

## Trois peintres torontois des stratégies modernes Three Toronto Painters Modernist Strategies

Ken Carpenter

---

Volume 25, Number 102, Spring 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54542ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

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

[Explore this journal](#)

---

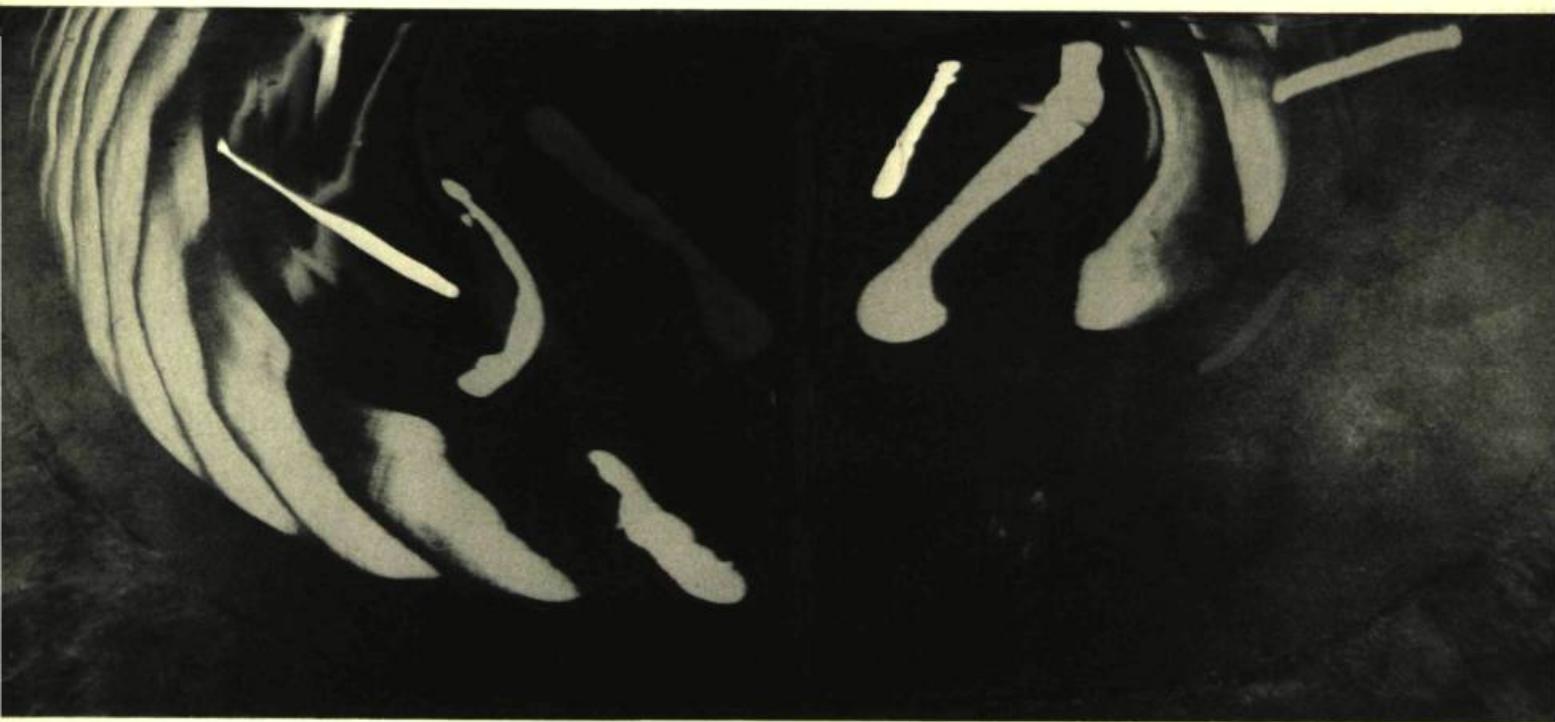
Cite this article

Carpenter, K. (1981). Trois peintres torontois des stratégies modernes / Three Toronto Painters: Modernist Strategies. *Vie des arts*, 25(102), 28–95.

# TROIS PEINTRES TORONTOIS DES STRATÉGIES MODERNES

essentiellement à régler un problème plutôt qu'à se soumettre uniquement aux exigences qu'imposent les qualités propres au médium. En faisant disparaître le superflu, on ne cherche pas la pureté esthétique mais le dépouillement pour lui-même. De plus, l'esprit domine le sentiment, heureusement de manière consciente. L'œuvre est peut-être d'une admirable rigueur mais elle est rarement émouvante.

Comme tant de succès non mérités devraient le faire comprendre, il n'est certes pas aisément de différencier l'inanité de l'inspiration. La sobriété qui caractérise si souvent le grand art moderne à son meilleur peut descendre jusqu'à la simple joliesse, comme dans la plupart des Jenkins, par exemple, mais elle peut également parvenir jusqu'au calme apollinien de Morris Louis; elle peut même, parfois, couler avec une facilité qui rappelle davantage l'âge de Mozart que le nôtre. De nos jours, rien ne semble irriter davantage que la facilité, comme si l'économie des moyens pouvait seule fournir un art de qualité.



1. Joseph DRAPELL  
*N.L.*, 1974.  
1 m 48 x 3,47.

Il ne fait pas de doute que les jeunes artistes abstraits doivent, plus que les peintres réalistes, faire continuellement face à la difficulté de demeurer eux-mêmes sans, pour autant, sacrifier leur rôle auprès des grands centres artistiques. Les meilleurs d'entre eux désirent à la fois conserver leur indépendance et répondre, par la pure peinture, aux grandes exigences de ces centres. Leur objectif ne manque pas de comporter divers dangers.

Le premier, l'académisme, qui devient tout au plus ce que j'appelle de la peinture dans le genre recette: ceci de tel maître, ici; cela de tel autre, là. Il arrive parfois que l'inavantsemblance du mélange parvienne à sauver la peinture. Au lieu de rivaliser avec les maîtres qu'il a choisis, l'artiste les imite et, par son éclectisme, camoufle sa dépendance.

Un second danger est produit par une sorte de narcissisme. Certains artistes s'efforcent tellement de trouver des procédés, des matériaux et des thèmes qui leur soient propres qu'ils finissent par perdre l'œuvre de vue. Il en résulte un art qui ne consiste guère qu'en une découverte de soi-même où, semble-t-il, toute bizarrie compulsive se justifie par l'exemple de Joseph Beuys.

Un dernier danger provient d'un formalisme vide que je distinguerais du modernisme imposé<sup>1</sup>. Dans ce cas, l'art se réduit

Les grands critiques d'art du passé avaient leurs méthodes pour établir des distinctions pertinentes. John Ruskin tenta d'appliquer une sorte de test de la sincérité, même si, ce faisant, il témoignait parfois de très peu de perspicacité. Julius Meier-Graefe préférait rendre l'art attrayant par le récit des *amours* et des *haines* de l'artiste. Tous, en fin de compte, ils se fièrent sur l'intuition, guidés sans doute par la connaissance qu'ils avaient de la vie des artistes.

Les artistes eux-mêmes ont été remarquablement lucides dans leur façon fort ambitieuse d'aborder les maîtres de la génération précédente. Van Gogh en est un bon exemple. Son estime pour les maîtres était singulièrement grande; c'est ainsi qu'il a écrit que «la plupart des gens n'ont pas l'admiration assez facile»<sup>2</sup>. Néanmoins, il avait un si grand besoin de préserver son indépendance artistique qu'il quitta Paris sous le prétexte que les impressionnistes en avaient fait leur ville et gagna le sud de la France afin d'échapper à leur envoutement<sup>3</sup>. Et Matisse, qui disait lui-même qu'il n'avait jamais «cherché à fuir l'influence des autres», a visé à donner à son œuvre une unité durement acquise plutôt que pré-conçue, en établissant un *jeu d'oppositions* qui dressait le décoratif contre le sculptural.<sup>4</sup>

Trois peintres de Toronto, Joseph Drapell, Carol Sutton et Judy Singer, présentent un grand intérêt à la fois en raison du niveau élevé de leur art et de leurs attitudes créatrices.

Drapell, l'aîné des trois, est âgé de quarante ans et a emprunté, dans son œuvre, trois directions principales. L'une est une peinture complètement abstraite qui s'est de plus en plus préoccupée du centre de la composition. Ainsi qu'il le fait remarquer: «Depuis quatre ou cinq ans déjà, je suis obsédé par l'idée d'irradiation à partir du centre — cela est parfois plus évident qu'autrement. Il semble que ce soit mon thème»<sup>5</sup>. La deuxième direction est représentée par des photographies de paysage, plus particulièrement de la région de la Baie Georgienne, qui est essentiellement celle d'une *photographie droite*, même si, à l'exemple de Rodchenko, il penche souvent la caméra hors du plan horizontal. Et, à différentes périodes de sa carrière, il a travaillé quelque peu entre ces deux techniques qui, tout en demeurant abstraites, évoquent un paysage et s'en inspire. Les exemples les plus évidents se trouvent dans la série *Great Spirit*<sup>6</sup> à laquelle N.L. (1974) se rattache.

Dès le début de sa carrière professionnelle, Drapell possédait des façons bien à lui d'éviter la domination des maîtres des années soixante. Noland et les autres tendaient à la frontalité et à l'occupation de toute la surface de la toile; Drapell, pour sa part, établit un centre d'intérêt. Malgré sa grande admiration pour Olitski, il choisit de laisser le bord sans peinture. Ces maîtres évitaient peut-être la nature; Drapell, alors, s'en rapprocha<sup>7</sup>.

Drapell eut également une réaction créatrice à l'encontre des positions de ses prédécesseurs. L'œuvre intitulée *Be* (1973) montre sa dette envers Barnett Newman, mais Drapell fait observer que «le problème, chez Newman, c'est qu'il ne réalise pas toujours ses grandes promesses». «Je crois que c'est sa rigidité conceptuelle qui l'a limité et j'ai moi-même éprouvé la même rigidité.» Ainsi, vers 1975, il «croyait que les peintures se faisaient selon une certaine *façon* et qu'il ne fallait pas s'en mêler. Je n'étais pas assez libre et je n'avais pas autant de succès que j'aurais pu en avoir»<sup>8</sup>. Ce que Drapell critique chez les générations qui le précèdent immédiatement se transforme ainsi en critique personnelle et entichit principalement le processus de son adaptation finale à son œuvre.

Comme beaucoup de grands peintres d'avant-garde, Drapell compte, pour son inspiration, sur une technique semi-automatique. Il pose un paquet de peinture sur la toile, puis l'étend à l'aide d'une tige d'aluminium «sans trop savoir à quoi cela ressemblera». Les divers accidents qui en résultent l'aident à porter son art au-delà de son thème d'irradiation à partir du centre. «Si mes peintures n'exprimaient que leur sujet, ce serait très ennuyeux. Il s'y passe d'autres choses, mais je ne saurais consciemment dire lesquelles . . . Si j'étais un artiste qui se borne d'avantage à l'essentiel, j'essaierais de les éviter ou de les contrôler. J'accueille volontiers tout accident ou toute découverte qui peut se produire»<sup>9</sup>.

Il est donc évident que la méthode de travail de Drapell repose sur une tension dynamique entre une maîtrise raisonnée et la soumission au libre jeu des matériaux. Elle vient directement de Hans Hofmann qui fut en même temps un grand théoricien du médium et un semi-automatiste qui, lorsqu'il peignait, aurait pu dire: «Je ne veux pas savoir ce que je fais»<sup>10</sup>.

Drapell est également un artiste qui se permet de réagir par son art aux événements de la vie quotidienne. Comme il le fait remarquer: «On peut utiliser les frustrations aussi bien que les surprises agréables. Cela nourrit, parce que l'on se dit «Ah! je pourrais me servir de ceci, comme thème d'une peinture»<sup>11</sup>. Le procédé fonctionne à deux niveaux: il fournit des propriétés formelles — couleurs, textures et même agencements — mais il enracine également l'art de Drapell dans la vie des sentiments. Sa peinture a parfois exprimé son milieu et le sentiment qu'il éprouvait à son égard, surtout dans la série *Great Spirit*. Depuis qu'il a rencontré Anna MacLachlan, sa femme, son œuvre a visiblement acquis un aspect plus riant et une plus grande générosité de couleur. Jamais, cependant, il n'exprimera directement les événements de sa vie quotidienne ni ne cherchera à les transposer dans son art.



2. Judy SINGER  
*Ice Floe*.  
Lithographie; 76 cm 2 x 55,8.

Plus spécialement, il ne lui viendrait jamais à l'esprit de les exprimer dans ses œuvres comme Francis Bacon, par exemple, semble le faire.

Carol Sutton qui, dans les œuvres de sa maturité, présente quelque affinité avec Drapell dans certains de ses ouvrages comme *Springerals* (1971), a traversé, entre 1968 et 1974, une période plus purement cérébrale. Elle exécutait des pièces sur le sol et des environnements provenant de vagues idées sur la dérive continentale, la relativité, la nature de la lumière, et ainsi de suite. Plusieurs de ses conceptions de cette époque furent influencées par *The Thinking Eye* de Paul Klee. Pendant ses deux ou trois dernières années, cette période se termina par la mise en musique de la sculpture afin de lui faire jouer un rôle dans le temps réel.

Une œuvre de 1969, qui précède une interruption de quatre années de peinture, est bien représentative à cet égard. Au centre, se trouve un bocal qui contient un vrai poisson rouge; des rubans d'organdi, sortant du bocal, flottent dans la pièce et traînent sur le plancher. Des papillons séchés et des plumes, pendus à des ficelles, sont accrochés au-dessus. L'accent posé sur l'impression d'écoulement et de direction annonce clairement son travail sub-séquent.

Par la suite, Sutton en vint à éprouver peu de satisfaction pour cette manière. «Chaque fois que j'exécutais un objet d'art, je devais inventer une nouvelle esthétique, trouver, outre l'aspect visuel, une raison. La part de rationalisation me satisfaisait de



moins en moins.» Cette réaction faisait partie d'un rejet plus large de rationalité excessive dans l'art. Elle «était affreusement décue par la philosophie», qui ne s'occupait «ni des mécanismes ni de l'état d'esprit nécessaire à la réalisation artistique»<sup>12</sup>. Elle repoussa donc son mélange complexe de cérébralité et de littéralité et recommença à peindre en 1974, en débutant cependant avec des idées fragmentaires comme la *chute*, et ainsi de suite. Après une courte période, elle se passa aussi de cela. Aujourd'hui, elle dit: «Lorsque je peins, j'essaie de ne pas penser. Peindre est en quelque sorte une prise de position mais cela n'implique pas la logique.» Elle «laisse généralement la peinture naître d'elle-même», quoiqu'elle commence peut-être avec l'idée de faire une peinture serrée ou libre.

Son œuvre se maintient dans un cadre limité: typiquement, plusieurs des éléments de ses peintures descendent, par exemple, de la partie supérieure gauche vers la partie inférieure droite de la toile. Son registre le plus étendu est celui de la couleur. Certaines œuvres sont particulièrement complexes. Ainsi, *Alfresco Bloom*, (exposé à Montréal chez Waddington, le printemps dernier), contient de trente-cinq à quarante couleurs. D'autres, comme *Inland Port* (1980), sont moins colorées. C'est, peut-être, lorsqu'elle n'utilise pas trop de nuances qu'elle réussit le mieux car, ainsi, la couleur n'annule pas la couleur. Ses ouvrages se caractérisent par la présence fréquente des thèmes de l'écoulement et de l'évanescence. Elle a grandi près de l'eau (en Virginie) et sa composition de base lui rappelle les vagues produites par la proue d'un bateau ou les ronds que produisent dans l'eau un objet qui y tombe, mais elle n'essaie pas de prendre conscience de relations plus profondes ou de les inclure plus directement dans son œuvre.

Comme elle est la plus jeune des trois artistes — Judy Singer a vingt-neuf ans, — elle doit faire ses preuves de manière plus marquante que ses collègues. Ses méthodes de travail sont particulièrement spontanées. «Je n'arrive pas à rien trouver d'intentionnel en peinture», dit-elle. Si rationnelles que soient les préoccupations techniques d'Olitski et de Noland, «leur peinture naît quand même d'un sentiment et elle n'est pas aussi délibérée qu'elle en a l'air»<sup>13</sup>.

Singer a dû travailler activement pour combattre la facilité. En raison de sa grande aisance à dessiner, elle porte le pinceau sur la toile et laisse dégouliner la peinture afin d'établir les éléments linéaires dominants qu'elle peut contrôler en penchant la toile, un procédé que l'on a prêté à Morris Louis. Elle estime que, grâce à cette méthode, elle arrive à ne pas trop s'imposer dans la manière dont la peinture s'applique sur la toile<sup>14</sup>. Récemment, à la suite d'une observation de Paul Fournier, elle a réussi à donner plus d'ampleur à ce procédé. Il lui a suggéré de laisser le dessin «couler de son pinceau» et de l'approfondir le plus qu'elle le pourrait<sup>15</sup>.

3. Carol SUTTON  
*Pine's Pride*, 1976.  
Acrylique sur toile; 1 m 72 x 2,43.

Selon Singer, «toutes [ses] difficultés proviennent des figures»<sup>16</sup> qui, parfois, semblent se rapprocher de trop près des boucles et des crochets de Jack Bush et de quelques-unes des formes plus libres de Hans Hofmann. Néanmoins, ses tracés sont souvent profondément personnels. Pour Karen Wilkin, ils évoquent la calligraphie israélite<sup>17</sup>; et, s'il arrive qu'ils aient une vague connotation sexuelle, ils ne représentent jamais un signe ou un symbole.

Bien qu'elle ait reçu à l'Université York une formation poussée en analyse de la syntaxe moderne, Singer préfère courir le risque de pousser l'intuition jusqu'au point où elle fait retour sur elle-même, si bien que ce qui devrait être un élément de liberté devient plutôt restriction, c'est-à-dire, qu'elle ne compense pas toujours son intuition par des aspects assez rationnels pour que sa personnalité, mieux dégagée, prenne esthétiquement plus d'importance.

Néanmoins, Singer est une artiste qui fait très sérieusement son autocritique. Elle reconnaît qu'elle a eu parfois tendance à s'adonner à un sérieux forcé, à travailler avec une couleur plus lourde et plus terne que celle qu'emploient les coloristes connus, ce qui n'a pas toujours été à son avantage<sup>18</sup>. Il se pourrait que ce soit le cas des œuvres qu'elle a exposées à la Galerie Pollock, en 1979. Depuis, elle a ravivé sa palette et est plus satisfaite de ses formes peintes, plus déliées qu'il y a un an ou deux. Elle doit peut-être en partie cette évolution à son travail à Three Schools où elle a réalisé un album de gravures que Paul Conway a publié en juin dernier.

Drapell, Sutton et Singer ont tous beaucoup d'ambition, et ils accueillent volontiers dans leur atelier les critiques les plus sévères, de même que les artistes les plus accomplis de New-York et d'ailleurs. Ils possèdent un fondement esthétique solide mais préfèrent les larges conceptions de Kant à celles qui connaissent actuellement tant de vogue en Europe continentale. Ce sont des artistes qui se situent au cœur du mouvement culturel occidental, qui accordent, aussi bien à leur personne qu'à leur art, les plaisirs humains si chers aux impressionnistes et qui apprécient leur art pour sa seule puissance visuelle, c'est-à-dire pour sa propre expression. Peut-être, est-ce seulement la prétention de notre époque qui nous permet de croire que l'art devrait être quelque chose de plus.

1. La plupart des artistes et des critiques d'art américains qui ont été qualifiés de «formalistes» repoussent cette appellation qu'ils jugent limitée dans le temps et foncièrement péjorative. Ils préfèrent se dire «modernistes». Voir Clément Greenberg, *Complaints of an Art Critic*, dans *Artforum*, Octobre 1967.
2. Vincent Van Gogh à son frère Théo. Lettre № 13 de janvier 1874.
3. Douglas Cooper, *The Yellow House* (1953), dans B. Welsh-Ovcharov, *Van Gogh in Perspective*. New Jersey, Englewood Cliffs, 1974.
4. Jack Flam, *Matisse on Art*. Londres, 1973, p. 42 et 43.
5. 9 et 11. Au cours d'une conversation avec l'artiste, le 11 janvier 1978.
6. Il s'agit d'un aspect central de mon article, *A Breadth of Vision: the Mature Work of Joseph Drapell*, dans *artmagazine*, № 50 (Septembre-Octobre 1980).
7. Au cours d'une conversation, le 19 février 1980.
8. Idem. Il pense spécialement aux tableaux intitulés *Contractors* et *Extractors* qui datent des environs de 1975. Il en est question dans mon article intitulé *Joseph Drapell: Re-inventing Abstraction*, dans *Art International*, Vol. XXIII, № 7 (Novembre-Décembre 1978). (A noter que dans cet article, les légendes de *Nation* et *Extractor II* sont inversées.)
9. Elaine De Kooning, *Hans Hofman Paints a Picture*, dans *Art News*, 48/10 (Février 1950).
10. Toutes les citations de Sutton proviennent d'une entrevue du 2 août 1980.
11. Au cours d'une conversation, le 19 juillet 1980.
12. Au cours d'une conversation, le 14 décembre 1978.
13. Au cours d'une conversation, le 24 février 1980.
14. Au cours d'une conversation, le 18 juillet 1980.
15. Au cours d'une conversation, le 24 février 1980.
16. Au cours d'une conversation, le 24 février 1980.
17. *A New Generation*, Judy Singer and Catherine Burgess, dans *artmagazine* 47, (Février-Mars 1980).
18. Au cours d'une conversation, le 24 février 1980.

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

## WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART,

945, avenue Madison.

Jusqu'au 19 avril: Biennale 1981, Médiums mixtes de soixante-quinze artistes américains; Jusqu'au 3 mai: Alexandre Calder; Du 14 avril au 21 juin: Chuck Close, Soixante-quinze œuvres exécutées entre 1968 et 1980; Du 21 avril au 14 juin: La Tradition de Boston: Peintures américaines du Musée des Beaux-Arts de Boston; A partir du 6 mai: O. Louis Guglielmo, Travaux surréalistes et réalisistes magiques; A partir du 24 juin: Animation Disney; A partir du 30 juin: Philip Guston, Rétrospective.



Chuck CLOSE

## MINNEAPOLIS

### CENTRE D'ART WALKER, Place Vinaland.

Du 5 avril au 17 mai: L'Oeil sur l'élegance: Photographies de George Hoyningen-Huene; Du 12 avril au 31 mai: Derniers projets pour le Tribune Tower de Chicago; A partir du 24 mai: Manuscrits de musique; A partir du 31 mai: Nancy Graves — Un examen; A partir du 21 juin: La Photographie d'avant-garde en Allemagne, de 1919 à 1939.



George HOYNINGEN-HUENE

## CHICAGO

THE ART INSTITUTE, avenue Michigan et rue Adams. Jusqu'au 12 avril: L'Age d'or de Nantes; Jusqu'au 19 avril: La Collection Morton G. Newman; Jusqu'au 31 juillet: P. B. Wight, Un grand dessinateur de l'époque victorienne; Du 29 avril au 14 juin: Picasso, Dessins; A partir du 16 mai: A la recherche d'Alexandre.

## PARIS

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE — CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES-POMPIDOU Jusqu'au 20 avril: Les Réalismes entre 1919 à 1939; Du 26 mai au 2 novembre: Paris-Paris, Créations en France, de 1937 à 1957.

DÉLÉGATION GÉNÉRALE DU QUÉBEC, Services Culturels, 117, rue du Bac. Jusqu'au 7 avril: Norman Connelly; Du 9 avril au 5 juin: Christiane Chabot.

## BRUXELLES

### AMBASSADE DU CANADA,

Centre Culturel et d'Information, rue de Loxum, 8. Avril: Noel Harding, Installation; Du 6 mai au 5 juin: Sylvie Guimont.

## ANVERS

### CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL, Meir, 50.

Jusqu'au 26 avril: Une nouvelle peinture flamande; Du 4 avril au 10 mai: Urbain Muylers; Dorothea von Windheim; Du 16 mai au 21 juin: Charlier; De Filippi.

## ART ET THERAPIE EN FRANCE

L'exposition L'Art et les handicapés, organisée par le Centre de Lethbridge de Montréal, circulera en 1981 aux Maisons de la Culture de la Corse, de Marseille et d'Aix-les-Bains, à la Fondation Ledoux d'Arc-et-Senans, et au siège de l'UNESCO à Paris.

# TEXTS IN ENGLISH

### THE FORMING OF OUR CULTURAL FUTURE

By Andrée PARADIS

Canada is presently examining its cultural policies through the Applebaum-Hébert Committee, whose mandate is to sound out the public in order to ascertain its opinions on the status of the artist, creation, financing of the arts and cultural bodies. After the receipt of reports and after consultations, which will be carried on through public hearings, the Committee will add their own views on the major questions that will decide our cultural future until at least the year 2000. A report and recommendations will be submitted to the Minister of Communications and will be the basis for a White Paper which should appear in 1982.

We intend to inform this committee of our point of view but, to begin with, it seems important to stress that it is through Art as much as through Science — and this must not be ignored — that noteworthy cultural development has come about in Canada in the last thirty years. It will be remembered that, in the Massey-Lévesque report, it was a matter of "the advancement of arts, letters and sciences". The implementation of the report's recommendations, among which is the founding of the Canada Arts Council, has given to the artistic sector the dynamic élan so well known.

To-day it is important to take stock, to find means of stimulating further, to stake everything on creative effort and especially to reaffirm the necessity of speaking about culture, art and spirituality at a time when inflation, unemployment, violence and the crisis in Western values are assailing us. In thirty years Canada endowed itself with effective cultural institutions, brought about the flourishing of a culture, put cultural tools at the disposition of the public; now we must consolidate and assure a realistic material functioning.

Inflation has endangered many institutions, and it is essential to know what we wish to save and what we are able to save. There is still a price on quality, and we must be aware of the incalculable value of Art in a civilization, of its moral value, its balancing value. Two great voices spoke recently on the contemporary crisis, two thinkers from countries very far from each other — a Japanese, Daisaku Ikeda, president of Soka Gakkai International, founder of a university and of the Fuji Art Museum, and a Frenchman, René Huyghe of the French Academy, professor at the Collège de France and president of the Conseil Artistique des Musées Nationaux<sup>1</sup>, and both agree in affirming that, in a society where the changing of the way of being and living has become of prime importance, our strongest hope is to accord an undisputed place to Art, "one of the most important spiritual activities which, as such, allow us to go beyond things, beyond what, belonging to the perceptible, arises from the only rational intelligence"<sup>2</sup>.

The so-important second phase of culture operation will, it is hoped, take into account that dimension in which art escapes "the notion of a too-utilitarian interest that enslaves and perverts it by the use made of it"<sup>3</sup>. After assuring ourselves that artists and cultural associations can exist in dignity, we must give back to Art its true meaning as a dynamic element of universal consciousness.

1. *La Nuit appelle l'aurore*. — An East-West dialogue on the contemporary crisis.

2. Ibid., p. 228.

3. Ibid., p. 243.

(Translation by Mildred Grand)

### THREE TORONTO PAINTERS: MODERNIST STRATEGIES

By Ken CARPENTER

Perhaps even more than realists, younger abstract artists are continually confronted with the problem of how to remain themselves without sacrificing involvement with the great artistic centres. The best of them want both their independence and the high ambition in pure-painting terms that the centres demand. Their aim is not without its various hazards.

One is academicism, which at the most becomes what I call "recipe-type" painting: a dash of this master plus a bit of that. The painting is saved, if at all, by the improbability of the mixture. The artist imitates rather than emulates his chosen masters, masking his dependence with his eclecticism.

Another is a kind of narcissism: some artists strive so much for their personal processes, materials, and imagery that they lose all concern for the work itself. The result is art as little more than self-revelation, where any eccentric compulsion can — seemingly — be justified by the example of Joseph Beuys.

Another is "empty formalism", which I might distinguish from an inspired modernism.<sup>1</sup> Here art is reduced in its essence to problem solving, rather than simply submitted to the discipline of the medium's essential properties. Unessentials are stripped away for the sake of spareness itself rather than for aesthetic purity. And, consciously at least, intellect governs feeling. The work may be admirably rigorous, but it is seldom moving.

As so many undeserved successes should make clear, it is by no means easy to distinguish the empty from the inspired. The blandness so often characteristic of high modernism at its best can descend to mere prettiness, as in most of Jenkins for instance, but it can also attain the apollonian calm of Morris Louis; sometimes too it can have an easy fluidity more suggestive of Mozart's age than our own. (Nothing seems to raise hackles so much nowadays as facility, as if only a refusing art could be a good art.)

The great critics of the past have had their methods for making the appropriate distinctions. John Ruskin tried to apply a kind of sincerity test, although he could be remarkably imperceptive in doing so. Julius Meier-Graefe preferred art enlivened by the "loves and hates" of the artist. But in the end they relied on intuition, guided perhaps by their knowledge of the lives of the artists.

The artists themselves have been remarkably lucid about their strategies for dealing with the masters of the previous generation in the most ambitious ways. Van Gogh is exemplary in this regard. His respect for those masters was singularly enormous: as he once wrote, "Most people do not admire enough."<sup>2</sup> Nonetheless, he was so driven to achieve artistic independence that he left Paris, protesting that the Impressionists had made it their own, and headed for the south of France to escape their spell.<sup>3</sup> And Matisse, who (in his own words) "never avoided the influence of others," aimed his work at a hard-won rather than preconceived unity by working from "establishment of the oppositions", typically setting decorative against sculptural.<sup>4</sup>

Three Toronto painters who are interesting both for the high calibre of their art and for their creative strategies are Joseph Drapell, Carol Sutton, and Judy Singer.

Drapell, the oldest of them at forty, has three main directions to his work. One is a fully abstract painting that has become increasingly concerned with the centre. As he observes, "For these four or five years now, I've been obsessed with the idea of radiation from the centre — sometimes it's more obvious than others. That seems to be my theme."<sup>5</sup> A second is photographs of the landscape, most especially around Georgian Bay, which are basically "straight photography" though he often tilts the camera away from the horizontal as Rodchenko did earlier. And at various times in his career he has worked somewhere between the two, doing painting evocative of the landscape and inspired by it, which nonetheless remains abstract. The clearest instances here would be the *Great Spirit* pictures,<sup>6</sup> to which N.L. (1974) is akin.

From the beginning of his professional career, Drapell had his strategies to avoid domination by the masters of the '60s. Noland and the rest tended to be frontal and all-over, and so Drapell would establish a focus. Much as he admired Olitski, he chose not to paint the edge. Those masters avoided nature, perhaps, and so Drapell drew closer to it.<sup>7</sup>

Drapell also reacted creatively against his predecessors' attitudes. His *Be* (1973) shows its debts to Barnett Newman, but Drapell observes, "The trouble with Newman is that his promise is very great, but he doesn't always deliver." "I think it was his conceptual rigidity that limited him, and I went through the same rigidity myself." Around 1975, for instance, he "thought the pictures were made [a certain way] and should not be interfered with. I wasn't free enough, and I didn't have as good a success ratio as I could have."<sup>8</sup> Drapell's criticisms of the immediately preceding generations are thus transformed into self-criticism, enriching particularly the process of final adjustment to the work.

Like so many high modernists, Drapell relies on a semi-automatic technique to provide him with inspiration. He places a pool of paint on the canvas and then spreads it across the surface with an aluminum rod, "not quite knowing what it will look like." The various resultant accidents help take his art beyond the theme of radiation

from the centre. "If my theme were the only thing in my pictures, it would be pretty dull. There are other things happening, but consciously I don't know what they are . . . If I were a more limited artist, I would try to prevent or control them. I am open to any accident or discovery that may happen."<sup>9</sup>

Clearly then, Drapell's mode of work is based on a dynamic tension between rational control by the artist and submission to the free play of the materials. It descends directly from Hans Hofmann, who was simultaneously a great theorist of the medium and a semi-automatist who could say that when painting, "I want not to know what I'm doing."<sup>10</sup>

Drapell is also an artist who allows himself to respond through his art to events of daily life. As he observes, "You can use the frustrations as well as the pleasant surprises. That feeds you because you say, 'Ah, I could use this' as the germ of a picture."<sup>11</sup> This process operates at two levels: it generates formal properties — colours, textures, and even layouts — but it also roots Drapell's art in the life of the emotions. At times his painting has reflected his environment and his feeling for it, especially the *Great Spirit* pictures. Since meeting his wife, Anna MacLachlan, his work has become notably sunnier in disposition and more generous in colour. At no time, however, does he reflect directly the experience of his daily life, nor does he set out to incorporate it in his art. Most especially, he would never choose to repeat personal suffering in his art as, for instance, Francis Bacon apparently does.

Carol Sutton, whose mature work has a certain affinity with such Drapells as *Springerals* (1971), went through a more purely cerebral phase from 1968 to 1974. She was doing floor and environment pieces loosely based on ideas of continental drift, relativity, the nature of light, and so on. Many of her ideas then were influenced by Paul Klee's *The Thinking Eye*. In its last two or three years this period culminated in her putting the sculpture to music so as to involve it with real time.

A piece done in 1969, just before a four-year hiatus in her painting, is typical. At its centre is a bowl with real goldfish in it; strings of organdy flow from it into the room and along the floor; dried butterflies and feathers hang on string from above. Its emphasis on flow and direction clearly presages her later work.

Eventually Sutton grew dissatisfied with this mode. "Each time I did a piece of art I had to invent a new aesthetic, have a reason plus the visual. I found the reason part less and less satisfactory." This reaction was part of a wider rejection of excessive rationality in art. She "found philosophy terribly disappointing," dealing with "neither the mechanics nor the state of mind of making art."<sup>12</sup> She therefore rejected her complex mix of the cerebral and the literal and began to paint again in 1974, although she worked at first with fragmentary ideas, such as "falling" and so on. After a brief period, she dispensed with these as well.

Now she says, "I try not to think when I paint. Painting is a kind of decision-making, but it's not logical." She "generally lets the painting suggest itself", although perhaps starting out with the idea of doing a dense one or an open one.

The work varies within a narrow format: typically, a number of elements run from the upper left to the lower right. The greatest range is in her colour. Some works are particularly complex. For instance, *Alresco Bloom* (shown at the Waddington Galleries in Montreal last spring) has some 35 or 40 colours. Others, such as *Inland Port* (1980), are more monochromatic. Perhaps she does best when not using too many hues so that colour cannot cancel out colour.

The recurrent structure in her work, flowing down and fanning out, has become a sort of signature for her. She grew up on the water (in Virginia), and her basic layout reminds her of water fanning out from the prow of a boat or of ripples from something falling into the water, but she does not try to make herself conscious of any deeper connections or to involve them more directly in her work.

As the youngest of the three artists, twenty-nine-year-old Judy Singer has the most to prove. Her working procedures are particularly spontaneous. "I can't think of anything to be deliberate about in painting," she says. However rational the technical considerations of Olitski or Noland may have appeared, "It still comes from a feeling. It's not as deliberate as it seems."<sup>13</sup>

Singer is an artist who has found it necessary to work actively against her facility. Because she draws so easily, she holds the brush to the canvas and lets the paint run from it to form the dominant linear elements. These she can control by tilting the canvas, a process something like that which Morris Louis was reputed to use. This method, she feels, keeps her from imposing herself too much in the way the paint goes on the canvas.<sup>14</sup> Recently she has been carrying it further on the basis of an observation by Paul Fournier. He suggested to Singer that she let the drawing "slip off

the brush" and explore the drawing as far as she could go.<sup>15</sup>

"Any fight I have is for the imagery," Singer feels,<sup>16</sup> which at times has seemed too close to the loops and crescents of Jack Bush and some of the freer forms of Hans Hofmann. Nonetheless, they are often intensely personal. To Karen Wilkin, they suggested Hebrew calligraphy;<sup>17</sup> sometimes they vaguely suggest things sexual, but they do not declare themselves as sign or symbol.

Although she was intensely trained in the analysis of modernist syntax at York University, Singer chooses to run the risk of pushing the intuitive to the point where it reverses itself, where that which should be a free process is instead confining. That is, she does not always set off the intuitive with anything rational enough to make her freer self matter aesthetically.

Nonetheless, Singer is an intensely self-critical artist. She feels she has sometimes tended towards a forced seriousness, working with heavier, sullied colour than the established masters of colour would do, and not necessarily to her advantage.<sup>18</sup> This may have been the case with the work in her 1979 exhibition at the Pollock Gallery. Since then she has enlivened her palette again and has found her depicted shapes more satisfactory as they get more broken up than they were a year or two ago. Part of this advance may owe to her work at the Three Schools where she did a portfolio of prints published by Paul Conway in June, 1980.

Drapell, Sutton, and Singer are all highly ambitious artists who welcome the most rigorous critics and accomplished artists from New York and elsewhere into their studios. They have a solid grounding in aesthetics, but they prefer the more open-textured concepts stemming from Kant to those now so much in vogue in continental Europe. They are artists in the mainstream of western culture, who allow themselves and their art the human pleasures so dear to the Impressionists, who value their art for its visual power alone, that is for its expressive self. Perhaps only the conceit of our age allows us to think that art should be something more.

1. Most American artists and critics who have been called "formalists" reject that label as historically limited and basically pejorative, calling themselves "modernists" instead. See Clement Greenberg, "Complaints of an Art Critic," *Artforum*, Oct. 1967.

2. Vincent to Theo Van Gogh, Jan. 1874 (letter 13).

3. Douglas Cooper: "The Yellow House" (1953), in B. Welsh-Ovcharov, *Van Gogh in Perspective* (Englewood Cliffs, New Jersey, 1974).

4. Jack Flam: *Matisse on Art* (London, 1973), pp. 42, 43.

5. In conversation, Jan. 11, 1978.

6. These are a central concern of my article, "A Breadth of Vision: the Mature Work of Joseph Drapell," *artmagazine* 50 (Sept.-Oct. 1980).

7. In conversation, Feb. 19, 1980.

8. *Ibid.* He is thinking in particular of the pictures he called *Contractors and Extractors* of ca. 1975. They are discussed in my article, "Joseph Drapell: Re-inventing Abstraction," *Art International*, XXII:7 (Nov.-Dec. 1978). (Note that in that article the captions for *Nation* and *Extractor II* are reversed.)

9. In conversation, Jan. 11, 1978.

10. Elaine de Kooning, "Hans Hofmann Paints a Picture," *Art News*, 48:10 (Feb. 1950).

11. In conversation, Jan. 11, 1978.

12. All quotations from Sutton owed to an interview of Aug. 2, 1980.

13. In conversation, July 19, 1980.

14. In conversation, Dec. 14, 1978.

15. In conversation, Feb. 24, 1980. This was her method, in particular, for her paintings exhibited at Holy Blossom Temple, April 1979.

16. In conversation, July 18, 1980.

17. "A New Generation, Judy Singer and Catherine Burgess," *artmagazine* 47 (Feb.-March, 1980).

18. In conversation, Feb. 24, 1980.

The director of this ambitious production is none other than Michael Blackwood whose biography of Picasso constitutes only the iceberg's tip of a catalogue containing more than thirty films on art.

Born in Berlin in 1934, Blackwood was initiated to cinema at a very early age: his family owned a firm specializing in the making of film and theatre sets, where the animator Lotte Reiniger once collaborated. In 1949, Blackwood immigrated to the United States, working first in the art department of an advertising agency, then at NBC, the television channel, in editing, research, cinematography and location production, where he stayed for five years. In 1959, off to Munich, he became a free-lance producer-director for German television. In 1965, returning to New York, he set up his own production company. And in the late 60s, channelling his energy, he started his major task: that of taking the artistic pulse of New York.

### The Paris of the 20s

This major decision marks the beginning of his career as a director dedicated to films on art. His first subject: Christo, a Bulgarian artist who came to New York in 1964, and his wrapping project of Little Bay in Australia. Filmed in the course of execution, *Christo: Wrapped Coast* (1969) constitutes the beginning of an imposing production of films centered on contemporary art. "New York in 1960 had become the Paris of the 20s, an artistic capital of sparkling creativity, but with one additional advantage: television," stated Michael Blackwood during our interview in New York last spring. "There are no film portraits in existence of the artists of the early century, but barely a few haphazard metres of footage on such great figures as Rodin, Renoir and Kandinsky. What a pity! On account of this, it seemed urgent to build up a documentation of the New York art scene as it developed around me. I therefore set out to record on film, with synchronous sound, the artists, their work and their ideas, on the spot and at the height of their careers."

Blackwood's films may be divided into two categories: monographs and surveys. Following the first monograph concerning Christo and his preoccupations with the environment came the one on David Hockney and his albums of snapshots which constitute his diaries (*David Hockney's Diaries*, 1973). The other films of this series are visits to artists in their studios. With the exception of the sculptor Isamu Noguchi (1973), who studied with Brancusi, the film-maker will focus on painters who may be divided into two groups: those associated with Abstract Expressionism (in 1973, Philip Guston, Robert Motherwell, Larry Rivers; and in 1975, Sam Francis), and those connected with the Pop Art movement (in 1973, Jim Dine, Jasper Johns, Andy Warhol; in 1975, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg; and in 1979, Robert Rauschenberg, George Segal). In all these films, narration is replaced by the subject's own comments.

### An Artists' Star System

Blackwood does not conceal the fact that he is looking for renowned artists, those that already have a well-established reputation. "The Hollywood star system has filtered through museums and galleries," he declared. Not unlike the movie stars, these famous artists, commanding high prices for their work, appeal to the public and have greater acceptability for television, at which Blackwood aims above all, without necessarily neglecting museums, schools and universities. Not only does Blackwood seek recognized artists that have proven their talent, but he is on the look-out for a story, his sole link to the field of fiction. An important event or incident will condition the film's development. George Segal's film is centered around the refusal of the Kent State University to accept the sculpture it had commissioned from the artist to commemorate the Vietnam War protest on the campus in which four students were killed in 1970. Finally, Blackwood maintains that it is preferable to have a highly communicative artist as a film subject; this helps convince the audience of the validity of his arguments and his work. But should the chosen artist happen to be withdrawn and intimidated by the camera, the film-maker will have to spend much time to deepen his rapport with him in order to win him over to the film project and finally obtain his whole-hearted participation. Because these films reveal aspects of the artist's studio, the execution of his works, his ideas and struggles, as well as his rôle and place in society, they contribute to a vivid understanding of the art of this century. Because they are full of information, these documentaries are apt to stir up the public's curiosity, even in remote regions, where contemporary art is limited or inaccessible. In short, these films are the true catalysts of artistic education.

### Towards Plurality

Aside from the monographs, Blackwood has filmed important surveys of the past three decades. *The New York School* (1973) revives the Abstract Expressionist movement of the 50s, which was

---

## MICHAEL BLACKWOOD AND THE FILMED CHRONICLE OF MODERN ART

---

By René ROZON

October 1981. Already the centenary of Picasso's birth to coincide with the release of the feature film *Pablo Picasso: A Centenary*. A great subject, but what a task! It requires making multiple journeys to the four corners of the world, Picasso's prolific production being dispersed in numerous museums and private collections, from Paris to Leningrad, from Barcelona to New York; tracking down his past films in order to extract some sequences, since the artist is no longer alive; and searching for original photographic material. On top of that, this monstrous project raises problems of rights at all levels.