

Artur Heras dans la non-fiction : les émotions expansées.

« Why did the chicken cross the road? » Albert Camus asks you in a dimly lit bar. You pause and then stammer, « To get to the other side? » « No. » he responds. « Because life is meaningless, so there's no reason no to. »

« Pourquoi le poulet a traversé la route ? te demande Albert Camus sous la lumière tamisée du bar. Tu réfléchis puis réponds par une autre question : « Pour aller de l'autre côté ? » « Non. » répond-t-il. « Parce que la vie est si absurde qu'il n'y a aucune raison de ne pas le faire ».

(*Village Voice*, 26 mars 2016)

1.

Quand Artur Heras entreprit son périple dans le monde de la peinture, il existait une lassitude, en grande partie justifiée, envers les valeurs plastiques de l'expressionnisme abstrait et de l'informalisme européen qui s'étaient convertis en un geste vide et rhétorique. De nouveaux styles et attitudes étaient en train de se développer à partir du questionnement d'artistes plus jeunes qui, dans la décennie des années soixante, se consacraient à la défense d'un vocabulaire plus critique aussi bien dans la forme que dans le contenu. Ce positionnement impliqua, en ce qui concerne le travail d'Heras, l'éloignement et le questionnement à l'égard des préceptes académiques de la création picturale et l'incorporation de tout un catalogue de ressources expressives qui canalisait idées et concepts définissant les transformations culturelles, sociales et politiques qui étaient en train de se produire.

Le cinéma, la performance, la vidéo, la réappropriation du rôle stimulant des avant-gardes artistiques des premières décennies du siècle dernier, la photographie et la publicité mettaient à la portée des esprits les plus sensibles de magnifiques outils pour refléter la multiplicité et la diversité de l'existence humaine. Dans le domaine des arts visuels, l'influence de tous ces facteurs déclencha un changement aux conséquences passionnantes, avec la découverte de nouveaux horizons, aussi bien pour l'artiste que pour son public. Durant la décennie des années soixante-dix, l'homme débarque sur la Lune, la super technologie fournit de nouvelles réalités grâce aux transmissions en couleur et à la prolifération d'images en séries. Cette fascination pour les avancées et les développements technologiques, nous la retrouvons dans le germe de la configuration de l'art cinétique et de l'utilisation de la vidéo.

Le système d'incorporation de toutes ces avancées à la création artistique fut l'un des moteurs les plus inspirants dans les pratiques expressives qui se succèdent l'une après l'autre à ce moment-là. Ces influences externes favorisèrent le dépassement des tendances introverties et endogamiques des générations précédentes. Le monde de la publicité capte désormais notre attention par le biais des supports urbains, des écrans de télévision et des suppléments en couleurs de la presse écrite. Les artistes réagissent et se lancent dans l'exploitation de ces nouvelles possibilités qu'ils mettront au service de leurs stratégies de dénonciation et, dans certains cas, de promotion.

Une autre composante de cette sphère de développement artistique est la mercantilisation de la culture dans ce processus vers la surconsommation. Le prestige du collectionnisme artistique s'ajoute au rôle de la diplomatie culturelle et à son effet propagandiste à l'échelle internationale. Il y eut une réaction de mécontentement utilisant des tactiques anti-mercantilistes, réactualisant l'héritage de Duchamp et des dadaïstes, qui eurent une influence

sur la fonction de l'art. La fameuse mort de la peinture, toutefois, n'a finalement pas eu lieu, en partie grâce à la capacité d'adaptation qu'elle démontra, même si, à l'instar de la sculpture, elle dut partager son trône avec d'autres manifestations créatrices.

La conséquence de ce changement des sensibilités engendra trois tendances picturales de grande importance conceptuelle qui tracèrent des trajets parallèles et qui, parfois même, parvinrent à s'entrecroiser. En premier lieu, on trouve un souci relatif à la matière même de l'art et à la charge émotionnelle de la peinture, se définissant comme entité autonome avec ses systèmes de règles, ses valeurs chromatiques et de gamme. Dans ce groupe, nous pourrions mentionner l'effort titanesque d'auteurs comme Mark Rothko, Barnett Newman, Morris Louis, Kenneth Noland et Frank Stella, entre autres.

En second lieu, apparaît le bloc des artistes qui perçurent le potentiel que représentait la manipulation de l'abondance figurative pour rendre la peinture vivante et participative, en établissant des ponts entre la réalité et la création. Ils s'approprièrent les ressources de la photographie et de la communication graphique, en altérant les canaux établis par les nouveaux systèmes de persuasion. La liste des auteurs qui s'impliquèrent dans le renouvellement du rôle des images comprend des noms aussi remarquables que ceux de Jasper Jones, Robert Rauschenberg et Andy Warhol.

Le troisième courant proposait de transcender les limites matérielles de la peinture : la technique se mettait au service d'une idée. Dans ce domaine, nous nous focaliserions plus sur l'Europe et le rôle fondamental que jouèrent Yves Klein et Piero Manzoni qui, dès la fin des années cinquante, menèrent une série d'actions pour changer le cours des événements artistiques, qui virent le jour dans le contexte international, liés à des proclamations avant-gardistes. Ces tendances anti-conventionnelles sont parfaitement reflétées dans les mots de Manzoni lui-même : « Les changements ne sont pas suffisants : la transformation doit être totale ». Ce qui est important, c'est de reconnaître l'énergie sous-jacente du geste artistique. De toutes ces affirmations et proclamations émergent des valeurs spirituelles et des préoccupations morales, l'ambition d'exprimer l'immense aventure de l'existence, piégée entre la tragédie et le sublime, transformée en une oasis d'intelligence et de sensibilité. La peinture réunira les pensées les plus pures et l'œuvre plastique dessinera un paysage émotionnel aux innombrables possibilités, un panorama de notre condition humaine, en abandonnant les formes dogmatiques, académiques ou à connotation mystique.

L'espace et le temps représenté s'ouvrent à de nouvelles narrations qui invitent à une vision posée et analytique qui tiendra compte des nouvelles avancées de la technologie. Les images doivent être assimilées, digérées et déchiffrées. Chaque œuvre irradie du sens issu des éléments les plus cachés aussi bien que de l'efficacité de ses prototypes. La solution consiste en réduire et renouveler. L'option sera d'élaborer des collages de la vie, des inventaires personnels et collectifs, en combinant des images et des ressources plastiques et en rompant le caractère bidimensionnel traditionnel de la peinture grâce à l'incorporation d'objets tridimensionnels qui suggèrent de nouvelles possibilités expressives, en laissant le hasard et les faits du quotidien occuper leur place. Le désenchantement face à un art corseté et isolé des processus historiques est sous-jacent dans ces propositions.

Les artistes font constamment appel à l'intelligence et à la conscience du spectateur pour qu'il entre dans le jeu émotionnel qu'on lui offre. S'il accepte, il traversera les différentes couches de la réalité qui se succèdent irrémédiablement et qui jalonnent le cours de l'art. L'alternative consiste en l'expansion des moyens, formes et lieux, en impliquant le public dans la

configuration de ces nouvelles réalités temporelles, spatiales et matérielles. La pensée spéculative sera la clé de ce retour à un certain humanisme d'origine européenne. La finalité ultime est de rompre les moules et de libérer l'imagination et la créativité de chacun de nous, dans la ligne pronostiquée par le dadaïsme. Cette volonté antiautoritaire gommait les barrières artificielles entre les différents arts et défendait la théorie selon laquelle la vie et l'art sont une réalité unique. L'emphase de toute activité artistique doit résider dans sa fonction de véhicule de démocratisation de la sensibilité moderne et dans sa force pour secouer l'ordre établi.

Les situations culturelles et artistiques espagnoles subirent un certain processus de normalisation qui ouvrit l'horizon à de nouvelles pratiques expressives plus proches des propositions visuelles qui surgirent dans le panorama international. Le progrès économique et social exigeait et justifiait le contact avec l'extérieur et présageait de la survie du régime franquiste. Toutefois, ce rapprochement avec des pays où la liberté n'était pas sans arrêt menacée finirait par provoquer le déclin du système autarcique par l'introduction de nouvelles formes de pensée qui rendirent insoutenable la dictature.

Ce bouillon de culture, comme cela se produit en de nombreuses périodes de notre histoire, n'affecterait pas toute la société de la même façon. En même temps que ce processus de maturation perdurèrent des éléments inertiels et enracinés dans la tradition. Ce mécontentement politique, aux intensités différentes, trouva un allié important dans le monde culturel et artistique qui sapait le squelette idéologique et propagandiste du régime. En ces temps de résistance et de déplacement des forces, nous trouvons cinq grands fronts d'opposition au régime qui ont été signalés par l'historien J.P. Fussi (1). Tout d'abord, les grèves et conflits dans le monde du travail où le mouvement ouvrier a eu le premier rôle ; ensuite, la mobilisation universitaire croissante, produit de l'accès des classes moyennes à l'enseignement supérieur et du déclin du syndicalisme étudiant officiel au profit de groupes antifranquistes ; en troisième lieu, la fin de l'appui sans faille de la part de l'Église sous l'influence du nouvel esprit que préconisait le Concile Vatican II ; en quatrième lieu, la réapparition des nationalismes et enfin, l'activité des partis politiques clandestins qui, à compter de l'accord de Munich de 1962, établirent un front commun.

Toute cette activité d'opposition se nourrit du climat de dissidence intellectuelle de plus en plus important et visible. A cette époque, se dessine, comme le souligne Jordi Gràcia, une cartographie culturelle différente « de la pépinière des années cinquante et de la clandestinité harcelée des années quarante »(2). L'apparition de revues de réflexion et de culture, comme la *Revista de Occidente*, la *Serra d'Or* et *Triunfo*, jouera un rôle essentiel. L'analyse marxiste commence à se répandre au travers des traductions de Gramsci, Lukacs ou de l'école de Francfort, alors que la littérature étrangère se diffuse grâce aux éditions de poche comme celles proposées par Alianza Editorial, Ariel et Bruguera.

C'est donc ainsi que se fera jour une modernité plus libre qui mettra sur l'expérimentation et le renouvellement. Comme nous l'avons précisé plus haut, il peut s'avérer que cette résistance, forgée au cours des années soixante-dix, ait été minoritaire mais son rôle est primordial dans ce processus de changement. Le monde de l'art participe de ce climat d'opposition croissante. Si, dans les années cinquante, se produisit une alliance entre les secteurs les plus ouverts du franquisme et les héritiers de l'art d'avant-guerre qui donna lieu à une désidéologisation progressive (3), durant la décennie suivante, cette alliance commença à se fissurer et la posture de neutralité idéologique de l'art devient de plus en plus injustifiable (4).

Conséquence de cette évolution, la plupart des débats esthétiques de l'époque tournent autour de la question de savoir quel type de langage et de stratégies communicatives peuvent se révéler les plus efficaces pour exprimer le rejet de la dictature. La clé du problème est de trouver comment construire une alliance entre art et engagement politique. La production d'œuvres de « thématique d'engagement » se voit renforcée par une stratégie de lutte, moins acceptée par le régime, qui consiste en la publication de manifestes et lettres ouvertes de protestation.

La relative expansion du commerce de galerie en Espagne coïncide avec la crise de l'esthétique informaliste. En 1962, James Rosenquist, Roy Lichtenstein et Andy Warhol réalisent leurs premières expositions individuelles à New York, confirmant ainsi la primauté du pop art sur la scène internationale. Peu à peu, le réalisme se met à jouir d'une importance croissante en offrant une meilleure compréhension de la vie et de l'être humain en tant qu'être social, comme nous le décrit José Garcia Ortega (5). Ce progrès relatif aux thèmes artistiques et sociaux aura une énorme répercussion et conserve, aujourd'hui encore, toute sa force et son importance.

L'un des centres fondamentaux de cet élan vers le renouvellement souhaité et le dépassement du goût académique ankylosé des élites dirigeantes fut, sans nul doute, Valencia, comme a pu le démontrer l'exposition récente que l'Institut Valencien d'Art Moderne (IVAM) consacra aux collectifs artistiques apparus dans les années soixante et soixante-dix. Le réalisme critique valencien démontra une enviable vitalité qui eut quelque chose à voir, en partie, avec l'ambiance d'effervescence politique et culturelle que vécut cette capitale et qui put bénéficier d'un climat plus propice à la dissidence culturelle en tenant compte, toutefois, des réserves et précautions intimant de ne faire aucune référence expresse au « caudillo ». Les peintres valenciens subirent aussi l'influence de la nouvelle figuration narrative qui émergea, à cette époque en Europe et, plus particulièrement en France. Ce mouvement, qui atteignit son apogée en pleine résistance au modèle politique impérialiste, aida à réfléchir au rôle de l'image en se basant sur les recherches formelles précédentes du surréalisme, de l'expressionnisme et des différents réalistes. L'univers visuel contemporain se verra rajeuni par la présence croissante de la photographie, du cinéma et de la publicité tout autant que par l'organisation de foires et biennales introduites en Europe par la puissance de l'art anglo-saxon.

3.

Le travail constant d'expérimentation d'Artur Heras a porté la figuration à un de ses sommets les plus consistants. Il a été, et il est toujours, un figuratif de vocation plus que de métier. Son propos a été, et continue à être, de secouer les paramètres de la réalité et de l'art, en ouvrant l'activité créative aux événements de son temps. La réponse de cet artiste aux facteurs externes a toujours eu une charge émotionnelle et lucide, une perception basée sur la connaissance sensible du milieu, loin du sentimentalisme romantique ou de l'irrationnel évasif. Ses propositions contiennent une défense du caractère révélateur et communicatif de l'émotion, au-delà d'une logique réductrice et programmatique : toujours l'image comme symbole ou métaphore. Il s'agit alors de déchiffrement et non de simple effusion lyrique.

Le parcours qu'il nous propose est historique et anthropologique, laissant entrevoir le paradoxe de la figuration, chargé d'intention mais révisable. L'universel qui est issu du particulier, pour que tout possède contenu et consistance. Son engagement est de doter

l'œuvre d'indépendance pour que le spectateur prenne conscience de celle-ci sans hiérarchie ni repères. On perçoit dans ses créations les échos du surréalisme, du réalisme social, de l'abstraction, du dadaïsme et de l'expressionnisme qu'il interprète à sa guise pour les mêler à nos vies.

Dans cette période d'unification programmatique, Heras a su évoluer pour nous lancer un défi à chacun de ses nouveaux revirements. Au-delà des formules centrées sur l'abstraction ou l'imitation des possibilités du pop art, il est resté ferme dans la défense du pouvoir de l'image que nous renvoie la réalité escamotée, cette lutte pour la force révélatrice de la forme et de sa symbolique. Dans cet univers complexe, l'art ne peut échapper à ces valeurs contradictoires. C'est dans la décadence maniériste des styles corsetés que l'artiste s'engage à déchiffrer les nouveaux signes de notre temps, comme il le fit déjà à ses débuts en réussissant à découvrir les plus cachées des vérités.

Ses interrogations sont le moteur de toute sa recherche, profonde, sincère, active face à l'inconnu. C'est l'attitude de celui qui sait qu'il a l'infini comme horizon et qui vit chaque jour comme si c'était le dernier. Rien n'est certain, tout doit être mis en question et analysé du point de vue de la perspective plastique, conquérir la raison à partir de la passion. Son œuvre sera donc ce sismographe qui nous tient en alerte et nous permet de nous orienter et nous rencontrer.

Josep SALVADOR