MICHELLE VERGNIOLLE

LAS EVIDENCIAS MISTERIOSAS

Michelle Vergniolle (Catálogo L´èvidence éternelle, Centre d´Art Contemporaine *àcentmètresducentredumonde,* Perpignan 2005)

«Il faut que la peinture serve à autre chose qu'à la peinture: à penser, à représenter la pensée» decía Magritte (1). De esta máxima procede, sin ninguna duda, el arte de Artur Heras. Visitante que atraviesa el umbral de esta exposición, prepárese para un energético *brain storming*, por emplear una expresión a la moda. No se puede salir indemne de una toma de contacto con esta obra. Ya no se puede olvidar, hablo por experiencia. Sus imágenes nunca son el reflejo de realidades objetivas, sino de proyecciones mentales cuya intensidad proviene de asociaciones paradójicas, de estos *champs de force* de los que habla André Breton (2). Modificando sin vergüenza las relaciones que los objetos mantienen entre ellos, estas asociaciones agrietan sin piedad el muro de los prejuicios y de las evidencias banales. El cuadro, la escultura materializan el pensamiento poético y juegan con las palabras un poco a la manera de los poemas-objeto surrealistas. Aunque todo está detenidamente pensado, calculado la obra recupera gracias a la ciencia del pintor, principalmente estos últimos años, esa apariencia de bosquejo, esa espontaneidad de la ocurrencia a la que se parece en muchos aspectos. Tampoco es delectación gratuita de la bella materia pictórica o complaciente inmersión en los fantasmas de un yo narcisista. Ni la personalidad del autor, ni las circunstancias históricas se lo han permitido.

Artur Heras nació a la pintura en Valencia, en la primera mitad de los años sesenta. En esta época, acuérdese, visitante, hacía más de veinte años que pesaba sobre España una dictadura feroz que dirigía con el terror no solamente la vida sino también el pensamiento de los españoles. En pintura, el expresionismo abstracto hacía fuerza de ley. Los Estados Unidos, amigos y protectores del régimen franquista, habían promovido este movimiento al rango de arte oficial del «mundo occidental» como se decía entonces. También el poder franquista, después de haberlo despreciado y marginalizado, lo había recuperado, fomentado, izado al escenario artístico para engalanarse con los laureles internacionales. La gran masa de pintores, sin embargo, seguía prudentemente fiel a una figuración tradicional, lo que en las altas esferas se llamaba «el realismo transcendente», abuso del término que cubría la disimulación de la realidad bajo artificios transnochados y anticuados pero que daban de España la imagen idealizada que deseaba el poder.

Sin duda en esta época nuestro pintor adolescente ya llevaba en él mismo la austera exigencia de probidad intelectual tan evidente hoy en sus lienzos y, sin duda, esto hizo de él un artista «*engagé*» en el sentido sartriano del término. No tenía veinte años, pero ya las ideas claras. Contra la introspección complaciente y estéril del nuevo academicismo expresionista, Artur Heras se erigió en hombre inmerso en el presente que participa en la marcha del mundo. Contra los partidarios de la Torre de Marfil y del «*Jo pinto i prou*» (3), quiso ser el que pinta pero que, sin embargo, maneja las ideas y pone las cosas en tela de juicio. A la figuración anodina y obsequiosa, a lo informal egoista y neutro, él opone, con un impulso auténticamente

revolucionario, la liberación a la vez del contenido y de la forma del cuadro: colage, *assemblage*, foto, serigrafía, acrílico, mezcla de objetos, copias de los medios de comunicación, experimenta todas las técnicas del *Pop Art* pero sólo fue totalmente fiel, en el transcurso de los años, a uno de sus aspectos más novedosos: la ironía.

De este periodo data la instalación titulada *Sueño, temor y realidad de «El Mono Azul».* Permítanme que les dé las claves. Sé que es ir contra las costumbres establecidas.Es de buen estilo, para ciertos críticos, desde hace casi medio siglo y el nacimiento del arte abstracto, de hacer como si sólo se dirigieran a un público omnisciente. Es muy cómodo:el espectador se siente alagado y el glosador no está obligado a confesar los límites de su propia cultura. Por mi parte, y con riesgo de parecerles didáctica, querría hacerles apreciar cada detalle de una de las obras maestras de Artur Heras, sugerirles sus resonancias.

El título evoca a la vez a Franco por la alusión a la célebre serie de Picasso *Sueño y mentira de Franco*, y al periódico de la Alianza de los Intelectuales Antifascistas por la Defensa de la Cultura, *El Mono Azul*, publicado en España entre 1936 y 1939 bajo la dirección del poeta Rafael Alberti. Toda la parte de arriba de la gran tabla representa una especie de cartel medio arrancado y arrugado por el tiempo, estampado con estructuras metálicas evocando el techo de vidrio de una estación. Más abajo, sobre el fondo azul uniforme se destacan, a la derecha, en sobreimpresión, unas notas de música y un rectángulo anunciando «3° y último número de EL MONO AZUL (4) Dedicado a los escritores alemanes». A la izquierda, cuatro versos de una canción popular proclaman «*aunque me opriman, quiero continuar siempre de pie. Sigo fiel a mi nombre. Me llamo Pequeño Rayo de Sol».* Detrás, unos proyectiles negros caen sobre una silueta tumbada en posición de protección. Uno de ellos, un obus verdadero, está clavado en la base de madera maciza que sirve de frontera entre el espacio ficticio del cuadro y el espacio real del visitante. Esta base está perforada por un túnel por el que circula un tren eléctrico. En el centro, la imagen pintada de nuevo de una vieja foto con los bordes ondulados como las que se encuentran en los albums de familia de los años cuarenta, pero ensuciada por una mancha rosa y transparente, como sangre diluida por lágrimas. Un pequeño general español saluda, el brazo levantado, a unos militares alemanes. Delante, en la sala, las sillas vacías de la memoria ausente: ¿Quién se acuerda todavía de que la amistad germano-española tuvo en otro tiempo dos caras, la de los escritores alemanes antifascistas que lucharon con sus plumas para que sobreviviera la República, y la de los criminales de guerra que estuvieron de acuerdo en aplastar las esperanzas de un pueblo?

Esta gran instalación fue expuesta por primera vez en 1974, bajo la dictadura, con una versión ligeramente diferente, pero que incluía ya la foto de Franco. Hacía falta una loca temeridad, incluso la inconsciencia de la juventud. Pero a Artur Heras no le faltaba coraje y sus cuadros-pamfleto contra el régimen se multiplicaron durante esos años. Esta obra constituye hoy un resumen y un ejemplo perfecto de lo que fue su arte durante casi quince años, desde principios de su carrera y, así pues, un punto de referencia para la comprensión de esta exposición.

Pintura de historia, en este siglo veinte que ha repudiado «el gran género», su tema es un acontecimiento auténtico: el encuentro de Hitler y Franco en octubre de 1940 al otro extremo de los Pirineos, en una estación fronteriza que no es la famosa «Centre du Monde» sino la modesta estación de Hendaya. Aquí se acabó la fructífera colaboración de los dictadores. Encontramos en esta gran tabla ciertos trazos esenciales de la pintura de historia tradicional, el formato monumental, el interés centrado en un pequeño número de personajes esenciales, los gestos elocuentes, un decorado realista pero impregnado de grandiosidad. Sin embargo, es una obra totalmente representativa de los años setenta: la forma (la instalación), el recurso a los mas-medias (las fotos retocadas), el empleo de objetos reales (el pequeño tren, la lámpara cursi objeto de recuperación), la búsqueda de una aparente neutralidad, de un distanciamiento en relación al tema, obtenido por la *mise en âbime* de la representación (el artista no pinta ni los lugares ni los personajes, sino su imagen) y sobre todo la ironia:el caracoleo de la borla por debajo de la pequeña panza del principal protagonista desmiente socarronamente la intención marcial del brazo exageradamente extendido y lo transforma en un fantoche en un paisaje de desastre y de olvido.

El tiempo ha pasado. El joven hombre superdotado que se llevaba los premios de las exposiciones de su provincia, incluso antes de haber terminado sus estudios, ha madurado. Su arte se ha diversificado. Sin dejar nunca de pintar, ha ilustrado con éxito innumerables libros, luego se puso a esculpir y sus grandes estatuas metálicas aquí y allá, al azar de las exposiciones o de los jardines de Valencia, son como bromas inesperadas para los paseantes sorprendidos. Después de haber mostrado sus obras en el mundo entero, aquí está, ha llegado al «Centro» para ponernos delante de *L'Évidence éternelle* de una navegación peligrosa entre las incertitudes de la vida, la muerte, el sufrimiento, el amor, la huida del tiempo, con la única seguridad de nuestro –de su– final. Título puramente poético, pues, a la manera y según la recomendación de Magritte «*autrement dit un titre compatible avec l'émotion plus ou moins vive que nous éprouvons en regardant le tableau»* (5).

Si el combate político, que se ha quedado lejos, ya no es uno de los principales motores de su inspiración, él continua obstinadamente consciente de su responsabilidad de artista ciudadano del mundo y su malestar personal se hizo eco en *The y*ugoslav *depression*. Sin embargo ahora, más que el acontecimiento particular, es la puesta en perspectiva de la historia lo que le interesa. Por sus cuadros pasan los personajes, Ramsés, Franco, Mao, vemos al pintor dudar entre la celebración de la inagotable vida de la pintura (*Ne jamais vernir ce tableau)* y su muerte anunciada (*Naufr*agio, *dernier siècle)* ; las sombras de los ideales desaparecidos palpitan sobre los muros (*Perfil)* y los *Brouillons révolutionnaires* esperan su versión definitiva.

El pensamiento de este hombre profundamente cultivado vive en la intimidad de la obra de sus artistas favoritos y su evocación estimula su inspiración, resurge de las profundidades de la memoria al azar de los cuadros. Las siluetas de los poetas se llenan de sus palabras, sus frases se enroscan en unas espirales asombrosas, los sombreros de Magritte lloran sobre las pipas que se apagan, el periódico y la guitarra de Picasso reman de común acuerdo hacia sus postrimerías, el fantasma de Giacometti se encuadra él mismo entre

los soportes de su *Boule suspendue*, la sombra de Hemingway flota entre dos aguas al timón de la «Pilar»…

Sin embargo, sus preferencias se dirigen hacia temas más universales. El motivo de la casa ha aparecido (reaparecido, debería decir, ya que se había llevado su primer premio con *Casas blancas*, cuando contaba dieciocho años) en los años ochenta. La casa es generalmente, como los muebles, un signo benéfico, protector. Baja, con el gran tejado puntiagudo de las casa valencianas de otro tiempo, a menudo blanca, acoge sombras tutelares (*Casa-lluna, Casa-memoria)*, o ella misma es una sombra (*Allegr o(m.n.t.) post-mortem, Naufragio, dernier siècle)* asociada a la idea de la muerte que ella suaviza, la muerte refugio, de alguna manera. A veces también puede ser equívoca, a pesar de su título (*Casa d'acollida)*, con su masa oscura, la cuchara agresiva que surge por la puerta y la presencia opresiva del imponente zapato femenino negro, de una sensualidad vulgar, amenazadora. La representación de lo cotidiano está sujeta a un vaivén constante entre el gusto por el refugio y la angustia de la inseguridad. *«El interior nos protege»* declara una gran escultura cuyo tejado-mesa sostiene los accesorios mullidos de la vida cotidiana. A lo que responde la *Taula negra* con el brutal contraste entre su negrura violenta, el azul solar, indiferente, del fondo y la implacable blancura del gran esqueleto de pescado pintado sobre los utensilios vacíos, alegoría manifiesta del hambre.

A las visicitudes de lo cotidiano vienen a añadirse la obsesión por el tiempo que pasa. «*Todos estos días pasarán, pasarán en tropel»* se espantaba Victor Hugo. Cuántas flores ya en este manojo de años (*Novecientos)*! El tiempo es un torbellino que no podemos controlar. En *Cara i creu* el Hombre y su sombra están encerrados, vida y muerte, en los círculos petrificados de las alternativas de victorias y de derrotas. *La vida…d'alguna manera* es aún más compleja. El movimiento de *l'instant* genera el de la gran espiral (que tiene algo de una rueda de loteria), emborronando al mismo tiempo cualquier veleidad de lectura del texto en una reverberación de colores, un deslumbramiento de las letras y del fondo del que el ojo sólo puede captar algunas palabras al azar. Las preguntas finales parecen dirigirse al conejillo curioso del centro: «¿Lo ves? ¿Ves el asunto? ¿Ves alguna cosa?» Este extracto de *Au cœur des ténèbre* describe el encadenamiento de las consecuencias que resultan de un momento de deriva, de descuido o de debilidad, de la sensación de vértigo inexorable, de sueño impotente ante un destino que se escapa, de lo que después resulta la incomunicabilidad aparente de estos sentimientos. ¿El pintor ha querido simplemente ilustrar a Joseph Conrad, como ilustra a otros autores? Su intención confesada o inconsciente ¿no depende más del final del parágrafo, que él no ha citado: «Vivimos como soñamos: solos…»?, y el torbellino de colores alegres que cautivan a nuestro inocente conejo como al espectador que lo mira ¿no intentará en realidad conjurar el hado y la soledad? «*Laisser partout des doutes, des attentes, de l'inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures»* recomendaba Sartre. (6)

Naufragio, dernier siècle por contraste, aparece enérgicamente pesimista. Desde Caronte el barquero y la barca de Osiris, el barco funerario es un motivo recurrente en la iconografía internacional. El de Artur Heras parece transportar hacia su última morada todo el arte del siglo veinte. Encontramos alusiones a Picasso, a Dada, al Nuevo Realismo, a Kafka... Sin embargo, nada

enfático en este Apocalipsis *pop*. La banalidad de los objetos, cotidianos o de recuperación, ahoga cualquier emoción. Ninguna esperanza sin embargo: Aunque la barca toma la forma tranquilizadora de un arca de Noé, los objetos que se le escapan se pierden en la nada blanca del fondo.

La muerte se pasea entre las obras, personaje central, tema propio del cuadro o trágico eco. Pero el pintor nos hace el favor de tratarla con humor – ¿la cortesía de la desesperación? Impresa en filigrana sobre la terrible rueda del destino con cifras incomprensibles, su cara nos atrae con el azul implacable de su mirada. Los versos del poeta vuelven a la memoria *«Je m'en irai bientôt au milieu de la fête,/ Sans que rien manque au monde immense et radieux»(7).* Pero el título proclama, en un *non-sense* que merecería ser británico «*Prohibido asomarse al interior»* y el sufrimiento, vencido, se difumina. Del mismo estilo es el cuadro redondo donde los objetos están reducidos a sus huellas sobre la tierra, a su sombra e incluso a la sombra de su sombra que nos muestra de verdad el reverso del cuadro y que se proclama sarcásticamente *«Allegro (m.n.t.) post morten.»*

El motivo de la calavera apareció muy pronto en la pintura de Artur Heras. Desde 1964, verdaderos pequeños cráneos de animales sirven, *assemblés* o pintados sobre el lienzo, para denunciar los crímenes del régimen, pero ya también unos grandes cráneos humanos devoran unas siluetas antropomorfas en un festín escatológico. Las calaveras son legión en el arte europeo, de los frescos medievales a Picasso pasando por las innumerables *vanités*, y siempre con una intención moralizadora: *Mors ultima ratio.* En México, en cambio, desde los tiempos precolombinos donde la sangre de los guerreros sacrificados alimentaba el sol y mantenía la vida, la muerte toma un sentido diferente. La Fiesta de los Muertos tal y como es hoy conserva muchos de los rasgos de la vieja creencia, también las *calacas* son un símbolo alegre, aunque cargado de amenaza. ¿Qué mejor exorcismo que la instumentalización? La *calaca* es un objeto con el cual se juega, que se manipula, dibuja, transforma, disfraza, come, incluso. Este juego de alegre conjuración es el que el pintor adopta virtuosamente desde su estancia en México y que nos proporciona esta serie de deleitables ejercicios de humor macabro. ¿Existe alguna de sus representaciones de la muerte que se escape de la burla? Incluso el *Bodegón* tan amenazador con sus dientes rojos y su sombra negra de media luna crea, con el encuentro inesperado del cráneo humano y de la raspa de pescado, la distancia indispensable para el desapego.

La emoción se queda totalmente tamizada por el filtro del pensamiento más exigente, analizada en una voluntad de conceptualización rigurosa. Las innumerables sombras, aquí, ya no son problemas de estética, representación, coloración, perspectiva, profundidad, sino expresión de conceptos.

Encontramos la sombra real, tal como primero la define el diccionario: «zona oscura creada por un cuerpo opaco que intercepta los rayos de una fuente luminosa». Es el caso de *Perfil* donde ella constituye la obra misma. Signo rigurosamente contemporáneo de los objetos que representa, ella es su efecto innegable, el índice de su existencia, aunque sólo la percibamos a ella. Busquen los símbolos.

Otro caso simple, la sombra empleada en su sentido figurado más convencional, reflejo, huella: *Casa memoria* ilustra de manera sutíl la *mise en*

âbime que experimenta el recuerdo en el seno de la consciencia cuando ésta conserva la imagen de objetos que ya no están presentes.

Las cosas se complican cuando pasamos a las siluetas, a los efectos de contraluz, como en *The Pilar entre dos aguas,* o *Ramsés II*…o *és Franco?* La clara indicacion del volumen del lado estribor del barco, el dibujo de los rasgos de la cara y de las líneas de los miembros en la imagen humana los designan claramente como la representación de objetos concretos iluminados al revés. Y sin embargo, ni Hemingway, ni Ramsés, ni Franco ya no pertenecen a nuestro mundo. En este juego sutíl entre lo real y la sombra, la imagen y el objeto, la vida (la supervivencia) y la muerte, el artista transtorna nuestras certezas y nos conduce a sentir lo que Freud llama «la inquietante extrañeza» de presencias remanentes.

Pues ¿qué son los vivos, en la obra de Artur Heras, sino sombras? Retratos o autorretraros, sus personajes aislados están encerrados en ellos mismos por el límite estricto de su forma oscura. Han perdido todo contacto con la naturaleza y la realidad por pertenecer ya sólo al ámbito estético y al del concepto, ya sólo son iconos, duplicados (otra definición de sombra) que se definen por su función. La encantadora coéfora de *Dona, post, pa*, no reivindica ninguna existencia real. Diosa-madre alegre y sustentadora, surge de los recuerdos de infancia, proyecta sus redondeces modestas sobre un fondo de lo más abstracto posible. Los dobles de los poetas encierran sus palabras, se confunden prudentemente con sus obras. Los dobles del pintor están vacíos, a veces coloreados, la mayoría de las veces negros. Él se representa a través de estas siluetas como un artista que piensa, que pinta, *stricto sensu*, «sobre» el pensamiento, que se confunde con su obra y que, por mediación de ésta, triunfa sobre la muerte. A menos que…Al lado de este doble tranquilizador, de esta imagen portadora de eternidad –parecida a la que fue la del faraón en su tumba– haya otras imágenes trágicas, sin esperanza. En *Cara i creu*, el doble se erige en compañía de su propia sombra, cruzada y vuelta del revés, prisionera con él de los círculos concéntricos de las victorias y de las derrotas de la vida, en capas sucesivas de la misma manera que los años en los viejos troncos de árboles. El reflejo es el que habla. Cita libremente un pasaje de José Bergamín evocando el instante en el que se cruzan el toro y el torero, la vida y la muerte: «*El punto de encuentro abre una línea curva como una pausa musical, de mortal espera, Cara y Cruz reunidas y separadas ante el peligro, la muerte y la vida. He oído algo así».* Parece como si aquí el artista haya bajado la guardia, abandonado la ironía salvadora, y que la desesperación haya ganado.

Pero por poco tiempo. *Orfeo*, ya, tiene otro lenguaje, y es una de las «*évidences éternelles»* más ricas en interpretaciones, a la vez cumbre dramática y momento de total ambigüedad. Eurídice se alza, con fuerza, sobre un fondo azul verde océano primitivo, forma abstracta, curvas voluptuosas, materia encarnada, signo de base de la feminidad reducida a su función erótica. La *calavera* que está de frente en la nada blanca, le tiende dos palmas monumentales adornadas con los dibujos de la boda oriental. Orfeo convertido en pintor, ¿qué le dice en silencio? ¿Es un gesto de excusa, una escapatoria ante la tentación de revivir? ¿Es la ofrenda entusiasta de su arte a las fuerzas del amor? o ¿Es el *varamudra*, el gesto ritual por el que Kali la Gran Madre

invita a sus fieles a al gozo supremo? ¿Qué significa la gran risa de los ojos, de los dientes, de los labios, el placer de la Resurrección en marcha o el sarcasmo ante la impotencia del amor para arrancarle de los Infiernos? La tensión es extrema entre las dos partes violentamente contrastadas del cuadro, casi una ruptura que transgrede sólo el color, el azul de ultramar que enlaza al artista con las representaciones de Eros y de Tanatos cuya presencia se adivina detrás de él, pero también una sombra amarillenta que sale del espectro hacia la Mujer y una especie de protozoo rosa carne que muerde el blanco de la nada. El tiempo está suspendido en el último instante de la elección, dentro de un segundo, un latido de corazón, la situación habrá basculado. ¿En qué sentido?

La historia de la pintura nos ofrece otros ejemplos del encuentro entre una mujer consagrada al amor carnal y un ser flotando entre la vida y la muerte: el encuentro de María Magdalena y Cristo, *Noli me tangere*. Pero en la escena pintada por Giotto en la capilla Scrovegni de Padua, la santa extiende los brazos en un gesto de adoración, Cristo alarga hacia ella una mano que la rechaza. Las tres manos están alineadas verticalmente sobre el muro y el espectador siente que el espacio entre ellas no podrá ser franqueado. En *Orfeo* en cambio, el pulgar de la mano izquierda del héroe – y las manos están dotadas de un relieve sobrecogedor – imperceptiblemente acaba de penetrar en el azul verde acuático de la vida del que rompe a penas la vertical: Orfeo ha elegido.

Pulsión de vida, pulsión de muerte, es raro que el artista se abandone al pesimismo absoluto tanto como al optimismo perfecto. Es un moralista, pero un moralista púdico. Se vale constantemente de la risa, incompatible con la emoción, para dominar esta última. Si su obra está llena de este «sentido trágico de la vida» que recorre el arte español desde sus orígenes, ella posee también, por su constante idea preconcebida del humor, una afirmación categórica de contemporaneidad. Es toda la relación del arte y de lo sagrado lo que se niega en este movimiento de retorno del sentimiento hacia la inteligencia. «*Somos mortales*» reconoce el pintor. Pero ya no nos aconseja que nos dirijamos hacia Dios. A través de la broma, que supone una doble intención de participación y de complicidad con el espectador, nos invita a plantar cara, a asumir juntos nuestro final. Y estas obras de aspecto tan simple, tan sobrio, nos conducen, con el vaivén permanente de la risa a las lágrimas, hasta el grado más agudo de la emoción.

En este arte estrictamente antropocéntrico, dedicado obstinadamente a una lúcida reflexión sobre la condición humana, lo cómico nunca es gratuito y sus procedimientos son siempre eficaces. Es la autoburla de los platos vacíos de *Come de lo que pinta*, de los números de acrobacia del *Camino del arte*, o de la imagen de los guantes de boxeo para coger la taza de té en *El Eterno combate,* (que no puede dejar de evocar en cada uno de nosotros recuerdos mortificantes). *«Nous rions,,* nos dice también Bergson, *toutes les fois que notre attention est détournée sur le physique d'une personne alors que le moral était en cause» (8).* El sexo agresivo de *Cor de fusta* lanza una duda burlona sobre la pureza del sentimiento poético y el de Ramsés II… o é*s Franco?* conjura el retorno de la momia. El mismo autor afirma «*Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient*

comique» (9). Es así que el tiempo pierde su inexorabilidad en *Temps de pas* o que la muerte que le acompaña es conjurada en *Temps mort*.

Materialidad también para la metáfora de *El peso del mirar* pero esta vez sin ninguna connotación trágica. Parece que, en el ámbito de la escultura, el humor de Artur Heras, responde solamente a una intención de comunicación, de complicidad con el espectador. Sus obras perfectamente lúdicas se integran en el alma de los lugares de encuentro y de ocio. Muchas de sus monumentales y sobrias bromas adornan los jardines públicos de su provincia mediterránea. Las que admiramos aquí son de tamaño más pequeño pero conservan, gracias a la perfección de sus proporciones, la pureza de sus contornos, la fuerza de su diseño, una monumentalidad que encontramos constantemente también en los cuadros y que parece ser una de las características principales del arte de su autor del cual poseen, de una manera divertida, el aspecto esbelto, aéreo. Hablan de cosas familiares, objetos cotidianos poetizados por las altas patas de las mesas que les sirven de pedestal, descentrados, reunidos en imágenes inesperadas a la manera surrealista, componiendo en *Hotel Ambos Mundos* el maravilloso retrato simbólico de un escritor o también humanizados como la arriesgada pequeña tetera de larga nariz que se inclina peligrósamente en el borde de la mesa, parada en ese punto de ruptura que al autor le gusta tanto, a un parpadeo de la caída.

La escritura que siempre se ha confundido en sus cuadros con la pintura no es solamente una fuente de inspiración sino que se constituye en imágenes, se organiza según formas diversas, para encarnar un personaje o hacernos sentir el movimiento de la vida misma. El artista se ha representado por una silueta identificada solamente por la letra A cuya mano traza una parábola blanca sobre un fondo de texto filosófico. Incluso reducido a una palabra, a una letra, el escrito se integra en la composición, ilumina la pintura que a su vez ilustra el texto. No se trata, como en el caso de Magritte, de una reflexión sobre las relaciones que mantienen el lenguaje y la imagen, sino más bien de un acompañamiento poético de la representación. Sólo las cifras pueden alcanzar el estatus de elemento gráfico abstracto, estructurando el fondo en *Ramsés II…o és Franco?* a fin de subrayar la bidimensionalidad del cuadro, introduciendo en la serie las *calacas* variaciones interesantes, cayendo como un velo bordado ante el cielo de *La mano y la barca*. La escritura se convierte entonces en pintura, y viceversa. El ritmo regular creado por la dimensión, las rejas de las que se sirve el autor cada vez más a menudo imponen un carácter de abstracción un poco misterioso a los objetos que serían demasiado banales. Lo vivo, lo orgánico, lo sensual desaparecen en esta búsqueda de lo fundamental. Sólo permanece la idea, el shock de la emoción pura, tanto más violenta cuanto que es dominada.

Hay que subrayar la importancia determinante del título. Habitualmente, éste anuncia el tema del cuadro, precisa su sentido, o al menos, en el caso de una obra contemporánea de lectura múltiple, orienta al espectador hacia las interpretaciones posibles que el pintor prefiere. Pero el artista, aquí, va más lejos: hace de ello uno de los componentes fundamentales de la obra. Quite el título del *Peso del mirar*: ¿qué queda? Estamos muy cerca aquí del arte conceptual. El soporte plástico persiste todavía, pero el lenguaje participa en gran medida en la objetivización de la idea, un lenguaje muy libre cuyas

palabras son elegidas entre cinco o seis hablas europeas e incluso a veces el latín, en una mezcla poética.

Pues aquí está la clave capital de la obra de Artur Heras.El poeta que él es también (y sus escasos escritos lo demuestran) contribuye de la misma manera que el artísta plástico a la exigente elaboración de la obra de arte, en un enfoque que evoca a menudo la herencia surrealista, especialmente en el gusto por la sorpresa que crean los encuentros arbitrarios de palabras y de objetos. *El interior nos proteje* o *Prohibido asomarse al interior* son ejemplares en este aspecto. Pero aquí se acaba la comparación: los misterios evocados no son los del subconsciente sino los enigmas cotidianos del refugio o del final ineluctable. Lo patético, siempre púdicamente conjurado por el humor, gana terreno en la obra de estos últimos años y, a pesar del brío de los hallazgos, el pesimismo reina, *«Le rire naît ainsi que (l')écume. […] Il est, lui aussi, une mousse à base de sel. Comme la mouse, il pétille. C'est de la gaîté. Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d'ailleurs quelquefois, pour une petite quantité de matière, une certaine dose d'amertume.» (10)*

Otra de las cualidades fascinantes y generadoras de poesía de Artur Heras es la depuración total que reina en sus obras y que se acentúa con el tiempo. Los colores negros insondables, azules profundos, ocres calurosos, amarillos resplandecientes y a veces un rojo cruel, fulgurante, tienen algo de solar; pero están severamente limitados a dos o tres en la mayor parte de sus lienzos, incluso en los que, como el gran *Sans titre* amarillo recientísimo, sólo aspiran a lo verdadero, al puro placer de jugar con ellos Sea cual sea el formato, el número de motivos representados es siempre extremadamente restringido. La representación de los objetos, limitada a los detalles informativos, los reduce al estado de iconos cuyas formas puras estructuran enérgicamente el lienzo. La pasta generalmente fina, puesta en tintas, los fondos de un solo color o acompasados con motivos abstractos, la sobriedad de los materiales, hierro, plomo, madera, la ausencia de una tercera dimensión ficticia, la representación constante de elementos cotidianos, todo ello concurre a hacer del cuadro un objeto que alía los imperativos de la Nueva Figuración con el refinamiento más exigente. Con diecisiete sílabas exactamente, los *haïkus* japoneses consiguen expresar lo inefable y llevar a su lector a la cumbre de la emoción. Las obras de Artur Heras son *haïkus pop.*

He aquí pues, para abordar un pintor capital de nuestra época, –digo bien abordar y no definir, porque ¿cómo definir a un artista tan alejado de todos los academicismos, aunque éstos sean los más contemporáneos?– algunas pistas críticas. Para guiarles entre los meandros de esta inspiración cambiante hasta el punto de ser a veces desconcertante, he intentado proporcionar algunos hilos de Ariadna, sin poder agotarlos. Habría hecho falta evocar también la musiquita de la ternura, la dulzura paradójica de los ojos de los *Minotauros*, los personajes evadidos de la poesía infanti, los estibadores con alas de ángel, con la carga de humo, los sombreros navegando por el sol…¿Para qué querer dar todas las claves? El único método válido para comprender verdaderamente la obra de Artur Heras reside sin duda en estos versos de Octavio Paz:

Caminas adentro de ti mismo y el tenue reflejo serpeante que te conduce

no es la última mirada de tus ojos al cerrarse ni es el sol tímido golpeando tus párpados
es un arroyo secreto, no de agua sino de latidos: llamadas, respuestas, llamadas […]

EL CORAZÓN ES UN OJO

(1) *«La pintura tiene que servir para otra cosa que para la pintura: para pensar, para representar el pensamiento»,* René Magritte *La ligne de la vie,* 1938. Citado en *L'Ivresse du réel, l'objet dans l'art du vingtième siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux / Carré d'Art, 1933, p.13.
(2) *«Los poetas, los artistas coinciden con los sabios en el seno de estos 'champs de forces' creados en la imaginación por el acercamiento de dos imágenes diferentes».* André Breton, *Le surréalisme et la peinture,* Paris, Gallimard, 1979, p.359.
(3) *«Yo pinto y basta»*, célebre máxima del pintor catalán Isidre Nonell (1873–1911)
(4) Juego de palabras poético, un «mono» puede significar tanto un simio como la ropa de trabajo azul del mecánico o del obrero.
(5) *«Dicho de otra manera un título compatible con la emoción más o menos intensa que sentimos cuando miramos el cuadro».* René Maigritte. Citado por Gisèle Ollinger Zinque en el catálogo *René Maigritte, 1898–1967,* Paris, Flammarion, 1998, p.15.
(6) *«Dejar dudas por todas partes, esperas, cosas inacabadas y obligar al lector a que haga él mismo conjeturas»* J.P.Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1972, p.271.
(7) *«Yo me iré pronto en medio de la fiesta, / Sin que nada falte al mundo inmenso y radiante».* Victor Hugo: *Les feuilles d'automne,,* «Soleis couchants», poema VI, versos 15 y 16.
(8) «*Nos reimos todas las veces que nuestra atención es distraida por el físico de una persona cuando el espíritu era el motivo de discusión»* Henri Bergson: *Le Rire*, Paris, PUF, 2002, p.87
(9) *«En cuanto nuestra atención se concentra en la materialidad de una metáfora, la idea expresada se vuelve cómica» Ibid. p. 88*.
(10) *«La risa nace como la espuma.[…] Ella es también una espuma a base de sal. Como la espuma, burbujea. Es alegría. El filósofo que la recoge para probarla encontrará además, algunas veces, en una pequeña cantidad de materia, una cierta dosis de amargura»* Henri Bergson, *Le Rire*, op. cit. p.152-153.