

Jeffrey Spalding

Des métaphores mises en ordre

Eric Cameron

Volume 24, numéro 96, automne 1979

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54718ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

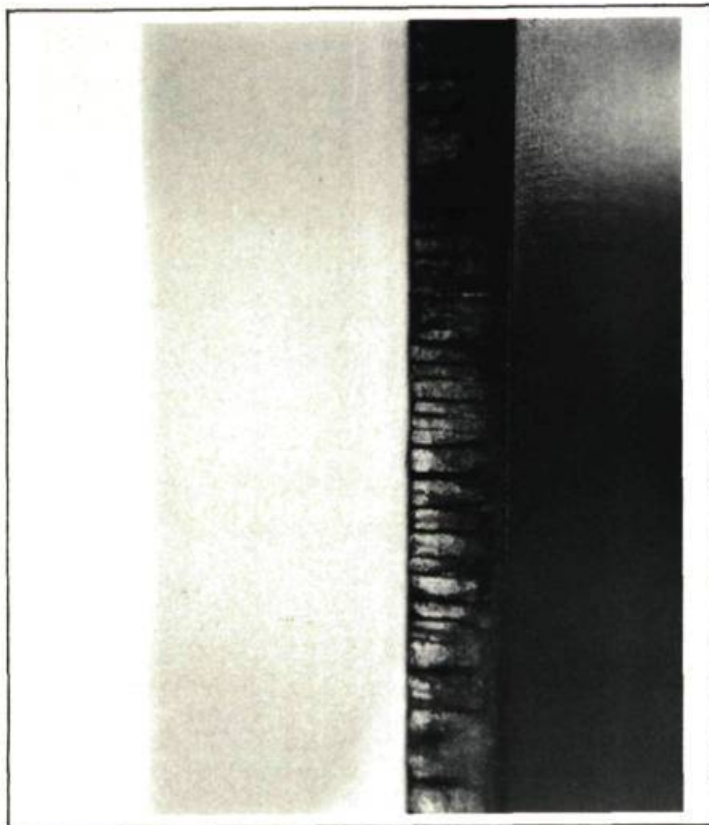
Citer cet article

Cameron, E. (1979). Jeffrey Spalding : des métaphores mises en ordre. *Vie des arts*, 24(96), 73–75.

Jeffrey Spalding

Des métaphores mises en ordre

Eric Cameron



1. Jeffrey SPALDING
Indigo Orange/Ultramarine Blue: 150 transparent layers,
1973-1974 (détail).
Acrylique sur toile; 1 m 22 x 1,22.

Considérons les deux faits suivants: en premier lieu, les institutions qui achètent des œuvres d'art, les universités qui engagent les professeurs et les distributeurs publics de subventions sont maintenant et seront dorénavant les arbitres du succès de la survivance artistique. En second lieu, l'art continue à être créé par des artistes et non par des comités. Il peut s'ensuivre que le plan de carrière du nouvel artiste différera sensiblement de celui du solitaire romantique, et il en peut résulter que l'artiste d'aujourd'hui se rapprochera davantage du genre de personne capable de s'adapter au nouveau type de carrière. Il n'en subsiste pas moins une tension inévitable entre l'origine institutionnelle du patronage, qui fixe le climat général des valeurs artistiques, et les exigences qui s'exercent sur les énergies et sur l'inspiration individuelles qui, finalement, donnent vie à l'art. Pour le véritable artiste, cette tension peut, par elle-même, constituer une force qui aiguise sa sensibilité et donne une nouvelle dimension à l'art nouveau. C'est le cas de Jeffrey Spalding.

Possesseur de deux diplômes de maîtrise, d'une somme sans cesse grandissante d'écrits sur l'art et d'expérience comme conservateur de galerie d'art universitaire et comme professeur et d'administrateur de collège, il apparaît, à l'âge de 26 ans, comme étant peut-être le jeune artiste canadien le mieux intellectuellement formé. Et pourtant, il est également vrai qu'il est un artiste né. Jamais, depuis l'époque où il faisait des dessins d'après l'ours Yogi et le

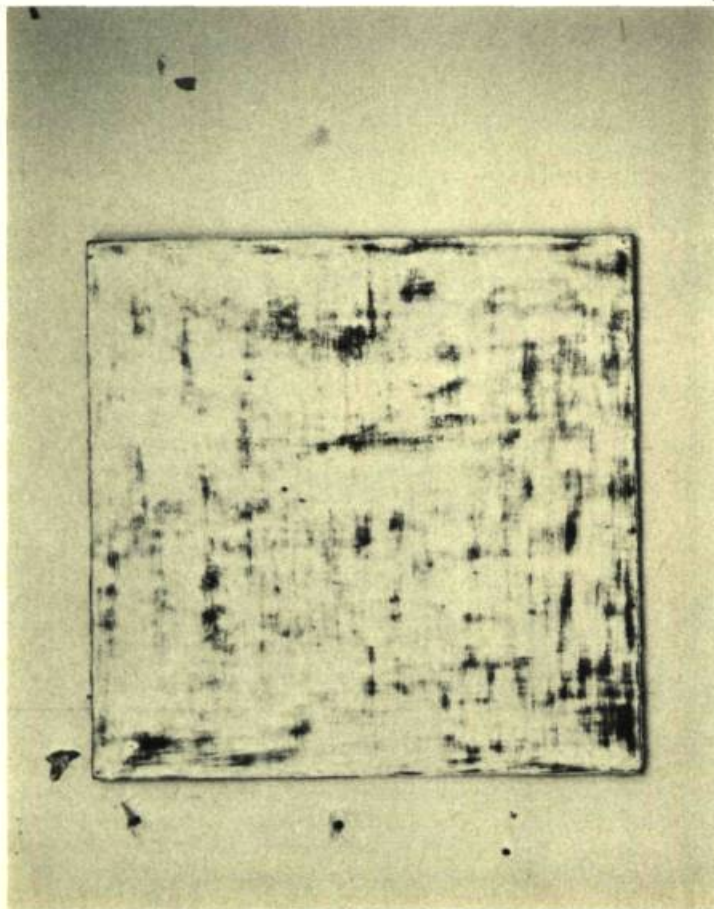
chien Huckleberry, il n'a cessé de peindre, de dessiner, de faire des bandes vidéo ou autre chose. A mesure qu'il se développait, il devenait évident qu'il était le genre d'artiste naturel que son tempérament natif dirigerait vers la vie universitaire et que ses dispositions spontanées iraient à la peinture systémique, à l'art minimal et à l'art conceptuel et que son œuvre propre, à son plus haut niveau d'accomplissement, résumerait des principes de raison, d'ordre et de netteté intellectuelle. Cela ne signifie point qu'il échappa aux tensions créées par la situation. Bien au contraire, il a connu à la fois la joie des gâchis, de l'imitation et des jolies couleurs qui attirent tout d'abord l'enfant vers les crayons de couleur et la boîte d'aquarelle, et, parallèlement, vers un engagement adulte grandissant à l'égard des contraintes structurales et formelles qu'il vint à considérer comme possédant l'autorité du principe moral. C'est en raison de l'intériorisation de ces deux aspects qu'ils sont apparus dans son art avec la violence poignante de passions en conflit.

Toute œuvre déclenche, dans un sens ou l'autre, une tentative d'adaptation au résidu d'une émotion plus primitive qui exige constamment que l'on tienne compte d'elle. Se succèdent des périodes de justification, de négation, de refus et de dissimulation. Chacune représente, dans l'exécution du détail, une élévation progressive de signification symbolique vers la surface de la conscience.

La première fois que j'ai rencontré Spalding, il parlait de la théorie trichromatique de la couleur. Tous ceux qui possèdent un téléviseur de couleur en connaissent bien le principe. Il existe trois couleurs primaires, le rouge, le vert et le bleu; en tournant les boutons, on obtient toutes les autres. Son intérêt se portait vers les couleurs intermédiaires qui complètent le jaune avec le vert bleu et le rouge pourpre. En termes plus ésotériques, on peut parler de *cyan* et de *magenta*. En 1969, deux mots de jargon, tirés de la physique de la couleur, semblent indiquer une vague acceptation du complexe d'infériorité intellectuelle de l'art conceptuel.

Une série de peintures met en parallèle les trois couleurs qui les composent et les côtés de toiles triangulaires. Des bandes de couleur doubles les traversent dans trois directions. Ces bandes sont parfois dispersées, et la couleur remplit alors un coin de la surface, en laissant nu le côté opposé, ou vice versa. En tout, huit motifs se dégagent, et les huit triangles s'imbriquent les uns dans les autres, dans tous les ordres, pour libérer, par combinaison, une permutation considérablement plus vaste d'effets. Cela justifie la juxtaposition des couleurs les plus éclatantes de la palette de l'artiste, et, de cet assemblage, résulte une certaine exhubérance, le produit d'une harmonieuse cacophonie. Ces œuvres possèdent une originalité significative à un double égard. La couleur doit se soumettre à une logique calculable et intrinsèque dans son mode d'organisation, et la forme est subordonnée à la raison de la couleur. De plus, la logique du système est convaincante tant au point de vue visuel que verbal. C'est davantage sur le plan émotif que l'on peut critiquer l'ouvrage, car il ne parvient pas à faire jouer toutes les fibres de l'expérience de la vie réelle.

Outre ces œuvres, j'inclurais dans la période de justification ses peintures de *noms* et ses premières bandes vidéo. Avec le temps, il mit au point sa formule de couleur, en admettant l'existence de significations cachées par son utilisation de combinaisons de bandes pour coder les lettres de l'alphabet. Chacune de ces œuvres est un bloc composé de trois bandes placées côte à côte qui permet vingt-sept permutations des trois couleurs, une pour chaque lettre et une de plus pour les espaces entre les mots. Des bandes, traversant



3

d'autres bandes sur des toiles carrées de dix-huit pouces de côté, donnent seize unités de trois bandes, juste assez pour son propre nom et, ensuite, pour celui de plusieurs des membres de sa famille et de ses amis. La notion d'identité personnelle, dissimulée à l'intérieur de l'arrangement impeccablement formel des couleurs, est un indice des sources de sa motivation, mais il est plus charitable de ne pas juger trop sévèrement les peintures elles-mêmes. Vers la même époque, pourtant, il exécuta une version sur bande vidéo. Comme il n'avait pas accès aux caméras de couleur, il partagea l'écran en rubans de noir, de blanc et de *neige*. Ici encore, on retrouve vingt-sept permutations possibles, et il les met de nouveau en correspondance avec des lettres de l'alphabet. Elles épèlent successivement une communication expliquant les principes de son code. L'intériorité du système (le point de rencontre ironique du cryptographique et du cryptique) m'a toujours paru, formellement et émotionnellement, plus satisfaisant que les peintures de noms; de plus, les bandes horizontales en mutation font mystérieusement penser à un paysage où règne le silence. Lorsque apparaît, tout au bas du tableau, la prétendue neige, elle ressemble, à de l'eau clapotante; dans la partie supérieure, à de la brume provoquée par la chaleur. Les changements se font à intervalle régulier, mais de manière sensible. Le tout dégage une certaine puissance réticente.

Le passage de la justification à la négation s'effectua à la suite d'une nouvelle étude des implications des peintures triangulaires et, avec elle, son art atteint une intensité d'expression à peine soupçonnée auparavant. Dans les triangles, il avait calculé chacun des effets des couleurs qu'il avait superposées et préparé une teinte distincte pour les assortir. Le résultat était ambivalent. On pouvait,

2. *Assemblage of Triangular Paintings*, 1969-1971.
Acrylique sur toile; 91 cm 5 x 91,5 x 91,5, chacune.

3. *Wet Sandpaper Removal; Red, Yellow and Blue Acrylic, back to white*, 1976.
Masonite; 61 cm x 61.

de manière également plausible, déchiffrer le système de couleur en termes de projection supplémentaire de lumières colorées se rendant jusqu'au blanc pur, ou encore comme le retrait de filtres superposés le conduisant à un noir théorique. Cette ambivalence était agréable, car elle offrait la possibilité d'une inversion visuelle dans la lecture de l'image correspondant à un changement d'interprétation théorique. Le prix à payer fut, cependant, que sa peinture est apparue comme l'illustration d'une théorie, alors que la réalité sur laquelle se fondait cette théorie se trouvait au bout de son pinceau. La peinture elle-même modifie précisément la lumière de la même manière que les filtres.

Peut-être, le problème résultait-il de son manque de confiance en ses manuels. Le noir théorique, que donne la superposition des trois couleurs, s'obtient, en réalité, par un violet pas très foncé. Il y avait, sans doute, des raisons esthétiques pour préférer cette couleur et il est vrai que l'on se bute à des problèmes techniques lorsque l'on a affaire à la réalité de la peinture. Si les couches sont quelque peu épaisses, elle devient plus opaque et la couche supérieure prédomine; si, par contre, elle est assez mince pour éviter ce problème, elle sera probablement si pâle que les lavis pourront neutraliser l'effet de chacune des couleurs, de sorte que leur accumulation ne fournira qu'un ton de gris sans vigueur. Si, cependant, on monte les mêmes couleurs au moyen de cent cinquante lavis, on obtient comme résultat un noir absolument impénétrable. Dans ses premières œuvres, Spalding dut accepter quelques variations de densité qui témoignaient de ce qui s'était passé et suggérait une profondeur picturale qui grossissait l'échelle réduite des couches matérielles de peinture. Avec la pratique, tout devint sans vie et uniforme. Seules les gouttes qui tombaient sur le bord de la toile indiquaient ce qui s'était passé, de même que l'éclat des composantes. Il ne tarda pas à découvrir que deux couleurs complémentaires feraient aussi bien l'affaire que la composition en trois couleurs — le jaune de cadmium et le bleu outremer; le rouge, le vert et le bleu violet; le magenta et le vert.

C'est comme si l'espace minuscule des triangles, dans lesquels se chevauchent les trois couleurs, s'était étendu au point de remplir la surface totale des vastes toiles carrées. Alors que l'on compte normalement que la surface fera voir le sujet compris dans un environnement neutre, c'est le contraire qui se produit. On s'attend à ce que les couches complexes de peinture vont du moins céder une toute petite part de l'espace virtuel, mais cette attente est frustrée. La surface, virtuellement égale, est aussi résolument établie que dans quelque autre peinture que ce soit. Elle possède un léger lustre, moins prononcé que le demi-lustre, qui nie jusqu'à ces profondeurs qui pourraient se dissimuler dans l'uniformité totale de la couleur. Devant un ensemble de peintures, on s'aperçoit que les noirs se différencient par des nuances cachées des plus subtiles.

Sans aucun doute, les toiles noires carrées de Jeffrey Spalding s'autorisent de celles qu'Ad Reinhardt peignait au moins dix ans auparavant, mais les œuvres de Spalding font cependant avancer la logique de l'argumentation, s'approchent un peu plus près du précipice de la signification où la dernière trace d'évocation picturale glisse jusqu'à une lecture purement littérale de l'objet. Bien plus, il élimine l'arbitraire des distinctions de couleur résiduelle propres à Reinhardt et la géométrie appliquée de son champ minimal en trois sections. Le format est encore simplifié avec l'élimination du cadre. Et pourtant, l'attente d'un cadre possible, qui cachera les gouttes qui tombent sur le bord, a pour effet de les reléguer à une place subordonnée; elles ne distraient pas notre tendance naturelle à regarder vers la surface du front de la peinture. De ce point de vue principal, l'image présente une uniformité absolument indifférenciée qui libère pourtant un sentiment de possibilité picturale pure. Ad Reinhardt a déjà dit que l'on devrait juger les artistes sur ce qu'ils refusent de faire. Les peintures noires de Jeffrey Spalding partagent avec celles de Reinhardt la capacité de communiquer l'effluve mystique du renoncement aux significations invisibles, tenues en réserve. Elles sont à la fois des tableaux de tout et de rien.

L'on perçoit, dans les tableaux noirs, l'effort nécessaire pour garder le fondement émotionnel humain hors de la vue, sous la

surface. Du même temps date une bande vidéo qui se lit presque comme une introduction aux implications symboliques de ce qui est arrivé. Il la réalisa en tenant sur un genou l'appareil d'une lentille Portapak et en crachant dessus. La salive a tôt fait de masquer l'image de son visage et laisse l'écran aussi vide que les peintures noires. Le seul signe d'activité: les ondulations de chaque nouvelle éclaboussure, au moment où chaque goutte de salive s'écrase dans la flaque. Inutile de pousser plus loin l'équivalence de la peinture et du crachat. La réalisation de chaque surface est également l'action d'un corps humain réel. Si, cependant, la bande vidéo illustre littéralement l'effacement personnel de la présence matérielle de l'homme, les peintures subliment les aspects de l'action humaine propres à l'animal et les projettent à un niveau de transcendance idéale. Les peintures noires répudient non seulement un contenu pictural précis mais, également, le charme sensoriel des couleurs composantes qui se nient l'une l'autre sur toute la surface de la peinture ainsi que le plaisir sensoriel de manipuler une peinture qui perd partout son caractère fluide, sauf dans les gouttes qui se répandent sur les bords.

Les peintures noires représentent un sommet émotif. Le thème du renoncement de soi-même apparaît de manière encore plus explicite dans la série de peintures qui ont suivi, et cette franchise diminue la tension. À l'avenant, il y eut une diminution d'échelle et une plus grande astreinte de la base matérielle, alors que des feuilles de masonite de deux pieds carrés remplacèrent les toiles de quatre pieds. Le procédé consiste à poser deux ou trois couches de diverses couleurs et de différentes sortes de peinture, puis d'enlever la couche supérieure en la frottant avec un abrasif, toile d'émeri, laine d'acier ou de papier sablé mouillé. Il arrive parfois, que l'abrasion atteigne accidentellement plusieurs couches et il en résulte d'assez grands contrastes de ton et de couleur. Dans un sens, ces peintures font beaucoup plus l'effet d'appartenir à l'art moderne conventionnel. Elles ne sont peut-être pas aussi hardies que les triangles ou les peintures noires, mais elles identifient plus clairement les impulsions qui les motivent. La peinture enlevée possédait souvent pour l'artiste un attrait de basse vulgarité — le lustre obtenu par vaporisation d'émail blanc ou noir. Le procédé de l'abrasion garantit un appauvrissement vertueux du résultat final, une pâleur poudreuse qui compense l'augmentation du contenu visuel.

Les retraits de peinture représentent, d'une façon, un renoncement personnel extrême mais ils réadmettent, en même temps, des différenciations internes dans l'image de surface. Une série encore plus récente les élimine à nouveau, mais permet une plus grande variété de couleur et reconnaît sa symbolisation de sentiments personnels et intimes. La base est encore une feuille de masonite. Chaque jour, pendant un mois, l'artiste recouvre la surface entière de la peinture avec un mélange de couleurs qui représente son humeur, sa réaction devant les événements du jour. À la fin du mois, il ajoute une couche de gris neutre. Seules les nuances produites par les textures verticales et horizontales, qui se croisent les unes sur les autres, sont susceptibles d'indiquer l'accumulation des directions changeantes laissées par le pinceau, un jour après l'autre. Des traces des différentes couches de couleur, consistant en minuscules gouttelettes de peinture tombées sur les bords de chaque feuille de masonite, servent de symboles narratifs d'événements devenus invisibles.

Le fait physique d'appliquer une couche de peinture peut désormais être mis en parallèle avec l'application d'une couche de significations d'ordre psychologique. En rétrospective, les premières séries d'œuvres de Spalding, si on les compare avec sa production actuelle, acquièrent un sens nouveau en raison de ses expériences personnelles à l'égard de l'interaction dynamique. Le degré d'abstraction ne donne pas accès à des détails précis, mais l'on y perçoit les généralités de la condition humaine mises en capsules dans l'art. La résolution des tensions personnelles en une structure ordonnée prend le caractère d'une métaphore universelle.

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)