

Michel Blackwood chronique filmique de l'art actuel Michel Blackwood and the Filmed Chronicle of Modern Art

René Rozon

Volume 25, Number 102, Spring 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54551ac>

[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

Rozon, R. (1981). Michel Blackwood chronique filmique de l'art actuel / Michel Blackwood and the Filmed Chronicle of Modern Art. *Vie des arts*, 25(102), 56–96.

MICHAEL BLACKWOOD

CHRONIQUE FILMIQUE DE L'ART ACTUEL



1. Michael BLACKWOOD devant sa table de montage.

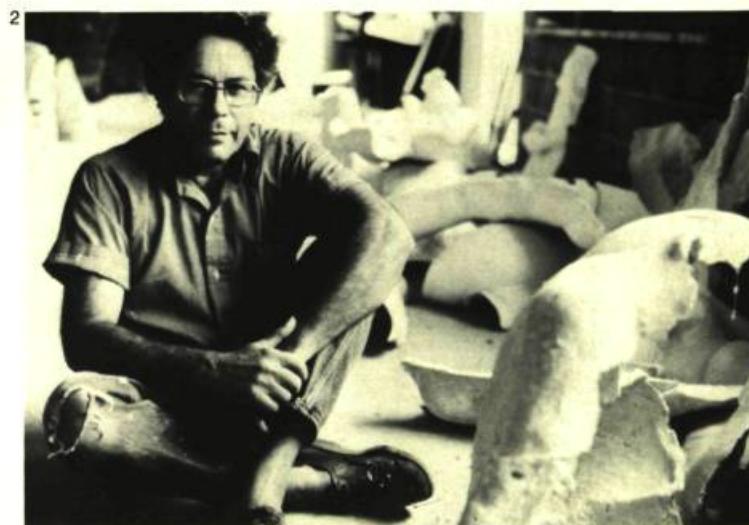
Octobre 1981. Déjà le centenaire de la naissance de Picasso que viendra souligner la sortie du long métrage *Pablo Picasso: A Centenary*. Beau sujet, mais que d'embûches à surmonter! De multiples déplacements aux quatre coins du globe s'imposent, la prolifique production de Picasso étant aujourd'hui dispersée dans maints musées et collections particulières, de Paris à Leningrad, de Barcelone à New-York. Il faut aussi repérer ses films antérieurs pour en tirer des séquences, l'artiste étant décédé. Et dénicher une documentation photographique inédite. En plus de résoudre des problèmes de droits à chaque échelon de ce projet monstre. Le réalisateur de cette ambitieuse production n'est nul autre que Michael Blackwood dont la biographie de Picasso ne constitue que la pointe de l'iceberg d'un catalogue renfermant plus de trente films sur l'art.

Né à Berlin en 1934, Blackwood a vite été initié au septième art: la famille est propriétaire d'une firme de décors de cinéma et de théâtre, où devait collaborer l'animatrice Lotte Reiniger. En 1949, immigrant aux États-Unis, il travaille d'abord au service de la création visuelle d'une agence de publicité, puis au poste de télévision NBC où, pendant cinq ans, il sera alternativement monteur, recherchiste, caméraman et responsable de l'équipe de tournage en extérieur. En 1959, il se rend à Munich et devient producteur et réalisateur à la pige pour la télévision allemande. De retour à New-York, il fonde, en 1965, sa propre maison de production. Vers la fin des années 60, canalisant ses énergies, il entreprend sa tâche principale, celle de prendre le pouls artistique de New-York.

Le Paris des années 20

Cette décision majeure marque le début de sa carrière de réalisateur voué au film sur l'art. Premier sujet: Christo, un artiste bulgare venu à New-York en 1964, et son projet d'enveloppement de littoral de Little Bay, en Australie. Réalisé en cours d'exécution, *Christo: Wrapped Coast* (1969) constitue l'amorce d'une imposante production de films centrés sur l'art d'aujourd'hui. «New-York en 1960 était devenu le Paris des années 20, une capitale de l'art en pleine effervescence, mais avec un atout supplémentaire: la télévision», affirme Michael Blackwood lors de notre entretien à New-York, le printemps dernier. «Il n'y a pas de véritables films sur les artistes du début du siècle. Il n'y a que quelques mètres de pellicule pris au hasard sur des maîtres de la trempe de Rodin, Renoir et Kandinsky. C'est pitoyable! Face à cette situation, il m'apparaît urgent de bâtir une documentation sur la scène artistique de New-York, telle qu'elle se déroulait sous mes yeux. Ainsi m'est venue l'idée de capter sur film, sur le vif, avec son synchrone, les artistes au faîte de leur carrière, leurs œuvres et leurs idées.»

La production globale de Blackwood renferme deux catégories: les monographies et les inventaires. À la première monographie, celle de Christo et de ses préoccupations avec l'environnement, vient s'ajouter celle de David Hockney et ses albums-photos qui constituent son journal (*David Hockney's Diaries*, 1973). Les autres films de cette série sont des visites d'ateliers. À l'exception du sculpteur Isamu Noguchi (1973), élève de Brancusi, ce sont les peintres qui retiendront l'attention du cinéaste, qu'on peut diviser en deux camps: ceux qui sont associés à l'expressionnisme abstrait (en 1973, Philip Guston, Robert Motherwell et Larry Rivers, et en 1975, Sam Francis), et ceux qui relèvent du Pop art (en 1973, Jim Dine, Jasper Johns et Andy Warhol), en 1975, Roy Lichtenstein et Claes Oldenburg, et en 1979, Robert Rauschenberg et George Segal). Dans tous ces films, le commentaire est assuré par les artistes eux-mêmes.



Un «star system» d'artistes

Blackwood ne s'en cache pas: il recherche les artistes reconnus, ceux qui jouissent déjà d'une solide réputation. «Le *star system* hollywoodien est entré dans le domaine des galeries et des musées», déclarera-t-il. Comme les vedettes de cinéma, ces grands artistes, dont le travail commande des prix très élevés, ont la faveur du public et reçoivent un bon accueil auprès des réseaux de télévision, que Blackwood vise avant tout, sans pour autant négliger musées, écoles et universités. Non seulement Blackwood recherche l'artiste bien établi dont le talent a fait ses preuves, mais il est à l'affût, son seul emprunt au domaine fictif, de narrativité. Un incident ou un événement marquant sera prétexte à étoffer la trame d'un film. L'argument de George Segal réside dans le refus de la Kent State University d'accepter une œuvre commandée à l'artiste pour commémorer la manifestation anti-vietnamienne qui entraîna la mort de quatre étudiants sur le campus, en 1970. Enfin, Blackwood maintient qu'il est préférable de porter à l'écran un artiste communicatif, en mesure de convaincre le public de la valeur de son travail et de ses idées. Si l'artiste élu est plutôt réservé et intimidé par la caméra, le cinéaste devra approfondir ses rapports avec lui, le persuader de la validité du projet et ainsi obtenir son entière participation. Parce que ses films éclairent le spectateur sur l'atelier de l'artiste, l'exécution de ses œuvres, ses idées, ses luttes, son rôle et sa place dans la société, ils contribuent à la vive compréhension de l'art de notre époque. Parce qu'ils fourmillent de renseignements, ces documents sont susceptibles d'éveiller la curiosité du public, même dans les régions isolées, où l'art actuel est limité ou inaccessible. Bref, ce sont de véritables catalyseurs d'éducation artistique.

Vers la pluralité

Outre les monographies, Blackwood a réalisé d'imposants inventaires des trois dernières décennies. *The New York School* (1973) fait revivre l'expressionnisme abstrait des années 50, virtuellement oublié vingt ans plus tard. Le film souligne le dégagement progressif de l'artiste américain des maîtres et des styles européens, et sa recherche d'un art à la fois plus impulsif et plus personnel. Surtout, le film traite des artistes qui ont marqué l'époque, notamment Arshile Gorky, Hans Hofmann, Franz Kline, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clyfford Still, et Jackson Pollock que, dans une rare séquence, l'on peut voir à l'œuvre. Deux grands critiques d'art new-yorkais, Clement Greenberg, et Harold Rosenberg, auteur de l'expression *action painting* désignant la peinture gestuelle, transmettent leurs opinions divergentes. Grâce à l'expressionnisme abstrait, New-York allait devenir le grand centre de la création artistique d'après-guerre que l'on sait. Ce courant était aussi le prélude à l'explosion de la jeune génération des années 60.

American Art in the Sixties (1973) est un film commenté, comme le précédent d'ailleurs, par le critique d'art Barbara Rose. Ex-épouse de Frank Stella, elle était dans une position fort avantageuse pour dégager les tendances de cette décennie. Une diversification de styles caractérise cette période. Le retranchement progressif de l'expressionnisme abstrait est attribuable à Jasper Johns et à Robert Rauschenberg. Tournant le dos à un art introspectif, ils se lancent à l'assaut du monde extérieur, démarche débouchant sur le Pop art, avec l'entrée en scène de Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol et plusieurs autres. Quant à l'abstraction post-picturale (Helen Frankenthaler, Jules Olitski) explorant les valeurs formelles du tableau — couleur, ligne, format, surface — elle ouvre la voie à l'art minimal (Frank Stella) qui s'étendra au-delà du tableau (Dan Flavin, Donald Judd et Robert Morris). Alors que les années 60 ne manquaient pas de vedettes, dont les œuvres avaient un grand attrait commercial — Pop art et champ coloré étant liés au style de vie du public — et témoignaient d'une certaine cohérence, les années 70 marquent l'abolition totale de ces phénomènes remplacés par leurs contraires.

2. George SEGAL.

3. Claes OLDENBURG.

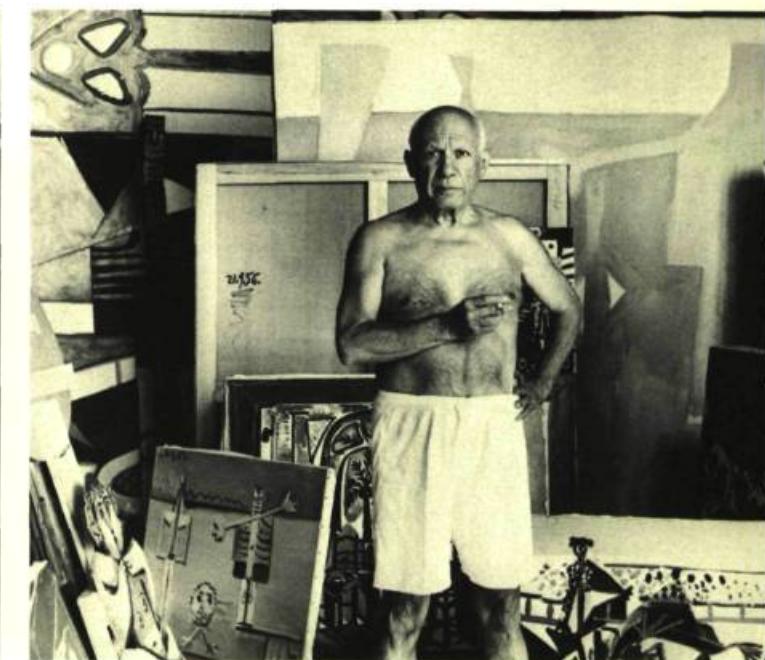
Nouvelles préoccupations

C'est une époque plus difficile où l'artiste, peu connu du public, tente d'innover, de renouveler les modes d'expression traditionnels, en se lançant dans des directions inattendues. Mais, en se retranchant du formalisme des années 60, il s'est aliéné le public. C'est aussi une époque éclectique, où il n'y a pas de styles homogènes, mais de multiples tendances. Cette diversification rend difficile la tâche de dresser un bilan. A cette fin, Blackwood, avec la collaboration du conseiller artistique Nancy Rosen, a fait appel à l'expertise de trois importants critiques d'art new-yorkais: Rosalind Krauss, Robert Pincus-Witten et Roberta Smith. Par leur entremise, quatorze artistes représentant diverses approches ont été retenus pour la teneur et l'originalité de leur démarche. A l'encontre des films précédents, où apparaissent des maîtres de l'art moderne jouissant d'une grande popularité, *Fourteen Americans: Direction of the 70s* (1980) se penche sur des artistes qui commencent à faire surface et qui sont appelés à jouer un rôle prépondérant au cours des années 80. Ils se distinguent de leurs prédecesseurs par une plus grande prise de conscience politique et sociale, et témoignent, entre autres, de préoccupations avec le langage (Joseph Kosuth), le son (Laurie Anderson), l'anthropologie (Nancy Graves), l'architecture (Gordon Matta-Clark), et les techniques d'ingénierie et de construction (Mary Miss). Contrairement aux deux films précédents, le commentaire de ce document est assuré par les artistes eux-mêmes.

Toujours dans la même série, un film monumental de trois heures, *Masters of Modern Sculpture* (1978), en trois parties d'une heure chacune (*Les Pionniers*, *Au delà du cubisme* et *Le Nouveau Monde*), retrace tous les grands courants de la sculpture occidentale de la fin du 19^e siècle à nos jours, avec plus de soixante artistes et leurs œuvres à l'appui, de Rodin à Carl André, en passant par Giacometti, Tatline, Beuys, Moore, Nevelson et Di Suvero. Aux rares documents photographiques viennent s'ajouter des séquences de films d'archives où apparaissent Brancusi, Matisse, Maillol et Duchamp, entre autres. Le commentaire du film est une fusion d'interviews et de citations d'artistes concernés. Voici un document capital pour bien saisir l'art de notre siècle. Enfin, Blackwood a tourné des films sur les pionniers de la photographie américaine (*Light in the West*, 1980), la sculpture en plein air à Niagara Falls (*Artpark*, 1977), l'avant-garde japonaise (*Japan, the New Art*, 1971) et la chorégraphie contemporaine à New-York (*Making Dances*, 1980).

4. Le groupe des peintres expressionnistes abstraits en 1950:
de gauche à droite, au premier plan, Theodoros Stamos, Barnett Newman, Mark Rothko; au second plan, Richard Pousette-Dart, William Baziotes, Jimmy Ernst, Jackson Pollock, James Brooks, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin; à l'arrière-plan, Willem De Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne.
(Phot. Nina Leen)





5

7

5. Robert MOTHERWELL signant *A la pintura* à sa résidence de Provincetown, Massachusetts, le 25 septembre 1972, sous l'œil attentif de Tatjana Grosman, éditrice, John J. McKendry, conservateur d'estampes au Metropolitan Museum of Art de New-York, et Donn Stewart, maître graveur.
(Phot. Renate Ponsold)

6. Constantin Brancusi dans *Masters of Modern Sculpture*.

7. Picasso à *La Californie*, Cannes, 1958.
(Phot. P. Villers)



6

Images et journalisme

Bien qu'hétéroclite, la production de Blackwood renferme des dénominateurs communs. Le premier est un profond souci didactique. Parce que l'art de notre temps n'est pas toujours compris a priori, il exige des explications. Ces éclaircissements — commentaires d'artistes, d'historiens ou de critiques d'art — inciteront le spectateur non seulement à aller voir les œuvres, mais aussi à approfondir leurs connaissances sur l'art. Blackwood croit fermement au pouvoir du cinéma pour éclairer les masses et ainsi les réconcilier à l'art de notre époque. Autre constante dans ses films: le recul que garde toujours le cinéaste face au sujet traité. Témoigner de l'art sans modifier le processus de la création, voilà le but qu'il vise. Le montage sera en tout temps dicté par

ce processus, qu'il doit refléter sans compromis. Là-dessus, Blackwood est catégorique. Non seulement il refuse de s'immiscer dans ses films au delà de l'exécution du tournage, mais il ira jusqu'à sacrifier la création cinématographique. «Je ne cherche pas à faire une œuvre d'art filmique venant se superposer aux œuvres d'art filmées», déclarera-t-il. «Je ne veux pas faire un film d'art, mais simplement un film *sur l'art*, même au détriment de l'art cinématographique. Mes films documentaires résultent d'une fusion d'images et de journalisme, telle que préconisée par John Grierson.»

C'est dans cet esprit qu'il travaille le film sur Picasso, dont la carrière couvre presque tout le siècle. Le film dégagera la variété de styles de l'artiste, son apport à l'art occidental, ainsi que ses idées, politiques et autres. Il soulignera la révolution déclenchée par Picasso en sculpture, pour y avoir introduit la notion d'assemblage et de soudage. Enfin, il mettra l'œuvre globale de l'artiste en perspective en la rapprochant de celle de la génération qui le précède, notamment Ingres, Delacroix, Manet et Cézanne. En complément, des collègues de Picasso apporteront leurs commentaires, entre autres Henry Moore, Joan Miró, David Hockney, Anthony Caro, Joseph Beuys, Antonio Tàpies, Jacques Lipchitz et Willem De Kooning. Les conseillers du film, l'historien d'art Robert Rosenblum, ainsi que les directeurs des musées Picasso, Rosa Maria Subirana, à Barcelone, et Dominique Bozo, à Paris, apparaissent également à l'écran.

La rigueur de Blackwood vaut bien d'inutiles effusions. Ce regard perspicace, analytique et synthétique à la fois, c'est bien celui d'un homme qui tente de faire le bilan de l'art du 20^e siècle sur film, c'est le constat d'un cinéaste lucide, soucieux de laisser à la postérité des témoignages. Nul doute que si Grierson vivait encore, il se serait vite lié d'amitié avec Blackwood. L'élève n'a-t-il pas appliqué conscientieusement les préceptes du maître? D'ailleurs, le père du documentaire avait, en 1960, choisi de passer à son émission de télévision écossaise *This Wonderful World*, le premier film de Blackwood, *Broadway Express* (1957-1959), portant sur le métro de New-York. Car le lien profond reliant les deux hommes réside dans leur certitude que la seule raison d'être du documentaire, c'est non pas l'art, mais son emprise sur le réel. Dans cette optique, Blackwood devient l'objectif, l'homme et sa technique se confondent et ne forment qu'un seul regard qui enregistre, impassible, l'art de notre temps. Autrefois, les historiens d'art axaient leur recherche sur la documentation écrite. Désormais, ils devront aussi recourir à la documentation filmique de Blackwood.

English Translation, p. 95

the brush" and explore the drawing as far as she could go.¹⁵

"Any fight I have is for the imagery," Singer feels,¹⁶ 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;¹⁷ 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.¹⁸ 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.

practically forgotten twenty years later. The film stresses the gradual liberation of American artists from European masters and styles, and its striving for a more impulsive and personal art. Above all, the film deals with the important artists of the decade, including Arshile Gorky, Hans Hofmann, Franz Kline, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Cly福德 Still, and Jackson Pollock in a rare sequence at work. Two famous New York art critics, Clement Greenberg and Harold Rosenberg, the latter being the author of the term *action painting*, give their divergent views. With the appearance of Abstract Expressionism, New York was to become the great post-war centre of artistic creativity. This movement was also the prelude to the explosion of the young generation of the 60s.

American Art in the Sixties (1973) is a film narrated, like the previous one, by art critic Barbara Rose, who as Frank Stella's ex-wife, was in a specially advantageous position to pinpoint the trends of the decade. This period is characterized by a diversification of styles. The eventual abandonment of Abstract Expressionism was effected through Robert Rauschenberg and Jasper Johns. Turning their back on an introspective art, they started exploring the external world, a decisive step leading to the Pop Art movement, led by Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, and many others. Whereas Post-Painterly Abstraction (Helen Frankenthaler, Jules Olitski), in exploring the formal values — line, color, format and surface — of the canvas, led the way to Minimal Art (Frank Stella), which was extended beyond painting (Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris). While the 60s had its superstars, whose work had great commercial appeal — Pop Art and colour-field painting were not remote from the public's lifestyle — and reflected a certain coherence, the 70s marked a complete turn not only by abolishing these trends, but also by replacing them by their total opposite.

New Preoccupations

It is a difficult period where the artist, practically unknown, tries to innovate, renewing the traditional techniques by exploring new directions. However, by abandoning the formalism of the 60s, the new decade alienated the public. Furthermore, it is an eclectic period, where homogeneous styles were superseded by multiple trends. This diversity made difficult the task of drawing a survey of the era. To this end, Blackwood, in association with art consultant Nancy Rosen, asked the expert advice of three important New York art critics — Rosalind Krauss, Robert Pincus-Witten and Roberta Smith — with whose help fourteen artists, representing various approaches, were chosen on the basis of the content and originality of their work. Unlike the previous film's popular modern masters, *Fourteen Americans: Directions of the 70s* (1980) looks at emerging artists who are expected to be the leading figures of the 80s. A greater political and social consciousness distinguishes them from the preceding generation, and their preoccupations range from language (Joseph Kosuth) to sound (Laurie Anderson), from anthropology (Nancy Graves) to architecture (Gordon Matta-Clark), as well as engineering and construction techniques (Mary Miss), among others. Unlike the two preceding films, this documentary is not narrated, but commented by the artists themselves.

In this same series, a monumental three-hour film, *Masters of Modern Sculpture* (1978), in three one-hour parts (*The Pioneers*, *Beyond Cubism* and *The New World*), traces all the great sculptural trends of the western hemisphere throughout the late nineteenth and twentieth centuries, covering more than sixty artists and their work, from Rodin to Carl André, including Giacometti, Beuys, Moore, Tatlin, Nevelson and Di Suvero. Besides rare visual documents, sequences from various film archives bring to life Brancusi, Matisse,

Maillol and Duchamp, among others. The commentary is a blending of artists' quotations and interviews. This is an essential film for the understanding of the art of this century. Finally, Blackwood has made films on the pioneers of American photography (*Light in the West*, 1980), on the outdoor sculpture experiments in Niagara Falls (*Artpark*, 1977), on the Japanese avant-garde (*Japan, the New Art*, 1971), and on post-modern choreography in New York (*Making Dances*, 1980).

Images and Journalism

If Blackwood's productions are diversified, they contain common denominators. The first of these is their profound didacticism. Because the art of our time is not always understood at first glance, it requires some explanation. This informative process — comments by artists, and by art critics and historians — will prompt the spectator not only to see the actual work, but also to improve his art education. Blackwood believes fundamentally that in the cinema lies the power to enlighten the viewer, and thus reconcile the masses with the art of this century. Another common trait in his films resides in the distance that the film-maker keeps from his subject. His aim is to bear witness of the arts without altering the creative process. The editing will be dictated at all times by this process, which must be recorded on film without compromise. On this point, Blackwood is categorical. Not only does he refuse to intervene in his films, but he will go so far as to sacrifice cinematographic art in order to obtain pure reporting. "I am not attempting to make a work of art of my films which will be in the same level as the filmed works of art," he asserted. "I am not trying to make an art film but simply a film on art, even if it is detrimental to cinematographic art. My documentaries are a fusion of images and journalism, as advocated by John Grierson." It is in this spirit that he works on the Picasso film, whose career covers practically the whole century. The film will disentangle the various styles of the artist, his contribution to Western art, as well as his ideas, including his political beliefs. It will also stress the revolution brought by Picasso in the realm of sculpture, for having introduced the notion of assemblage and welding. Finally, it will establish the cross-relationships between Picasso and the masters of the generations preceding him, such as Ingres, Delacroix, Cézanne and Manet. An important segment of the film will be comments by fellow artists, namely Henry Moore, Joan Miró, David Hockney, Anthony Caro, Joseph Beuys, Antonio Tapiès, Jacques Lipchitz, and Willem De Kooning, to name a few. Art historian Robert Rosenblum, and the directors of the Picasso Museums, Rosa-Maria Subirana in Barcelona and Dominique Bozo in Paris, act as consultants and appear in the film.

Blackwood's austerity is worth many useless effusions. His sharp vision, at once analytical and synthetic, is that of a man who tries to record on film the art of the twentieth century. His production is the chronicle of a lucid film-maker, concerned about leaving a cultural testimony to posterity. In all probability, if Grierson were still alive, he and Blackwood would become great friends. For rarely has the student applied so conscientiously the precepts of his master. This is no doubt the reason why the father of the documentary showed in 1960 on his Scottish television program *This Wonderful World* Blackwood's first film, *Broadway Express* (1957-1959) on the New York subway. Their strong link is their conviction that the sole justification of the existence of the documentary is not art, but its adherence to reality. In this frame of mind, Blackwood becomes his lens, the man and his technique merge, to give us a factual account of the art of our time. Up to now, art historians based their research on written documentation. In the future, they will have to take into account Blackwood's documentaries.



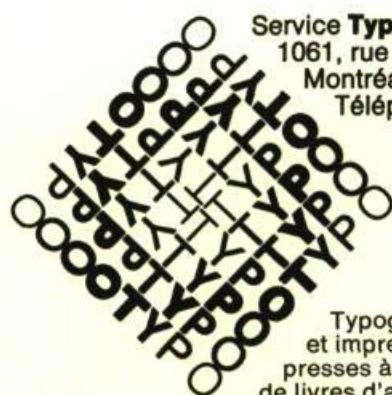
ateliers

Le journal ATELIERS est une publication bimestrielle du Musée d'art contemporain qui apporte une information complète sur les expositions, les conférences, les projections de films et les débats sur l'art tenus au musée.

Le journal constitue aussi, par ses chroniques nombreuses sur l'art québécois, canadien et étranger, une source de documentation essentielle sur l'art contemporain.

Musée d'art contemporain
Cité du Havre, Montréal H3C 3R4
Tél.: 873-2878

Service Typographique Limitée
1061, rue St-Alexandre
Montréal H2Z 1P5
Téléphone 866-6545



Typographie au plomb
et impression sur
presses à bras
de livres d'art