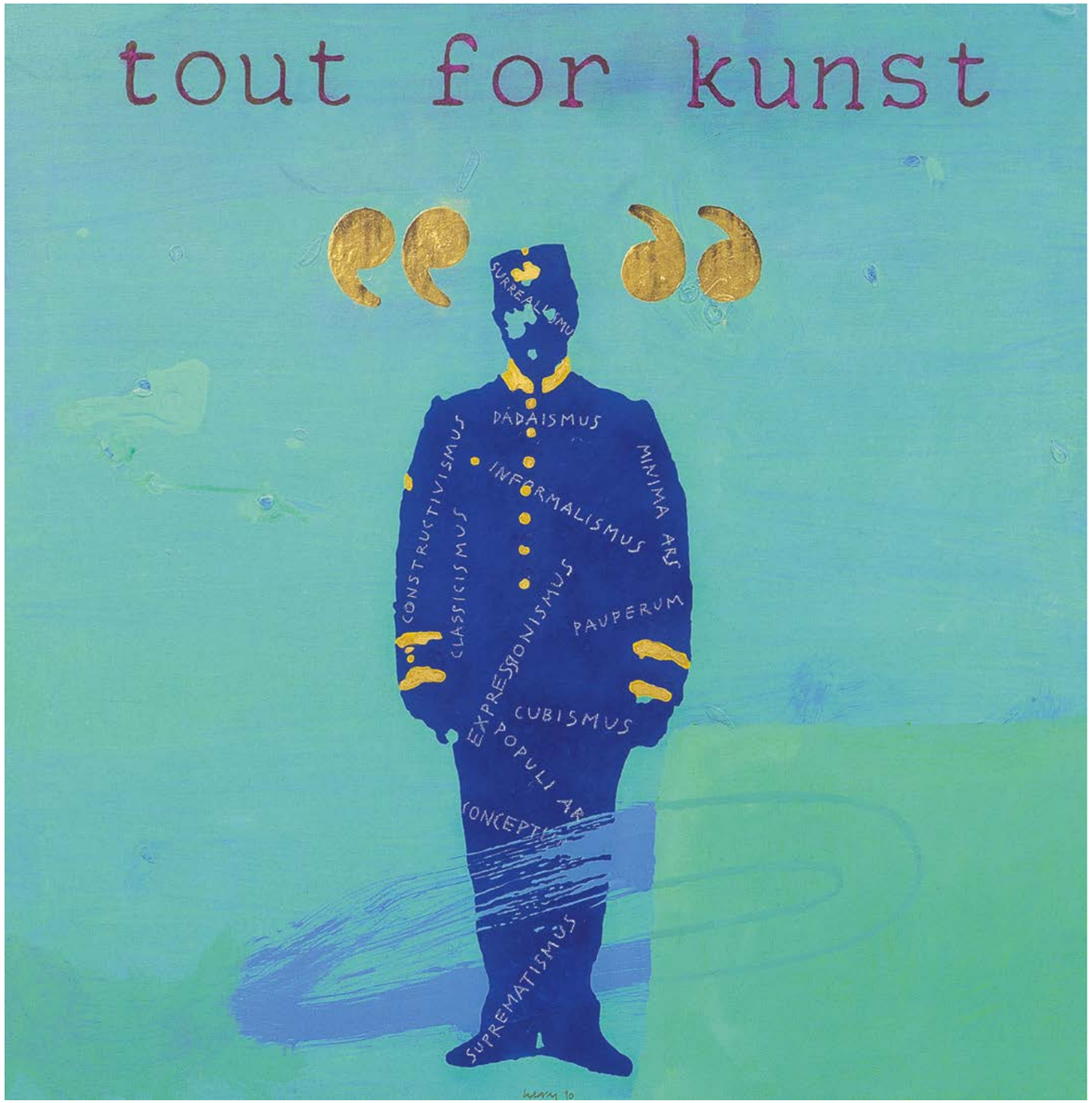
Café noir 1990
acrílic / tela 130 x 130 cm

Certificado 1974 acrílic / tela 100 x 100 cm

Und drückt mich selber dann ein
will stand ich halten jederzeit.
Ich bleibe treu dem Namen mein:
ich heiße "kleiner Sonnenschein"!

Y ÚLTIMO NÚMERO
EL MONO AZUL
Dedicado a los
escritores alemanes

Sueño, temor y realidad de El Mono Azul 1974-1990 mixta / tela 238 x 340 cm



Tout for kunst 1991 acrílic / tela 130 x 130 cm

Kafka-Wols 1991 acrílic / tela 130 x 130 cm

Bandera elèctrica 1980 acrílic / tela 200 x 150 cm

Bandera dona 1979 acrílic / tela 200 x 150 cm

El camino del arte 1989 tèc. mixta / fotografia 310 x 70 cm

Los alrededores del museo Pushkin 1992 acrílic / tela 200 x 150 cm

Casa memòria 1992 acrílic / tela 240 x 150 cm

Naufragio , dernier siècle 1992 tèc. mixta / tela 200 x 150 x 20 cm

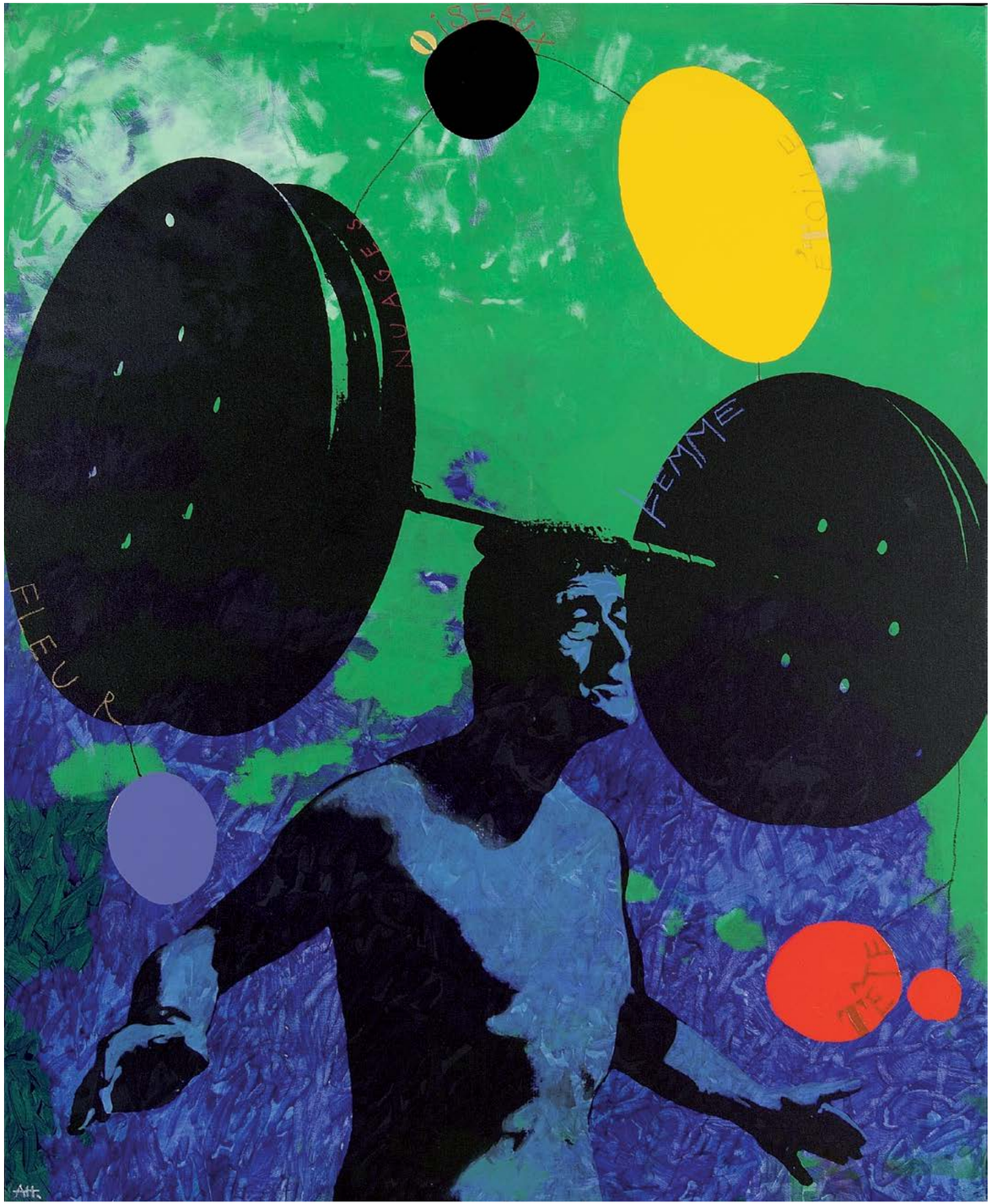
Adèu en Quatre 2004 tèc. mixta / tela 120 x 80 cm

L'etern combat 2001 acrrílic i oli / tela 230 x 280 cm

Prohibido asomarse al interior 1999 acrílic / tela 250 cm ø

Orfeo 2004 acrílic i oli / tela 120 x 150 cm

La vida, de alguna manera 1988 acrílic i oli / tela 210 x 330 cm

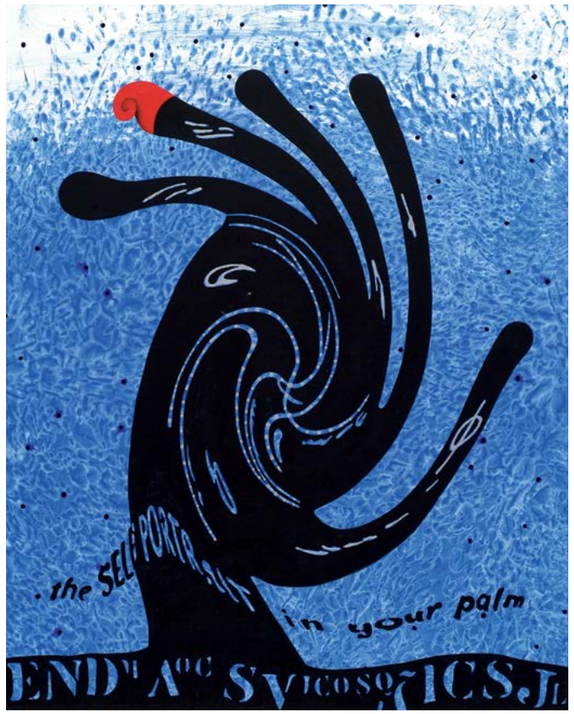


Atlant nocturn 2006 acrílic i oli / tela 150 x 120 cm

Constel·lació 2004 acrílic i oli / tela 150 x 120 cm

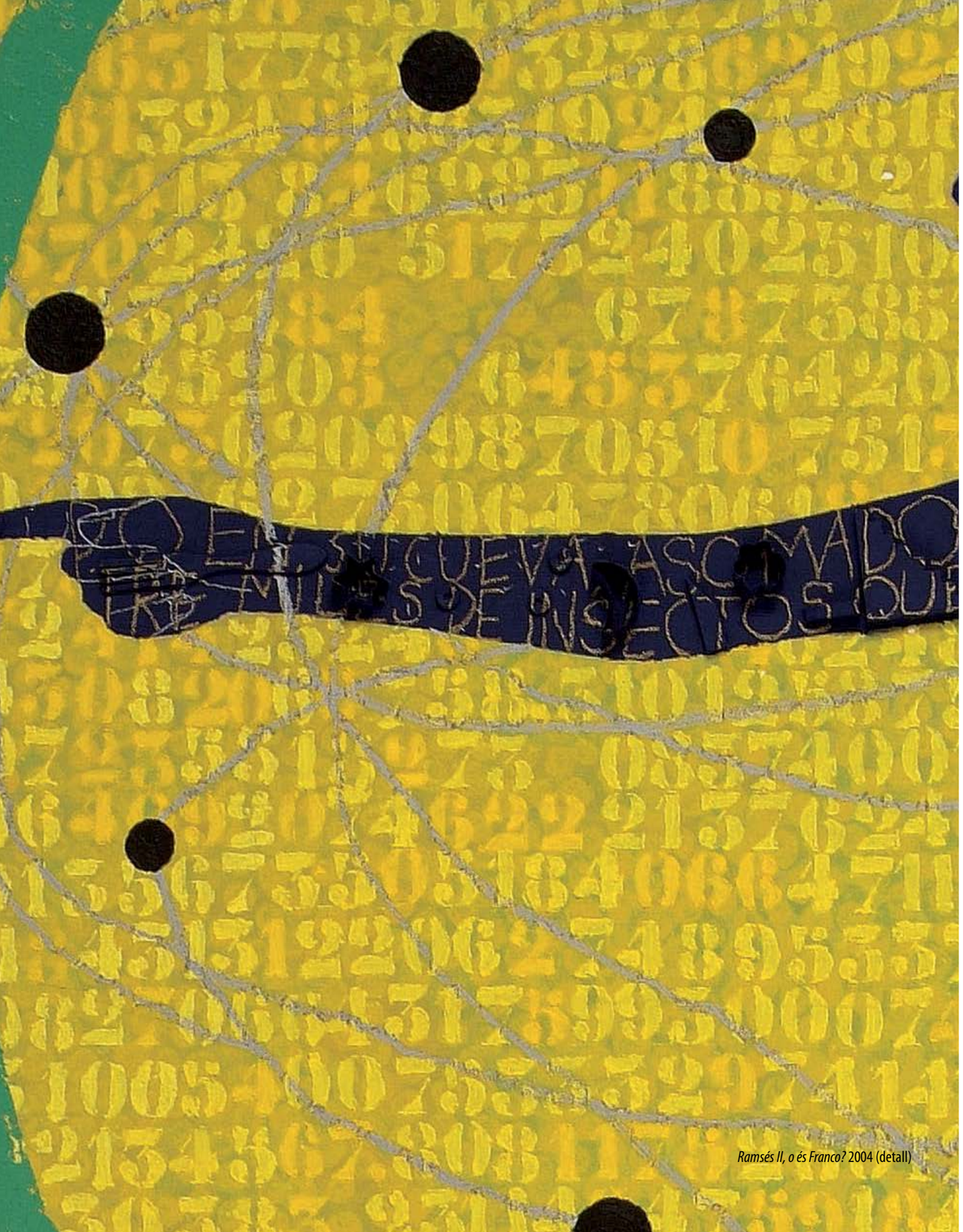
The Pilar entre aguas 2001 acrílic / tela 250 x 450 cm

L'azur 2004 acrílic i oli / fusta, tela 30 x 130 cm

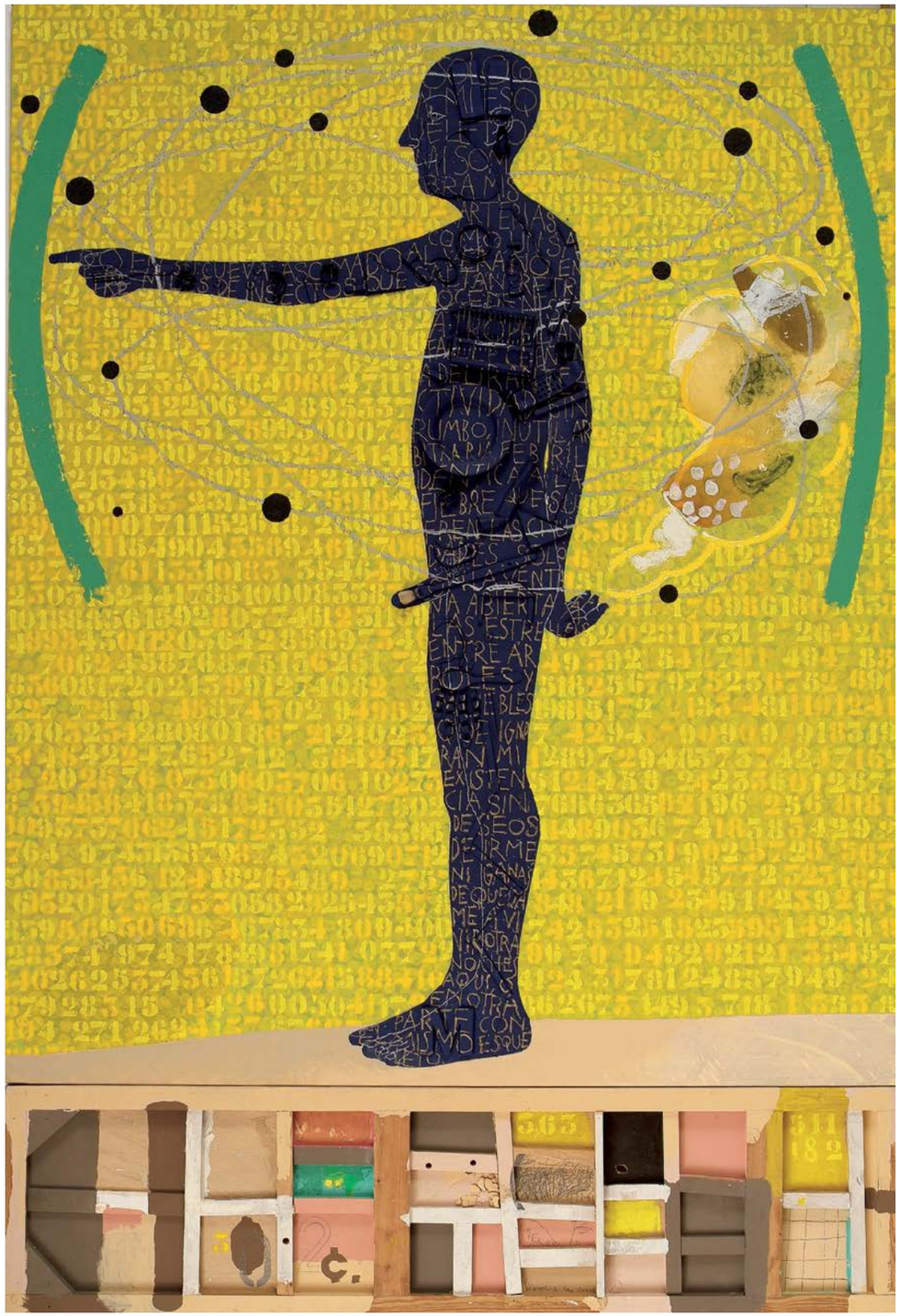


Autoretrat amb barretina 2004 acrílic / tela 150 x 120 cm

Calvari baix 2004 acrílic / fusta 60 x 60 cm
(Col. particular)

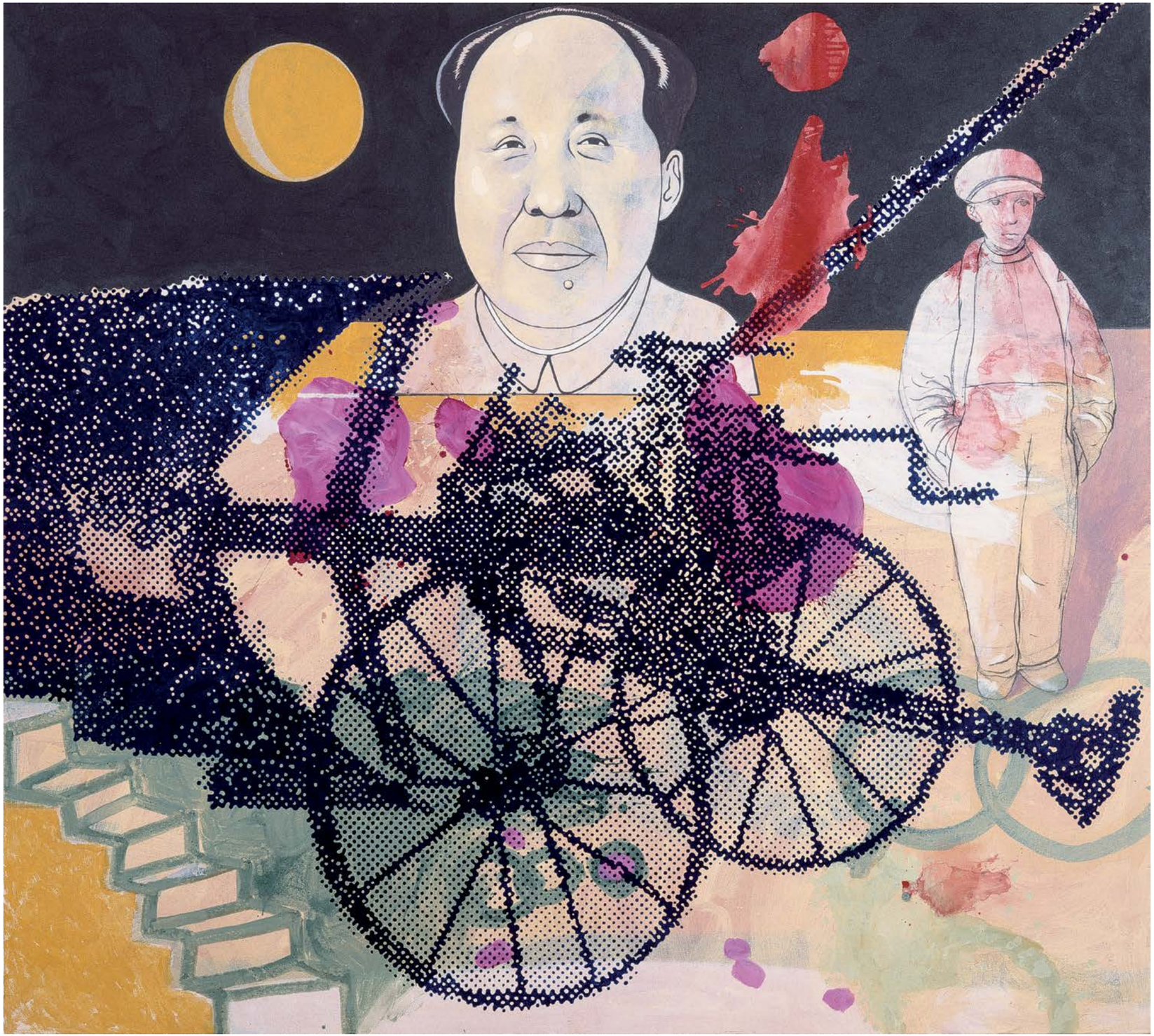


Ramsés II, o és Franco? 2004 (detall)



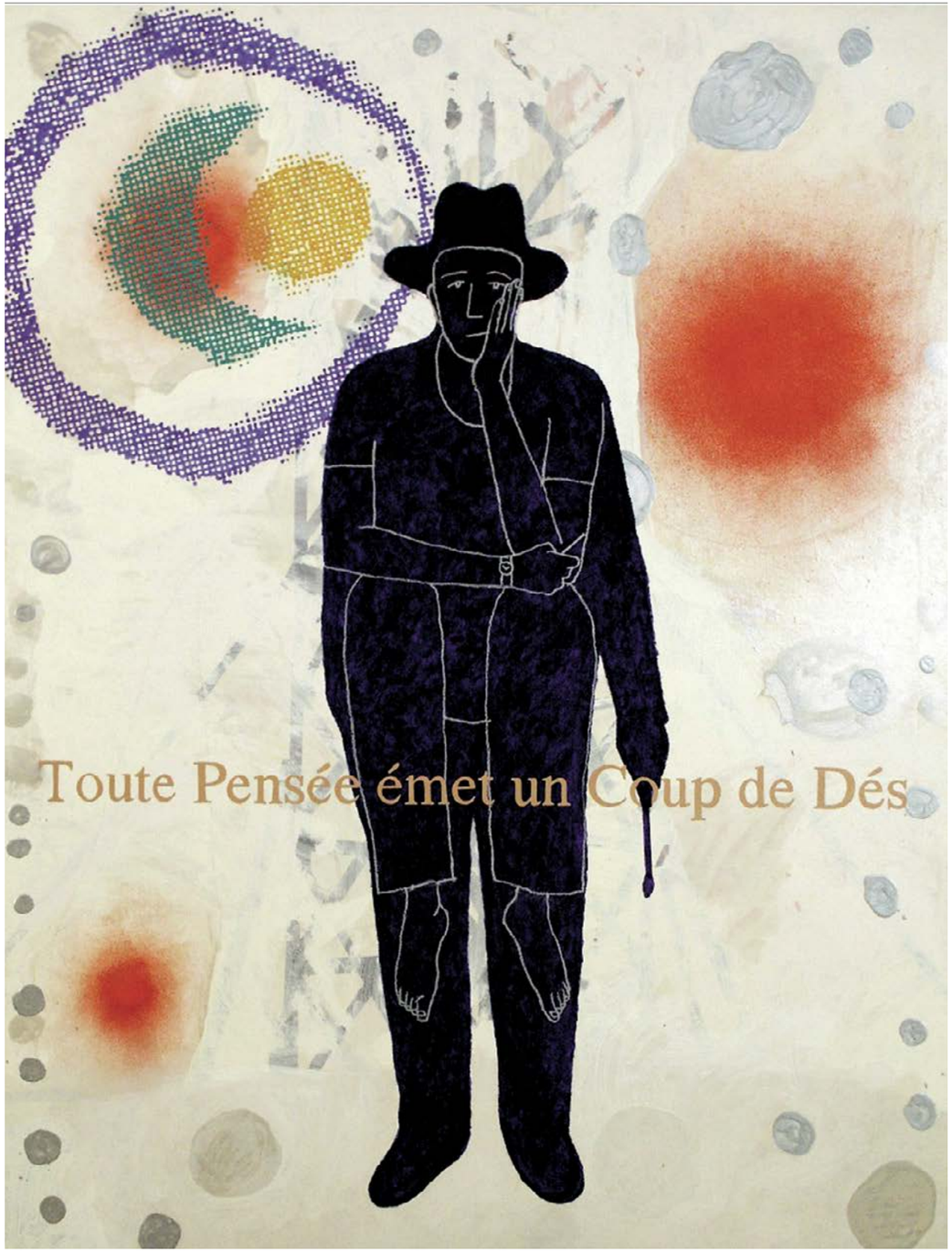
Ramsés II, o és Franco? 2004 tèc. mixta / tela 340 x 230 cm

Cap-i 2001 acrílic i tinta / paper 103 x 65 cm



Chop-suey 2002 acrílic / tela 200 x 180 cm

La última discusión de Diego Rivera y Trosky 2005
acrílic i oli / tela 200 x 360 cm

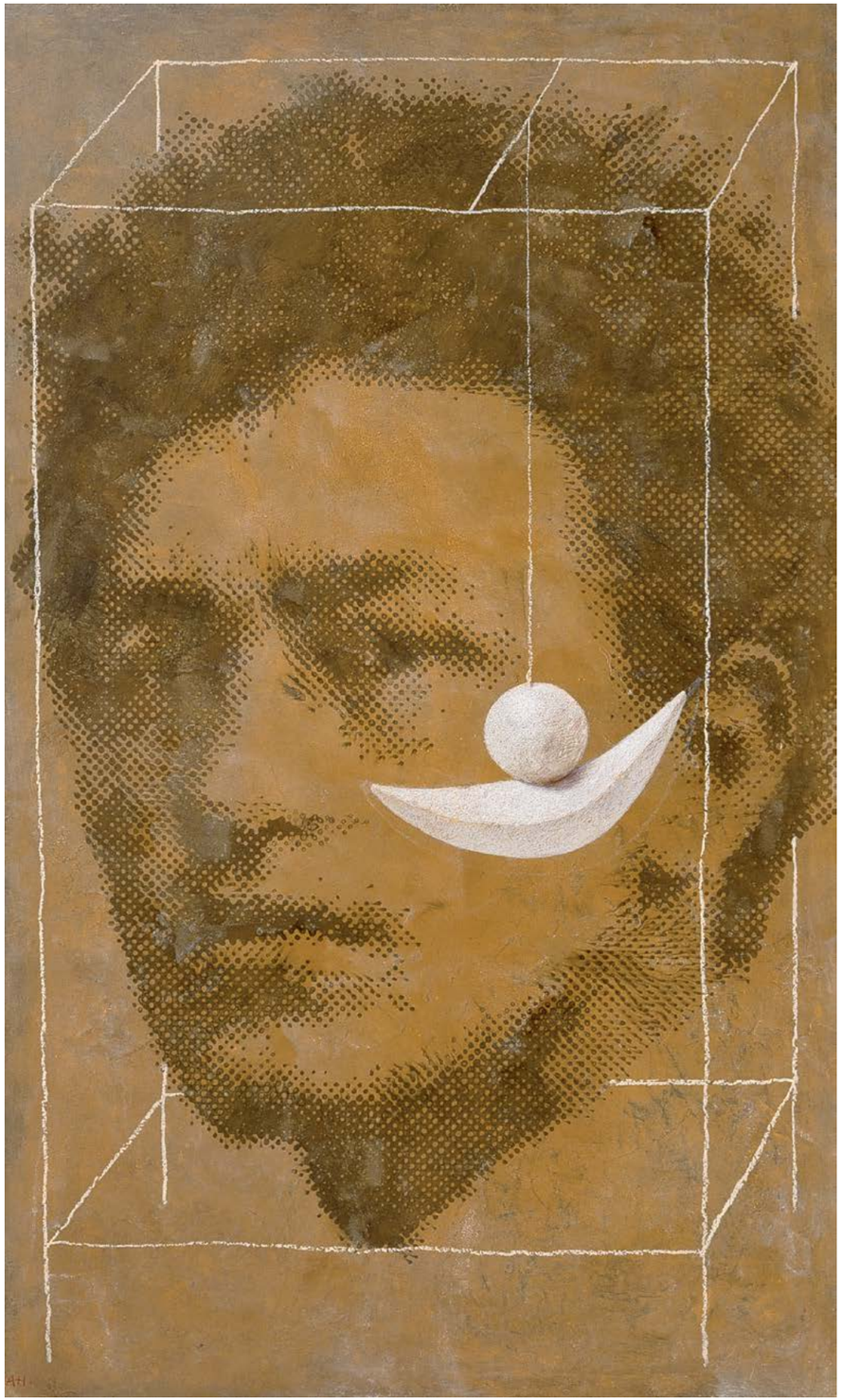


Auto–pensée 2002 acrílic / tela 200 x 150 cm

L'instinto –Lavorare stanca 2006 tèc. mixta / tela 212 x 208 cm

Cor 2010 acrílic / tela 150 x 120 cm

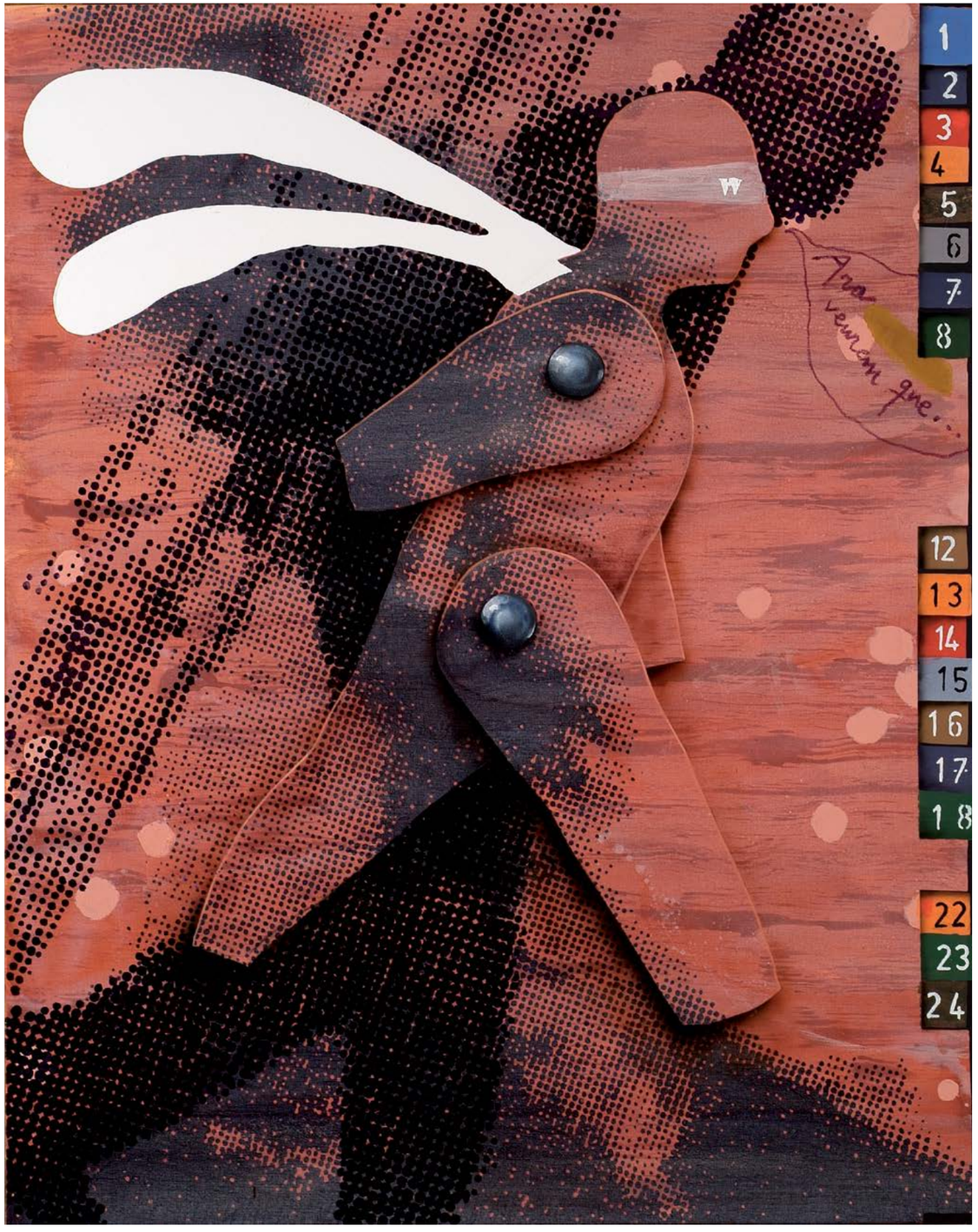
Camí-pintura 2004 acrílic i oli / tela 150 x 120 cm



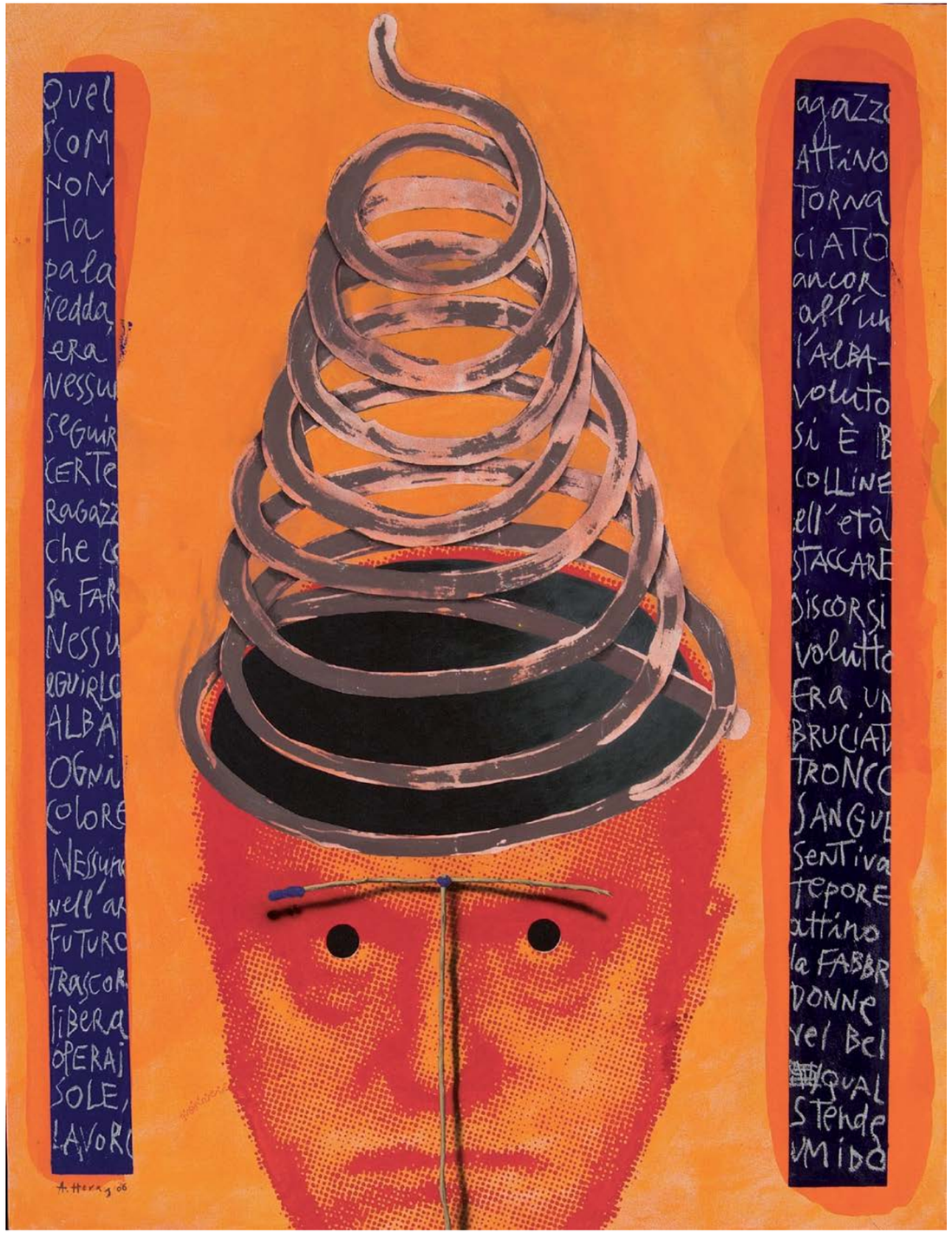
La pell 2007
acrílic / tela
150 x 120 cm

El jove Giacometti 2001
acrílic / tela 150 x 120 cm

Ramader de somnis 2008 acrílic / paper 150 x 105 cm



L'estibador i l'àngel 2004 acrílic / tela 150 x 120 cm



Elevación 2006 acrílic i oli / tela 150 x 120 cm

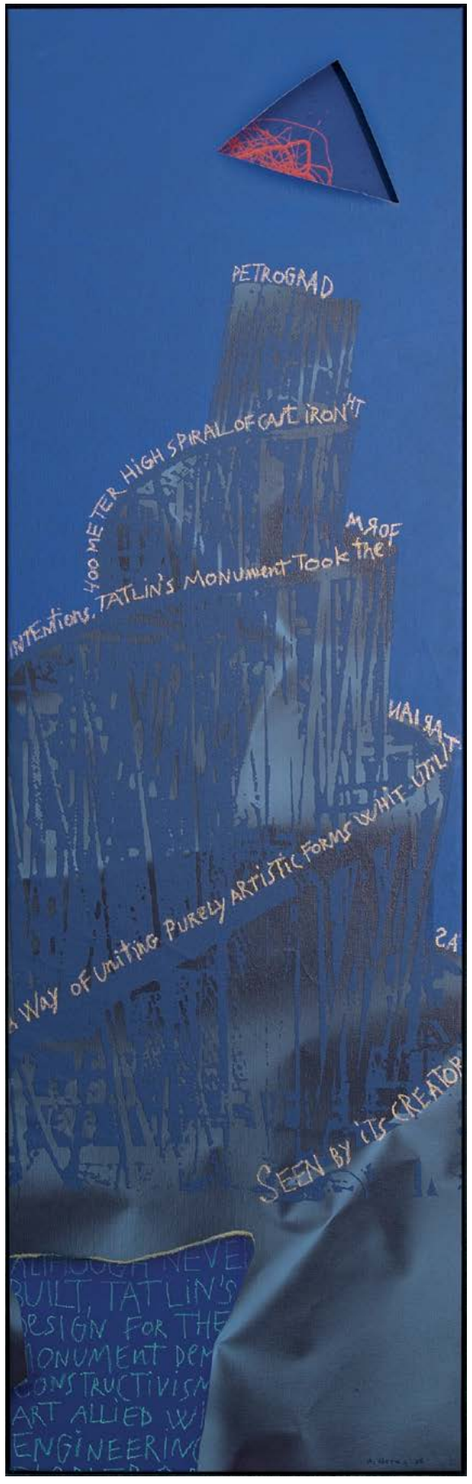
Penitent amb A 2008 acrílic / paper 150 x 105 cm

Victòria–Ideals 2006 (detall)

Victòria–Ideals 2006 acrílic tèc. mixta / tela 260 x 290 cm

Tatlin roig 2004 acrílic / tela 200 x 80 cm

Temps de pas 2004 acrílic / tela 200 cm ø



Anvers-revers 2006 acrílic / tela 180 x 60 cm

Tatlin vector 2006 acrílic / tela 180 x 60 cm

La caiguda del relat 2007 acrílic i oli / tela 200 x 80 cm

Victòria–Collage 2007 acrílic / tela 180 x 220 cm

BIOGRAFIA / BIBLIOGRAFIA

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (*catálogo)

2013 / *Pintat i Expandit* Espai Alfaro Hofmann, Godella
2011 / *Yo ví indisponerse al poeta mientras cantaba sus canciones* Museo de Arte. Drobeta-Turnu-Severin, Rumanía sepbre.
2010 / Manifest Galería I Leonarte, Valencia 14 oct / 4 dic.
2009 / *Boca de Paraules* Galería Quatre, Valencia 25 marzo- 23 abril.
2008 / *Artur Heras* àcentmètresducentredomonde Centre d'Art Contemporani Perpignan, julio-septiembre
*Passatges 07-08** Casa de Cultura de Villena, 7 d'agost/ 3 setembre.
*Passatges 07-08** Casa de Cultura de l'Alcudia 14 juny/ 13 juliol.
*Passatges 07-08 ** Casa de Cultura, Port de Sagunt 7 maig / 8 juny
*Passatges 07-08 ** Sala d'exposicions Coll Alas, Gandia 4 abril/ 4 maig
*Passatges 07-08** Palau Barons de Sta. Bàrbara, Ontinyent 1/29 març
*Passatges 07-08** Casa de Cultura, El Campello 12 gener /19 febrer
2007 / *Passatges 07-08** Centre Cult. d'Almussafes diciembre-enero 08.
2006 / *Passatges –De la torre de Tatlin a lavorare stanca de Pavese.** Galeria paz Y comedias, Valencia. diciembre-enero 07
2005 / *L´èvidence eternelle* àcentmètresducentredumonde, Perpinya.*
L´etern combat Galerie Serge Laurent, Paris.
2004 / *(A¬C)* Àmbit galeria d´art, Barcelona*
2003 / *The Yugoslav depresión* Galería I Leonarte, Valencia enero*
2002 / *Cop de daus* L´Estació Centre d´Art, Denia*
2001 / *Sine die,* Galeria I Leonarte, Valencia /
Hotel Ambos Mundos, Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra, Pamplona.*
Premio Túria d´Arts Plàstiques.
2000 / *Despulles,* Fundación Bancaja,València / Sala San Miquel, Fundació Caixa- Castelló *
Quadern de les hores, Sala Quatre cantons, Vil·lafamés*
1999 / Galeria Cànem, Castelló. / Galeria i Leonarte, Valencia
1998 / *Continuum,* Casa de Cultura, Alzira, Centro La Asunción de Albacete, Centro Cultural de Requena, Universidad Popular de Almansa*
1995 / *Boix, Heras, Armengol,* Centre Julio Gonzàlez, IVAM, Valencia*
100 cartells, Galeria La Gallera, Valencia */ *Quadern de tardor*, Casa Cultura, Bellreguard *La suerte rápida,* Espai Lucas, Valencia *./ Instalación de la escultura *Pinocho Veritas*, estación Metro Facultats, Valencia
1994 / *100 Carteles* Galería Casa del Poeta, Méjico D.F. *
1993 / *Quadern de dibuix,* Galeria Arte Xerea, Valencia.*
Premi Alfons Roig
1992 / *El camino del arte*, Sala Parpalló, Valencia*
1991 / Galeria Art-sud, Fira Interarte, Valencia. / Instalación de la escultura *Taulatetombat*. Jardines del Turia, Valencia
1989 / Galeria Arte Xerea, Valencia*
1985 / Ilustra y edita el libro de Alfons Roig *Ronda dels veïns de l'ermita*, que es premiado con el mejor diseño de libros por el Ministerio de Cultura y Educación.
1981 / Escola taller d'art, Reus*
1980 / *Bandera, bandera,* Fundació Joan Miró Barcelona.*
Cercle Xativenc, Xàtiva / Galeria Cànem, Castelló.
Dirige la Sala Parpalló de la Diputación de Valencia, desde su fundación en enero del 1980 hasta el 1995.
1979 / *Bandera,bandera* Galeria Temps, Valencia*
1978 / Primeros libros ilustrados en España en las editoriales Lumen de Barcelona y Lóguez de Salamanca, y reediciones en Casterman, París. Galeria 3 i 5, Girona
1977 / Sala Pelaires, Palma de Mallorca* / Galería Atenas, Zaragoza* / Galeria Adrià, Barcelona
1976 / Galerie Kerlikovsky, Munic
Publica el primero de una serie de llibros ilustrados en Insel Verlag, Frankfurt/Main.
1975 / Galeria Arrabal, Callosa d'En Sarrià / Galeria Montgó, Dènia / Galeria Val i 30, Valencia.
1974 / Galeria Adrià, Barcelona.* / Galeria Cànem, Castelló / Galería Esti-arte, Madrid
1973 / Galeria Carl van der Voort, Eivissa / Galería Vandrés, Madrid */ Galería Esti-arte, Madrid / Sala Pelaires, Palma de Mallorca / Galería Atenas, Zaragoza / Galeria Arrabal, Callosa d'En Sarrià
1972 / Sur Galería de Arte, Santander - Salom Galeria d'Art, Valencia* - Galeria Adrià, Barcelona* Col·legi Oficial d'Arquitectes de Valencia i Múrcia, Valencia
1971 / Primera exposición de esculturas en la Galeria Carl van der Voort, Eivissa.
Galería Amadís, Madrid */ Galeria Arrabal, Callosa d'En Sarrià / Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears, Barcelona*
1970 / Galería Juana de Aizpuru, Sevilla
1969 / Galeria Val i 30, Valencia*
1967 / Cercle Ebusus, Eivissa / Caja de Ahorros del Sureste, Benidorm
1966 / Galeria Val i 30, Valencia */
Galería Bique, Madrid*
1965 / Sala Mateu, Valencia*
1964 / Radio Nacional de España, Valencia / Colegio Mayor "Alameda", Valencia / Sala Martínez Medina, Valencia*
1963 / Primera exposición con R. Armengol y M. Boix, *VIII Exposició ARS*, Seminario Metropolitano, Moncada.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (*catálogo)

2012 / ***El gesto y la ironía*** Paraninfo Universidad de Zaragoza
27 oct / 29 enero 2012.
Papeles personales Universidad Politécnica de Valencia.
2011 / ***Obras maestras de la Pintura en la colección del IVAM** *
IVAM, Valencia 18 mayo / 28 agosto.
72 Exposición Internacional de Artes Plásticas Centro Cultural La Confianza, Valdepeñas 4 sepbre/ 30 oct.
25 anys* Àmbit galeria d'Art, Barcelona
25 abril / 4 junio.
2010 / *Nueva Pintura Realista. La aportación valenciana (1963-2005)** Centro de Exposiciones Ibercaja, Zaragoza 21 enero- 14 marzo.
2009 / *Avec SEXE ou pas** àcentmètresducentredomonde Centre d'Art Contemporani Perpignan, juliol-setembre
*Nueva Pintura Realista. La aportación valenciana (1963-2005)** Centro del Carmen, Valencia octubre – enero 2010
El Pop Art en la colección del IVAM. MAC Santiago de Chile. 14 dic.-20 enero.
2008 / *Valencia in Posters* *Museo del cartel Wilanów, Varsovia. 24 sep./31 octubre.
*Del altar a la calle** Fundación Guerricabeitia, La Nau Universidad de Valencia, octubre-enero 09
2007 / *China Internacional Exposition gallery 07,** Pekín 2/6 maig.
*El Pop-Art en la col·lecció de l'IVAM.**IVAM març-maig, Valencia.
2006 / *Colection–Collective* àcentmètresducentredumonde, Perpinya.
L'art assequible: homenatge a Picasso. *Sala Mtnez. Guerricabeitia,Universitat de València juliol-setembre 06*
*50 años de arte moderno español. Colección Tous-Godia** Centro de Exposiciones Ibercaja. Zaragoza
2005 / *Contextos** Colección Martínez Guerricabeitia. Universidad de Valencia junio-septiembre.*
Comisión Cívica para la recuperación de la memoria histórica. Colegio de Arquitectos de Alicante. septiembre-octubre.
2004 / *Toda la ciudad habla de ello* Fundació Bancaixa, Alacant*
Rostres Galería Canem, Castelló.
*Los años jóvenes** Atarazanas de Valencia

2003 / *La ciudad collage,* Ciudadela, Pamplona *
Homenatge a A. Tàpies,* La Nau, Universitat de València.*
Crímenes ejemplares, Museo J. L. Cuevas, Mèxic DF. *Latí Poster Bienal 2003,* Helsinki.
2002 / *Crímenes perfectos de Max Aub,* Museo de la Estampa, México
Encuentros de escultura, Kikinda junio-julio
Terrani, Galeria Gradska, Smederevo.
2001 / *La Colección del IVAM,**Centro Julio González
2000 / *27 miradas** Ibercaja, Valencia.* */ La memòria que ens uneix*.*
Museu de la Universitat de Alicante. / ARCO, Galeria i Leonarte, Madrid.
/ ***¿Quién dijo no? Imágenes del arte pop español,*** Pabellón de Mixtos de la Ciudadela, Pamplona*
Premis Pintura 1963-1999,* Museu de l´Almodí, Xàtiva
Colección Pictura, Pintura Española 1950- 2000, Sala de Armas, Ciudadela, Pamplona.*
1999 */ Colección Martínez Guerricabeitia*, Universitat de Valencia.* /
Pintura valenciana del siglo XX, Fundación Bancaja, Valencia.* / *Desde Sala Mateu*, Les dreçanes, Valencia.* /
10 aniversario, Galeria Xerea, Valencia
1998 / *Hiroshima,* Museo de Bellas Artes, Valencia / *Fax Art Show,*
Instituto Central de las Artes, Berjing (China). /
II Trienal de arte gráfico, Palacio Revillagijedo, Gijón.* */ Solidaris amb Sierra Leone,* Galeria Viciana, Valencia.
1997 */ Art per al cor,* Sala de exposiciones del BBV, Barcelona */ 9 gravadors interpreten Ausiàs March,* Fundació Bancaixa, Valencia (itinerante), Castelló */ *Pop y Nueva Figuración en la colección del IVAM,*
VI Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Guadalajara, Méjico / *Helsingin Julistebiennale 97*, Helsinki, Finlandia */ *Animalada,* La Gallera, Valencia. / El Ministerio de Cultura francés lo nombra Chevalier des Arts et des Lettres.
1996 / *Artistas españoles en la colección de la Fundació Miró,* Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca*
1995 / *15/41* Centre Cultural de la Beneficència, Valencia* / *Concurso de murales y esculturas del metro de Valencia,* Edifici del Rellotge, Port de Valencia */ *Informalismo y Nuevo Realismo en la colección del IVAM,*
Museo nacional de Bellas Artes, Buenos Aires * */ Trienal de arte gráfico,*
Palacio Revillagijedo, Gijón */ *Mediterrani,* Casal Sollerich, Palma de Mallorca*
1994 / *Un segle de pintura valenciana,* IVAM Centre Julio González, Valencia */ Museo de Antropología, Madrid / *Col·lecció AVUI,* Centre Cultural Contemporani, Barcelona* / *Artistes pel tercer món,* Sala de exposiciones Ibercaja, Valencia.
1993 / *Arte valenciano en las colecciones de la CAM*, La Llotjeta, Valencia */ Les portades de l'avenir,* Galeria Val i 30, Valencia* / *Homenatge a Vicent Andrés Estellés,* Casa de la Cultura, Xàtiva.
1992 / *La colección del IVAM. Adquisiciones 1985-1992*, IVAM Centre Julio González, Valencia / II *Bienal Internacional del Cartel*, Museo J.L. Cuevas, Méjico*
1991 / *50 x 50. Homenatge a Miguel Hernández*, CAM, Alacant - Palacio Scala, Valencia*
1990 / *Colección del Museo de la Resistencia Salvador Allende,* Santiago de Chile*
1989 / *Internationale Buchkunsthausstellung*, Leipzig */ 1789 Vue d'ailleurs,* Centre Culturel, Cherbourg, Francia
1988 / *Alfons Roig i els seus amics*, Sala Parpalló - Palacio de los Scala, Valencia*
750 aniversari de la conquesta de Valencia, Pabellón de la Plaza del Ayuntamiento, Valencia * *Fondo de la Caixa de Torrent,* Centre Cultural de la Caixa, Valencia.
1987 / *Homenaje a las víctimas del franquismo*, Centro Cultural de la Villa de Madrid –La Lonja, Valencia– Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.*
1986 / *Plàstica valenciana contemporània*, La Lonja, Valencia.
1984 / *Homenatge a Picasso* (itinerante), Sala Parpalló, Valencia.
1983 / *Art Solidaritat,* Palacio del Temple, Valencia *
Colección pictórica del Ayuntamiento de Valencia, Salas del Museo Municipal de Valencia*
1982 / *New Painting from Valencia,* Spanish National Tourist Office, Nova York /*
30 Künstler aus Valencia, Haus der Kunst, Magúncia*
Libros de artistas, Biblioteca Nacional, Madrid.
1981 / *Mostra cultural del País Valencià,* Alcoi /*30 artistes valencians,*
Sales d'Exposicions de l'Ajuntament de Valencia*
Arte en el País Valenciano, Centro Cultural de la Villa de Madrid*
Llibres d'artistes, Galeria Metrònom, Barcelona.
1980 / *El retrat*, Sala Parpalló, Valencia*
1979 / *57 artistes i un país* (exposición itinerante por la Comunidad Valenciana).
1978 / *Convivencias,* Museo Vostell, Malpartida (Cáceres) / *Colección Museo de la Resistencia Salvador Allende,* La Lonja, Valencia
Miró '85, Palau Sollerich, Palma de Mallorca*
1977 / *Setmanes catalanes,* Kunsthalle, Berlín*
1976 / Fundació Miró, Barcelona / *Gràfica,* Museu d'Art Contemporani, Eivissa / *Art actual del País Valencià*, Morella (Castellón) / Galerie Wolfgang Gurlitt, Munic / *Els altres 75 anys de pintura valenciana,*
Galeria Temps –Galeria Punto–Galeria Val i 30, Valencia– Caja de Ahorros de Alicante / *Diari Avui.* Fundació Joan Miró, Barcelona.
1975 / *A los 50 años del surrealismo*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla / Sala Pelaires, Palma de Mallorca */ Man '75*, Barcelona / *Art 75,*
Internationale Kunstmesse, Basilea / *Nowa Grafika Hiszpanska*, Museo Nacional de Wroclaw (Polònia)
1974 / *Realitat,* Col·legi d'Aparelladors, Barcelona* / *Art Espagnol d'aujourd'hui*, Musée des Beaux Arts, Brusel·les */ *Spanische Kunst Heute,* Haus der Kunst, Munich*
1973 / *Homenatge a Joan Miró*, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona i Palma de Mallorca / *Man '73,* Barcelona / *Homenatge a Foix,* Galeria Matisse, Barcelona / Museu de l'Empordà, Figueres / *Miró '80*, Palma de Mallorca / *Pintura española contemporánea*, Lunds Konsthalle, Lunds (Suecia)*
1972 / *Ibizagràfic 72,* Eivissa / *Travaux d'aujord'hui,* Palais Galliera, París */ *Homenaje a Marcel Duchamp*, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla /
Art '72, Internationale Kunstmesse, Basilea / *Sobre el barroco,* Galería Juana de Aizpuru, Sevilla / *Man '72,* Barcelona* / *Arte actual valenciano,*
Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.*
1971 / *El Dibujo* (exposición itinerante por Valencia, Madrid, Barcelona y Sevilla) / *Gráfica española actual,* Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla /
La Paloma, Galería Vandrés, Madrid * *VII Biennale de París*, Parc de Vincennes, París.*
1970 / *6 from Spain,* Croosman Gallery, University of Whitewater, Wisconsin / *Mostra del Museu d'Art Contemporani d'Eivissa*, Museu Sant Pius V, Valencia / *VII Salón Nacional de Pintura,* Múrcia / *IV Biennal d'Eivissa* */ Exposició Nacional d'Art Contempo*rani, Museu Sant Pius V, Valencia*.
1969 / *Concursos Nacionales* Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
1968 / *III Bienal d'Eivissa*
Quatre peintres actuels, Galerie Idées, París.
1967 / *Universiade,* Tokio */ Homenatge a Blasco Ibáñez*, Sala Mateu, Valencia / *Realitat,* Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, Galería Barandiarán, San Sebastián.
Museo Municipal de Valencia.
1966 / *II Biennal Internacional d'Eivissa* /
284 dies d'art a Valencia, Sala Mateu, Valencia / *I Saló del Mediterrani,*
Valencia / *Pintura i escultura valenciana*, Col·legi d'Arquitectes de Valencia / Formes 66, Moncada (Valencia).

1965 / *V Saló Nacional de Pintura,* Alacant / *VI Saló Internacional de Març,* Valencia / *XI Saló de Tardor,* Valencia.
1964 / *IV Saló Internacional de Març*, Valencia / *I Saló de Pintura Contemporània,* Castelló / *IX Saló de Maig,* Barcelona.
1963 / *IX Saló de Tardor,* Valencia / *I Saló Nacional José de Ribera,* Xàtiva / *I Saló Nacional de Pintura*, Alacant /
II Bienal de Pintura y Escultura, Zaragoza.
1962 / *VIII Saló de Tardor*, Valencia / Centro de Estudios Americanos, Valencia.

LIBROS ILUSTRADOS

Der König geht ins Kino, de H.E. Nossack. Insel Verlag, Frankfurt - Main 1974
Das sehr nützliche Merkbuch für Geburgstage, de E. Borchers. Insel Verlag, Frankfurt - Main 1975
Am Anfang war das Huhn, de A. Heras. Insel Verlag, Frankfurt/Main 1976
Le petit roi va au cinéma, de H.E. Nossack. Ed.Casterman, París 1976*a*
La ciudad de los números, de A. Matute. Lumen, Barcelona 1978
Nino y la suerte, de G. Feustel. Lóguez, Salamanca 1978
Manual d'Antic Refugi, d'A. Martínez. Associació d'Amics de la Costera, Xàtiva 1984
Ronda dels veïns de l'Ermita, de A. Roig. Diputación Provincial de Valencia, Valencia 1984
Los niños primero, Convención sobre los derechos del niño, Unicef. Lumen, 1996
Crímenes Ejemplares de Max Aub. Ed. Media vaca, Valencia2001
Crimes Exemplares de Max Aub Ed. Antífona, Lisboa 2008
Miguel de Unamuno, Selección poética Ed. Factoría K de libros, Vigo 2009
Madame Leonarda, Ed. Media Vaca, Valencia. 2009
La ostra se aburre Ed. Diálogos Valencia, 2011

PREMIOS Y COLECCIONES

- Premio de Pintura del *VII Salón de Otoño* ,Valencia 1962.
- 1º Premio de Pintura *José de Ribera*, Xàtiva 1963
- Medalla de bronce del *V Salón Internacional de Marzo*, Valencia 1964.
- *Premio Senyera de grabado*, Valencia, 1969.
- 1º Premio de Dibujo *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo*, Valencia 1970.
- 1er Premio du *VIII Salón Nacional de Pintura*, Murcia, 1970.
- 1er Premio de Pintura, *II Bienal Internacional de Ibiza*, 1971.
- *Beca de Investigación Plástica*, Ministerio de Cultura Madrid, 1980.
- *Premio al Mejor Diseño de Libro*, Ministerio de Cultura 1986.
- Premio *Alfons Roig,* Diputación de Valencia, 1993.
- *Premio de Escultura* para la estación Facultades del metro de Valencia, Generalitat Valenciana 1995.
- Nombrado *Chevalier des Arts et des Lettres* por el Ministerio de Cultura Francés, 1997.
- Premio *Túria* de Artes Plásticas, 2001.
- Medalla de S. Carlos, Facultad de Bellas Artes, Valencia 2011.
- Museo de la Ciudad, Valencia.
- Fondos de la Diputación de Valencia.
- Ateneo Mercantil, Valencia.
- Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla.
- Museo Nacional *Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid.
- IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia..
- *Museo de la Solidaridad Salvador Allende,* Santiago de Chile.
- Museo d'Art Moderne, Wroclaw, Polonia.
- Museo del Cartel Wilanów, Varsovia. Polonia.
- Kunsthalle, Lund, Suède.
- Museo d'Art Contemporain d'Elx
- Museo d'Art Contemporain d'Eivissa
- *Fundació Bancaixa*, Valencia.
- *Fons d'Art Avui,* Barcelona.
- *Fundació Pilar i Joan Miró*, Palma de Mallorca.
- Museo de Vilafamés.
- Museo de l'Almodi, Xàtiva.
- Fodos de la Universiad de Veracruz, Xalapa, México.
- Fondos de Arte Contemporáneo Universidad Politécnica de Valencia.
- Colección *Martínez Guerricabeitia,* Universidad de Valencia..
- Colección Universidad Pública de Navarra, Pamplona
- Colección Caixa d'Estalvis del Mediterrani, Alacant.
- Colección *àcentmètresdumonde,* Perpignan.
- Colección La Caixa, Barcelona.
- Museo Municipal de Arte, Valdepeñas.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: Enciclopedia del Arte español del s. XX (dir. Francisco Calvo Serraller), 2 vol. Mondadori España, Madrid 1969
AA.VV.: "Quadern", Saó, Valencia, Diciembre, 1998
A.P.: "Heras". Gaceta del Arte,
Mayo 1973
Aguilera Cerni, V., Llorens Serra, T.: "Arte actual valenciano", dentro del catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla 1972
Aliaga, Xavier: "Artur Heras expone en Xátiva". El País, 21-V-1995
Anònim: "Armengol, Heras y Boix en el Colegio de Arquitectos"
Diario de Barcelona, 11-IV-1971
Anònim: "Boix, Heras y Armengol en la Galería Adrià". La Vanguardia, 8-XII-1972
Anònim: "Las exposiciones. Boix, Heras y Armengol". Hoja del Lunes de Mallorca, 5-III-1973
Anònim: "Boix, Heras y Armengol en la Sala Pelaires". Diario de Mallorca, 14-III-1973
Anònim: "Tres pintores valencianos".
Goya, septiembre-octubre 1973
Anònim: "Artur Heras: El cartel en España". El Nacional, Méjico 14-V-1994
Anònim: "Boix, Heras, Armengol".
Correo del arte, núm. 113, 1995
Anònim: "Boix, Heras, Armengol, nuevo realismo en el IVAM"
ABC, 28-IV-1995
Anònim: "Boix, Heras, Armengol".

Bellas Artes, núm. 18, mayo 1995
Areán, Carlos: Treinta años de arte español. Guadarrama, Madrid 1972
Arenós, Lydia: "Entrevista con A.H.".
Cartelera Turia, núm. 1.264, Valencia 1988
Azpeitia, Ángel: "Tres hiperrealistas en 'Atenas'. Boix, Heras y Armengol". Heraldo de Aragón, 1973
Azpeitia, Ángel: "Artur Heras".
Heraldo de Aragón, 13-III-1977
Ballester Añón, Rafael: "Taulatetombat, escultura de Heras". Cartelera Turia, núm. 1.396, Valencia 1990
Ballester Añón, Rafael: "Artur Heras, en el camino del arte". Turia, núm. 1.502, 1992
Ballester Añón, Rafael: "Artur Heras,
el artista versátil". Turia, núm. 1.553, 1993
Ballester Añón, Rafael: "Boix, Heras y Armengol". Turia, 22 mayo, 1995
Beltrán, Adolf: "El diálogo artístico".
El País, 28-IV-1995
Blasco Carrascosa, J.A.: "El camino del arte de Artur Heras".
Cimal, núm. 39/40, 1993
Bonet Correa, Antonio: "Presencia de Valencia en el arte contemporáneo". Correo de Andalucía, 5-II-1970
Bonet , Juan M.: "Una rosa es una rosa es una rosa". Diario de Baleares, 24-II-1973
Bono, Ferrán: "Artur Heras, pintor y gestor cultural". El País, 1-IX-1995
Borràs, Mª LLª.: "Panorama de novísimos catalanes".
Destino, gener 1972
Cajide, Isabel: "Con Artur Heras al encuentro de su obra. Entrevista con Artur Heras". Artes, núm. 113, 1971
Calvo Serraller, Fco.: Enciclopedia del arte español del siglo XX.
Mondadori, Madrid 1971
Calvo Serraller, Fco.: España. medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985. Ed. Fundación Santillana - Ministerio de Cultura, Madrid 1985
Campo, A.M.: "Boix, Heras, Armengol".
ABC, 30-III-1966
Cardona, Fina: "Artur Heras:
Es peligroso asomarse al interior",
Qué y Dónde, Valencia, 18-X-1999
Català Gorgues, M.A.: 100 años de pintura, escultura y grabado valencianos. 1878-1978. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia 1978
Català Gorgues, M.A.: Colección pictórica del Excmo. Ayuntamiento de Valencia. Ed. Ayuntamiento de Valencia, Valencia 1983
Cirici Pellicer, Alexandre: "Una nova pintura catalana: la generació de Jordi Galí". Serra d'Or, núm. 7, julio 1964
Cirici Pellicer, Alexandre: "Heras, Boix y Armengol". Serra d'Or, enero 1965
Cirici Pellicer, Alexandre: "Heras, Boix y Armengol". Serra d'Or, julio 1966
Cirici Pellicer, Alexandre: L'art català contemporani.
Edicions 62, Barcelona 1970Cirici Pellicer, Alexandre: "Tres artistes valencians". Oriflama, mayo 1971
Cirici Pellicer, Alexandre: "Escultura, pintura, gravat i dibuix, l'ensenyament, els grups, la crítica (1948-1971)"
dentro de L'art català contemporani
(dir. Enric Jardí). Proa, Barcelona 1972
Crespo, Ángel: "Las exposiciones de Madrid".
El inmueble, núm. 4, mayo 1966
Del Castillo, Alberto: "Armengol, Boix y Heras". Goya, núm. 102, 1971
De La Calle, R., Garnería, Juan, Prats Rivelles, F.: Plástica valenciana contemporánea. Ed. Promociones Culturales del País Valenciano, Valencia 1986
De La Calle, Román: "Els silencis operatius d'Artur Heras". El Temps, 18-I-1993
De La Calle, Román: "La meditación plástica". Arte-Omega, núm. 5, 1993
Dyckes, Willy: "Contemporary Spanish Art". The Art Digest, Nova York 1975
Errando, Jr. J.: "La nueva pintura. A propósito de la exposición de Armengol, Boix y Heras en la Sala Martínez-Medina"
Las Provincias, enero 1964
Escuder, Tomás: "Artur Heras, guanyant-se la plata"
Levante, 15-I-1992
Fabregat, A.: "Boix, Heras, Armengol. Valencianos en el MAN".
Las Provincias, 19-X-1975
Fernández-Brasó, M.: "Boix, Heras y Armengol: En busca de la realidad".
ABC, 23-X-1973
Fuster, Juan: "Críticas de arte y oficio".
Tele-Exprés, 22-IV-1974
G. Aranda, Enrique: "El camino de Artur Heras". Diario 16, 21-XI-1992
G. Bonafé, Mario: "Las cosas temibles de Artur Heras". Levante, suplemento Posdata 20-XI-1992
Gámez, Carles: "IVAM a tres bandas".
El Temps, 15-V-1995
Galiana, Antonio: "Artur Heras y sus obras: Cronos y Kairós". Diario 16, 18-X-1993
Galiana, Antonio: "Artur Heras: Hacia nuevas fronteras", Levante, 8-X-1999
García Arlandis: "Tres notas sobre
A. Heras"
Cartelera Turia, núm. 176, 1979
García Cisneros, F.: "Nuevos pintores de Valencia". Noticias de Arte, junio, Nueva York 1982
García, Manuel: "El paisaje de carteles de Artur Heras". Unomásuno, México, 12-V-1994
García, Manuel: "El pintor y grafista Artur Heras". Unomásuno, suplemento sábado, México, 2-VII-1994
García, Manuel: "Las huellas de un recorrido". Lápiz, núm. 102, 1994
García, Manuel: "Las huellas de un recorrido: Entrevista con Artur Heras". Diputación de Valencia, Valencia 1995
García, Manuel: "Carteles de Artur Heras en México".
El Temps, núm. 607, 1996
García, Manuel: "Artur Heras".
Lápiz, núm. 157, 1999
García, Vicente: "Recapitulación de la actividad artística en Valencia".
Suma y Sigue, núms. 1/2, Valencia 1966
García -Bandrés, Luis J.:
"El hiperrealismo o el presente en el arte. Heras, Boix y Armengol, representantes de esta tendencia exponen en una sala de nuestra ciudad". Heraldo de Aragón, 2-XII-1973
Garín Ortiz de Taranco, F. Mª.: Historia del arte de Valencia. Caja de Ahorros de Valencia, Valencia 1978
Garnería, J.: "El arte contemporáneo en el País Valenciano". Artes Plásticas, núms. 33/34, 1970
Garnería, J.: "Pintors d'ara". Batlia, núm. 6, Valencia 1985
Garnería, J.: "Del realismo a la figuración en la plástica española contemporánea". Levante, Valencia 1992
Garnería, J.: "Artur Heras". Levante, suplemento Posdata, 21-X-1993
Garnería, J.: "Artur Heras. El retorno del artista".
Las Provincias, Valencia, 30-X-1999
Gascó, Antonio: "Símbolos y vivencias",
Postdata-Levante, 15-I-1999
Giralt-Miracle, Daniel: "Armengol, Heras, Boix". Destino, mayo 1971
Gámez, Carlos: "Artur Heras". El Temps, núm. 389, Valencia 1991
Güemes, C.: "Artur Heras: volver a la cuartilla en blanco". El Financiero, suplemento cultural, México, 30-I-1997
Hierro, José: "A.H.". Artes, enero 1971
Iglesias del Marquet, J.: "Los falsos espejos de A. Heras". Diario de Barcelona, 14-V-1977
Jarque, Vicente: "Tres artistas y un destino".
El País, suplemento Babelia, 13-V-1995
Jordi, E.: L'art contemporani. Proa, Barcelona 1972
Lajara, P.: "Artur Heras",
Contrastes, Octubre-Noviembre 1999
Lobo, Abel: "Artur Heras ex-director de la Sala Parpalló". Turia, núm. 1.646, 1995
Logroño, M.: "Artur Heras: Lo íntimo y lo hostil". Diario de Madrid, 30-I1971
López Chavarin, ED.: "Heras: entre la biografía y la antología".
Las Provincias, 31-XII-1992
López, J.A.: (ed.) "Arte español '82".
Lápiz, Madrid 1982
Lorente, M.: "Artur Heras". Pueblo, 10-I-1971
Lucas, Pascual: "Entrevista con Artur Heras". Cimal, núm. 38, 1990
Llorens Serra, T.: "Crónica de Valencia. El Salón de Otoño".
Artes, núm. 72, 2ª época, Madrid 1965
Llorens Serra, T.: "Problemas y tendencias de la pintura actual valenciana". Suma y Sigue, marzo, Valencia 1966
Llorens Serra, T.: "Boix, Heras, Armengol". Gorg, núm. 29, 1972
Llorens Serra, T.: "La pintura de Armengol, Boix y Heras". Artes, núm. 65, 2ª época, Madrid 1975
Marco, Carlos D.: "El final de la utopía". Aquí, núm. 54, 1992
Marí, R.: "Heras, Boix y Armengol".
Las Provincias, 10-XI-1989
Marín, Emili: "Entrevista amb Artur Heras"
Saó, núm. 158, diciembre 1992
Marín Viadel, R.: El realisme social en la plàstica valenciana contemporània, 1964-1975. Nau Llibres, Departament d'Estètica de la Universitat de Valencia, Valencia 1981
Marsá, A.: "Tres artistas".
El Correo Catalán, 29-I-1972
Martínez Andrés, F.: "Boix, Heras y Armengol".
ABC de las artes, 26-V-1995
Martínez Velasco, J.: "Boix, Heras y Armengol". Tele-Exprés, 28-X-1973
Matadamas, Mª Elena: "El mejor cartel: El guernica".
El Universal, suplemento cultural, México, 19-V-1994
Matadamas, Mª Elena: "Artur Heras".
El Universal, México, 27-VII-1996
Millás, J.: "Quinientos años de retratos en una sala de arte de Valencia". El País, 15-IV-1981
Miró, A.: "Cinco Pintores jóvenes". Ya, 31-I-1971
Monjo, J.M.: "Artur Heras". Canigó, 8-XI-1975
Moreno Galván, J.M.: "Boix, Heras, Armengol en la Galería Adrià". Triunfo, 11-III-1972
Moschel, Jurgen: "Das Überlistete Bild". Die Zeit, 16-XI-1976
Muñoz Ibáñez, M.: "La introspección como fenómeno progresivo en la pintura actual del País Valenciano: Martí Quinto, Javier Calvo, Artur Heras, Joaquín Michavila". Cimal, núm. 4, 1979
Muñoz Ibañez, M.: La pintura contemporánea del País Valenciano. 1900-1980. Prometeo, Valencia 1981
Muñoz Peirats, Mª.J.: "Armengol, Heras, Boix a tres bandas". Levante, 5-XI-1989
Muñoz Peirats, Mª.J.: "Artur Heras expone". Levante, suplemento Posdata, 12-I-1996
N.C.: "L'expressió visual d'Artur Heras", El Temps, núm. 800, 1999
Obiol, Mª José: "Artur Heras". El País, 18-IV-1993
Ochoa, Guillermina: "Los cien carteles de Artur Heras". Summa, México, 14-V-1994
Oleaque, Joan M.: "El quadern de tardor d'Artur Heras". El Temps, núm. 607, 1996
Ortega, Adriana: "Exposición pictórica de Artur heras". El Universal. México, 19-V-1994
Palacios, Cynthia: "Cuando la imagen se convierte en estética".
El Nacional, México, 28-I-1997
Peguero, Raquel: "El escepticismo de la cultura". La Jornada, México, 27-V-1994
Peiró, Juan Bta.: "Boix, Heras y Armengol". Levante, suplemento Posdata, 12-V-1995
Peiró, Juan Bta.: "Elogio de la fortuna". Levante, suplemento Posdata, 26-I-1996
Pellicer, N.: "Un trío de ases". El Mundo, 19-V-1995
Planells, M.: "Más allá del realismo en pintura. Al servicio de una sociedad neurótica".
Diario de Mallorca, 21-II-1973
Prats, Carmen: "El orden perfectible de lo cotidiano". Qué y dónde. 15-V-1995
Prats Rivelles, R.: "La colección de grabados del Ayuntamiento de Valencia". Reüll, núm. 2, 1983
Prats Rivelles, R.: "La personalidad creadora de Artur Heras". Qué y dónde, núm. 768, 1992
Puig, A.: "Heras". Gaceta del Arte, núm. 22, 1974
Ramos, Marta: "Artur Heras abre el 25 aniversario de Cànem",
Castellón al día, 11-I-1999
Ravelo, Renato: "Entrevista a Artur Heras". La Jornada, Méjico, 25-I-1997
Real, Olga: "Artur Heras regresa al mundo de las exposiciones". Hoja del lunes, 16-XI-1992
Reich, G.: "Nr.0162: Lorca". Münchsrer Merkur, núm. 275, 1976
Rodríguez Aguilera, C.: "Boix, Heras y Armengol en el Colegio de Arquitectos de Barcelona". Bellas Artes, núm. 10, 1971
Rodríguez-Cruells, M.: "Artur Heras". Canigó, núm. 422, 1975
Roig, A.: Art viu del nostre temps.
Ed. Diputació de Valencia, Valencia 1984
Rubio, Lourdes: "Trayectos". Levante, suplemento Posdata, 5-XI-1993
S.L.: "Presentación de serigrafías de Boix, Heras y Armengol en la Galería Salom". Levante, febrero 1972
Sandoval, J.A.: "Arturo Heras, un pintor vanguardista para discutir".
Diario Montañés, 19-IV-1972
Sebastià, Jordi: "Artur Heras: l'artista continua". El Temps, núm. 582, 1995
Seguí, J.R.: "El regreso de Artur Heras". Levante, 31-V-1992
Seguí, J.R.: "El camino del arte". El Mundo, 4-XII-1992
Sentí Esteve, C.: "Entrevista con Boix, Heras y Armengol". Levante, 25-II-1972
Todolí, V.: "Variacions sobre el símbol de la bandera". Avui, 29-II-1980
Tuñón, A.: "Bandera - Bandera, un truco vanguardista". Mundo Diario, 11-VIII-1979
Vallés Rovira, Josep: "Heras". Tele-Exprés, 13-V-1977
Ventura Meliá, R.: "Artur Heras". Avui, 11-IX-1977
Ventura Meliá, R.: "Artur Heras, pintor". Levante, 19-XI-1992
Ventura Meliá, R.: "Boix, Heras, Armengol, treinta años después".
Levante, 38-IV-1995
Villagómez: "Arte contratante". La Codorniz, Madrid 1977
Villalba, Myriam: "La cuerda de los tres hilos". Diario 16, 28-IV-1995

Figura amb A 2005 acrílic / paper 103 x 65 cm

TEXTES EN FRANÇAIS

L'IRONIE COMME DRAPEAU

"L'ironie est une synthèse entre réflexion,
imagination d'harmonie et d'enthousiasme"
F. Schlegel

Depuis son romantique mirador et en s'inspirant de la dialectique de Schelling, Friedrich Schlegel a détaché l'interne complexité, l'anacyclique disposition psychique de l'artiste.
Il s'agit d'une prise de conscience de sa nature duale, de sa constante oscillation entre « enthousiasme » créateur et « l'autolimitation » artistique.
Lors de sa symbolique aventure, l'artiste doit conjuguer les deux éléments ; graviter entre les deux dispositions de l'esprit. D'une part il doit s'en remettre à son œuvre, croire pour un instant vivement en sa songerie. Mais d'autre part, il doit être capable de sortir de lui-même, de se détacher de sa peinture, sculpture ou écriture pour la contempler à la lumière du contrôle technique de son art.
Captivité dans la songerie et éloignement critique se succèdent dans la conscience durant le processus créateur. Synthèse dialectique d'opposés, sans aucune prévalence. C'est dans l'équilibre instable entre inspiration et art, liberté créatrice et besoin artistique qu'elle s'engendre puis ensuite jaillit l'œuvre d'art.
L'ironie consiste, en somme, en la profonde collaboration entre les forces conscientes et inconscientes du sujet. L'ironie souligne le caractère frontalier de l'expérience symbolique/imaginaire en laquelle l'art consiste.
En oscillant entre les deux pôles, l'artiste prévient que dans son ouvrage il trame à peine un simulacre de réalité, une représentation. Tout être humain a compris la réalité et le monde qui nous entoure à travers un héritage de codes. L'œuvre d'art provoque une altération dans ce système de représentations et de préjugés. Cette auto-conscience en ce qui concerne le caractère représentatif de la réalité a pour conséquence que la vérité qui nous est annoncée de la part de l'ironie consiste essentiellement en ce qu'il n'y a pas de vérité, puisque toute expérience du réel est nuancée, tout est apparence et cela oui c'est vrai.
Arborer, depuis l'art, le drapeau de l'ironie suppose imprégner les prétendues évidences d'une fine et subtile couche de doute.
Artur Heras a hissé beaucoup de drapeaux, ondulants et tendus par l'impulsion de rafales d'ironie. Des drapeaux qui ne sont aucun drapeau en particulier. Des drapeaux démystificateurs, neutres, que le spectateur peut mentalement colorer et librement interpréter.

Neutralité et liberté interprétative tant nécessaires dans notre monde globalisé qui a accru à un degré superlatif toutes sortes de « ismes »
Une époque où il semble y avoir des gens disposés à mourir, mais surtout à tuer pour un drapeau. Des drapeaux qui trop fréquemment servent à recouvrir des cercueils.
Face aux totalitarismes de caractères divers, l'œuvre artistique d`Artur Heras est, entre autres choses, une intelligente ondulation ironique.

Cette exposition qui réunit des pièces correspondant à plus de quatre décennies, en grande majorité originaires du Centre Acentmètresducentredumonde de Perpignan, représente l'anthologie authentique d'une façon de comprendre la peinture, l'art depuis une optique nettement contemporaine.

Heras est un cultivateur de crevasses : il fracture l'apparente réalité pour capter ce qui se trouve au-delà du simulacre. C'est une manière de projeter un regard symbolique vers le monde. Un subtil exercice de critique parée de scepticisme et ironie. L'œuvre d'Artur Heras, l'art contemporain en général nous invite à célébrer la destruction de valeurs que peut-être nous apprécions encore, bien que la cause en vertu de laquelle elles se sacrifient, rarement paraisse évidente.

L'art ne procure pas d'évidence, mais il dérive sans cesse vers une zone nébuleuse où il n'existe pas de canon établi.
En définitive, aujourd'hui l'art nous est présenté comme un risque sérieux, comme un affrontement devant un dilemme existentiel qui demande, suivant l'expression de Kierkegaard, un « saut vers la foi » sans promesse certaine de future récompense.

Nous devons faire face à ce croisement parce qu'aucune autre expérience ne pourra nous sembler aussi réelle et vraie. Probablement, après tout, l'art est un miroir de la réalité, mais toujours en tenant compte que cette dernière ne cesse d'être une hypothétique entité symbolique. Pourtant l'art détient un rôle éminent en tant qu'élément d'opposition grâce à l'élaboration de différentes versions de cette réalité.
L'ironie, ce drapeau identifiant le passage artistique et vital d'Artur Heras, nous apprend à être critique, nous incite à douter.
Peut-être que douter c'est commencer à résister.

Manuel Chirivella Bonet.
Président de la Fundación Chirivella Soriano de la C.V.

DE AMITIÉ ET PEINTURE

Les poètes disent, tel Ferruccio, que les rêves ne doivent pas être dits, ce serait livrer son âme. Ce peut être rapproché de la croyance de beaucoup de peuples primitifs pour ce qui est de la crainte d'être photographié. J'y rajouterai l'organisation de la mémoire des évènements de la vie où ce que nous avons oublié est supérieur à ce dont nous nous souvenons. Je doute donc – sachant que la direction du désir et celle de la vie vont en sens opposé, comme le déplore Celentano dans une vieille chanson – que ces quelques lignes puissent dévoiler une quelconque lueur sur l'attraction que la peinture exerce sur moi et encore moins les raisons pour lesquelles, presque sans le vouloir, je suis devenu peu à peu collectionneur, bien que ce mot produise en moi un certain malaise.

Je pourrais parler de la spontanéité avec laquelle s'est manifesté mon intérêt pour l'activité de mes amis peintres durant ma jeunesse, ou des premiers voyages vers d'autres pays européens, à une époque où le nôtre trainait une grisaille depuis la longue léthargie de l'après-guerre. Je pourrais aussi, bien que probablement avec plus de difficulté, décrire les émotions que les grands peintres, depuis le Quattrocento au Baroque, de Uccello à Ribera, me procuraient – et continuent à me procurer - lors de mes visites aux musées. Je suppose être allé, comme beaucoup d'amateurs d'art, à la recherche du choc visuel que certaines peintures provoquent par leur capacité à susciter une nudité presque érotique. La séduction que provoquent ces œuvres m'a accompagné toutes ces années ainsi que le désir de la partager avec mes contemporains, convaincu que l'art détient une capacité de transformation qui, malheureusement, ne rythme pas toujours notre vie. Depuis la première fois que le regard a suscité en moi une forme de décharge d'énergie, je suis toujours et encore surpris que cet impact se produise devant un support aussi fragile qu'un morceau de papier ou de toile.

Au début des années soixante, j'ai commencé à réunir mes premières œuvres. Je n'avais pas alors pressenti que je continuerais à le faire encore longtemps et avec toujours plus d'avidité. Etre témoin du processus créatif, visiter les ateliers et le travail préparatoire des expositions, assister aux changements et évolutions faisait de moi un observateur privilégié. Je sentais la contradiction entre le « encore » , comme un enracinement aux références esthétiques des périodes passées, et le « déjà », précipité vers une vitalité presque organique où enfin, à mon sens, se manifestait devant moi l'énergie de peintres de qualité qui utilisaient, à l'instar de ce qui émergeait sur la scène internationale, les langages de la contemporanéité.

Pour nous, qui percevions ces révoltes esthétiques, le travail et le regard changeaient, alimentés par la succession des avant-gardes. La distinction s'imposait à partir de perceptions sociales et esthétiques qui initiaient un mouvement *in crescendo*. Il y avait plus : La communication

se libérait et l'isolement, pendant longtemps installé, disparaissait. Le mouvement ne suivait pas un ordre établi mais il apparaissait ici et là à tous ceux capables de percevoir l'impétuosité d'une nouvelle peinture. La perception que nous avions que naissait une génération de peintres importants (Equipo Crónica, Boix, Heras, Armengol, Arroyo, Genovés, …) se confirma avec le temps.

A Perpignan, je fis, peu de temps après y avoir fixé ma résidence et mon lieu de travail, l'acquisition d'un bâtiment destiné à devenir un jour un lieu d'art. Au début le travail fut consacré au nettoyage et à la restauration de la structure de fer et de bois et des espaces, tout en conservant au maximum les éléments de l'architecture industrielle du local (qui fût un entrepôt de maraîchage puis utilisé comme parc automobile par l'armée allemande durant l'occupation dans les années 40). En juin 2004, les travaux d'aménagement terminés, les 1400 m² du bâtiment du Centre d'Art Contemporain furent ouverts au public. « A cent mètres du centre du monde » prit son nom du fait de son voisinage à la gare de Perpignan, en hommage à la célèbre vision de Salvador Dali à l'origine du tableau de 1965 *« Mystique de la gare de Perpignan »*. Depuis lors, nous réalisons des expositions individuelles et collectives d'artistes d'origines diverses bien qu'il y ait naturellement une grande présence d'artistes espagnols et français. Le Centre a incorporé dans ses activités des présentations de livres, des récitals, des conférences, jusqu'à des séances de musique expérimentale. Cependant les expositions restent le noyau de l'activité et la *Collection-Collective* son patrimoine principal.

Je ne suis pas seul dans cette expérience. En plus de l'aide institutionnelle de la Mairie de Perpignan et de la Région Languedoc-Roussillon, un groupe de professionnels libéraux, d'entrepreneurs ou simplement des citoyens et des amis, partagent ma passion m'apportant leur appui. Ce soutien nous a permis de présenter des artistes tels notamment l'Anglais Tony Bevan, les Français Ben, Vincent Corpet, Jean Le Gac, Stéphane Pencreac'h, Claude Viallat, les Hollandais Lucebert et Pat Andrea, mais aussi Rafael Armengol. Manuel Boix, Juan Genovés, Josep Guinovart, Miquel Navarro y Jaime Plensa.

Aujourd'hui nous présentons à la Fondation Chirivella-Soriano de Valencia, une sélection d'œuvres d'Artur Heras provenant de notre collection, comme nous l'avons fait en 2010 avec les œuvres de Jean Le Gac au Carré Baudouin de Paris et à l'Isle sur la Sorgue. De ces deux artistes nous avons réuni une importante collection en nombre, formats et périodes. Artur Heras, en plus d'une longue amitié qui nous unit, est un artiste (que les textes de Josep Salvador et J. Francisco Yvars présentent parfaitement dans ce catalogue) que nous avons suivi depuis des années et dont nous avons réuni une grande quantité d'œuvres depuis ses débuts jusqu'à aujourd'hui. Je peux affirmer sans aucun doute que nous proposons une rétrospective essentielle.

Mon intérêt pour la peinture s'est accru ces dernières décennies pendant les années mêmes durant lesquelles elle était remise en question de toute part. Le développement de nouvelles stratégies avec l'augmentation de la production et du nombre d'artistes, d'intermédiaires, l'apparition du réseau digital, le marché spéculatif au sein du processus de globalisation, ont borné la peinture à une pratique quasi artisanale et absente, la plupart du temps, des grandes manifestations. Il est difficile qu'une peinture apparaisse dans les médias si ce n'est pas parce qu'elle atteint une cote extraordinaire, ou par quelque accident environnant, vol ou scandale, qui l'auréole. Nous vivons une époque où règne un manque de mémoire capable d'effacer nos derniers pas. Sans l'intention d'être transcendant mais convaincu que le temps fait et défait, je me plais à imaginer un regard qui en remontant aux cavernes, soit capable avec ses graphies, une fois de plus, de nous émouvoir éternellement…

Vicent Madramany

LE STRATÈGE IRRÉVÉRENT : ARTUR HERAS ET SES MYSTÈRES

Le processus de remise en contexte des vieilles icônes entraine automatiquement un nouveau message, convertissant les images en nouvelle épiphanie existentielle. La pratique de la fragmentation et du collage ont supposé depuis leur apparition un point d'inflexion dans les stratégies artistiques. Ce contexte d'appropriation artistique où apparaît le travail d'Artur Heras constitue un moteur subversif quand à apporter de nouvelles significations à la frontière de ce qui est permis et établi. Les sources créatives de Heras émanent des puits de nouveaux apports de l'ouverture du fait artistique à tout un monde de possibilités expressives qui ont atteint un rôle principal fondamental dans la culture contemporaine, abattant les barrières entre la culture dénommée élitiste et la populaire.

Dans l'œuvre d'Artur Heras cette prémisse nous arrive avec tout un pouvoir de réflexion et de persuasion. Ses propositions plastiques nous rapprochent d'une manière sensible et dramatique de la nouvelle vision que le cinéma nous a apportée, en permettant que l'élément temporel participe aussi : ses créations s'enrichissent avec un regard ouvert à déchiffrer tout ce qui existe derrière une peinture qui n'est ni plus ni moins que la dimension tragique de la vie.

Dans la trajectoire artistique de Heras qui célèbre maintenant un demi-siècle d'activité, nous trouvons des éléments humanistiques, que d'autres figures défendaient déjà, qui ont marqué l'histoire de l'agitation culturelle comme fut le cas de Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam durant l'après guerre européenne qui rajouta à ses fonctions de programmateur celles de dessinateur pour que les éléments divulgateurs du fait artistique concret communiquent le sujet de la manière la plus opportune.

En 1964 se produisirent deux phénomènes qui ont transformé la scène esthétique mondiale. D'une part Joseph Beuys publie son autobiographie fictive et expose une sélection des dessins et de sculptures qu'il avait réalisées entre 1951 et 1956 dans la Documenta de Kassel ; d'autre part Andy Warhol installe l'œuvre "*Thirteen Most Wanted Men*" durant le salon Mondial de New York. Dans les deux cas il y a une appropriation de l'objet pour le doter d'un nouveau symbolisme avec une charge narrative dans le cas de l'artiste allemand et d'un filtre de la réalité dans le cas du Nord Américain. Et tandis que tout cela secouait l'auto complaisance dans les dérives informalistes et expressionnistes, nous assistons dans notre pays à une résurgence de la figuration qui dans le cas d'Artur Heras, s'est étendue de manière surprenante pour laisser place à toute une séquence d'expériences avec le collage, la photographie, la sculpture qu'il élabore avec une adresse, une élégance et l'intentionnalité que distinctes approches permettent.

Dans cette même période de moitié des années soixante, les artistes réalisent des installations pour démontrer leurs pratiques personnelles de sélection. Et dans ces créations s'incorporent des objets de la vie quotidienne. De cette façon, l'œuvre artistique s'ouvre à de nouvelles expériences.

Durant cette année 1964, Heras participe au Vème Salon International de Mars près des autres deux artistes qui l'accompagneront dans les premières apparitions publiques, Manolo Boix et Rafael Armengol. De cette première époque procèderont des œuvres comme « aux victimes qui ne causent pas de vaincus » où l'utilisation de la figure de la Victoire de Samotracia revendique la défense des opprimés, sur un fonds grisâtre de matiérisme qui reflète le moment historique que l'auteur connaissait d'avance.

Cela fait déjà quelques années qu'Heras est engagé dans cette obsession de former une réalité qui s'estompe aussitôt dès que nous l'observons, et d'aller du visible vers l'invisible, des images rétiniennes et psychologiques pour arriver à l'essence de la personne et de la vie. Tout dans son œuvre, qui se caractérise par une ironie, une facture unique

qui distille un bagage intellectuel créé de manière très personnelle et solide, a la claire intention de bouger les consciences et nous harceler d'un regard insolent.

Dans toutes et chacune de ses séries, sa capacité d'intérioriser et rendre le regard subjectif, est admirable s'éloignant consciemment de l'évidente proclamation. Ses gargotes, ses drapeaux, ses rendez-vous historiques et littéraires, le traitement de la photographie et d'autres objets quotidiens sont des recours pour retirer solennité au sujet : en fin de compte, l'art est la manifestation la plus palpable de l'inutilité et le besoin d'élever notre voix.

Son aisance pour les formes habitées par des éléments quelquefois contradictoires est un piège captivant notre attention pour nous enfoncer dans un monde mystérieux et complexe. Il ne peut pas être autrement lorsque nous voulons que les stratégies artistiques nous aident à réfléchir au monde des sentiments et des idées. Dans sa poétique prédominent l'audace et le sens de l'humour, l'ambivalence, l'iconoclasme et l'attitude irrévérente pour déchiffrer la fonction de l'artiste.

Les diverses étapes qui se sont succédées dans sa trajectoire, bien qu'il n'abandonne pas d'élément déterminé qui maintien sa vigueur et intentionnalité, vont composer un profil que nous n'arrivons jamais à capter en première instance parce qu'il réclame un lien intellectuel et vital au-delàs du chaos qui nous entoure.

Josep Salvador

LA MAIN QUI SE SOUVIENT

I

L'image insinuante, et sinueuse à la fois, si le lecteur me le permet, le titre de cette note, reprend un beau vers du "*Cuaderno de Nueva York*" du poète castillan José Hierro. Un poème, par ailleurs, particulièrement proche du sillage tracé par l'art complexe de Heras tout au long d'une trajectoire qui ne couvre pas moins de cinquante années; il est entré dans le domaine culturel alors qu'il était encore étudiant aux Beaux-Arts de Valencia (Espagne), sans se croire pour cela un pionnier visionnaire et encore moins un destructeur aguerri des manières propres à une profession sans confins: être un artiste. Jamais il n'a rêvé d'être un chevalier blanc de l'avenir figuratif, pour utiliser une métaphore d'hier, dans une Valencia provinciale ancrée esthétiquement dans la nostalgie et retranchée derrière l'habilité du métier, mais il ne s'est pas cru non plus, un ardent iconoclaste s'obstinant à renverser ce qui était encore la tradition de la peinture, tout au moins chez nous, à vrai dire, le paysage et le portrait. Heras a été un précurseur et un perspicace activiste graphique face au pouvoir hypnotique des images de l'art sans se réfugier commodément dans de rapides abrégés idéologiques ni se laisser éblouir par des normatives didactiques qui aspiraient à mettre sous tutelle la perception de la nouveauté, cette intuition farouche en ces temps-là, mélange confus de résidus formels de l'avant-garde tardive, soumis au crible local, assaisonnés certes, avec la lancinante et créative esthétique de résistance qui teint en rouge les premiers projets collectifs d'intervention artistique, déjà au seuil du crépuscule de la dictature.

L'inattendu "*Miércoles de Ceniza*" (Mercredi des Cendres), que le Grup Parpalló a présenté presque par surprise, fut à Valencia le révulsif urgent exigé par une situation insoutenable: absence de galeries de pointe, silence universitaire insultant et désolante, étroitesse d'esprit devant la moindre proposition moyennement suggestive, qualifiée immédiatement par les gardiens de l'ordre de menaçant présage d'insoumission. Une prémonition presque, déplacée peut-être du contagieux « ne rien dire » des nommés indignés de jadis et d'aujourd'hui, qui avancent persuasifs parce qu'ils ne proposent rien et vivent à l'abri de la réaction de la coterie du pouvoir. Avec quelques exceptions notables, Sala Mateu et d'autres initiatives invraisemblables comme Martinez Medina ou Publipres ensuite, pour ne citer que les principaux exemples. Je ne sais pas pourquoi, pour parler franchement, j'ai toujours placé le profil élégant et comme il faut d'Artur Heras dans un limbe particulier d'images intemporelles, y compris la première fois que j'ai pu avoir accès à son œuvre lors d'une exposition improvisée - c'était en 1963- au Séminaire Diocésain de Moncada, cet impayable monument du national catholicisme dont le destin et le sort postérieurs m'échappent. L'exposition était dissimulée sous le sigle pour moi énigmatique d'ARS, si je m'en souviens bien, et survolée par l'ombre du Père Roig -ange tutélaire de l'art valencien de transition - polémique et admiré professeur de l'école. Je suppose qu'en ces temps-là, Artur Heras a dû consolider le surprenant triangle équilatéral incandescent - avec Rafael Armengol et Manolo Boix - qui a tout de suite acquis un prisme compact par la simplicité des propositions artistiques en jeu. Une fantaisie géométrique de longue portée. J'ai été surpris à cette occasion, et je le suis encore davantage maintenant, par le sérieux du travail d'Artur Heras et le recours discret à la littérature de réflexion - lisez ce que l'on appelle la pensée néo-marxiste et plus tard Walter Benjamin - alors qu'était arrivé le moment d'expliciter ouvertement ses projets graphiques, toujours étrangers aux manifestes galvaudés et aux proclamations rituelles à l'ordre du jour. Projets en équilibre instable - à vrai dire - avec le radicalisme pressé de barricade que forçait parmi nous la néo-figuration critique. Un artiste qui prétendait tirer de l'oubli - telle fut alors ma première impression - à la manière d'un dessinateur ou d'un habile auteur de bande dessinée et au moyen d'un trait incertain et audacieux sur le papier ou la toile, une séquence de sillages temporels, presque de vignettes, que la mémoire de l'artiste, toujours consciente et volontaire, transformait tout de suite en une

sorte de figures fantomatiques - et je cède la parole au poète Hierro : « solidifiées et disposées à nous révéler qui elles sont ». A justifier, autrement dit, par des ébauches succinctes et sensibles, un éternel et imprévisible retour plastique. Il convient cependant de laisser clair qu'Artur Heras est un artiste d'images, de figures et de scènes engagées dans un dialogue ostensible et muet, dans une plus grande mesure, bien entendu, que de gestes et d'abstractions formelles qui dans son cas possèdent, accrochent pour mieux dire, une iconographie variable d'indices personnels voilés et élevés à la catégorie de motifs de représentation jamais objectifs et toujours motivés par l'ironie, souvent il est vrai, à peine insinués, qui apportent à son art, dès ses premiers travaux, un persistant signe d'identité. Ironie, j'insiste, qui n'a rien à voir avec le sarcasme, sentiment destructif à mon avis, et aux conséquences perverses dans l'évolution de l'art, qui en général ajoute une couche de temporalité, d'expressionnisme narratif inutile.

Que la Péninsule vécut, au cours des années soixante, un moment éphémère de splendeur, n'est qu'à moitié vrai. Ce furent des années tranchées avec une expéditive violence militaire par l'Etat d'Exception. Le fait n'a rien à voir avec l'effervescence revendicative du Mai Français, mais il se peut que dans ce surprenant *malaise dans la culture,* il faille chercher l'origine de l'intonation utopiste tellement répétée dans un des déploiements figuratifs du moment. Je ne crois pas que ce soit le moment de répéter une histoire trop parcourue avec discipline et rigueur descriptive, qui compte d'excellentes visions panoramiques et des monographies aiguës du fait culturel, mais il est opportun maintenant d'insinuer quelques *points de repère* curieux. A Valencia la décennie acquiert, depuis la perspective du demi-siècle écoulé, une éthérée nuance épique qui démarre avec l'heureuse initiative de *La Caña Gris*, une revue témoin qui a établi le premier - mais certes éphémère - pont culturel avec l'exil républicain en rendant un hommage pluriel et unanime à Luis Cernuda, poète des poètes, aligné avec dissonance et hargne parmi les voix des vaincus. Un authentique rachat pour la nouvelle sensibilité émergeante. Il en va de même avec la récupération silencieuse de Juan Gil-Albert et de Joan Fuster, protagoniste irritant et magnétique, peut-être le plus grand essayiste illustré de notre langue s'il avait eu la chance d'écrire en français ou en italien, mettons, pour avoir recours à des expressions culturelles proches. En plus, forger et consolider un front universitaire actif et dessiner en le revendiquant un Pays illusoire, *« la veu d'un poble »* qui a déclenché la récupération d'une langue et, par conséquent, d'une culture alternative comme l'exigence vitale pour effacer des décennies d'abandon et de dégradation. Il se peut que le cri engageant de Raimon -*Diguem no!* - serve aujourd'hui, moment oublieux, de création d'un totem pour cette période ni magique ni transcendantale, mais sans doute pleine d'illusion. D'un autre coté et déjà dans le territoire toujours fuyant de l'art, nombreuses furent les initiatives qui se détachèrent ou réussirent alors et inquiétèrent sérieusement le placide et confortable développement à outrance, coloré par un art décoratif ou un sanctuaire de bâtarde généalogie arcadienne ou ancrée dans un naturalisme de genre.

Nonobstant, un ténu spectre dissolvant hissé par un certain manque de rigueur, copié et quelque peu âpre, a servi paradoxalement comme transmetteur de quelques idées rénovatrices qui ont vite pris dans l'œuvre graphique - toujours éloignée de l'Académie et liée au design industriel. Elles ont donné une impulsion définitive aux stratégies de communication visuelle diffusées par les collectifs artistiques précoces, un art de conspiration et d'atelier. Un indubitable projet culturel dynamiteur que vinrent vite préciser théoriquement deux tentatives à long terme antagoniques. D'un côté la proposition normative de Aguilera Cerni, diffusée par la revue *Suma y Sigue del Arte Contemporàneo,* plateforme d'opinion privilégiée en curieuse syntonie avec l'audace artistique voyageuse de González Robles, vers les Biennales Internationales où rendre croyables une ouverture culturelle dans le noir lointain franquiste. Et d'un autre côté, la consolidation d"Ecoles Techniques récemment incorporées à la périphérie hispanique, d'un espace de discussion et de réflexion esthétique disciplinée par la théorie de l'information visuelle. Un noyau sémiotique dur qui déboucherait vite dans une rigoureuse critique artistique de caractère analytique, objectif et sémantique scientiste. La culture de l'image décodée des adhérences historicistes qui avaient sans doute dénaturé la virtualité d'une expérience artistique authentique, c'est-à-dire, non intervenue idéologiquement et vivante. Une nouvelle synthèse du langage artistique ancrée dans la valeur autonome du signe sensible. A partir de l'été 1964, à Valencia, des groupes de pression actifs ont acquis une présence presque clandestine, réuni un nombre croissant d'artistes et formé le collectif *Estampa Popular* et très vite *Equipo Crónica*. Il faut dire, avec la distance requise, que Boix, Heras et Armengol, avec quelques autres connus alors, s'éloignèrent vite du projet à cause du caractère idéologique rébarbatif et de la tutelle de fer figurative, toujours entre l'expressionnisme racial et le réalisme d'intentions qui venait de découvrir le pop' art. Cette "émulsion bourgeoise ", selon la confidence courroucée d'un de ses protagonistes précoces.

Déterminer l'entité de la nouvelle sensibilité artistique dans la transformation de la figuration n'est pas tâche facile. De la nouvelle figuration critique plus exactement, car depuis 1964 on perçoit dans la structure définitive des projets collectifs, qu'ils ont établi, avec la stimulation radicale del *Equipo Crónica,* une combinaison active avec le front graphique *Estampa Popular,* largement diffusée dans la Péninsule, et ensuite avec *el Equipo Realidad*. La contagieuse et discutable réflexion qu'Aguilera Cerni qualifiera de *Antes del antes* (Avant l'avant), une hétérodoxe investigation des racines de l'expression artistique dans la texture artistique de l'esprit humain, dans la capacité perceptive des formes préalable à leur révision dans l' esthétique historique, a eu sans doute des effets dissolvants sur l'origine d'une iconographie discursive au caractère formel ou figuratif, peu importe. Un art qui voyait maintenant dans l'histoire de l'art, dans les œuvres d'art historiques, un prétexte pour la réfraction et la divergence méthodologique, à la recherche simplement de la sobriété constructive. Le moyen en arrivait, donc, à être le message, le cheminement n'est pas fortuit, de ce point de vue, car l'assaut de la puissante iconographie d'avant-garde mené à bien par ces collectifs alternatifs, la dissolution de l'histoire de l'art en une histoire des formes à portée de l'artiste capable de les transfigurer à la manière *picassienne*, de même que l'habile allitération de l'image graphique soumise aux nouvelles techniques de reproduction et de manipulation intentionnelle, nous aident à comprendre le décollage strident de ce que j'oserais appeler *pop social valencien;* du "expressivisme" agressif aux stratégies d'une culture de masse joyeusement moqueuse et défoulée.

A mon avis celui-ci est le texte - l'espace de la forme - où intercaler l'œuvre singulière d'Artur Heras. Un monde artistique pavé de demi savoirs, qui découvre l'historien communiste Argan entre l'admiration et le soupçon, un monde d'art formé dans l'habilité de l'appréciation presque mécaniciste, dirais-je, volée aux généralisations catégoriques de Arnold Auser, mais sans son impressionnante parabole interculturelle centre-européenne, et diluée à tâtons dans l'épaisse digression paratactique de Galvano della Volpe, tempérée heureusement par la diaphane sémiologie conversationnelle de Umberto Eco, alors étoile de l'aurore: l'espace plastique entendu comme le foyer du signe organique, certes, et non comme le tableau noir où la craie démontre une opaque proposition esthétique à la manière de Max Bense, l'esthète elliptique de Stuttgart. Une idéologie de l'art, je suppose qu'il est encore permis de parler ainsi, d'empreinte syncrétique, qui ignorait Longhi, les Venturi et même Gambrich pour ne pas entrer dans les suggestions alambiquées de Warburg et Panofky, et voyait en Pierre Francastel ou Herbert Read deux anti-idéalistes de grande profondeur, le théoricien du réalisme figuratif par excellence et le critique de l 'abstraction de laboratoire, le tout passé par le divan de la psychanalyse. Un précipité indigeste, en somme, lorsque nous acceptons le diagnostic.

Ce n'est pas non plus par hasard, en récupérant le thème, que le Père Alfons Roig, visiteur habituel de Mme Kandinsky, lorsqu'il présente dix ans après à Barcelone les artistes "tridentins" - aux dents affilées - selon le tonsuré valencien, c'est à dire Boix, Heras et Armengol, dans

la légendaire galerie Adrià, s'en prenne à "l'ignorante inconsistance de la critique artistique et à sa non place dans l'espace esthétique", aux "*ulls entelats"* de la critique au goût du jour, une pique blessante peut-être inutile qui provoqua rancœurs et désaccords. Selon l'anti-critique Roig, cette nouvelle peinture : « Renvoie à l'école des Beaux-Arts et aux expériences anticonformistes, y compris clandestines, qui accompagnent la découverte de la forme artistique de ce moment-là ». Le "ferment révolutionnaire" découvert à Paris, - déjà post soixante - huitard, bien sûr -"éteint peut-être mais où l'on pouvait encore écouter" le battement de l'art international. Pour qui avait vécu au bord de la Seine le crépuscule de l'existentialisme et l'appel à l'intériorisation artistique du philosophe Merleau-Ponty, cela ne pouvait être qu'un parallélisme tentateur. Même le catégorique Alexandre Cerisi, depuis son acérée tribune de Monserrat a célébré la présence des artistes valenciens (Serra d'Or, n° 7, 1966) : " Il est intéressant de noter - écrit-il- qu'il s'agit d'artistes qui apprécient le travail en équipe - dans ce cas au moins véritable exagération- et qui volontairement ont fait une œuvre collective, qui sentent de façon aiguë les problèmes du peuple et ont à la fois le sens de l'art comme un travail de dénonciation, comme un acte d'adhésion sentimentale, mais aussi une stimulation à l'action ...une volonté de retrouvailles de l'authenticité du pays... Heras plus sentimental, y introduit un sens positif…" Aguilera Serni présentant à Madrid exposition dans la Sala Amadis, en 1971, est plus concis et parie sur Heras: "une conscience clairvoyante du message qui dans la peinture de Heras ne se résume pas à des formules immédiates... Ici il n'y a pas de recettes linguistiques. Ce que nous voyons est une énigme inquiétante, toujours exprimée de manière distincte dans un exercice poétique et une réflexion traduite en images reconnaissables et efficaces". Mais c'est peut-être Joan Fuster, quand il parle de réalisme, qui pointe l'œil et capte sans pléonasme la cruelle véracité des trois peintres qu'il réunit sans les différencier mais en soulignant que chacun suit plastiquement son chemin. "Entre le pathétisme et l'ironie, les figures, l'art de tous les trois montre une certaine hâte figurative, mais figurative jusqu'à l'innocence, y compris jusqu' à l'insolence - les figures émergent donc avec une monstrueuse sévérité. Avec une conscience de réquisitoire."

Considérant la peinture d'Artur Heras de ces années d'émancipation artistique et d'intentions complices avec ses vieux compagnons de classe, se détache, il est vrai, la rigueur de ses esquisses paysagistes - comme *Casas Blancas* (1962) ou l'efficace *Cuadrado sobre un hombre* (1964) mais pourtant, sans l'absorption magnétique de la synthèse formelle imposée par l'ironie figurative de la pop, enrichie avec une combinaison chromatique réussie qui tend vers la simplicité et acquiert dans la décennie suivante (1966-1977) une dimension clairvoyante qui explique à elle seule l'évolution mature de l'artiste. Les natures mortes aux couleurs limpides et à l'iconographie moqueuse des années soixante-dix, l'éloignement transgressif de *Plátano siesta* ou les hommages à la peinture moderne élaborés en périphrases - *Blau (1976)* sur Yves Klein *ou EL Cremat (1976)* à propos de l'épitaphe à la peinture concélébré par Joan Miro, sont des clefs anciennes dans cette dérive formelle, qui va au-delà de la parole et invoque un imaginaire visuel partagé. La sobre *Bandera -gitanes - Bandera* efficace ridiculisation de la néo-figuration critique, la série *Bandera -Bandera (1980)* dans une brûlante polémique identitaire locale, mènent à l'extrême la trame sentimentale d'une fiction collective; en effet, à partir d'un tracé plastique polyédrique qui, une fois au moins, caresse le sarcasme. "Tous les drapeaux sont des mythes, chacun rend compte du sien " dans une salutaire conclusion qui nous introduit dans un sabbat - faction - de non -sens morganatiques, dirais-je, surpris entre forme et figure, geste et signe, histoire et expérimentation où le dernier mot fait son nid dans oeuvre singulière et l'énergie sensible qui éveille le regard du spectateur sceptique. Un critique aussi réservé qu' Arnau Puig a su toucher la cible en écrivant dans la *Gaceta del Arte* (22, 1974) " Heras, un autre composant de la valencienne "chronique de la réalité", nous présente une série d' œuvres avec toutes les techniques et tous les produits bien "nobles" pour l'expression plastique que nous oserions qualifier de chronique des ruines humaines et institutionnelles. Ce qui apparaît dans ses tableaux contient le propos des illusions et des répressions, traité tout cela avec le plus minutieux micro réalisme et illusionnisme plastique, mais valorisé et pérennisé - à la pointe du pinceau, crayon ou quoique ce soit - comme le fit avec des collages l'allemand Schwitters. La valeur des choses est le témoignage humain qu'elles portent et non leurs qualités sociales reconnues. Heras secoue le monde qui l'entoure pour nous faire prendre conscience que ce qui est le plus insignifiant et le plus important ont la même valeur et émeuvent le récipiendaire ou l'utilisateur ou le manipulateur". Présentation pertinente pour nous introduire dans l'œuvre de Heras que l'exposition soumet à notre considération.

II

Le moment est peut-être venu de rappeler la surprenante incursion du pop'art dans les pays de l'arc méditerranéen au climat révolté et revendicatif, tellement éloigné de l'éclat publicitaire britannique ou nord-américain qui avait consolidé le mouvement anglo-saxon de discutable originalité- je pense à Richard Hamilton- et de formulation et aspirations définitivement médiatiques et centrées sur la subversion significative de certains fétiches de la société de consommation avancée. Le pop' art et le néo dadaïsme , comme on sait, ont été des tendances vedettes de la Biennale de Venise de 1964, qui a rendu international l'art fulgurant de Rauschenberg, et sorti du silence toutes les générations de jeunes valeurs de l'image graphique tels Valerio Adami, Aldo Mondino, Pino Pascali, et Pistolette avec Eduardo Arroyo dans une dimension proche. Une peinture descriptive, un récit graphique qui mettait la narration avec des figures au-dessus de l'expérimentation formelle -attitude seulement apparente- mais qui s'éloignait même de l'acidité de "l'informalisme" surmené encore hégémonique, immergé maintenant dans un matérisme sur expressif. La peinture diffusément pop proposait une lecture simple de l'environnement urbain souvent émouvante et, évidemment, pas du tout objective et au chromatisme criard qui en arrivait à coïncider avec la texture formelle particulière -je souligne le mot - néo dadaïsme de l'image lancé en France sous l'épigraphe contagieux de *Nouveau Réalisme*. Un art proposé par Pierre Restany et imbibé des exigences plastiques d'Yves Klein, par exemple, qui en 1960 déjà, avançait une nouvelle perception de la réalité visuelle basée sur la peinture - peinture et une diaphane sensibilité anticonformiste. Mais une sensibilité figurative affirmée paradoxalement dans la culture du *comic* dans son iconographie littérale, narrative et un espace urbain -consommation et publicité - et dirigée vers la communication directe. Du conceptualisme normatif et éblouissant d'Yves Klein, il est vrai, au collage urbain de Rotella, pour suggérer deux tendances convergentes très actives, peut-être à côté du "poverisme" industriel de César, selon ce qu'a noté en plus d'une occasion Renato Barilli. Plus tard l'activisme complice de Niki de Saint-Phalle, mythe alors ascendant, ou le Cat art de Spoerri , ont ouvert l'espace plastique à l'accumulation d'objets quotidiens dûment teints par la lancinante esthétique pop, mais agressivement prédisposés à la provocation, dans un tournant vers la destructivité objectuelle et la violence *happening* de brusque touche *Fluxus*, avec une contondante subversion de genres et l'incorporation vigilante de la photographie et le montage- plus tard la vidéo - dans la chronique de l'effervescence de la réalité de l'art alternatif. A cette époque l'art commercial, disait-on, prenait d'autres sentiers.

En définitive, il s'agit du dilemme sans solution qui définit le radicalisme artistique aux débuts des années soixante et reste en alerte jusqu'au seuil des années quatre-vingts: un art à l'élan subjectif de la communication visuelle. Un art non de tendance - confiné alors à la polarisation esthétique imposée par les politiques culturelles des blocs: réalisme ou aliénation - mais oui de houleuses options figuratives à la recherche de l'équilibre expressif et de l'originalité figurative: des *Mètamatic* , de Tinguely, les sculptures en fer résiduel , de ferrailleur urbain, manipulées habilement jusqu'à les changer en contrepoint âpre du machinisme industriel, au presque minimalisme chromatique performatif de Klein -j'insiste de nouveau - qui laisse agir la photographie ou traduit en anthropométries des empreintes humaines en bleu, cet indigo de

réalisation propre, sur la toile en blanc au moyen d'actions publiques déconcertantes et provocatrices. Forme ou geste? Il y a déjà quelques années, Michel Ragon a découvert dans la néo figuration et le réalisme ouvert une allusive tension pas du tout dissimulée qui lentement prenait l'assemblage pop et devenait plus descriptive, subjective et personnelle, même si l'on prétendait seulement provoquer : "pompier pour se moquer de la peinture pompier". Quand le critique Rastany a qualifié la néo figuration européenne de «nouveau réalisme » il essayait d'ouvrir un front dans le pop' art d'appétence anglo-saxonne, en effet qu'elle intègre les monochromes et les machines à peindre, mais également " qu'elle tire avec des balles de pigment " contre l'académisme dissimulé dans toute sorte de réalismes historiques, ainsi que contre l'épidémie gestuelle de l'action painting. Un art nouveau qui réinventait d'efficaces mythologies quotidiennes nourries dans le monde de l'image et non dans celui des figures de l'art, qui se faufilaient par la voie ironique dans les invectives de Racalcati ou Arroyo - de la Bande Dessinée à la Figuration narrative, comme le proclamait une exposition mythique en 1967. Le cinétisme et les "poétiques de la technologie", adroitement développées à partir de Vasareli et le renforcement de l'abstraction géométrique et le mouvement, viseraient vite le pop' art et conduiraient le débat artistique à la friction ancestrale "art - science " que l'éblouissante avancée de la cybernétique et les procédés de l'intelligence artificielle , mèneraient , contre tout pronostic, à un point mort: l'artiste en qualité de technicien parmi d'autres techniciens dans la perspective multidisciplinaire et objectivante qui aboutit à ce que l'on appelle " science de l'information ".

Se débattant avec le réalisme péninsulaire, et c'est une anecdote illustrative, un critique de prestige disposé au débat récent à propos du réalisme textuel de Antonio Lopez, a souligné le registre ouvert et sans préjugés de la peinture réaliste *per se* qui rejette la vielle fourchette idéologique réalisme ou abstraction, de même que la séquelle des *ismes* qui a impérativement contrôlé l'itinéraire de la rénovation plastique récente. Les raisons de la pertinence stylistique restent aujourd'hui hors-jeu, comme la survivance des genres et des tendances esthétiques dans l'appréciation de l'art qui « a lieu » dans notre environnement. S'impose, ainsi, le retour à son contraire, au solipsisme formel et à l'individualisme méthodologique, à l'ingrate solitude d'une présence plastique qui doit agir d'elle même dans la sensibilité de son percepteur au moyen de la connivence émotive ou la temporisation performante. Le réalisme intentionnel d' Antonio Lopez - spectral de mon point de vue- a peu de chose à voir avec la grande virtuosité naturaliste du dix-huitième, expulsée par la blessante image photographique revendicative , déjà dans les années soixante, mais encore moins avec le réalisme sensitif et complice du Nord-Américain Hopper, qui avec Balthus et, avec des différences, Lucian Freud , ont été d'accord pour le définir. Nous vivons à l'époque des conséquences, comme l'a lucidement déclaré un perspicace homme d'état britannique, et nous devons assumer les contradictions du lamellé foudroyant de tout ce qui est devenu protagoniste dans le réveil convulsif de l'Europe en reconstruction, appelé surréalisme militant y compris réalisme historique ou abstraction, puriste ou expressionniste, lyrique ou peut-être épique. Il suffit de revoir la superbe iconographie picassienne le long du siècle, pour constater l'éblouissante simultanéité de tendances opposées.

Dans ce carrefour aux difficiles contre - exemples artistiques, s'est construit le musée imaginaire d'Artur Heras, mais sans bruit strident ni sursaut, fait en grand secret à partir du travail sur les formes. Une peinture marquée de cette manière par une forte *volonté de forme* - que le lecteur dissimule l'anachronisme terminologique - qui absorbe avec avidité toute proposition plastique suggestive concordante ou antagonique. La dérive diverse des trois artistes valenciens qui ont présenté leur première œuvre à Barcelone et Madrid au début des années soixante, constitue aujourd'hui l'image durable et valide de la vitalité de leur art: secrète obsession pour visualiser à travers un prisme illusoire - la peinture - une réalité subjective et vivante, qui comme le mythique fleuve de la parabole hellénique ne contient jamais les mêmes eaux.

III

Je suis d'accord avec d'autres analystes des premiers travaux d'Artur Heras pour apprécier l'importance du processus créatif d'une œuvre comme *le Mono Azul* , soumise par l'artiste à une révision habile, mais non parce que d'une manière ou d' une autre elle définit la période que quelques critiques considèrent engagée -point de vue que je ne partage pas - étant donné que cela est, comme dans un quelconque développement historique un *pendant* circonstanciel fréquemment incommode pour une appréciation ajustée de l'œuvre dans son ensemble-mais simplement parce qu'elle ferme, et je veux le souligner, l'arc de l'assimilation de stylemes prêtés d'efficacité connue; le règlement de comptes avec la peinture d'histoire, intentionnellement provocateur, mais surtout par l'intégration et la proposition à la fois d'une symbiose qui ferait fortune dans la concrétion postérieure de l'artiste. Une certaine manipulation médiatique et la superposition dans l'œuvre d'éléments objectifs - collage - pour donner une vraisemblance émotive à la représentation. Prenons un exemple: le motif de la tête de mort - *Meu* (1965) repris en 1999 plus subtilement,- *Interdit de se pencher à l'intérieur* -, évite le festin pervers des macabres *vanitas* du baroque méditerranéen et la scatologie fonctionnelle des célébrations mexicaines. Je me souviens, à ce sujet, d'une *vanitas* dépouillée en sanguine de Eduardo Arroyo rehaussée sur un livre dévot - autre indice baroque - qui nous avertit de l'inhospitalière vérité de l'au-delà: même la culture ne résiste pas. Cette ellipse sémantique - motif avec moralité - réunit, à ma façon de voir, le complexe sommaire de signes qui construisent l'univers plastique de Heras. Dans son échange épistolaire animé de 1997, publié dans *Continuum*, l'artiste affronte l'idée fuyante de continuité comme un système paradoxal parallèle à son processus de rénovation expressive : refaire les modèles plastiques d'échange symbolique en alternant simplement leur intensité. Avec une idée ingénieuse sur la « pathologie de la nouveauté » - ajouterais-je - comme indice fiable de méconnaissance. Et ici émerge avec une énergie inespérée la dynamique alternance " maestria - dextérité " technique dans mon vocabulaire - et l'expérimentation artistique, formelle et même perceptive. Il est certain que l'artiste semble obligé de préserver, maintenir et instrumentaliser les savoirs du métier ancrés dans les ancestrales manières d'atelier, mais il peut également rompre le charme de ce qu'il contrôle et s'aventurer en direction d'autres vécus esthétiques plastiquement significatifs. La réponse, il va sans dire, ne consiste pas à s'adapter à la façon dont l'artiste laisse entrevoir un point incommode, mais plutôt à moduler la voix en syntonie avec l'aride dialogue intérieur dissimulé dans l'œuvre terminée. Une vieille ironie de Brancusi guide l'artiste dans sa perplexité: " Ce n'est pas difficile de faire les choses, mais de se disposer à les faire". L'œuvre figurative répond, qu'on le veuille ou non, à l'intentionnalité voilée de l'artiste que la technique - la dextérité de nouveau - rend possible. Cependant, qui établit les limites ?

*Experiencia y pobreza (*Expérience et pauvreté*)* est, comme on sait, un texte substantiel du penseur hétérodoxe berlinois Walter Benjamin, d'une curieuse affinité élective avec la réflexion autoidentitaire de Heras, selon sa propre confession « Nous avons gaspillé l'héritage de l'humanité, son patrimoine spirituel » la culture fondée sur le souvenir et le témoignage. Plus tard la crise radicale, après une guerre destructrice de n'importe quelle identité autonome - comme en avait eu l'intuition l'impassible Ernst Junger, un autre hétérodoxe du désenchantement bourgeois. " Survivront - note un Benjamin vaincu - ceux qui seront capables d'entremêler l'intelligence et le renoncement " un mot clef. Instruits dans l'habilité fuyante de la survie, seuls se détacheront ceux qui seront capables d'imaginer des histoires, des images, des souvenirs et des témoignages d'un nouveau canevas qui rassemble la *mémoria de lo duradero (* la mémoire du durable *):* la culture, en définitive, si elle est capable de justifier son droit à l 'existence. Paraphrase acérée certainement, qui trace le profil bifrontal de la culture contemporaine, marquée au feu par la barbarie et noyée dans la trivialité, la prétention et le marché. Le sillage en fuite que propose *Camino del Arte* d'Artur Heras se situe face à l'équivoque dilemme du non-sens, l'artiste lui-même soumis aux vortex du temps, - la secousse brutale des coursiers fous qui traînent le quotidien, selon la plainte de Goethe. La seule option qu'il lui reste est de chercher, à tâtons, une sortie en scrutant les détails sensibles dans lesquels la forme préfigure des indices de stabilité, de sens, dirions-nous. Mais attention, comme l'avait compris avec une clarté diaphane Walter Benjamin quand il parlait de surréalisme, alors en phase expansive et impériale, la forme s'est vue « engloutie par une vague inspiratrice de rêves». À portée de l'artiste restaient à peine les traces et les formes privées d'images, où le langage coulait sans cesse décentré par la parole et déplacé par le vacarme des images refusées. C'était seulement là où l'image et le langage s'entrelaçaient que l'on atteignait l'objective entité communicative, qui ne laissait pas la moindre place pour « le sens ». En définitive il s'agit de n'être jamais dans des espaces fermés à l'étroitesse angoissante, comme ceux des moines bouddhistes qui surprirent Benjamin dans son hôtel moscovite et qui prêchaient que les portes devaient être toujours ouvertes et ils donnaient l'exemple. « Vivre dans une maison en verre», cet exhibitionnisme moral dont nous avons besoin de toute urgence aujourd'hui, aveuglés par une intimité maladive. « La discrétion est une image de l'arrivisme bourgeois ». Ainsi concluait l'argumentation. Avertissement à prendre en compte par celui qui chemine.

IV

La casa - memoria (Maison - mémoire) d'Artur Heras me rappelle un simple *Teatrino* de Tino Pascali de 1964, peut-être d'une scénographie expressionniste et rudimentaire, alors que l'artiste valencien fait une scénographie du foyer à partir d'un prétexte représentatif linéaire et simple: profil et porte, une enveloppante double scène qui fait allusion sans doute au confort et à la stabilité domestique, mais qui se dilue en un exercice de superpositions. La simple structure formelle qui réunit - allez savoir comment - mémoire et poésie, l'évocation d'une expérience vivante selon que l'on s'en souvienne ou non, sans fissure possible, comme il est précisé objectivement au moyen de traits assurés et abrégés. Une image nouvelle qui offre à la mémoire une transformation, parmi d'autres multiples, du souvenir, médiatisée par l'art. C'est à un artiste Nord-Américain récemment récupéré - George Ault - que nous devons la façade presque surréelle qui ferme une place urbaine à la manière cinématographique dont la contradiction nous mène à l'opposer au simple schéma de Heras, parabole, si on regarde bien, de la nudité figurative qu'exigeait paradoxalement la nouvelle figuration. *Bright Light at Russell's Corner* (1946), un véritable photogramme du cinéma noir à prendre en compte. Mais nous devons peut-être reprendre Walter Benjamin, qui remarque, surpris, que ce fut Proust qui changea le XIX e siècle en champ de la mémoire personnelle et directe, simplement parce qu'il donna une vie micrologique, à peine insinuée, « insignifiante », ajoute Benjamin, aux forces qui provoquent la perplexité dans le regard éhonté du spectateur moderne, qui répond librement à la sensible stimulation appropriée. La maison, la chambre même, le salon, le couloir, le coin sombre du jardin ou la saveur quotidienne et un jour subversif de la madeleine plongée dans la tisane matinale. Peut -être *Tatlin roig* d'Artur Heras une expérience proche des circonvolutions esthétiques proustiennes, *Le monument à l'Internationale* érigé dans le *no man's land* de l'oubli, l'ombre friable de l'ingénieur de la révolution attrapé par le magnétisme de la légère géométrie dépliée par une spirale aux tons rosés, épitaphe amère des jours rouges d'Octobre 1917. Il se pourrait aussi que le portrait flou *El joven Giacometti*, émulsion photographique archaïsante décorée avec des stigmates surréalistes, qui blessent l'intemporalité supposée du motif figuratif. *La main qui se souvient,* assurément.

Ci-dessus j'ai fait référence au curieux *Teatrino* de Tino Pascali que la critique de l'époque a examiné sous deux angles: comme une peinture inachevée, résolue précipitamment dans la variable de l'assaut à la peinture et comme une sculpture à moitié faite. L'art mixte, de l'alluvion qui conditionne le poverisme, très peu présent parmi nous. Cependant des œuvres bien déterminées dans le temps, dejà dans l' iconographie tardive d'Artur Heras, comme *Naufragio (dernier siècle*), par exemple, comportent un geste de résistance, d'insoumission à l'art conceptuel et virent vers la plasticité du moyen qui se renforce sensiblement dans les années quatre-vingts - dernier moment heureux pour l'éclectisme formel - mais qui récupèrent l'intensité primitive du nommé primitivisme illustré que Torres-Garcia avait développé adroitement dans ses figurations spontanées: des élémentaires constructions géométriques de registre figuratif qui intègrent des lettres , des numéros et des *letroides* pour contrecarrer la dérive informelle. Une demande d'attention au contenu*,* comme on le disait alors. Les bandes de Robert Morris, pionnières installations qui magnifient le pli classique - *Tan Felt (1968)* activent, pour ainsi dire, la perception alerte du spectateur dans des travaux tels que *Terra* dans lequel une figure d'un grossier schématisme représentatif s'appuie sur un descendant de pliages formels: la suggestion du volume et du mouvement. Dans ce réalisme matérialiste, dans la pointe du poverisme formel qui dessine une éclipse dans la néofiguration expressiviste, est encadré l'art mûr d'Artur Heras. Une figuration qui partagerait la formule du dérangeant Joseph Conrad au sujet du réalisme "disjonctif " proposé en clef panthéiste: " L'esprit reçoit une myriade d'impressions - triviales, fantastiques, évanescentes parmi beaucoup d'autres et des "intensités intermittentes" tellement aiguës que l'artiste propose au spectateur et défie la découverte du rythme plastique, cadence selon l'opinion de Virginia Woolf qui met à l'épreuve l'effectivité de la narration visuelle. Le point de non-retour, depuis la dimension esthétique d'une œuvre d'art ouverte vers l'horizon figuratif et plongée dans un futur créatif délimité et historique, dominé par la vie autonome des formes sensibles. La présence vivante des œuvres d'art face à l'effet réducteur référentiel toujours appauvrissant.

L'œuvre récente d'Artur Heras, si nous ouvrons une parenthèse en 2008, se reflète dans une figuration radicale qui abandonne allégrement l'interprétation et la laisse au libre arbitre de la sensibilité du spectateur. "La peinture ne peut pas affermir nos idées mais les détacher", a écrit le jeune historien Josep Salvador qui connaît bien l'évolution actuelle de l'artiste valencien. Car c'est peut-être vrai, quoique mon diagnostic serait sans doute plus cruel et je me permettrais un léger *transfert* verbal: la peinture doit perturber les idées, quand arrive le temps de rendre compte d'une vérité essentielle, surtout à cette époque d'insécurités , pour décrire l'art *historique,* et je souligne, qui surnage encore dans les eaux tumultueuses de la sensible culture contemporaine, comme le démontre avec véhémence le travail obstiné de Heras: la main de l'artiste paraît disposée , agile et alerte à "capter l'imprécis", pour reconnaître n'importe quelle pirouette mortelle gribouillée par la fantaisie artistique. Dans cette certitude se protège et se dissimule peut-être la persistante *durée de l'art:* pour les incombustibles adeptes de passion formaliste, la conviction esthétique s'enracine dans la différenciation des éléments irréductibles d'une beauté fonctionnelle, laps de temps toujours posé que l'histoire des formes délimite et assimile la sensibilité de qui la réalise ou la complète de son regard. Pour les esthètes de discipline matérialiste, les propriétés de l'art proviennent des objets naturels, perceptifs, transfigurés par l'imagination et évoquent, mieux ou moins bien cachées, les résistances qu'exige leur condition vivante, organique. Plotin déjà, ce sceptique oublié en une époque de propositions métaphysiques acharnées, avait loué la beauté de la proportion puisque la beauté n'ajuste le sens de l'ordre qu'à partir d'une subtile différence entre les variations dans la variation éternelle qui pave le vaste sentier de l'art: " Mais la beauté est fugace" Un ancien rappel à l'ordre qui me semble opportun pour conclure cette circonlocution surpris dans le territoire de l'art tracé par Artur Heras, plié à ses exigences expressives, à ses affabulations yeux ouverts , à son regard saturnien d'oiseau nocturne "qui prend son vol au début du crépuscule". La nuit nous protège du jour, heureusement. Comme le sait le *Semeur* avec son panier plein de mots semés à tout vent.

J. F. Yvars
Londres, juillet 2011

AGRADECIMIENTOS / AGRAÏMENTS

Vicent Madramany
àcentmètresducentredumonde
Evarist Caselles
Ateneu Mercantil de València
Diputació de València
Le Club de Mécènes ACMCM
La Maire de Perpignan
La Région Languedoc-Roussillon
La Fondation Mécènes Catalogne
Le Conseil Général des P.O.
Salvador Pavia
Jacques Font
Serge Zaluski
Gérard Molins

Fundación
Chirivella
Soriano

à centimètres du centre du monde
Centre d'Art Contemporain
3, Av. Grande Bretagne
66000 Perpignan

GENERALITAT VALENCIANA

AJUNTAMENT DE VALENCIA

DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA
Àrea de Cultura

PERPINYÀ
marca patrocinada per la catalana

la Région Languedoc Roussillon