Document generated on 04/24/2024 8:54 a.m.

Vie des Arts

Vie des arts

Horvat et le signe libérateur
Miljenko Horvat

Georges Bogardi

Volume 21, Number 83, Summer 1976

URI: https://id.erudit.org/iderudit/54997ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bogardi, G. (1976). Horvat et le signe libérateur / Miljenko Horvat. *Vie des Arts*, *21*(83), 31–92.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1976

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

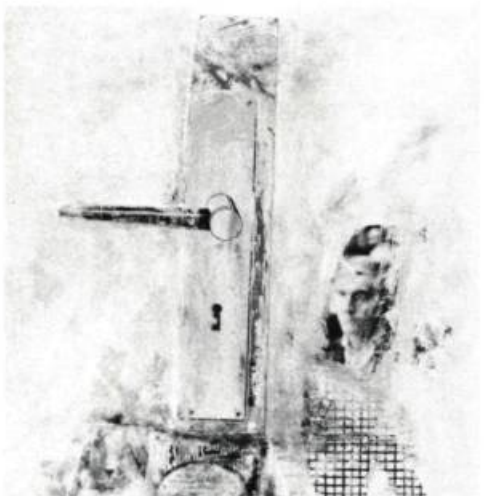
https://www.erudit.org/en/

Georges Bogardi

Horvat *et le signe libérateur*

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)

1. Miljenko HORVAT
Hommage à Cranach, 1974.
Techniques diverses.



2. *Composition II-2*, 1965. Techniques diverses.

Entre la citation tirée du *Temps retrouvé* et le propos (mi-sérieux, à tout le moins) que tenait récemment l'artiste montréalais, il y a un fossé de plus de cinquante ans et, peut-être, la définition même de la position philosophique qui différencie l'art contemporain de celui des époques antérieures. Nous sommes ligotée par la théorie au point d'en être parfois paralysés: même les artistes qui ne s'en embarrassent pas se sentent empêchés par une croyance implicite en une évolution de l'art se développant selon un processus ordonné, linéaire, progressif, tenant, en outre, toute mutation comme suspecte et définissant les formes hybrides comme quelque chose de statique, donc de méprisable. Cette croyance s'est même infiltrée jusqu'au spectateur non informé qui se plaint de ne pas comprendre alors qu'il veut dire qu'il ne sait pas voir. Dans l'autre plateau de la balance, des gens immensément sophistiqués, qui préfèrent pourtant s'en tenir au fait plutôt qu'à la théorie, programment en ce moment même des ordinateurs qui leur permettraient de parvenir à une *critique objective*, à une sorte de *linguistique* de l'art visuel.

Le critique formaliste peut se moquer de cette attitude, mais la moquerie ne tarde pas à sonner creux quand il est confronté avec une œuvre comme celle d'Horvat. Son originalité, surtout dans ses plus récentes séries, peut être saisie d'un coup d'œil quoique, de prime abord, elle soit plutôt sentie que comprise. Le discours graphique de son expression personnelle est familier: c'est le vocabulaire expressionniste traditionnel du geste servant de déclaration, l'action spontanée, de signe de vie. Il s'agit d'une tradition qui remonte jusqu'aux dessins du genre graffiti faits, dès 1902, par le futuriste Giacomo Balla.

L'originalité d'Horvat réside dans son style, en prêtant à ce mot la signification que lui donne Roland Barthes quand il parle de «l'impulsion biologique et biographique qui poussent l'artiste à distribuer des signes». Certains détails biographiques sont particulièrement appropriés et éclairants.

Chaque ouvrage est exécuté en une séance. Il n'y a qu'une seule opération, qu'elle prenne trente minutes ou dix heures. «Je dois voir le résultat fini avant de m'endormir», dit Horvat, et cela le place dans la position psychologique d'un expressionnisme abstrait qui est plus près de Pollock, considérant la toile comme une arène, que d'Hofmann, la prenant pour un jardin. Dans le premier cas, l'action vagabonde librement et sur toute la surface; dans le second, les éléments de la composition servent d'influence lénifiante et présentent, quant au fond et à la forme, des vestiges de classicisme. Quoique ces deux tendances soient présentes dans l'œuvre d'Horvat, il est par tempérament plus près de la première, qui est plus spontanée.

Qu'elles soient peintes ou dessinées, qu'elles soient fixées sur toile ou sur papier, les hachures d'Horvat sont porteuses d'une énergie qui se prodigue selon un mode qui relève de l'exorcisme. Par le geste, la tension intérieure de l'artiste est transmise à l'espace disponible jusqu'à ce que la complexité de la figuration — sa densité et sa pesanteur — soit égale au poids psychique qui a suscité l'œuvre. Quand les tensions internes et externes s'équilibrent, le travail est terminé, sa complication finale ne provenant pas de considérations spatiales mais de l'urgence et de l'impulsion variée qui le motivent.

Les données biographiques (comment l'artiste crée) et la spéculation biologique (pourquoi il crée) ne sauraient tout au plus qu'indiquer exactement le caractère de ces œuvres. Trop insister sur l'importance de tel détail tend à réduire l'expressionnisme à un simple automatisme, à considérer les signes comme des hachures cathartiques, éjaculés plutôt que spécifiés. Si l'on pousse un plus loin l'analogie sexuelle, il faut se rappeler que l'orgasme est sujet aussi bien au fantasme qu'à la mécanique, à la fiction autant qu'à la friction: les compositions d'Horvat possèdent un riche contenu imaginatif qui élève chacune d'elles par delà le statut d'un rituel, vers la sphère d'un événement plus ou moins définissable avec précision.

Le seul outil critique qui puisse s'appliquer uniformément à l'ensemble de la production d'Horvat, celui qui convient également à une œuvre du début, comme *Composition, III-1*, et à la récente série intitulée *Géométrie naturelle*, est un instrument de mensuration dont les deux bouts reposeraient sur les pôles de la raison et de l'irrationnel: la dialectique entre l'image voulue et celle qui est spontanément engendrée par le geste. Il faut admettre que ces pôles sont en eux-mêmes ambigus et que les calibrages sur une règle théorique ne sont aucunement tracés avec clarté ni espacés avec régularité. Au mieux, c'est une mesure grossière qui indique pourtant la continuité — et, en art, la continuité, c'est le contenu.

Dans les *Photocollages* exposés au Musée d'Art Contemporain, en 1975, la dialectique s'établit sur deux niveaux distincts. Elle est contenue dans le domaine de l'information accessible que l'on peut lire sur ces photographies de murs de ville, depuis les fragments reconnaissables d'affiches et de signes jusqu'aux figurations abstraites laissées par des bouts de papier et des graffiti érodés par le temps. Il existe une seconde juxtaposition, plus piquante encore, celle du hasard qui a réuni ces images et celle du choix hautement délibéré du bout de mur que l'artiste a photographié.

Le rôle de la constante compositionnelle — la quantité qui est rationnellement donnée et qui est représentée dans les photodécollages par le format rectangulaire — est mise en valeur dans les ouvrages en divers médiums, qui sont ou des objets ou une figure dessinée. Par l'utilisation de ces moyens de stabilisation, Horvat ne fait pas de différence entre l'abstrait et le figuratif. Les triangles de *Géométrie naturelle* ont la même fonction que la robe en loques, dans une œuvre de 1962, ou que les nus photocopiés de Cranach, dans une production récente: se sont des motifs stables, permanents, dans un champ d'activité où l'action essentielle provient d'un besoin plutôt que de la raison. Entre le sujet qui sert d'ancrage et la permanence des frontières du support, l'inconscient a toute liberté d'errer.

La présence et la nature d'un motif de liaison sont au cœur même de l'approche d'Horvat. Le motif constitue toujours le premier pas dans la création de l'œuvre; il n'est jamais ajouté à mi-chemin ou à la fin pour servir de moyen de composition ou de signification. Tandis que dans l'Art brut à la manière de Dubuffet et, parfois, de Twombly, la surface est animée par des signes plus ou moins dispersés qui peuvent, à l'occasion, s'unifier pour former une représentation déchiffrable, dans l'œuvre d'Horvat le procédé est en sens inverse et la délibération précède l'action.

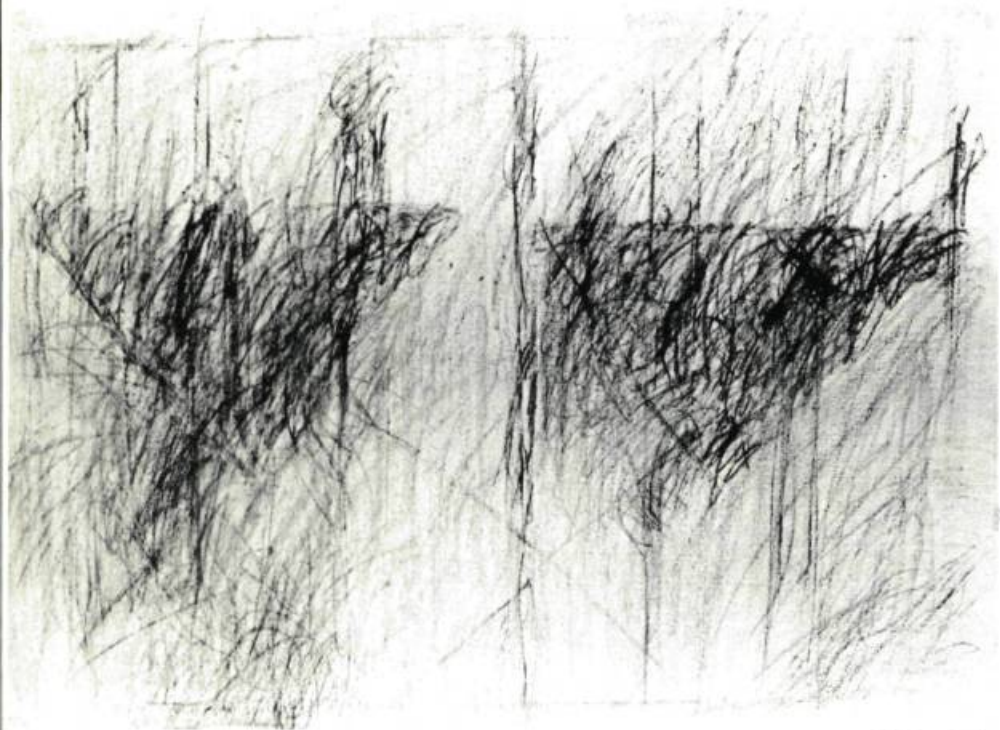
Dans les œuvres intimes, de coloriste qu'Horvat a produites à Paris, entre 1962 et 1966, les motifs sont noyés dans la peinture et se développent en lavis à la Turner qui submergent la surface. Alors que les nuances tonales de ces peintures ont un aspect atmosphérique, l'utilisation de la couleur, chez Horvat, n'est jamais anecdotique. Dans ses travaux de Paris il y a un usage poétique des teintes fondues mélancoliques, mais, dans les récents, la couleur joue un rôle purement fonctionnel: elle isole les gestes les uns des autres et galvanise les graphismes.

Avec la pleine maturité, acquise par la *Géométrie naturelle*, l'intensité émotive d'Horvat s'est modifiée. On y trouve maintenant un certain classicisme dans la composition et un *confiance qui autorisent des traits d'humour*. Non pas que la férocité de son expressionnisme ait diminué; l'analogie avec l'exorcisme est encore valable. Mais l'on perçoit, dans les travaux récents, un subtil déplacement. La communication cathartique ne s'exerce pas tant entre l'artiste et la toile qu'entre le motif central *et la surface du support. La tension motivante* intérieure est maintenant plus plastique que psychologique. Elle est incluse dans l'ordre géométrique de la forme triangulaire ou dans la clarté de la perception de l'élément figuratif. Les gestes du graphisme, qui s'insèrent toujours par ces motifs, relâchent la tension qui *attache leur ordre et répand son énergie* sur tout l'espace disponible. Le drame essentiel dans l'œuvre d'Horvat, est une dialectique entre l'ordre et le désordre, entre la discipline (la forme) et l'élan dynamique (le fond).

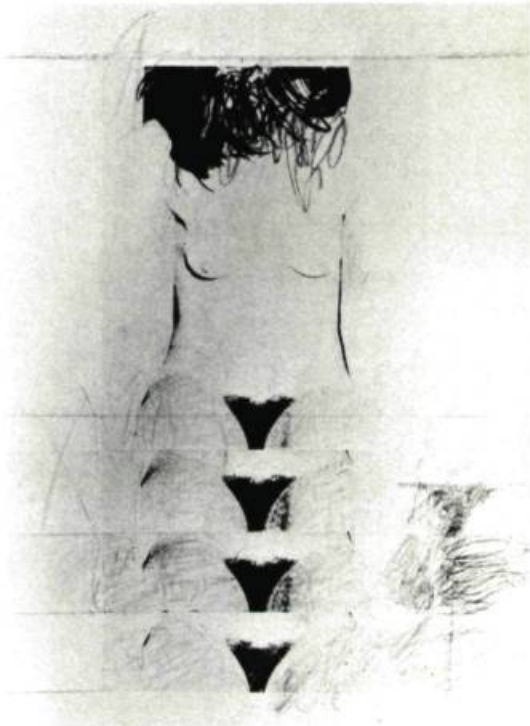
Si, selon le mot de Clement Greenberg, les sculptures de Caro «libèrent la structure logique *des choses ordinaires*», Horvat dégage leur énergie accumulée dans des actions qui, comme tout acte libérateur, comportent des sous-entendus d'affirmation et de négation de soi, de cruauté et d'amour.

(Traduction de Geneviève Bazin)

English Original Text, p. 92



3. *Géométrie naturelle — Deux triangles*, 1974. Acrylique et pastel.



4. *Géométrie naturelle — Quatre triangles*, 1974. Techniques diverses.

5. *Photodécollage*, Paris, 1973. 34 cm x 23.

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'Estérel), 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 entirely 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 irrationallty: 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 Turneresque 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 *Géometrie 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.