

ARTUR HERAS, PEINTRE D'IDÉES

Anacleto Ferrer

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

Jorge Luis Borges

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

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

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

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

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

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

La question de la fiction acquiert des nuances particulières, à la différence d'autres domaines artistiques, dans les arts visuels car, après Platon, s'impose une conception syncrétique de l'imitation. Selon le contexte, le terme fait référence aussi bien à la fiction, dans son sens spécifique et généralisé, c'est-à-dire à l'ensemble des personnages et de circonstances faisant partie d'un monde imaginaire, qu'à la représentation visuelle mimétique ou reproduction imitative

et rien de plus. C'est pourquoi, pour lui, la peinture est un simple simulacre, une pure illusion. On connaît le passage du livre X de *La République* où il abandonne provisoirement le thème principal du dialogue, la possibilité d'une cité idéale, pour se focaliser sur la question esthétique des raisons pour lesquelles la poésie imitative a été exclue de la *calipolis*. Le Socrate platonicien explique, à ce sujet, qu'il existe trois niveaux de réalité. Si l'on prend comme exemple un lit, nous pourrions dire qu'il existe l'Idée ou l'archétype de lit créé par le Démiurge, le lit réel fabriqué par le menuisier à l'image et ressemblance de l'Idée et, finalement, le simulacre pictural, qui ne fait qu'imiter ce qui n'est qu'une imitation. Autrement dit, la peinture et les autres arts imitatifs n'ont pas pour but de reproduire les choses telles qu'elles sont mais telles qu'elles apparaissent dans la perception, s'enfonçant ainsi doublement dans la tromperie.

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

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

d'autres genres plus hermétiques ou fuyants. A l'instar de la littérature, la peinture est historiquement associée à la fiction et dans tous les cas, aussi bien pour les histoires inventées que dans la transcription d'un fait réel, cette construction se fait grâce au langage. Et devant l'impossibilité de décrire le réel dans toute sa dureté, le langage réalise sa propre construction en le transformant au travers du monde sensoriel», met-il en apostille dans sa présentation du projet.

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

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

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

révélant, dans la peinture espagnole, l'esthétique du sublime qui allait modifier profondément l'idée classique de la beauté, enracinée dans l'art depuis Platon.

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

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

En 1948, dans son ouvrage *The Sublime is now*, Barnett Baruch Newman s'interroge sur le sublime du point de vue de l'art nord-américain, dominé, à cette époque, par le néo-expressionnisme abstrait, une esthétique qui voulait montrer la volonté de prolonger sur la toile l'intériorité de l'artiste par des dispositifs de représentation non figuratifs, commencée avec Kandinsky, Franz Marc ou Paul Klee : «l'invention de la beauté par les grecs, c'est à dire, leur postulat de la beauté comme idéal, a été une source constante de préoccupation

de l'art et de l'esthétique philosophique européens. Le désir naturel de l'homme d'exprimer sa relation avec l'Absolu s'identifie et se confondit avec l'absolutisme des créations parfaites –avec le fétichisme de la qualité– de sorte que l'artiste européen a été constamment mêlé à la lutte morale entre les notions de beauté et de désir de sublimité». Le sublime fascine et déborde. La beauté, au contraire, est désir de perfection, de contenu. En Amérique, Newman dévoile la monumentalité sublime, que l'Europe a pressentie et cherchée deux siècles auparavant. Et il conclut : «Je crois qu'ici, aux Etats-Unis, certains d'entre nous, libérés du poids de la culture européenne, avons trouvé la réponse, en niant totalement que l'art a quelque chose à voir avec la problématique de la beauté [...]. Au lieu de créer des *cathédrales* à partir du Christ, homme ou 'vie', nous les faisons à partir de nous-mêmes, de nos propres sentiments».

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

Mais Heras connaît parfaitement l'histoire des arts qu'il pratique. Il a métabolisé ses discours et réélaboré ses propositions. «Le lieu commun appartient à tout le monde et il m'appartient; en moi, il appartient à tout le monde, c'est la présence de tout le monde en moi, il constitue par essence la *généralité* ; pour me l'approprier un acte est nécessaire: un acte par lequel je me dépouille de ma particularité pour adhérer à la généralité», explique Sartre dans la préface de *Portrait d'un inconnu*, le livre de Nathalie Sarraute, en concluant: c'est pourquoi être original consiste seulement à «réunir les lieux communs d'une manière inédite». Heras n'est pas un «informaliste», même si nous avons l'intuition de la trace de certaines modalités d'abstraction et même d'*action painting* dans «l'expressivité des matériaux qui répandent depuis la surface du tableau et de son environnement, une présence immédiate» comme il le déclare. Il n'est pas un néo-dadaïste, même si, comme eux, il rejette le spectateur passif au nom d'un engagement avec l'œuvre. C'est un peintre réaliste et un artisan expérimenté qui, comme le déclare Chirbes de Bacon, perçoit sa technique non

pas «comme une somme de dons, mais plutôt comme un lieu depuis lequel il regarde». Sa virtuosité n'est pas ostentatoire ; elle est toujours subordonnée à des propositions d'une autre trempe. Ses choix formels cherchent à donner une réponse aux problèmes mentaux et moraux auxquels il est confronté à chaque instant. Pour lui, l'art n'est plus une fenêtre sur le monde mais plutôt sur l'abîme, comme l'explique Cornelius Castoriadis : «un premier abord de la question du grand art», et je ne doute pas que celui d'Heras le soit, «il impliquerait que l'on dise alors qu'il est l'éveil du chaos au moyen d'une 'mise en forme', et, en même temps, la création d'un cosmos grâce à cette à cette mise en forme». C'est dans cette façon de 'mettre en forme' que l'on trouve précisément l'originalité du cosmos qu'il déploie sous nos yeux.

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

A la différence de ce puissant courant de l'art contemporain, ce qu'exprime Heras dans ses tableaux, même s'il a donné à une section de son exposition le titre de *Les émotions*, n'est pas la traduction empathique d'une émotivité irrationnelle, mais plutôt le façonnage d'un dédoublement réfléchi qui dissèque les causes et les effets de ces mêmes émotions par le jeu d'une utilisation distanciée de l'ironie. Son principal outil: une figuration allusive. Heras ne cherche pas à émouvoir ou à troubler, mais à comprendre et communiquer: «on ne poursuit pas, ici –dit-il– la représentation de l'altération d'un état d'âme expectant produite par les émotions, mais davantage la

perception de concepts et de doutes avec la complicité du spectateur, dans un jeu entre l'identité des objets et des formes visuelles et, peut-être même, le désir». Ce n'est pas un peintre de nuages, d'effluves de l'âme ou d'émanations émotionnelles; c'est un peintre d'idées. Et pour rendre effectif ce projet, il met en jeu des mécanismes précis.

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

accompagnée du mot UTOPIA (dont le O fait office d'horloge qui semble avertir que, dans les entrailles de toute utopie se niche également une uchronie) et suivie d'un ouvrier, qui semble être en train de se liquéfier tout en travaillant avec ce qui pourrait être un marteau piqueur, peut-être un hommage à la sculpture *Le marteau piqueur* (1936) de Rafael Pérez Contell. Il n'existe pas d'œuvres d'Heras qui ne réclame pas la complicité de celui qui lui fait face. La syntaxe raffinée de ses compositions captive notre regard, pique notre curiosité et appelle notre lecture.

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

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

images en elles-mêmes; face à un dessin, il s'identifie à l'artiste et il se sert des images pour parvenir à l'expérience consciente de voir par les yeux de l'artiste».

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

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