

Tendances 76, un débat imaginaire

Quebec Trends, 1976

An Imaginary Debate

Bernard Lévy

Volume 21, numéro 83, été 1976

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54996ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévy, B. (1976). Tendances 76, un débat imaginaire / Quebec Trends, 1976: An Imaginary Debate. *Vie des Arts*, 21(83), 28–92.

Tendances 76, un débat imaginaire

Bernard Lévy

Comment se porte l'art au Québec? C'est difficile à dire. Et comment se portera-t-il demain? A moins de lire couramment dans une boule de cristal... Pourtant deux experts se sont risqués à ce jeu. Mme Fernande Saint-Martin, directrice du Musée d'Art Contemporain et M. Georges Bogardi, critique d'art au *Montreal Star*, ont accepté, pour *Vie des Arts*, de prêter leur concours non à un exercice de futurologie mais à un effort d'analyse et de synthèse.

Comment l'art, au Québec, se portera-t-il demain? A vrai dire Mme Saint-Martin et M. Bogardi ont un peu tourné la question. Leur réponse contient plutôt les éléments de ce que devraient être les conditions du développement des arts plastiques au Québec dans les prochaines années, compte tenu de certaines tendances actuelles.

D'une façon générale, leurs propos passent

Et surtout, on devrait percevoir, en définitive, à travers l'analyse des deux invités qui s'expriment par le truchement de *Vie des Arts*, en quoi l'art au Québec, tel qu'il se présente à partir de ses différentes tendances actuelles, est relié à la formidable interrogation sur l'Art (avec un grand A) qui s'ouvre aujourd'hui dans le monde et qui se développera au cours des prochaines années.

Il semble, à première vue, que les conditions matérielles et financières dont bénéficient les artistes au Canada soient extrêmement favorables à la création. A cet égard, les programmes de subventions et d'aide à la création mis sur pied au Canada et au Québec peuvent se comparer avantageusement à ceux de n'importe quel pays du monde. Bien plus, l'austérité décrétée, cette année, par le Gouvernement fédéral pour lutter contre l'inflation n'affecte pas le secteur artistique. Mais les artistes ne peuvent pas vivre que de subventions ou de bourses. Alors, la plupart d'entre eux enseignent-ils dans les collèges ou les universités.

Certes, s'il y a encore énormément de mesures à trouver pour permettre aux artistes de produire dans de meilleures conditions, peut-être serait-il temps, se demande Mme Saint-Martin, de penser à «assurer un minimum vital à tout le monde, quitte à ce que les artistes s'en contentent». La solution ne serait pas si utopique qu'elle le paraît si on l'assortissait de mesures complémentaires. Ainsi, si l'on considère que l'œuvre d'art appartient à la collectivité «pourquoi l'État ne mettrait-il pas au point, poursuit Mme Saint-Martin, des moyens très généralisés d'acquiescer des œuvres d'art?» Mais ce serait encore insuffisant, le directeur du Musée d'Art Contemporain le sait et souscrirait volontiers sans doute aux propos de Georges Bogardi: «On aura beau créer des succursales du musée dans les quartiers défavorisés de Montréal, on n'augmentera jamais qu'artificiellement le nombre de visiteurs; introduire, comme l'a fait Malraux, à Paris, des œuvres d'art dans le métro est une mesure paternaliste si elle ne s'accompagne pas d'une formation artistique préalable dans les écoles.

«Mais, justement, depuis dix ans au moins, l'Éducation et les Affaires Sociales n'ont jamais occupé de part plus prépondérante dans les budgets gouvernementaux. Sans doute n'est-ce pas qu'une question d'argent mais une question de culture. Celle-ci, semble-t-il, serait présentée dans les écoles comme une entité à préserver — une tradition — alors qu'aujourd'hui, c'est fondamentalement un ensemble de jugements qu'il faut réexaminer tous les jours.»

Formule que Fernande Saint-Martin exprime autrement puisque pour elle «la culture est le résultat d'une remise en question des processus de conditionnement». Ce qui ne signifie pas qu'il faille poser la question en termes «de tout ou rien». C'est pourtant là qu'il faut trouver le premier élément de la problématique de la création du Québec. Il y a un autre élément: il concerne le réseau d'information sur l'art.

Le début: la conscience de l'art contemporain

Si le *Refus global* s'est bel et bien présenté comme un mouvement de contestation sociale, il n'en n'était pas moins appuyé par une volonté, une dynamique qui appelait un renouveau, vers 1940, au Québec. C'est grâce à cette assise qu'il a pu connaître le succès que l'on sait. Le *Refus global* résultait d'une sorte d'attente du changement dans une période désespérée et noire. Fortement tributaire du Surréalisme, il a tous les caractères d'un manifeste surréaliste, comme il y en eut un peu partout à cette époque dans le monde occidental, mais, en même temps, il marque, au Québec, le début d'une «conscience de l'art contemporain». Alors, qu'on le considère comme accident historique ou non, il est le détonateur qui valorise ce qui change et ce qui choque et, de plus, il coïncide avec un «dégel social».



en revue les principaux chapitres de l'histoire de l'art contemporain (1940-1970) et les événements notoires de l'art des récentes années (1970-1976). On trouvera sans doute le point de départ (l'année 1940) et la ligne de partage (1970) un peu arbitraires; cependant, ces repères nous ont paru commodes pour la discussion dont ils ne modifient en rien le fonds.

Ceux qui s'attendent à trouver ici un catalogue de noms seront certainement déçus. Et, certes, si parfois le nom d'un artiste ou celui d'un groupe figure dans le texte qu'on va lire c'est à titre d'illustration ou d'exemple. Cela permet simplement de mieux situer ou d'appuyer des propos qui, sans ce type de précision, risquaient de demeurer trop théoriques ou trop abstraits.

On trouvera donc, retranscrite ici, une double réflexion à haute voix. Double réflexion et réflexion parallèle puisque les deux interlocuteurs ne se sont pas rencontrés. Par conséquent, le débat présenté ici est un débat imaginaire. Mais on verra que devant les mêmes questions, bien qu'en empruntant des voies différentes, les propositions de Mme Saint-Martin et de M. Bogardi se rejoignent souvent et notamment sur l'essentiel: les définitions de l'art et de la culture, le rôle de l'État, la situation des artistes, la fonction de la critique, etc.



Si on veut parler des possibilités de développement d'un art vivant au Québec, il faut réfléchir sur le milieu québécois actuel. Or, pour Mme Saint-Martin, on ne peut comprendre ce milieu qu'en posant ce qu'il a été ces dernières années parce que la relation que l'on peut établir avec les œuvres d'art qui sont produites aujourd'hui dépend évidemment d'une familiarisation avec les œuvres réalisées précédemment.

L'exposition rétrospective des œuvres d'art de 1940 à 1970, présentée actuellement au Musée d'Art Contemporain, offre l'occasion de prendre conscience de ce qu'ont été les tendances profondes et le sens qu'on peut donner à toutes ces tendances qui ont eu lieu depuis 1945-1948. Dès le *Refus global*, on s'aperçoit que l'art se pose en contradiction avec les façons traditionnelles de définir aussi bien la culture que la réalité elle-même. Le mouvement automatiste se définissait comme un mouvement d'opposition radical à la société québécoise d'après-guerre. Par l'intermédiaire du surréalisme, le mouvement automatiste a défini une sorte de contestation de ce qui existait. Et même temps, il exprimait la volonté d'instituer une réalité différente, parallèle, à travers l'œuvre d'art et l'expérience poétique. Le *Refus global* a tenté de substituer au réel un autre

réel, un surréel produit par la sensibilité d'artistes qui avaient le désir de découvrir dans la réalité une autre réalité moins usuelle. Le mouvement avait des racines extrêmement profondes avec un groupe social qui souffrait des limites et des contraintes de la société de cette époque.

A l'art-évasion que proposaient les automatistes, succède le mouvement des plasticiens qui prône une forme d'art qui soit davantage une expression de la réalité, une réalité sur laquelle les artistes pourraient agir — l'espace pictural, par exemple. Le début des années 60 est une période féconde pour l'art au Québec: le moment des prises de positions est passé, le temps de la création commence. Un grand nombre d'artistes dont plusieurs *automatistes* se sont vraiment *trouvés* à ce moment-là: Comtois, Letendre, Ferron, Gaucher, etc. Ces années marquent aussi le début du cinématisme (Roger Vilder). En sculpture, on assiste à une période riche de promesses.

La fin de l'artiste-héros

Arrive ensuite la contestation de la culture des années 1968 et 1969. Le mouvement, on le sait, a tout remis en question de façon radicale. En sapant toute valorisation des traditions, la contestation a remis à l'honneur l'antiintellect-



3

tualisme qui avait été prépondérant au Québec pendant de nombreuses années. «Certes, précise Mme Saint-Martin, cet antiintellectualisme est apparu pour des raisons différentes et dans un autre contexte mais il consacrait tout de même un retour à un existentialisme qui annihilait entièrement toute possibilité d'expression et de créativité artistique en privilégiant le fait de l'expérience vécue elle-même comme une entité absolue.» Or cette grande contestation, au Québec, on en souffre encore. Fondamentalement anticulturelle, elle s'oppose à la production d'objets, elle nie toute formulation théorique et favorise ainsi les conditions idéales d'un climat «où rien n'est dit». Il n'est pas étonnant alors qu'elle ait formée des générations *analphabètes* dans le domaine de la culture, des générations ignorant les réalités de leur milieu. Il faut bien avouer qu'on a rien créé d'intéressant pendant cette période de «très grande démagogie». On a voulu contrer le *personnalisme* des individus et on est simplement parvenu à définir l'art dans un sens extrêmement restreint. On a voulu transformer entièrement la société mais sans se demander devant quoi on se retrouverait. Certes, donner la parole à tout le monde est parfaitement louable en soi; malheureusement, une société est faite de niveaux de communication différents. C'est pourquoi il



4



5



6



7



8

1, 2 et 6. Fernande Saint-Martin. (Phot. Alain Renaud)

4, 7 et 8. Georges Bogardi. (Phot. Alain Renaud)

3, 5 et 9. Bernard Lévy. (Phot. François Robitaille)

faut qu'un art ou une symbolique répondent aux aspirations des créateurs ou des intellectuels.

En 1969, parmi les mots d'ordre, il y avait celui-ci: «Si tout le monde ne les comprend pas, il faut que les créateurs se taisent.» C'était le signe d'une grande répression culturelle. Soumettre le langage de *tout le monde* à des prédéfinitions, c'est la porte ouverte à l'aliénation collective. Depuis deux à trois ans, on émerge de cette pénible période. Et le nouveau loge principalement à l'enseigne de l'art conceptuel.

Pour M. Georges Bogardi, cette période de contestation aura eu au moins l'avantage de débarrasser la société du mythe ou du concept de l'artiste-héros, personnage un peu folklorique qu'on pouvait rencontrer dans certains cafés, affichant une attitude très *école-des-beaux-arts*. Il n'y a plus de cafés, rue Sherbrooke, et il n'y a plus d'École des Beaux-arts. Toute une vie *artistique* a disparu: les artistes sont devenus des techniciens, et leur atelier ressemble parfois plus à un laboratoire qu'à un décor de la vie de bohème. L'art s'enseigne à l'université: il y a gagné une certaine rigueur et, paradoxalement, une certaine liberté en se dégageant de ses stéréotypes et de toute une imagerie dont le comportement-artiste était la plus ostensible. L'art se présente dorénavant comme une *aventure où le terme participation n'est pas un vain mot*. Les artistes, qu'ils soient de New-York, de Montréal ou de Chicoutimi, sont requis de puiser à des sources qui appartiennent à tout le monde, sources et ressources dont la revue *Artforum* s'est fait le porte-parole. Ainsi, on ne peut plus dire des artistes qu'ils empruntent, qu'ils copient, qu'ils imitent mais qu'ils partagent un bien commun. C'est dans cette perspective que se situe l'art conceptuel. Le spectateur, aussi, est requis de participer à l'aventure. On sollicite de sa part un authentique effort. S'il veut réellement participer, il lui faut comprendre, déchiffrer, *lire* l'œuvre qu'on lui présente. La *lecture* est souvent un acte physique fortement dirigé puisque les œuvres sont accompagnées de textes dactylographiés. Cela n'enlève rien, bien au contraire, au fait que l'art actuel soit reconnu et identifié comme un champ spécialisé ouvert, en premier lieu, à des *inités*, ce qu'il a d'ailleurs toujours été.

Les nouveaux langages

L'art conceptuel est apparu pour beaucoup d'artistes, soucieux de s'engager dans l'élaboration d'une œuvre, comme la voie du salut. Il se présente sous diverses formes. Nous n'en considérerons ici que deux, celles qui dérivent de la civilisation scientifique et celles qui reposent sur la thématique du langage.

En quête de valeurs objectives *non contestables*, un grand nombre d'artistes ont accordé un vif intérêt aux observations scientifiques (biologie, physiologie, mathématiques, etc.). Ils ont estimé que les sciences offraient une vision du monde (découpage, sensibilité) plus riche que celle qui avait été proposée jusque-là par les arts. Selon certains, les scientifiques avaient supplanté les artistes dont c'est précisément le rôle de percevoir et de définir le monde d'une façon dynamique et poétique. «Mais, reprend Mme Saint-Martin, l'art conceptuel qui sert à véhiculer auprès des masses un certain nombre d'observations de type scientifique, c'est encore une fois, à mes yeux, une façon d'empêcher l'art de s'ouvrir et d'ouvrir un champ créateur propre.»

L'art-langage se situe sur un plan complètement différent. Son principe repose sur le fait que l'art est langage et que le langage de l'art doit se remettre en question de la même façon que la linguistique remet en question les langages verbaux. Mais, ainsi, l'art-langage se met à la remorque de la linguistique et d'une certaine forme d'anthropologie structurale. «C'est encore une fausse piste», estime la directrice du Musée d'Art Contemporain.

C'est le langage visuel ou le langage de l'espace (sculpture) qu'il faut remettre en question dans des termes qui soient propres à ces langages-là. Au Québec, on doit reconnaître que, faute d'une scolarisation suffisante — une scolarisation critique —, il y a peu d'artistes, de créateurs et de théoriciens qui soient capables de poser ce type de problèmes et d'y apporter des solutions originales.

Pourtant, à en croire l'expérience quotidienne de Mme Saint-Martin, le Québec comprend une pépinière de jeunes artistes qui désirent s'exprimer par l'intermédiaire des arts plastiques. C'est bon signe. Encore faut-il élaborer un discours d'interprétation sur les œuvres parce qu'autrement la relation du spectateur avec celles-ci demeure à un niveau extrêmement simpliste. Or, le vocabulaire plastique, comme le vocabulaire verbal, est susceptible de transmettre certains types de messages



avec lesquels il faut se familiariser. Ainsi, les œuvres de la nouvelle génération (Roland Poulin, Claude Montgrain, Suzy Lake, Jacques Palumbo) demeurent-elles non seulement hermétiques mais encore inaccessibles. Peut-on parler de tendances? Non! On peut parler d'une vingtaine d'artistes qui s'imposent progressivement, en ce sens qu'ils ont créé un certain impact sur la sensibilité d'un milieu critique qui s'ouvre, qui discute, qui commente les œuvres de ces artistes. Ceux-ci, s'ils sont regroupés, c'est souvent pour des raisons pratiques puisqu'ils partagent les cimaises des mêmes galeries. Ils ont en commun une attitude qui exige une rigueur de pensée et qui les pousse à établir les bases théoriques de leur démarche créatrice. C'est un premier pas — une tendance peut-être — vers une formulation, sinon un vocabulaire.

Le contexte nord-américain

Les États-Unis, avec qui nous partageons une expérience commune qui est de nous situer en face de la culture européenne, ont eu, ces dernières années, non seulement un grand nombre d'artistes qui ont élaboré des solutions intéressantes vis-à-vis du langage visuel mais

également diverses façons de faire connaître ces artistes et leurs expériences. En effet, le réseau de formulations critiques qui a été développé aux États-Unis a envahi le monde entier dans les revues d'art et a permis à une certaine conception de l'œuvre d'art d'être connue, comprise, discutée, adoptée par les autres. Si l'impact a été si vaste, c'est qu'on a élaboré tout un appareil critique — appareil de formulation et d'examen — un appareil comme on n'en avait jamais vu dans l'histoire de l'art. Ce que M. Georges Bogardi commente «avec le réseau et le marché de New-York, on aurait eu des génies au Québec!» Malheureusement, au Québec, on se trouve actuellement devant un vocabulaire et des notions qui n'ont pas été déterminés et qui rendent difficile la communication entre les artistes et le public. A ce sujet, une critique de l'appareil social s'impose: l'éducation à tous les niveaux et l'information dans le domaine culturel accusent de sérieuses faiblesses: il n'y a pas assez de revues, de lieux d'explicitation, de recherches publiées, etc. L'information est essentielle. Le milieu québécois paraît d'une grande pauvreté à cet égard: «Des musées, il en faudrait partout. Il faudrait qu'ils soient dix fois plus grands et qu'ils aient dix fois plus d'argent. Le journal *Atelier*, publié par le Musée d'Art Contemporain, compense partiellement cette lacune en donnant des éléments d'analyse et d'interprétation sur les artistes.»

Mais le problème du développement de l'art au Québec se pose d'abord au regard de la société. «Je pose, affirme Mme Saint-Martin, qu'un art se développe à partir d'hypothèses fécondes proposées par des groupes ou des individus à partir d'une situation sociale telle qu'elle implique que l'artiste, dans un milieu donné, même s'il ne sent pas une réponse immédiate (achat d'œuvres, réaction explicite de la critique) peut continuer à travailler s'il se sent à l'unisson des besoins et des problèmes profonds de son milieu. S'il n'y a pas de réactions riches entre le spectateur et l'artiste, les conditions de la création seront difficiles. Dans ces conditions, l'artiste est obligé de se définir par rapport à un autre milieu que le sien.» «Seuls les plus forts résistent», enchaîne Georges Bogardi. «Mais les artistes qui percent sont généralement ceux qui sont capables de résister au silence ambiant.»

Pourtant, la réception du marché de l'art est elle-même de nature à modeler d'une certaine façon la création artistique: elle provoque une situation d'attente, elle exige une évolution de l'artiste qui y puise une grande stimulation. (Le cas de Roshenbach, aux États-Unis, est typique à ce sujet.) L'absence d'un tel climat crée une situation où l'artiste, encombré par ses propres œuvres dans son atelier, se cannibalise, c'est-à-dire défait ou transforme ce qu'il a produit sans laisser de traces documentaires. Il ne peut plus ensuite — ni lui, ni le critique, ni le public — retrouver le cheminement de sa créativité.

Situation difficile que celle des artistes qui ne vivent pas de leurs œuvres. Situation que la crise économique de ces dernières années tend à aggraver. Pourtant, il y aurait des mesures à considérer: l'ouverture d'une galerie commerciale d'art canadien contemporain à New-York serait peut-être à tenter; l'organisation d'une biennale de l'art transaméricain serait peut-être un événement susceptible d'attirer l'attention des réseaux de communication internationaux.

La critique, le milieu, la crise

De tels projets accroitraient-ils l'importance sur le plan local des relais que sont les critiques entre les spectateurs et les artistes? C'est de loin la critique des grands journaux quotidiens qui joue le rôle le plus direct sur l'art considéré comme événement. Les critiques d'art soutiennent en priorité l'art vivant, l'art qui se fait. Cependant, les articles sont éphémères et éclectiques. En ce sens, les critiques favorisent systématiquement tout ce qui est neuf ou surprenant ou qui en a les apparences.

En fait, les critiques de quotidiens sont prisonniers entre leur rôle de journalistes et leur rôle d'analystes et d'interprètes de l'art. S'ils parviennent parfois à dégager dans les œuvres qu'ils présentent les éléments du langage de celles-ci, ils ne parviennent pas à donner un sens à ces éléments. Les revues, quant à elles, sont trop isolées pour situer véritablement les œuvres dans un contexte socio-culturel ou pour les définir par rapport à des tendances. Les textes qu'on y trouve ont essentiellement une valeur pour l'histoire de l'art.

La critique universitaire, enfin, est la seule qui tente de donner un sens, une valeur symbolique, sociologique — consciente ou inconsciente — à la création artistique. La tentative est modeste simplement parce qu'une telle critique porte en elle les composantes d'une analyse sociologique du milieu. Or, le milieu québécois a refoulé — a-t-il simplement ajourné? — toutes les propositions de sens pour l'art, trop préoccupé qu'il est par toute la complexité des problèmes socio-économiques auxquels il doit faire face. Mais en cela, non plus, le Québec ne constitue pas un cas unique: la crise de civilisation qu'on doit surmonter ici est de la même nature que celle qui affecte tout le monde occidental.

Cette crise pourrait être bénéfique pour l'art puisqu'elle renvoie, en définitive, à une question fondamentale: qu'est-ce que l'art? Et, voici définie une problématique qui dépasse largement toutes les considérations qui portent sur la situation du marché de l'art contemporain, au Québec comme ailleurs.

Mme Fernande Saint-Martin est directrice du Musée d'Art Contemporain du Québec. Critique littéraire et critique d'art renommée, elle a publié notamment, en 1958, un essai sur l'évolution des formes littéraires au XXe siècle intitulé *La Littérature et le non verbal*, (Éditions de l'Estrel), en 1968, un essai sur l'évolution de la perception de l'œuvre d'art, *Structures de l'espace pictural* (Éditions HMH) et, récemment, un second essai littéraire *Samuel Beckett et l'univers de la fiction* (Presses de l'Université de Montréal).

Mme Saint-Martin a collaboré à de nombreuses publications: *Art International*, *Canadian Art*, *Liberté et Vie des Arts*.

M. Georges Bogardi est né, en 1943, en Hongrie. Il a quitté ce pays, en 1956. Diplômé de l'École des Beaux-Arts, en 1970, il a obtenu une maîtrise en pédagogie artistique à l'Université Sir George Williams, en 1973. M. Bogardi est critique d'art au *Montreal Star*. Il est également professeur à l'École des Arts Visuels de l'Université Laval.

TEXTS IN ENGLISH

MONTREAL, THE NEW OLYMPIA

By Andrée PARADIS

Montreal is preparing to extol with the whole world the *athletes*, the heroes of poetry in action, these gods who add to man the dreamed-of dimension of strength and courage combined with skill. Gifts that demand self-mastery before measuring oneself against others.

Montreal has provided itself with colossal Olympic installations, in the spirit of Babylon and the Pyramids. There we shall honour daring, perfection of muscle, sense of co-ordination, *savoir-faire*, scorn of fatigue, determination and decisive intelligence. The athlete, like the artist, knowing his strength, finds exhilaration in going beyond his limits. The masterpiece of athletics, like that of art, outlives athletes and artists. We have need of this immortality; in short, of life in its stupendous intensity.

Montreal, beautiful and courteous, salutes the heroes of the Stadium; it is proud to be, for a few days, the home of the Great Games Flame, proud to host all these men and women who are going to show us that the gods are still necessary to us.

(Translation by Mildred Grand)

QUEBEC TRENDS, 1976 AN IMAGINARY DEBATE

By Bernard LÉVY

What is the state of art in Quebec? It is difficult to say. And what will be its state to-morrow? Unless we can fluently read a crystal ball... And yet two experts have taken a chance at this puzzle. Mrs. Fernande Saint-Martin, directress of the Museum of Contemporary Art, and Mr. Bogardi, art critic of the *Montreal Star*, have agreed to lend assistance to *Vie des Arts*, not in an exercise in prophecy, but in an effort in analysis and synthesis.

What will be the state of art in Quebec to-morrow? To tell the truth, Mrs. Saint-Martin and Mr. Bogardi have changed the question a little. Their answer contains rather the elements of what ought to be the conditions of the development of the plastic arts in Quebec in the coming years, certain current trends being taken into account.

In a general way, their remarks review the principal chapters of the history of contemporary art (1940-1970) and the noteworthy events in art of recent years (1970-1976). Doubtless the point of departure (1940) and the dividing line (1970)

will be found somewhat arbitrary: however, these references seemed convenient to us in the discussion, whose essence they change not at all.

Those who expect to find here a catalogue of names will surely be disappointed. And certainly, if sometimes the name of an artist or a group is seen in the text it will be as an illustration or an example. This simply allows better placing or applying a principle which, without this type of remark would risk remaining too theoretical or too abstract.

A double thought expressed aloud will, therefore, be found retranscribed here. Double thought and parallel thought, since the two speakers have not met. Accordingly, the debate presented here is an imaginary debate. But we shall see that, in the face of the same questions, although by different paths, Mrs. Saint-Martin's statements and Mr. Bogardi's often agree and particularly on the essential: definitions of art and culture, the rôle of the State, the situation of artists, the function of criticism, etc.

And especially we ought to discern, finally, through the analysis of the two guests who express themselves through *Vie des Arts* as intermediary, how art in Quebec, as it appears in its present different trends, is linked to the admirable interrogation on Art (with a capital A) opening to-day in the world, which will be developed during the coming years.

At first sight, it seems that material and financial conditions enjoyed by artists in Canada are extremely conducive to creating. On that score, the programs of grants and aid to creation set up in Canada and Quebec can be compared to advantage with those of any other country in the world. Further, the austerity decreed by the federal government this year to fight inflation does not affect the artistic sector. But artists cannot live only on grants and bursaries. Therefore most of them teach in colleges or universities.

Surely, if there are still many measures to be found to allow artists to produce under better conditions, it would perhaps be time, Mrs. Saint-Martin wonders, to think of "assuring an essential minimum for everyone, even if it demands the artists being satisfied with it". The solution would not be as Utopian as it seems if complementary measures were matched to it. Thus, if we consider that the work of art belongs to the community, "why should the State not set up very wide means of acquiring works of art?", Mme Saint-Martin continues. But this would still not be enough; the directress of the Museum of Contemporary Art knows it and willingly subscribes to Georges Bogardi's suggestion: "It will be in vain that we create branches of the museum in the underprivileged areas of Montreal, we shall never increase the number of visitors in any but an artificial way; to introduce works of art in the subway, as Malraux did in Paris, is a paternalistic measure if it is not accompanied by previous art education in the schools."

"But precisely during at least the last ten years Education and Social Affairs have never had a predominant part in governmental budgets. Doubtless this is not only a question of money, but also of culture. The latter, it seems,

would be presented in the schools as an entity to be preserved — a tradition — while to-day it is fundamentally an ensemble of judgments that must be re-examined every day."

This is a formula that Fernande Saint-Martin expresses in a different way, since for her "Culture is the result of an investigation of conditioning processes". This does not mean that it is necessary to put the question in terms of "all or nothing". And yet it is there that must be found the first element of the problem of creation in Quebec. There is another element: it concerns the network of information on art.

The Beginning: Awareness of Contemporary Art

If the *Refus global* was presented entirely as a social confrontation movement, it was no less supported by a will, a dynamics that called forth a renewal in Quebec about 1940. It was due to this foundation that it was able to achieve the success it did. The *Refus global* resulted from a kind of expectation of change in a dark and despairing period. Strongly dependent on Surrealism, it had all the characteristics of a surrealist manifesto, as existed here and there in the West at that period, but, at the same time, it marked the beginning of an "awareness of contemporary art" in Quebec. Whether we consider it an historical accident or not, it was the detonator that evaluated what changed and what shocked and, more, it coincided with a "social thawing".

If we wish to speak of the possibilities of development of a living art in Quebec, we must ponder upon the present Quebec milieu. So, according to Mrs. Saint-Martin, we can understand this milieu only on a base of what it has been these last years, because the relationship to be established with works of art produced to-day depends, naturally, on familiarity with works produced previously.

The retrospective exhibition of works of art from 1940 to 1970, presented at the Museum of Contemporary Art last year, offered the opportunity of becoming aware of what were the profound trends and the meaning that can be given to all these trends which have come about since 1945-1948. With the *Refus global*, it was perceived that art sets itself in contradiction to traditional ways of defining culture as well as reality itself. The automatist movement was defined as a movement of radical opposition to Quebec post-war society. Through the instrumentality of Surrealism, the automatist movement made clear a sort of dispute over what existed. At the same time, it expressed the wish to establish a different, parallel reality, by means of the work of art and poetic experiment. The *Refus global* attempted to substitute for the real another real, a surreal produced by the sensitivity of artists who desired to discover in reality another, less common reality. The movement had very deep roots with a social group that suffered from the limitations and constraints of that period.

Following the art-escapism offered by the automatists came the plasticians' movement that preached a form of art that was, to a greater degree, an expression of reality, a reality upon which artists could act — pictorial space, for example. The beginning of the 60's was a fruitful period for art in Quebec. The time of taking a stand had passed; the moment of creation began. A great number of artists, among whom were several *automatists*, really found themselves then: Comtois, Letendre, Ferron, Gaucher, etc. These years also saw the beginning of Optical Art (Roger Vilder). We were in a period of sculpture rich in promise.

The End of the Artist-Hero

Next comes the issue of culture in 1968 and 1969. The movement, as we know, questioned everything in a radical manner. In undermining all values of tradition, the dispute restored respect for the anti-intellectualism that had been predominant in Quebec for many years. "Certainly," explains Mrs. Saint-Martin, "this anti-intellectualism appeared for different reasons and in another context, but nevertheless it sanctioned a return to an existentialism that totally annihilated any possibility of expression and artistic creativity by granting preference to the fact of past experience itself as an absolute entity." We are still suffering in Quebec from this great dispute. Fundamentally anticultural, it opposes the production of objects, it denies all theoretical formulation and thus promotes the ideal conditions of a climate "where nothing is said". So it is not surprising that it has shaped generations illiterate in the field of culture, generations ignorant of the realities of their milieu. It must be admitted that nothing important has been created during this period of "very great demagogy". They intended to counter the *personalism* of individuals and they managed only to define art in an extremely limited sense. They intended to transform society completely, but without wondering what would result. Certainly, to grant free speech to everyone is very praiseworthy in itself; unfortunately, a society is made up of different levels of communication. This is why an art or a symbolism answers the aspirations of creators or intellectuals.

In 1969, among the catchwords, there was this one: "If everyone does not understand them, the creators must shut up". This was the sign of great cultural repression. Submitting everyone's language to predefinitions is the open door to collective alienation. For the last two or three years we have been emerging from this painful period. And the revival rests chiefly on conceptual art.

For Mr. Georges Bogardi, this period of contestation had at least the advantage of ridding society of the myth or concept of the artist-hero, a slightly folkloric figure one might meet in certain cafés, displaying a very *école-des-beaux-arts* attitude. There are no more cafés on Sherbrooke St., and there is no more *École des Beaux-Arts*. A whole artistic life has disappeared: the artists have become technicians and their studios sometimes resemble a laboratory more than *décor* for Bohemian life. Art is taught at the university: it has gained a certain severity there and, paradoxically, a certain liberty, while freeing itself of its stereotypes and a whole imagery of which the most obvious part was artists-behaviour. Henceforth art is presented as an adventure where the term participation is accurate. Artists, whether from New York, Montreal, or Chicoutimi, are required to go to sources which belong to everyone, sources and resources carried chiefly by the magazine *Artforum*. Thus it can no longer be said of artists that they borrow, that they copy, that they imitate, but that they share a common wealth. Conceptual art is situated in this view. The spectator is also called upon to participate in the adventure. An authentic effort on his part is expected. If he really wishes to participate, he must understand, decipher, read the work presented to him. The reading is often a strongly-directed physical act, since the works are accompanied by typed texts. This takes away nothing, quite the contrary, from the fact that current art is recognized and identified as a specialized field, open, in the first place, to the initiated, which it has always been in any case.

The New Language

For many artists concerned with being involved in the production of a work, conceptual art has appeared as the road to safety. It presents itself in different forms. We shall consider here only two, those which arise from scientific civilization and those which rest on the theme of language.

In search for indisputable objective values, many artists have bestowed a keen interest on scientific observations (biology, physiology, mathematics, etc.) They have thought that the sciences offered a vision of the world (*découpage*, sensitivity) richer than the one which had been set forth until now by the arts. According to some, the scientists had supplanted the artists whose rôle it is precisely to perceive and to define the world in a dynamic and poetic fashion. "But," resumed Mrs. Saint-Martin, "conceptual art, which serves to transmit to the masses a certain number of scientific observations, is also, to me, a way of preventing art from being open and of opening a clean creative field."

Art-language is on a completely different plane. Its principle rests on the fact that art is language and that the language of art ought to be questioned in the same manner as linguistics questions verbal languages. "But in this way art-language is in the tow of linguistics and a certain form of structural anthropology. And this is another false trail," thinks the directress of the Musée d'Art Contemporain.

It is visual language or the language of space (sculpture) that must be investigated in terms proper to those languages. In Quebec we must recognize that, for lack of sufficient education — critical education —, there are few artists, creators and theorists who are capable of posing this kind of problems and finding original solutions to them.

However, from Mrs. Saint-Martin's daily experience, Quebec has a nursery of young artists who desire to express themselves through the plastic arts. This is a good sign. Further, it is necessary to set up an interpretative discussion on works because otherwise the relationship of the viewer with these remains at an extremely simplistic level. Now, the plastic vocabulary, like the verbal vocabulary, is able to transmit certain types of messages with which one must be familiar. Thus the works of the new generation (Roland Poulin, Claude Montgrain, Suzy Lake, Jacques Palumbo) remain not only hermetic but also inaccessible. Can we speak of trends? No! We can speak of some twenty artists who progressively command attention, in the sense that they have made a certain impact on the sensitivity of a critical milieu that is opening, that is discussing, that is commenting on the works of these artists. If the latter have regrouped themselves it is often for practical reasons, since they share the walls in the same galleries. They have in common an attitude that demands a narrowness of thought and that forces them to establish the theoretical bases of their creative development. This is a first step — perhaps a trend — toward a formulation, if not a vocabulary.

The North-American Context

The United States, with whom we share a common experience that brings us face to face with European culture, has had, in recent years, not only a great number of artists who have worked with interesting solutions in relation to visual language, but also different ways of publicizing these artists and their experiments. In fact, the system of critical formulations that has

been developed in the United States has invaded the whole world by art magazines and has permitted a certain conception of the work of art to be known, understood, discussed, adopted by others. If the impact has been so great, it is because a whole critical system has developed — a system of formulation and examination — a system such as has never been seen in the history of art. As Mr. Georges Bogardi comments: "With the New York network and market, we would have had geniuses in Quebec!" Unfortunately, in Quebec we are presently involved with a vocabulary and ideas which have not been defined and which make communication difficult between artists and the public. On this subject, a criticism of the social system asserts itself: education at all levels and information in the cultural domain show serious weaknesses: there are not enough magazines, places of explicit explanation, publicized research, etc. Information is essential. The Quebec milieu seems to be of a serious poverty in this respect: "Museums are needed everywhere. They would have to be twice as big and have ten times as much money. The pamphlet, *Atelier*, published by the Museum of Contemporary Art, partly makes up for this gap by giving elements of analysis and interpretation on artists."

But the problem of the development of art in Quebec is first posed in comparison with society. "I suggest," states Mrs. Saint-Martin, that an art is developed from fruitful hypotheses proposed by groups or individuals using a social situation such that it implies that the artist, in a given milieu, even if he does not receive an immediate response (purchase of works, explicit reaction from the critics), can continue to work if he feels himself at the point of harmony of the needs and deep problems of his milieu. If there are no rich reactions between the viewer and the artist, the conditions of creation will be difficult. Under these conditions, the artist is forced to define himself in relation to another milieu but his own." "Only the strongest resist", adds Georges Bogardi. "But the artists who do break through are generally those who are able to resist the surrounding silence."

However, acceptance by the art market is itself of a nature to shape artistic creation in a certain way; it causes a waiting situation, it demands an evolution of the artist who draws great stimulation from it. (The case of Roshenbach in the United States is typical of this.) The absence of such a climate creates a situation in which the artist, hampered by his own works in his studio, *cannibalizes himself* — that is undoes or transforms what he has produced without leaving *documentary* traces. Then he can no longer — neither he nor the critic nor the public — find the progressive stages of his creativity.

Those artists who do not make a living from their works are in a difficult position. A position which the economic crisis of these recent years tends to aggravate. And yet there are measures to be considered; it would perhaps be worthwhile to open a commercial gallery of contemporary Canadian art in New York; the organizing of a biennial of Transamerican art would perhaps be an event capable of attracting the attention of international communication networks.

Criticism, Milieu, Crisis

Would such projects increase the importance on the local scene of the relays that the critics form between viewers and artists? It is by far

the critic of the big daily newspapers who plays the most direct rôle on art considered as event. Art critics mainly support living art, art of the present. However, their articles are short-lived and eclectic. In this sense, the critics systematically encourage all that is new or surprising or that has the appearance of these qualities.

Indeed, the daily newspaper critics are prisoners between their rôle as journalists and their rôle as analysts and interpreters of art. If they sometimes manage to bring out in the works they present the elements of the language of those works, they do not succeed in giving a meaning to those elements. As for the magazines, they are too isolated to truly locate the works in a socio-cultural context or define them in relationship to trends. The articles in magazines essentially have a value in the history of art.

University criticism, finally, is the only one to try to give a sociological meaning, a symbolic value — conscious or unconscious — to artistic creation. This attempt is a modest one simply because such criticism carries within itself the components of a sociological analysis of the milieu. And so the Quebec milieu has repressed — or has it simply postponed? — all propositions of meaning for art too much occupied as it is with all the complexity of socio-economic problems with which it must cope. But in this as well, Quebec is not unique: the crisis in civilization that must be overcome here is the same in the whole western world.

This crisis could be beneficial to art since it comes back, finally, to a fundamental question: What is art? And here, defined, is a problem that goes widely beyond all considerations bearing on the situation in the market for contemporary art, in Quebec as elsewhere.

(Translation by Mildred Grand)

Mrs. Fernande Saint-Martin is directress of the Quebec Museum of Contemporary Art in Montreal. A well-known literature and art critic, she published, among others, in 1958 an essay on the evolution of literary forms in the twentieth century titled *La Littérature et le non verbal* (Éditions de L'Estrel), in 1968 an essay on the evolution of the perception of the work of art, *Structures de l'espace pictural* (Éditions HMH) and, recently, a second literary essay, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction* (University of Montreal Press).

Mrs. Saint-Martin has contributed to numerous publications: *Art International*, *Canadian Art*, *Liberté* and *Vie des Arts*.

Mr. Georges Bogardi was born in Hungary in 1943. He left that country in 1956. A graduate of the *École des Beaux-Arts* in 1970, he obtained his master's degree in arts pedagogy at Sir George Williams University in 1973. M. Bogardi is art critic on the *Montreal Star*. He is also a professor at the *École des Arts Visuels* at Laval University.

MILJENKO HORVAT

By Georges BOGARDI

Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix.

(Marcel Proust)

I have a very great handicap: I have no theory.

(Miljenko Horvat)

Between the phrase quoted from *Le Temps retrouvé* and that recently uttered (and at least half-seriously meant) by the Montreal artist lies a gap of more than fifty years and perhaps the very definition of the philosophical stance that distinguishes contemporary art from that of previous periods. We are theory-bound, sometimes to the point of paralysis: even artists who don't practice it feel hampered by an implicit belief in the evolution of art, in an orderly, linear

and progressive evolution moreover that holds mutations suspect and defines hybrids as stationary and therefore despicable. The attitude has filtered down as far as the uninformed spectator who complains «I don't understand» when he means that he doesn't see. At the other end of the scale, some immensely sophisticated people who, however, prefer to deal in fact rather than theory are at this very moment programming computers in order to arrive at an «objective criticism», a «linguistics» of visual art.

The formalist critic can mock this attitude, but the mockery soon turns hollow when confronted by an œuvre like Horvat's. The originality of his work, especially that of the most recent series, can be appreciated at a glance, though it will at first be felt rather than understood. The graphic language of his personal utterance is familiar: the traditional expressionistic vocabulary of gesture-as-statement, spontaneous action as sign of life. It is a tradition that goes back as far as the graffiti-like drawings done by the Futurist Giacomo Balla as early as 1902.

Horvat's originality resides in his style, defining style in Roland Barthes' terms as «the artist's biological and biographical impulse for distributing signs». Certain biographical details are especially relevant and illuminating.

Each work is completed at one sitting. It is one action, whether that action take thirty minutes or ten hours. «Je dois voir le résultat fini avant de m'endormir», says Horvat and this allies him with the psychological stance of an Abstract Expressionism that is closer to Pollock's canvas-as-arena than to Hofmann's canvas as garden. In the former case, the action roams freely and over all, in the second, compositional elements serve as taming influence and as vestiges of figure-ground classicism. While both influences are present in Horvat's work, he is temperamentally closer to first, more spontaneous attitude.

Whether painted or drawn, on canvas or paper, Horvat's scrawls are conductors of an energy that is expended in a process akin to exorcism. The artist's inner tension is transferred through gesture onto the blank support until the imagery's complexity — its density and weight — equals the psychic burden that occasioned the work. When inside and outside tensions are in balance, the work is finished, its final complexity not derived from spatial considerations but from the urgency and complexity of the motivating impulse.

Biographical data (how the artist creates) and biological speculation (why he creates) can only go so far in pin-pointing the particularity of these works. Insisting too much on the importance of such detail tends to reduce expressionism to mere automatism, to treat the signs as cathartic scrawls, ejaculated rather than stated. To carry the sexual analogy a bit further, one must remember that orgasm is a matter of fantasy as well as mechanics, of fiction as well as friction: Horvat's imagery possesses a rich, imaginative content that raises each individual work above the status of ritual and into the area of more or less precisely definable event.

The critical tool that can be applied uniformly to the entirety of Horvat's production, one that is equally pertinent to an early work like *Composition-III-I* and to the recent *Géométrie naturelle* series, is a measuring tool whose two ends rest on the polarities of reason and irrationality: the dialectic between willed image and image that is spontaneously engendered by gesture. Admittedly, these polarities are ambiguous in themselves and the calibrations on the theoretical straight-edge are by no

means clearly etched or regularly spaced. It is at best a rough measure, but one that indicates continuity — and in art, continuity is content.

In Horvat's *Photodécollages* that were shown at the Musée d'Art Contemporain in 1973, the dialectic takes place on two distinct levels. It is contained in the range of readable information appearing in these photographs of city walls, from recognizable fragments of posters and signs to the abstract designs left by the bits of paper and graffiti eroded by time. There is also a second and more piquant juxtaposition: that of the chance that brought these images together and the artist's highly deliberate selection of the portion of wall he photographed.

The rôle of compositional constant, the rational given quantity that is represented in the photodécollages by the rectangular format, is served in the mixed media works by collaged fragments, either of objects or of a drawn image. In using these stabilizing elements Horvat does not differentiate between abstract and figurative. The triangles of the *Géométrie naturelle* series have the same function as the tattered dress has in the 1962 work or the xeroxed Cranach nudes of a more recent one: to act as stable, permanent motifs in an arena where the essential action derives from urge rather than reason. Between the anchor-motif and the permanence of the boundaries of the support, the unconscious is free to roam.

The presence and nature of the anchor-motif is at the heart of the originality of Horvat's approach. The motif is always the first step in the works creation, it is never added midway or at the end as a compositional device or signifier. While in Art Brut like Dubuffet's and sometimes in Twombly's the surface is animated with more or less random signs which in time might coalesce into translatable imagery, in Horvat's work the process is reversed and deliberation precedes action.

In the intimate, painterly works that Horvat created in Paris between 1962 and 1966, the motifs are imbedded in paint and expand into Turner-esque washes that engulf the surface. While the tonal nuances in these paintings are atmospheric, Horvat's use of colour is never anecdotal. In the Paris works there is a «poetic» use of faded, melancholy tints, but in recent works colour is purely functional in rôle: it separates gesture from gesture and energizes the graphisms.

Horvat's emotional pitch has also changed with the full maturity attained in the *Géométrie naturelle* series. There is now a certain classicism in the composition and a confidence that allows for flashes of humor. Not that the ferocity of his Expressionism has abated; the exorcist analogy is still valid. But in these recent works one begins to perceive a subtle shift. The cathartic communication now occurs not so much between the artist and the canvas as between the central motif and the surface of the support. The inner, motivating tension is now more plastic than psychological. It is contained in the geometrical order of the triangular shape or in the perceptual clarity of a figurative element. The graphic gestures that always embark from these motifs release the tension that binds their order and scatters its energy throughout the available field. The essential drama in Horvat's work is the dialectic between order and disorder, between discipline (form) and dynamic thrust (field).

If, in Clement Greenberg's phrase, Caro's sculptures «liberate the structural logic of ordinary things», Horvat liberates their accumulated energy in actions that, like any other act of liberation, carry implications of self-affirmation and self-denial, of cruelty and love.