

DAVID SPRIGGS
STRATACHROME



GALERIE DE L'UQAM

DAVID SPRIIGGS

STRATACHROME

MARIE-EVE BEAUPRÉ
COMMISSAIRE / CURATOR

GALERIE DE L'UQAM

PRÉFACE 6
LOUISE DÉRY

STRATACHROME : L'ÉPOPÉE VERTE 10
MARIE-EVE BEAUPRÉ

EXPOSITION 37

MODÉLISATIONS 63

BIOBIBLIOGRAPHIE 74

REMERCIEMENTS 77

PREFACE 8
LOUISE DÉRY

STRATACHROME: THE SAGA OF GREEN 24
MARIE-EVE BEAUPRÉ

EXHIBITION 37

MODELS 63

BIOBIBLIOGRAPHY 74

ACKNOWLEDGMENTS 77

EXPOSER L'ATELIER

LOUISE DÉRY
DIRECTRICE

La relation de l'artiste à son travail de création est généralement perçue comme inscrite dans l'espace de l'atelier. C'est là que se déploierait cette singulière filiation entre intuition, recherche, méthode, expérimentation et production. L'histoire de l'art atteste fréquemment de cette dynamique dans les faits qu'elle relate et les commentaires des artistes qu'elle rapporte. Dans les œuvres elles-mêmes aussi, notamment au travers des autoportraits et des vues d'atelier qui sont fort répandus et qui révèlent l'attachement particulier de l'artiste à son espace de travail. Mais depuis le début du XX^e siècle, nous voyons de plus en plus souvent des œuvres naître dans le lieu même de leur exposition et y trouver leur résolution. Désormais, de larges pans de la production artistique n'existent qu'en fonction de la présentation publique des œuvres; leur réglage spécifique, leur relation à l'architecture, leur parachèvement dans le lieu muséal s'avérant des déterminants indispensables à leur existence en tant qu'œuvre d'art.

Toutes ces questions qui relient l'œuvre, sa définition, son exposition et sa présentation au public sont forcément intéressantes pour une galerie située dans une institution universitaire où les arts visuels, l'histoire de l'art et la muséologie sont enseignés. Y réfléchissant depuis plusieurs années et ayant déjà observé certains mécanismes et manifestations de l'œuvre dans son état d'exposition – en particulier l'« exposition chantier » qui repose sur un développement synchronique des œuvres des artistes et du concept du commissaire –, il nous a semblé impératif de revenir sur la notion d'atelier et de tenter son incorporation dans le contexte de la

galerie. C'est Marie-Eve Beaupré qui en a eu l'idée et qui inaugure, avec David Spriggs, cette formule biennale qui consiste à accueillir un artiste et un commissaire en résidence et à leur livrer la Galerie comme espace de travail tout au long de l'été, en plus d'exposer le résultat de leur expérience dès l'ouverture de la programmation automnale. L'originalité de cette initiative n'est pas seulement attribuable à la présence enrichissante de l'artiste dans nos lieux et à l'opportunité qui lui est donnée de développer un projet autrement impossible à réaliser dans l'atelier. Elle innove tout particulièrement dans la forme de compagnonnage *in situ* qui associe le commissaire et l'artiste et leur permet un dialogue en progression, l'un comme l'autre se trouvant à façonner son propre atelier, celui de la pensée et de l'écriture, comme celui de la gestation et de la concrétisation de l'œuvre.

Il s'agit donc d'une première. Elle est d'autant plus significative qu'elle permet, d'une part, au jeune artiste David Spriggs de réaliser une toute nouvelle œuvre et de l'installer en solo à la Galerie de l'UQAM et, d'autre part, d'offrir à Marie-Eve Beaupré, doctorante en histoire de l'art à l'UQAM, l'opportunité d'expérimenter sa problématique de recherche sur le monochrome dans le cadre réel d'une relation privilégiée à l'œuvre. Je salue cette première initiative avec fierté en raison de la qualité impressionnante de notre premier tandem artiste/commissaire, mais également en signalant qu'elle diversifie nos liens avec l'École des arts visuels et médiatiques qui collabore au projet. Je félicite et remercie Marie-Eve et David qui nous présentent le fruit de leur expérience, de même que ceux et celles qui ont rendu possibles la résidence, l'exposition et le catalogue *David Spriggs. Stratachrome*. Finalement, il me fait très plaisir de souligner l'appui du Conseil des Arts du Canada, sans lequel de telles initiatives auraient peu de chance de voir le jour.

EXHIBITING THE STUDIO

LOUISE DÉRY
DIRECTOR

The artist's relation to his or her creative work is generally perceived as taking place in the studio, where the singular interaction of intuition, research, method, experimentation and production is thought to unfold. This dynamic emerges frequently in the history of art, both in the facts and statements of artists and in the art itself, especially the ubiquitous self-portraits and studio views that reveal the makers' special attachment to their workspace. Since the early twentieth century, however, it has become increasingly common to see art materialize and culminate in its exhibition venue. Indeed, many productions exist only in the context of their public presentation, relying on specific arrangements, relations to surrounding architecture and on-site consummation to be deemed works of art.

All these questions linking the work, its definition, its exhibition and its public presentation hold obvious interest for a gallery housed in a university where the visual arts, art history and museum studies are taught. After several years of reflecting on this and observing various mechanisms and renderings of art in its exhibited state – notably “making of” exhibitions based on the synchronic development of the artist's work and the curator's concept – we felt an imperative need to revisit the notion of studio and attempt to incorporate it into the gallery context. The approach we chose was devised by Marie-Eve Beaupré, who initiated it with David Spriggs this year. Our biennial initiative consists of hosting an artist and a curator in residence, turning the

Galerie over to them as a workspace for an entire summer and then opening the fall program with an exhibition of the result. The originality of this approach goes beyond the enrichment of having an artist in our space and giving him or her the opportunity to develop a project impossible to produce in a conventional studio. The key innovation lies in the *in situ* collaboration, in bringing curator and artist together to engage in a progressive dialogue while fashioning their individual studios: one for thought and writing, the other for artistic gestation and fruition.

This is a first. And it is all the more significant for enabling a young artist, David Spriggs, to create a brand new work and show it solo at the Galerie de l'UQAM; and for providing Marie-Eve Beaupré, an art history doctoral candidate at UQAM, the opportunity to put her research thesis on monochromes to the test in a real-life, privileged relationship with the work. I proudly salute this inaugural initiative, both for the impressive quality of our first artist-curator duo and because it diversifies our ties with UQAM's École des arts visuels et médiatiques, which collaborated on the project. Congratulations and thanks to Marie-Eve and David for sharing the fruit of their experience, and to everyone who helped make possible the residency, the exhibition and the catalogue *David Spriggs. Stratachrome*. Lastly, I want to gratefully acknowledge the support of the Canada Council for the Arts, without which projects of this sort would stand little chance of becoming reality.

STRATACHROME : L'ÉPOPÉE VERTE

MARIE-EVE BEAUPRÉ
COMMISSAIRE

Quelle plaie ! Tout le monde s'est mis au vert : espaces verts, numéros verts, classes vertes, prix verts, Parti vert... Et jusqu'à nos poubelles, que l'on repeint dans cette couleur censée évoquer la nature et la propreté. N'en jetez plus ! Le symbole est trop beau pour être vrai, et nous ferions mieux de nous méfier, car, contrairement aux apparences, le vert n'est pas une couleur bonnête. C'est un roublard qui, au fil des siècles, a toujours caché son jeu, un fourbe responsable de plus d'un mauvais coup, un hypocrite qui aime les eaux troubles, une couleur dangereuse dont la vraie nature est l'instabilité ! Ce qui, somme toute, correspond assez bien à notre époque perturbée.

*Michel Pastoureau et Dominique Simonnet,
Le petit livre des couleurs, Paris,
Éditions du Panama, 2005, p. 61.*

Avant même d'entrer dans le vif du sujet, la couleur verte, de la dévisager et de portraiturer ses diverses figures représentées par David Spriggs, il nous faut d'abord expliquer le concept de *stratachrome*. Pourquoi était-il nécessaire d'inventer un mot ? Non pas seulement que l'installation réalisée par l'artiste baptise une nouvelle série d'œuvres, et que chaque nouvelle série offre les possibilités d'émergence de nouveaux concepts langagiers. Non pas seulement que cet artiste ait inventé un processus d'assemblage inédit qui consiste à superposer de nombreuses strates d'images peintes sur autant de pellicules transparentes. Non pas seulement que le terme *stratachrome* se soit imposé en juxtaposition à celui de monochromie et de stéréophonie. Pour bien nommer cette œuvre nouvelle et y inscrire la possibilité d'une série, il était impératif de marquer l'historicité qu'implique toute réflexion sur la couleur et de pointer la stratification des couches de sens qui lui donnent son caractère propre dans une société donnée, à un temps donné.

Entreprendre un projet d'étude sur la couleur verte nécessitait, *a priori*, de considérer le sujet dans toute son étendue, soit sous toutes les strates de sens qui constituent – et ont constitué – le « concept » de vert, mais encore fallait-il leur imposer un processus d'entonnoir en vue de la réalisation d'une œuvre à produire dans le cadre d'une résidence à la Galerie de l'UQAM. Puisque la couleur joue un rôle dans la physique, la chimie, la psychologie, ainsi que dans le langage, l'art et la philosophie, notre réflexe, à David et à moi-même, fut de partager toute l'information disponible sur le sujet, depuis ses mythes fondateurs, ses grandes figures, ses anecdotes socialisatrices jusqu'à ses références artistiques. Ce n'était qu'après avoir retracé différents traits sémantique, symbolique, poétique, social et politique que nous pouvions mettre en perspective les principales figures d'autorité qui régissent aujourd'hui notre interprétation de la couleur. L'iconographie de cette œuvre a ainsi été

développée au fil de conversations et de lectures, selon un processus de stratification de l'information par lequel les images ont été disposées en couches superposées.

Bien que la couleur elle-même, prise globalement, soit ce dont il n'est pas de représentation possible, son sens, son réel, lui, peut apparaître localement ou circonstanciellement. C'est pourquoi ce projet ne prétend en rien à l'exhaustivité au sujet du vert, l'objectif n'étant pas de synthétiser le concept, chose impossible. Il souhaite toutefois proposer un point de vue spécifique aux représentations contemporaines du pouvoir et à leurs résonances chromatiques à travers le travail saisissant d'un artiste qui porte un regard informé sur son époque dans laquelle le vert s'impose, virtuellement entre autres, comme la couleur de la substitution du réel.



L'ÉPOPÉE VERTE

Dans le grand livre de l'Histoire, la couleur verte a teinté le langage de plusieurs idéologies et modes de vie, allant jusqu'à endosser des attitudes parfois contradictoires. L'islam primitif a été la première religion à associer le vert à

la quintessence de la nature. Tout endroit verdoyant était synonyme de paradis à l'époque du prophète Mahomet (570-632)¹, qui portait manteau et turban verts. Cette couleur est devenue emblématique pour le peuple musulman, on la retrouve dans la plupart des drapeaux du monde arabe, notamment celui de l'Arabie saoudite, et dans le *sandchak-cherif*, la bannière sainte de couleur verte brodée d'or, brandie pendant les guerres et lors de la conquête de La Mecque². Sûrement est-ce alors en réaction que cette couleur a été codifiée chez les catholiques comme la couleur des habits des dimanches ordinaires.

Au Moyen Âge, porter un vêtement vert en public était considéré comme un geste excentrique, sauf dans le cas des jeunes femmes célibataires pour lesquelles le port de la coiffe ou de l'accessoire vert relevait du code vestimentaire et informait de leur statut³. Dans le monde féodal sous l'Empire carolingien, donc à l'époque des chevaliers et des fiefs à protéger, les duels judiciaires avaient lieu dans les prés verdoyants et, pour l'événement, les jongleurs, bouffons et chasseurs étaient de vert vêtus⁴.

Quelques siècles plus tard, le vert est proclamé la couleur des habits de la bourgeoisie. Alors que le manteau vert porté par la mariée dans un tableau peint par Jan Van Eyck, *Les époux Arnolfini*, est un signe indiquant la richesse du couple, la robe verte de la célèbre *Mona Lisa* peinte par Léonard de Vinci nous laisse deviner qu'elle n'appartenait pas à la noblesse mais bien à la classe bourgeoise. Couleur préférée de Napoléon, le vert l'aurait conduit à sa perte selon certains auteurs⁵. De grandes quantités d'arsenic furent découvertes dans ses cheveux et ses ongles lors d'analyses effectuées par des chimistes. Napoléon n'aurait pourtant pas été empoisonné par ses gardes mais bien par sa couleur préférée : le climat humide de Sainte-Hélène aurait provoqué

la libération de l'arsenic contenu dans les étoffes et tapisseries recouvrant les murs de ses appartements.

Jusqu'à la Renaissance, le vert avait, d'un point de vue technique, la particularité d'être une couleur instable lorsqu'elle était fabriquée au moyen de produits végétaux, telles des feuilles, des racines, des fleurs et des écorces. Les pigments naturels s'avéraient toujours très affectés par les variations de la lumière. Lorsqu'elle était obtenue par le mélange de matières artificielles, tel le vert-de-gris que l'on obtient à la suite d'un processus d'oxydation, la couleur verte devenait aussi lumineuse que corrosive. Plusieurs historiens et anthropologues, dont Michel Pastoureau, ont démontré le singulier métissage entre la composition et la symbolique du vert, qui représente tout ce qui bouge, change et varie⁶.

Au fil du temps, une perception négative semble s'être imposée. Les extraterrestres, tout autant que les démons médiévaux, sont la plupart du temps représentés dans une couleur verte. Sûrement est-ce le legs d'une époque où les pigments verts pouvaient empoisonner. La symbolique de cette couleur chimiquement instable, dangereuse à obtenir, voire mortelle pour certains, s'est donc organisée autour des notions qui concernent le hasard, le jeu et le destin. Elle est de ce fait devenue la couleur de l'instabilité, de la malhonnêteté et de l'hypocrisie.

Il faudra attendre les recherches d'Isaac Newton (1642-1727) pour que devienne envisageable un nouveau classement de l'échelle des couleurs et que l'on songe à fabriquer la couleur verte en mélangeant le jaune et le bleu. Mais les chimistes de l'époque prétendaient que les couleurs qui résultaient d'un mélange ne possédaient pas une valeur équivalente aux autres directement puisées dans

la nature. Ainsi, au cours du XIX^e et du XX^e siècle, de nombreux artistes ont préféré ne pas peindre avec des couleurs complémentaires tels le vert, le violet et l'orangé, préférant utiliser exclusivement les couleurs dites primaires, donc le jaune, le bleu, le rouge ainsi que le noir et le blanc comme ce fût le cas à l'École du Bauhaus.

Aujourd'hui, cette couleur instable, en grande période de revalorisation, est autant associée aux espaces de verdure aménagés dans les grands centres urbains, aux territoires protégés par l'armée lors d'une mission de guerre, aux tapis recouvrant les tables des casinos qu'à ceux simulant une nature idéalisée sur les terrains de golf. La diversité des espaces qu'elle désigne nous confirme que plusieurs facteurs ont lentement engendré son plus récent tournant symbolique. Parmi ses fonctions plus récemment acquises, outre sa connotation écologique, le vert qui nous est contemporain est devenu photogénique. Au nombre des couleurs, le vert possède le meilleur contraste de luminance. Le très large spectre de la couleur verte, perceptible par l'œil tout comme la lentille de la caméra, rend possible l'incrustation vidéo, une manipulation de l'image propre au domaine du cinéma consistant à intégrer dans une même image des objets filmés séparément. Ainsi, depuis que l'on utilise de larges écrans verts (*green screen*) pour réaliser les effets spéciaux, cette couleur s'impose comme la plus virtuelle de toutes, le symbole contemporain de la substitution. Et c'est précisément à partir de ce point de vue que David Spriggs a développé l'iconographie de son installation.

LE THÉÂTRE DES OPÉRATIONS

À la suite de recherches sur les récentes réaffectations de la couleur verte, David Spriggs a choisi d'aborder l'espace de la galerie comme un théâtre des opérations. Cette expression est un terme militaire, donc habillé de vert, qui

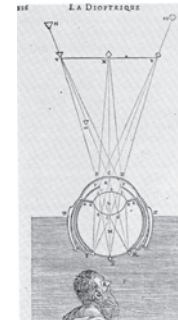
désigne tous les territoires dans lesquels ont lieu les opérations des soldats en période de guerre. Pour l'artiste, ce terme ne recouvre pas seulement les actions commandées au sol, mais s'étend aussi à diverses formes d'espaces virtuels incluant l'espace médiatique, le cyberspace, les jeux vidéo et le cinéma, des formes contemporaines d'espaces guerriers.



À l'heure actuelle, le vert est la couleur de l'hologramme, celle aussi de la vision de nuit, assurément la plus virtuelle de toute la gamme chromatique. En référence au rendu des technologies optiques développées par l'armée qui révèlent le corps nocturne (*night vision*), c'est dans le noir que l'artiste a choisi de présenter son installation. La couleur verte y agit comme le révélateur d'images surexposées, dont certaines parties sont illisibles. Elle dévoile et aveugle les images en alternance au fil de nos déplacements autour de l'œuvre composée de deux sections organisées thématiquement et formellement à partir des dynamiques de l'implosion et de l'explosion.

Présentée telle une animation en suspens, l'installation lumineuse offre une perception synthétique des corps et masses représentés, autant de référents du pouvoir contemporain dont les résonances chromatiques appartiennent aux domaines militaire, artistique, social et technologique. L'objectif de la

démarche de David Spriggs est de «surprendre le réel» afin d'immobiliser, pour mieux les identifier, les figures qui régissent le pouvoir. Sa stratégie est caractéristique de l'anamorphose. Plutôt que de créer un point de fuite pour l'œil, il inverse les conventions de la perspective de manière à transformer celui qui regarde en point de fuite.



Le très grand format privilégié par l'artiste ainsi que la courbe donnée à chaque section permettent de submerger le regard du visiteur. Dans la salle d'exposition, l'œuvre occupe presque entièrement le champ de vision. Elle produit un effet-cinéma dans le cadre duquel l'iconographie se lit comme un montage orchestré de manière à susciter à la fois une fusion et une confusion des informations. Cet effet s'articule à l'image de notre propre perception du réel, qui, le plus souvent, provient d'un montage de temporalités produites par les nouvelles technologies qui redéfinissent notre saisie des événements. Internet en demeure le plus grand symbole avec sa Toile. En nous permettant d'être un spectateur omniscient, l'œuvre témoigne du fait que la surenchère d'images provoque elle aussi l'aveuglement.

Dans cette œuvre, tous les symboles et référents empruntés ou créés par l'artiste ont été peints sur de grandes pellicules transparentes au moyen d'acrylique fluorescent. Une caméra sur trépied a été reproduite dans chacune des sections de l'installation. Le modèle représenté est celui employé pour filmer les images en trois dimensions. Sa disposition légèrement en retrait insiste sur l'idée que toutes ces images appartiennent à un univers virtuel. La reproduction du costume de camouflage d'un soldat a été superposée à la carcasse de deux voitures accidentées. Certains y verront une référence à une œuvre d'Andy Warhol intitulée *Green Car Crash* (1963). De plus, une masse nuageuse a été clairement peinte dans la partie supérieure de l'installation. Énigmatique à première vue, elle comporte de larges ouvertures qui, dans les faits, ont été prélevées directement du *Grand Verre* (1915-1923) conçu par Marcel Duchamp. Cette œuvre réalisée sur une structure de verre, ce qui sous-entend une transparence du support, inclut elle aussi le spectateur comme sujet à l'arrière-plan des images reproduites. Il s'agit là d'une autre forme d'incrustation dans l'image qui n'est pas sans référence aux effets spéciaux que permet l'emploi d'écrans verts. Dans la partie inférieure de l'une des deux sections, une femme nue prend la pose. L'image source provient d'une gravure de Dürer illustrant un exercice de mise en perspective. L'usage d'une grille par les artistes facilitait le calcul des effets de la perspective sur le motif à reproduire. Ce procédé qui permet la représentation de la perspective linéaire est familier à ceux employés par David Spriggs. Toutefois, le type d'assemblage inventé par ce dernier lui permet de transposer des images bidimensionnelles dans l'espace. Ainsi, le concept de *stratachrome* peut être compris comme une nouvelle forme de représentation tridimensionnelle.

En dépit de la reproduction de certaines scènes pornographiques dans lesquelles le corps virtuel est exposé au regard, le visiteur ne se trouve pas

dans un rapport de séduction, mais plutôt de fascination devant cette installation monumentale, curieux de décortiquer les images composant l'ensemble. Chaque section réfère à un type de nudité différent, explicité par l'artiste comme une pornographie du corps et une pornographie de la guerre. Cette conception réfère notamment à certaines idées développées par Jean Baudrillard⁷ au sujet de l'espace médiatique accordé aux images pornographiques. L'effet de virtualisation des corps et des objets provient à la fois d'un travail d'anamorphose, soit une déformation de l'image effectuée à l'aide d'un système optique, et de mise en perspective dans le cadre duquel les éléments de type organique sont peints avec un fusil à peinture alors que les éléments appartenant à l'univers de la technologie sont reportés au moyen d'un pinceau. L'iconographie de cette installation transpose ainsi le théâtre des opérations d'une guerre conceptuelle entre différents symboles du pouvoir contemporain et invite de ce fait à un questionnement sur le processus de fabrication des images. L'esthétique du champ de bataille produit des images qui peuvent potentiellement se transformer en projectiles médiatiques promotionnels, notamment l'image du plein contrôle qui pourrait ressembler à celle de prisonniers masqués, telle que reportée au coin d'une section. Si la saturation des images rendant illisibles certains pans de l'installation peut être interprétée comme une forme d'autocensure, c'est que l'œuvre insiste sur la fausse transparence de l'information visuelle, une problématique soulevée au regard des politiques médiatiques des guerres qui nous sont contemporaines.

À notre époque, une majorité de nos combats sont virtuels, pensons aux nouvelles stratégies militaires usant de drones ainsi qu'aux guerres proclamées par les pirates informatiques. La guerre actuellement n'est pas tant un combat entre personnes, mais entre symboles que nous expérimentons à travers les médias, donc virtuellement. Ces possibilités nouvelles entraînent inévita-

blement une perte de l'expérience directe et rendent presque impossible le dépistage de la substitution. L'interpénétration des formes et du contenu, leur imbrication et leur superposition, engendrent définitivement une perte du sens. L'ambiguïté spatiale perceptible dans l'installation de David Spriggs relève de cette érosion de la frontière entre réel et virtuel.

[...] l'histoire des batailles c'est d'abord celle de la métamorphose de leurs champs de perception. Autrement dit, la guerre consiste moins à remporter des victoires «matérielles» (territoriales, économiques...) qu'à s'approprier «l'immatérialité» des champs de perception [...].⁸

VERT STÉRÉOPHONIQUE

Le principe du stéréoscope, un instrument d'optique employé par les médecins, est de rendre possible l'observation simultanée de deux images prises par deux objectifs parallèles, dont l'écart est voisin de celui entre les yeux. Cet outil génère une image virtuelle qui donne une sensation de profondeur et de relief à des images en deux dimensions. Pour sa part, la projection stéréographique, utilisée en cartographie notamment pour représenter la Terre, permet la représentation des objets à trois dimensions sur un seul plan. L'invention du terme *stratachrome* puise une part de son sens et de sa forme dans ces deux techniques nées au cours du siècle dernier.

En vue de concevoir une installation référant aux potentialités virtuelles de la couleur verte, d'offrir à voir non pas tant la synthèse, mais plutôt l'impression résiduelle d'une couleur, et de dépendre l'étendue de son spectre, David Spriggs doit en premier lieu conceptualiser les images à peindre au moyen d'un logiciel de programmation en trois dimensions, puis décomposer les représentations en de

nombreuses couches d'images fragmentées, des strates qui, une fois superposées, s'apparentent à des relevés topographiques modélisant l'espace.

D'un point de vue conceptuel, le terme *stratachrome* renvoie à une forme de stéréophonie des idées. Si la stéréophonie définit l'ensemble des procédés d'enregistrement, de reproduction et de diffusion permettant de donner l'impression du relief acoustique, dans le cas de cette œuvre, la séquence des procédés employés par David Spriggs, allant de l'enregistrement numérique des fichiers à la reproduction en peinture des images sources sous la forme d'une installation, parvient d'une manière inédite à donner l'impression du relief conceptuel de la couleur verte, une forme nouvelle de stéréophonie des images.

La diffusion du son en stéréophonie permet à l'auditeur d'apprécier à la fois la surface et la profondeur des sonorités. Envisager la métaphore d'une stéréophonie de la couleur rend possible la représentation de ses nombreuses strates de sens dans un même espace et ouvre de ce fait une réflexion en stéréo sur les dynamiques perceptuelles de la couleur, sur sa matérialité, sur les réalités et sur les concepts qu'elle façonne. En regard du concept de vert, signification et signifiant coïncident dans la mesure où une diversité de réalités peut investir ce même mot. Le nom d'une couleur contient toujours plusieurs possibilités sémantiques, ainsi son concept réunit en lui un ensemble de significations qu'il est possible d'envisager en stéréophonie.

Concevoir une installation sur la couleur verte nécessitait de pouvoir représenter ses référents dans un espace circonscrit tout en gardant compréhensible et visible la stratification des couches de sens qui lui donnent son caractère propre. Le concept de *stratachrome*, en juxtaposition à celui de monochromie

et de stéréophonie, marque ainsi l'historicité qu'implique toute réflexion sur la couleur, puisque tout chercheur impliqué dans l'étude des facteurs qui façonnent les concepts chromatiques, qu'il soit plasticien, historien, psychologue ou sociologue, doit anticiper leur lente métamorphose au fil des générations. Manifestement, la couleur ne permet pas la reproduction intégrale ni littérale de l'histoire dans le présent, mais elle supporte du moins la réitération de ses virtualités toujours effectives. Une couleur en soi ne constitue pas un indice de la stabilité d'une réalité. Mais sa médiation est précisément ce qui nous informe sur la stabilité des réalités. Interroger ce qui, pour une couleur, demeure dans la filiation et l'héritage malgré les ruptures de générations s'avère un important travail de recherche qui permet à la fois de restituer la constellation des sens et symboliques de la couleur dans la distance du temps et d'en récupérer les possibilités toujours effectives. C'est en soi la stratégie privilégiée par David Spriggs.

¹ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 71.

² Eva Heller, *Psychologie de la couleur*, Paris, Pyramyd, 2009, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 66.

⁵ Eva Heller, *op. cit.*, p. 96.

⁶ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 66.

⁷ Jean Baudrillard, « War Porn » dans *Journal of Visual Culture*, 2006, vol. 5, n° 1, p. 86-88.

⁸ Paul Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris, Éditions de l'Etoile, 1984, p. 10.

STRATACHROME: THE SAGA OF GREEN

MARIE-EVE BEAUPRÉ
CURATOR

It's a plague! Everyone and everything is going green: green spaces, green magazine issues, green fieldtrips, green awards, Green Party. Even our garbage cans have been repainted green, which supposedly evokes nature and cleanliness. But hold on! The symbol is too good to be true and should not be trusted, because, contrary to appearances, green is not an honest colour. It's a crafty rascal that has bidden its game for centuries, a double-dealer responsible for many a misdeed, a hypocrite partial to chaos, a dangerous colour whose true nature is instability! In short, green is right in keeping with our troubled times.

Michel Pastoureau and Dominique Simonnet, Le petit livre des couleurs, (Paris: Éditions du Panama, 2005), p. 61.

Before going to the heart of the matter, the colour green; before scrutinizing it and describing its diverse faces as portrayed by David Spriggs, I should explain the concept behind “stratachrome.” Why was it necessary to coin a word? Not merely because the artist’s new installation would likely give its name to a new series of works and each new series invites the emergence of new linguistic concepts. Nor because the artist had invented a new assembly process that consists of superimposing multiple layers of images painted on sheets of transparent film. Nor because the term “stratachrome” so clearly lent itself to juxtaposition with “monochromaticity” and “stereophony.” No, it was because, in order to properly name the new work and an eventual series, the chosen word had to denote the historicity implied by any reflection on a colour and underscore the stratified layers of meaning that distinguish it in a given society at a given time.

Undertaking a study of the colour green required prior consideration of the subject in its entirety, seen through the multiple strata of meaning that constitute – and have constituted – the “concept” of green, all the while channelling the information towards the production of an artwork created in residence at the Galerie de l’UQAM. Since green has a bearing in physics, chemistry and psychology, as well as in language, art and philosophy, David Spriggs and I decided to gather and share all available relevant information, including the colour’s ancient myths, key figures, societal anecdotes and artistic references. Only after identifying the various semantic, symbolic, poetic, social and political traits of green would we be able to put into perspective the principal factors that govern its current interpretation. And so the iconography of the artwork grew out of a process of information stratification, out of readings and conversations that led to the arrangement of images in superimposed layers.

Although its meaning or reality can manifest locally or circumstantially, no colour can be depicted as a whole. Accordingly, this project in no way claims to be an exhaustive examination of green, or to attempt an impossible synthesis of the concept. Rather, it offers a particular take on contemporary representations of power and their chromatic resonance through the striking work of an artist who casts enlightened eyes on his time, in which green stands, virtually and otherwise, as the colour of the substitution of reality.



THE SAGA OF GREEN

In the great book of History, green has coloured the language of many ideologies and ways of life, at times even taking contradictory stances. Early Islam was the first religion to associate green with the quintessence of nature. In the age of the Prophet Mohammed (570-632),¹ who is said to have worn a green mantle and turban, any lushly verdant site was synonymous with paradise. The colour thus became emblematic for Muslims, marking the *sanjak-sherif*, the sacred gold-trimmed green banner carried during the Conquest of Mecca and other wars,² and seen today in the flags of Saudi Arabia and most other countries of the Arab world. Perhaps it was in reaction to this that the Catholic Church decreed green as the colour of vestments for ordinary Sundays.

In the Middle Ages, the wearing of green in public was considered peculiar, except in the case of young unmarried women, who wore green coifs or accessories to signal their marital status.³ And under the feudal system of the Carolingian Empire, in the days of knights and guarded fiefdoms, judicial duels were held in grassy fields, with jugglers, jesters and hunters garbed in green for the occasion.⁴

A few centuries later, green was proclaimed the colour of bourgeois dress. The green of the bride's gown in *The Arnolfini Portrait*, by Jan van Eyck, signifies the couple's wealth, and the green dress worn by the subject of Da Vinci's famous *Mona Lisa* suggests that she was of bourgeois, rather than noble, birth. Green was Napoleon's favourite colour, but it is said by some to have led to his death.⁵ High levels of arsenic have been found in samples of his hair and nails, leading to speculation that he was poisoned. Not by his guards, however, but by his penchant for green: the theory is that the damp climate of St. Helena caused the release of arsenic gas from the dyes used in the wallpaper and drapes of his quarters.

Until the Renaissance, green was notable, from a technical standpoint, for being unstable when made from leaves, roots, flowers, bark or other plant products, since all natural pigments were strongly affected by light variations. When produced with mixtures of artificial substances such as verdigris, obtained by oxidation, the colour became luminous but also corrosive. Many historians and anthropologists, including Michel Pastoureau, have demonstrated the singular correlation between the composition and the symbolism of green, which stands for all that moves, changes and varies.⁶

Over time, a negative perception set in. Extraterrestrials and medieval demons were generally portrayed in green, no doubt a hangover from the days of its poisonous pigments. The symbolism of this chemically unstable colour, dangerous to obtain and at times deadly, came to rest on the notions of chance, gambling and fate. And with that, green became the colour of instability, dishonesty and hypocrisy.

It was not until the experiments of Isaac Newton (1642-1727) that a new way of classifying colours was conceived, and someone thought of mixing yellow and blue to produce green. But contemporary chemists claimed that composite pigments were inferior to those drawn directly from nature. Even in the nineteenth and twentieth centuries, many artists, like those of the Bauhaus school, shunned complementary colours like green, violet and orange, preferring to use only the red, yellow and blue primary colours, along with black and white.

Today, this unstable colour is enjoying renewed popularity, lending its name to landscaped spaces in cities, fortified war zones, casino table covers and the idealized nature of golf courses. The diversity of the spaces it designates confirms the slow-moving influence of multiple factors prior to its recent symbolic shifts. Aside from its ecological connotation, one of the latest functions acquired by green has to do with being photogenic. Of all colours, green offers the highest luminance contrast. Its broad range on the spectrum, visible to the eye and the camera lens, makes it ideal for video compositing, an image manipulation technique, originally developed for filmmaking, which consists of combining separately filmed objects in a single image. As the use of large green screens to create special effects has grown, green has become the most virtual colour of all, the contemporary symbol of substitution.

And it is precisely from this perspective that David Spriggs developed the iconography of his installation.

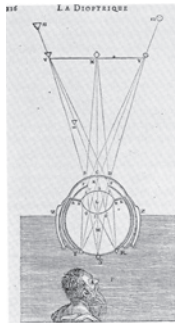
THE THEATRE OF OPERATIONS

After researching green's recent reassignments, David Spriggs chose to tackle the gallery space like a theatre of operations. This military, hence green-uniformed, term designates the territory of war where troops are actively engaged. In the artist's interpretation, it extends not only to actions commanded on the ground but also to various forms of virtual space, including media space, cyberspace, video games and movies – contemporary battlegrounds.



These days, green is the colour of the hologram, and of night vision systems, where it is at its most virtual. In a nod to the military-developed optical technologies that enable troops to see at night, the artist chose to present his installation in a darkened room. Here, green serves to reveal overexposed images, parts of which are illegible. It alternately masks and unmasks the images as the viewer moves around the work, which is composed of two sections organized thematically and formally according to the dynamics of implosion, on the one hand, and explosion, on the other.

Presented as if in suspended animation, the luminous installation offers a synthesized perception of the represented bodies and masses, referents of the contemporary power whose chromatic resonances belong to the military, artistic, social and technological spheres. The aim of Spriggs' approach is to surprise reality in order to immobilize it, the better to identify the figures that govern the power. In this, his strategy is not unlike the anamorphic process: rather than creating a vanishing point for the viewer's eye, he inverts the conventions of perspective so that the viewer becomes the vanishing point.



The large scale favoured by the artist and the curved shape of the sections serve to flood the visitor's gaze. The work occupies nearly the entire field of vision in the gallery, producing a cinematic effect in which the iconography reads like a montage composed so as to simultaneously fuse and confuse the information. This effect functions like our own perception of reality, which is most often shaped by a montage of temporalities produced by the new technologies that redefine our grasp of events. The Internet remains the

principal symbol of this. Thus, even while making the viewer omniscient, the work testifies to the fact that an overabundance of images can also be blinding.

In this installation, the artist's borrowed and created symbols and referents are painted in fluorescent acrylic on large sheets of transparent film. A camera of the sort used to film three-dimensional images, set on a tripod, is reproduced in each section, its slightly set-back position emphasizing the idea that all of the images are part of a virtual universe. A reproduction of a soldier's camouflage uniform is superimposed on the carcasses of two crash-damaged cars (some will see a reference to Andy Warhol's 1963 *Green Car Crash*). In addition, a painted cloudy mass is clearly visible in the upper area. Enigmatic at first glance, it has large openings borrowed directly from Marcel Duchamp's *Large Glass* (1915-1923). Executed on glass, implying transparency, this work, like *Stratachrome*, includes the viewer as subject behind the reproduced images. The resulting composite imagery is reminiscent of green-screen special effects. In the lower area of one of the sections, a nude model appears in pose. The source image is from a Dürer print illustrating a perspective drawing lesson, where the use of a grid helps the artist calculate the effects of perspective on the subject to be reproduced. This method of representing linear perspective is similar to those used by David Spriggs, but his invented assembly process enables him to transpose two-dimensional images in space. The stratachrome concept can thus be understood as a new form of three-dimensional representation.

Despite reproduced pornographic scenes in which the virtual body is exposed, viewers find themselves moved not by seduction but by fascination before this monumental installation, curious to dissect the images composing the

whole. Each section refers to a different type of nudity, defined by the artist as pornography of the body and pornography of war. This concept refers, in particular, to ideas on the media space devoted to pornographic images developed by Jean Baudrillard.⁷ The effect of body and object virtualization derives from the use of both anamorphosis – image distortion produced by means of an optical system – and perspective, with a paint gun used to depict the organic elements and the technological elements rendered with a brush. The installation’s iconography transposes the theatre of operations of a conceptual war between various symbols of contemporary power and, in so doing, questions the image-making process. The battlefield aesthetic produces images with the potential to become promotional media missiles, especially the image of total control that suggests masked prisoners, seen in the corner of one section. The surfeit of images that makes certain parts of the installation illegible can be interpreted as a form of self-censorship; this allows the work to point up the false transparency of visual information and raise the issue of media policies in present-day wars.

In today’s world, most combat is virtual, as in the new drone-based military strategies and wars waged by cyberpirates. Present-day war is fought less between individuals than between symbols that we experience through the media, hence virtually. These new possibilities inevitably lead to the loss of direct experience and make it almost impossible to detect the substitution. With the interpenetration, overlapping and superimposition of form and content comes a definitive loss of meaning. The spatial ambiguity perceptible in David Spriggs’ installation follows from this erosion of the boundary between real and virtual.

The history of battle is primarily the history of radically changing fields of perception. In other words war consists not so much in scoring territorial, economic or other material victories as in appropriating the “immateriality” of perceptual fields.⁸

STEREOPHONIC GREEN

The principle of the stereoscopic viewer, an optical instrument used in medicine, is to enable the simultaneous viewing of two images recorded through two parallel lenses spaced roughly like the eyes. This results in a virtual image that gives the two-dimensional images a sense of depth and relief. Stereographic projection, used in applications such as mapping the Earth, serves to represent three-dimensional objects on a single plane. The invented term “stratachrome” draws part of its meaning and form from these two techniques, both developed in the last century.

To design an installation that speaks to the virtual potentialities of the colour green, to depict not so much a synthesis as a residual impression of the colour, and to reflect its countless shades, David Spriggs had first to conceptualize the images to be painted using 3D programming software, then to decompose the representations into multiple layers of fragmented images, which, once superimposed, resemble topographic relief maps of space.

From a conceptual standpoint, the word “stratachrome” refers to a sort of stereophony of notions. Stereophony is the recording, reproducing and broadcasting system used to create the impression of multi-dimensional sound. In *Stratachrome*, the series of processes used by the artist, ranging

from file digitization to the installation-specific painted reproduction of source images, represents a new way of creating the impression of conceptual relief, of rendering the colour green in visual stereophony.

The stereophonic system allows the listener to hear both the surface and the depth of the sound. Metaphorically envisaging a colour in stereophony makes it possible to represent its multiple layers of meaning in a single space and, in so doing, opens the door to stereophonic reflection on the perceptual dynamics of colour and its materiality, on the realities and concepts that it shapes. In terms of the concept of green, signification and signifier coincide, since the word can connote a diversity of realities. Every colour's name contains multiple semantic possibilities; in the same way, its concept holds multiple meanings that can be envisaged in stereophony.

Creating an installation on the colour green required the ability to represent its referents in a circumscribed space, while keeping the distinctive layers of meaning comprehensible and visible. Juxtaposed with the concepts of monochromaticity and stereophony, the concept of stratachromy denotes the historical nature of any study of colour, since anyone – visual artist, historian, psychologist, sociologist – researching the factors that shape colour concepts must expect to observe the slow metamorphosis of these concepts over generations of time. While colour is clearly inadequate to reproduce history in the present, either wholly or literally, it can at least serve to reiterate surviving virtualities of the past. In itself, a colour is not an indication of a reality's stability; however, its mediation certainly sheds light on the stability of realities. Researching and questioning the aspects of a colour's

lineage and legacy that live on, despite generation gaps, is an important undertaking that serves to reconstitute the constellation of the colour's meanings and symbolism in the distance of time and to recover its enduring possibilities. This, in essence, is David Spriggs' strategy.

¹ Pastoureau and Simonnet, p. 71.

² Eva Heller, *Psychologie de la couleur* (Paris: Pyramyd, 2009), p. 94.

³ *Ibid.*, p. 93.

⁴ Pastoureau and Simonnet, p. 66.

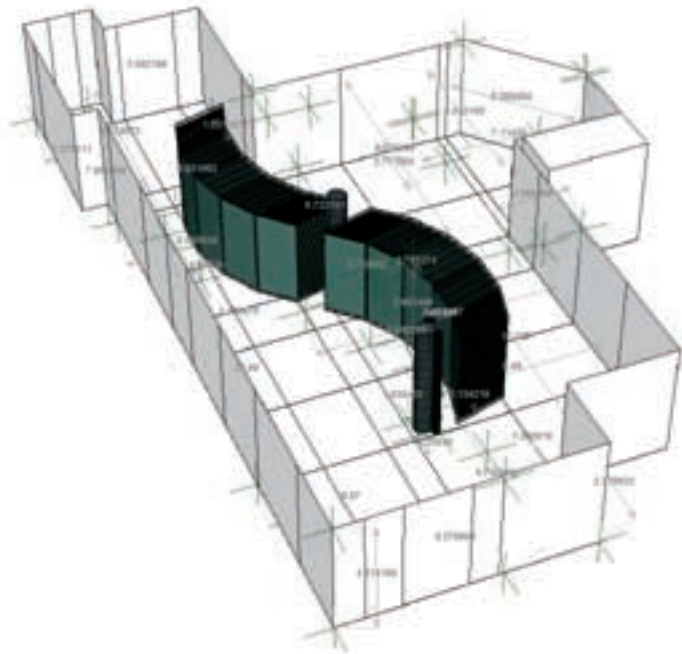
⁵ Heller, p. 96.

⁶ Pastoureau and Simonnet, p. 66.

⁷ Jean Baudrillard, "War Porn," *Journal of Visual Culture*, vol. 5, no. 1 (2006), pp. 86-88.

⁸ Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (London: Verso, 1989), p. 10.

EXPOSITION
EXHIBITION



STRATACHROME : [stRatakRo : m] nom masc.

Image ou sculpture composée de multiples plans ou couches de couleur.

STRATACHROME : [stRatakRo : m] adj.

Se dit d'une image ou d'une sculpture constituée de multiples plans ou couches de couleur.

Dérivé du latin moderne *strata* – couches et du grec *chroma* – couleur.

STRATACHROME: strāt'ə 'krōm > noun.

Any image or sculpture developed or executed in multiple planes or layers of colour.

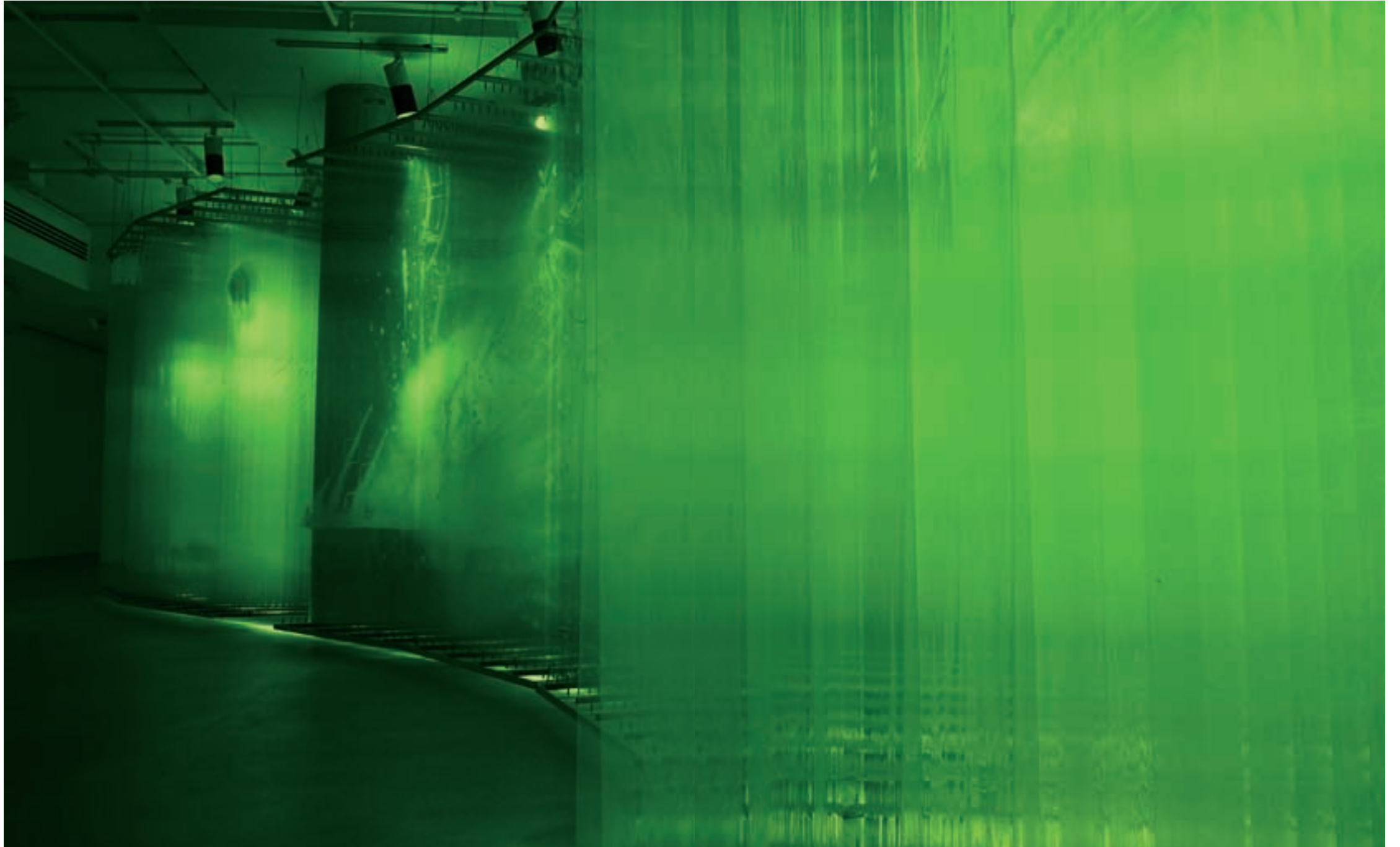
STRATACHROMIC: strāt'ə 'krōmɪk > adjective.

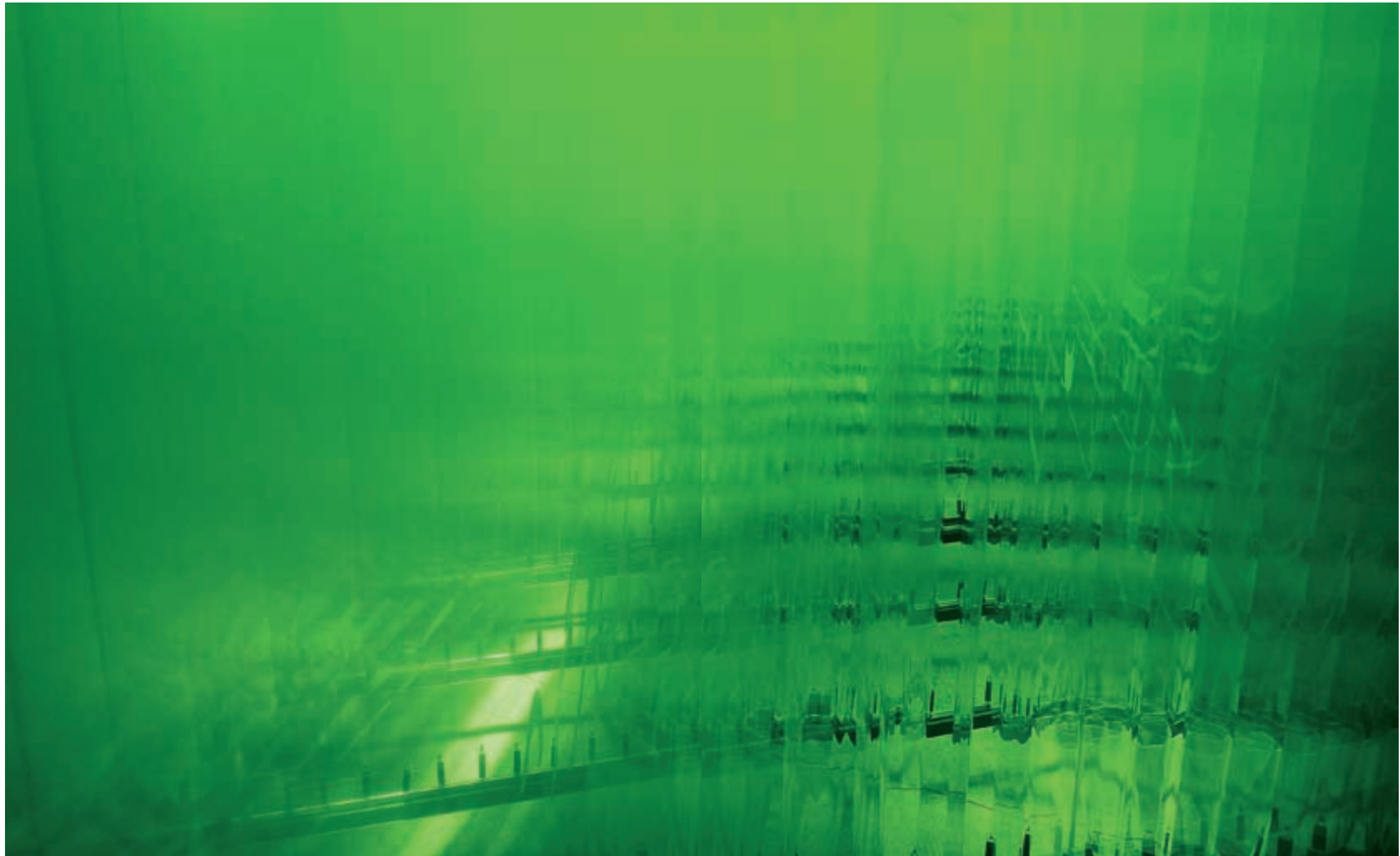
Of an image or sculpture consisting of multiple planes or layers of colour.
Derivative- from modern Latin *strata* – layers, and Greek *chroma* - pure colour.

David Spriggs a inventé un processus d'assemblage inédit qui consiste à superposer de nombreuses images peintes sur autant de pellicules transparentes. Le terme *stratachrome* a été créé pour désigner toute image – ou objet – composée de multiples strates, sur le plan des idées comme sur celui de la matérialité. L'imposante installation produite par l'artiste prend la forme de deux pans monochromes et lumineux. Chaque section mesure 7,62 m de longueur, 3,66 m de hauteur et 2,13 m de profondeur. L'œuvre comprend 400 films de polyester transparents peints au moyen d'acrylique verte fluorescente, 250 m de tiges d'acier et 4 000 ressorts.

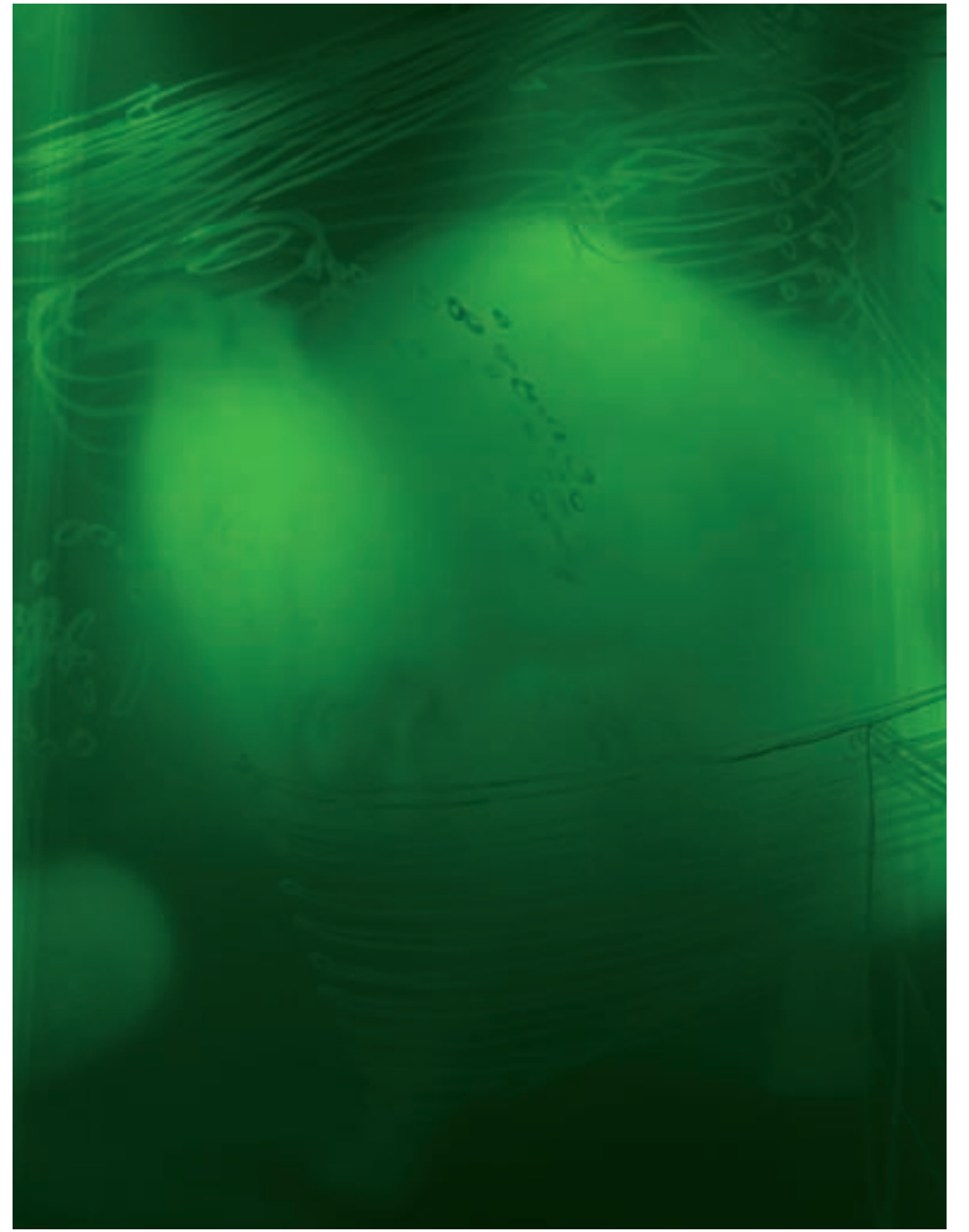
David Spriggs has invented a new assemblage process that consists of superimposing multiple images painted on sheets of transparent film. The term “stratachrome” was coined to describe intellectual or material images or objects composed of multiple layers. The artist's imposing installation is formed by two luminous, monochrome sections, each measuring 7.62 metres long, 3.66 metres high and 2.13 metres deep. It involves 400 transparent polyester films painted in fluorescent green acrylic, 250 metres of steel rod and 4,000 springs.



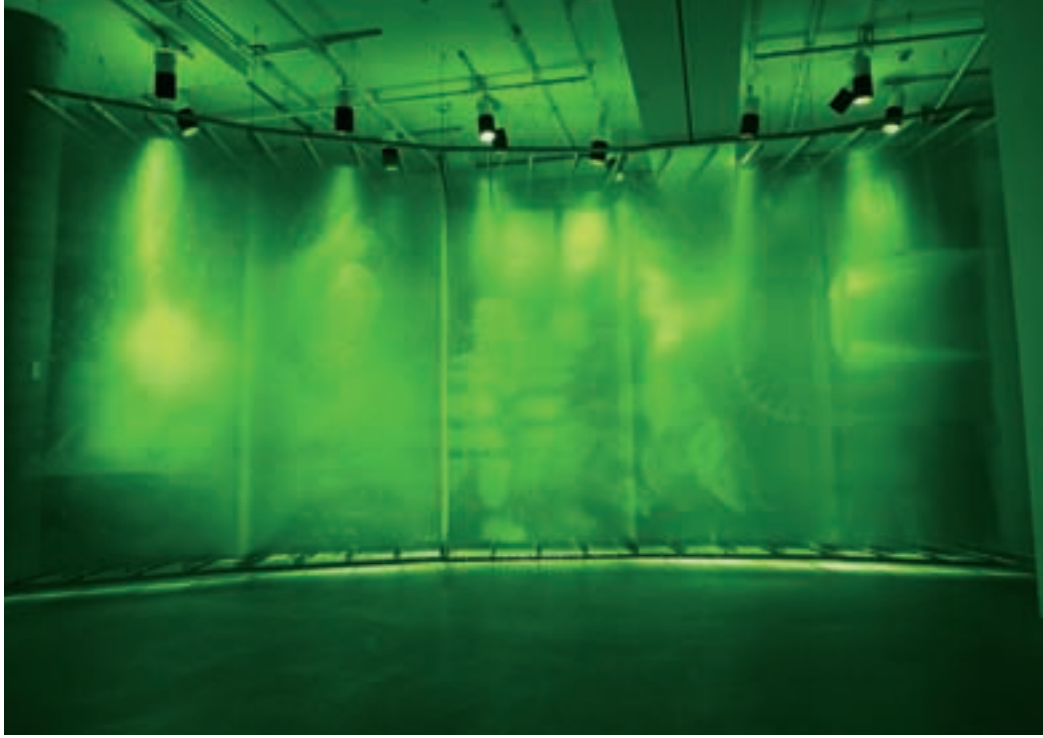


















● 23

● 24

● 25

● 26

● 27

● 28

● 29

● 30

● 31

● 32

● 34

● 35

● 36

● 37

● 38

with

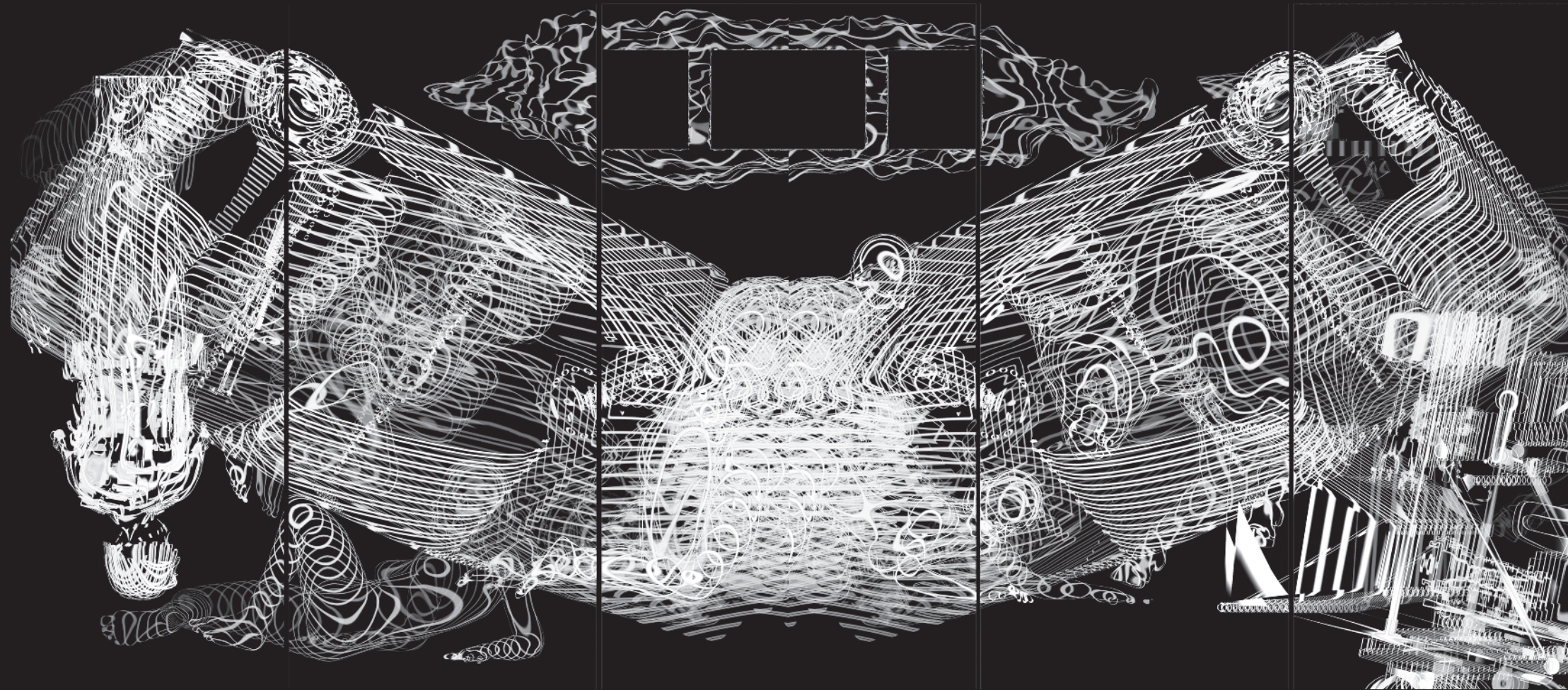


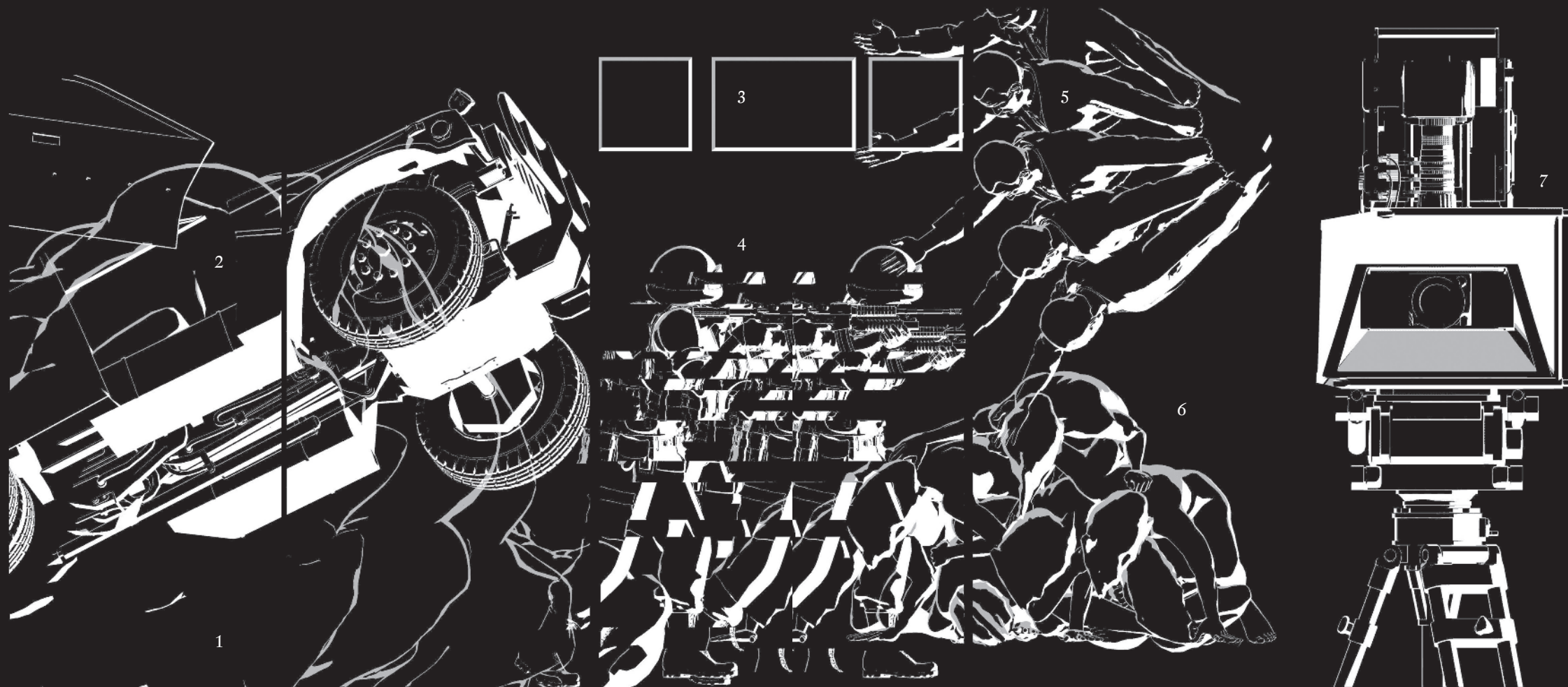
MODÉLISATIONS

MODELS

David Spriggs conceptualise les images à peindre au moyen d'un logiciel de programmation en trois dimensions, puis décompose les représentations en de nombreuses couches d'images fragmentées, des strates qui, une fois superposées, s'apparentent à des relevés topographiques modélisant l'espace.

David Spriggs conceptualize the images to be painted using 3D programming software, then decompose the representations into multiple layers of fragmented images, which, once superimposed, resemble topographic relief maps of space.





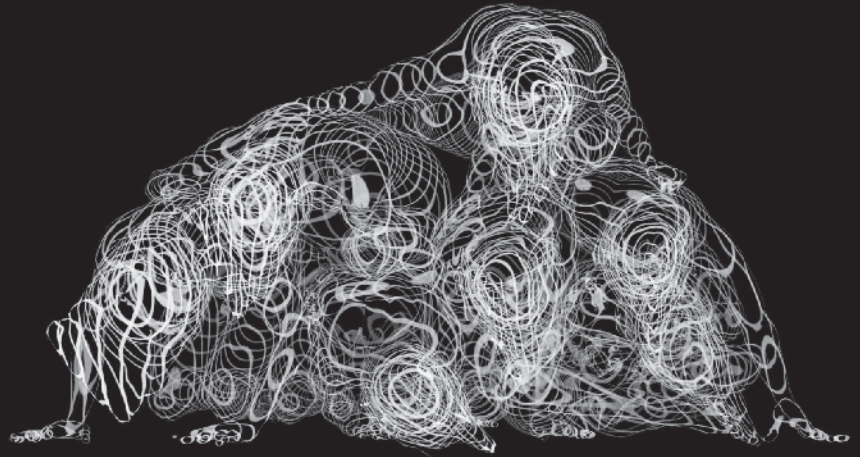
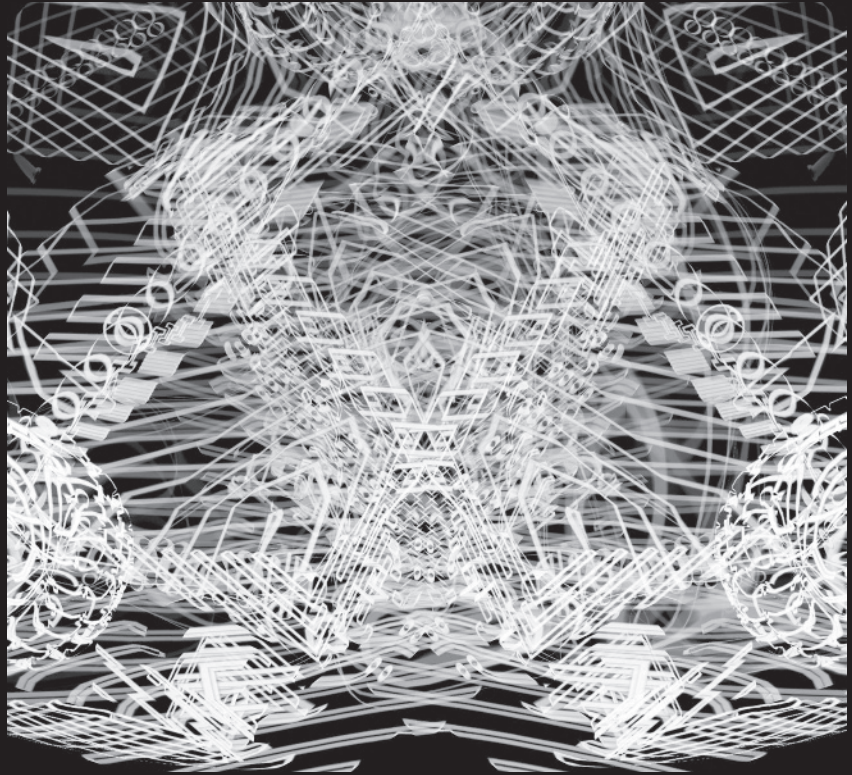
1. Référence à une image falsifiée d'un lancement de missiles /
Reference to a faked image of a missile launch
2. Explosion d'un véhicule militaire – Déconstruction /
Exploding military vehicle – Deconstruction
3. La voie lactée – Réalité Marcel Duchamp /
Milky Way – Reality Marcel Duchamp

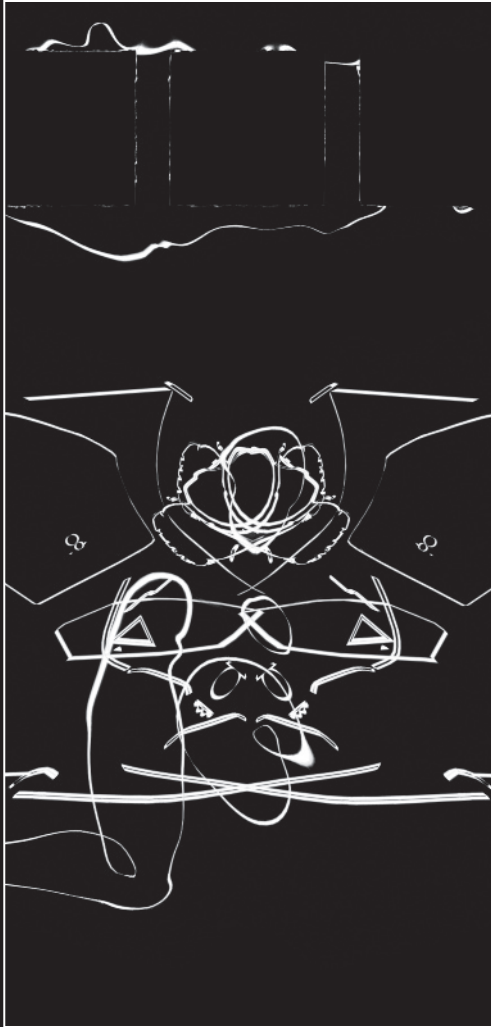
4. Soldats stratifiés / Stratified soldiers
5. Chute d'une icône politique / Fall of a political icon
6. Image hypermédiatisée de prisonniers de guerre – *War Porn* /
Hypermediated image of war prisoners – War porn
7. Appareil de perception 3D – Le regardeur /
3D perception apparatus – The viewer



- 1. Militaire inversé / Inverted soldier
- 2. Anamorphose – Déformation d'une image à l'aide d'un système optique /
Anamorph – Image distorted by an optical system
- 3. Corps entrelacés / Interlaced bodies
- 4. Nu extrait d'une célèbre gravure d'Albrecht Dürer /
Nude from a famous etching by Albrecht Dürer
- 5. La voie lactée – Fantaisie Marcel Duchamp / Milky Way – Fantasy Marcel Duchamp

- 6. *Derrière la Porte Verte*, 1971 – Film ayant popularisé le genre pornographique /
Behind the Green Door, 1971 – Classic porn film
- 7. Symbole de pouvoir – Taureau / Symbol of power – Bull
- 8. Caméras de surveillance / Surveillance cameras
- 9. Appareil de perception 3D / 3D perception apparatus
- 10. Collision de voitures / Colliding cars





DAVID SPRIGGS

David Spriggs est né à Manchester (Royaume-Uni) en 1978.
Il a obtenu un baccalauréat en arts visuels au Emily Carr Institute of Art and Design de Vancouver (2000)
ainsi qu'une maîtrise en beaux-arts à l'Université Concordia de Montréal (2007).
Il a effectué une résidence d'études à l'Université du Bauhaus de Weimar en Allemagne (2006)
et au Central St. Martins College de Londres en Angleterre (1999).
Depuis 2004, il vit et travaille à Montréal.

David Spriggs was born in Manchester, England, in 1978.
He holds a BFA in Visual Arts (2000) from the Emily Carr Institute of Art and Design, Vancouver,
and an MFA (2007) from Concordia University, Montreal.
As an exchange student, he trained at Bauhaus University, Weimar, Germany (2006),
and Central St. Martins College, London, England (1999).
He has lived and worked in Montreal since 2004.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES / SOLO EXHIBITIONS

- 2010 *David Spriggs. Stratachrome*, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal
[Marie-Eve Beaupré]
- 2009 9^e Biennale de Sharjah, *Provisions for the Future*, Sharjah, Émirats arabes unis
- 2008 *The Threshold of Form*, Leo Kamen Gallery, Toronto
The Emergence of Perception, Galerie Art Mûr, Montréal
Archaeology of Space, Rodman Hall Art Centre, Brock University, St. Catharines (Ontario)
[Gordon Hatt]
Archaeology of Space, The Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (Alberta) [Joan Stebbins]
- 2007 *Haptic: CAFKA Biennial*, Contemporary Art Forum Kitchener & Area, Kitchener (Ontario)
The Paradox of Power, Galerie Art Mûr, Montréal
- 2006 *Escalator*, Concordia University, Overdale Building, Montréal
- 2005 *The Aesthetics of Speed*, Leo Kamen Gallery, Toronto
- 2002 *Lucid Forms*, Third Avenue Gallery, Vancouver

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

- 2010 *Raining Stars*, Louis Vuitton Gallery, Macao, Chine
ArtPrize 2010, Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids (Michigan), États-Unis
Perdre le nord, Saint-Jean-Port-Joli (Québec) [Marie-Eve Beaupré]
- 2008 *XII^e Sommet de la Francophonie*, Leaders Lounge, Québec
Abracadabra, Edward Day Gallery, Toronto
- 2007-2009 *Portraits d'artistes*, exposition mise en circulation par le Conseil des arts de Montréal
- 2007 *Collision*, Galerie Art Mûr, Montréal

COLLECTIONS

Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal
Musée national des beaux-arts du Québec, Collection Prêt d'œuvres d'art, Québec
Collections privées

CATALOGUES ET AUTRES PUBLICATIONS / CATALOGUES AND OTHERS BOOKS

Sharjah Biennial 9: Provisions for the Future, Sharjah : Sharjah Biennial 9 et New York : Bidoun Press,
2009, 2 vol., p. 416-423 (vol. 1) et p. 356-357 (vol. 2).
Manning, Erin. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge : MIT Press, 2009, p.143-153.
Beaupré, Marie-Eve, Mark Clintberg, Gordon Hatt et Charles Stankievec, *David Spriggs: Archeology of Space*,
Lethbridge : Southern Alberta Art Gallery et St. Catharines : Brock University Rodman Hall
Arts Centre, 2009, 64 p.
Weimar Day Today: 13 Artistic Interventions in Weimar, Weimar : Bauhaus University Press, 2006, p. 40-41.

ARTICLES

- Catching, Rebecca.- « Sharjah Biennial 9 ».- *Flash Art International*.- vol. XLII, n° 266 (mai – juin 2009).- p. 84.
- Catching, Rebecca.- « Expectations for a Future ».- *Broadbeet: Contemporary Visual Art and Culture*, Australie.-
vol. 38, n° 2, 2009.- p. 141.
- Thomson, Jonathan.- « New Strategies for Exciting Art ».- *Asian Art News*, Hong Kong.- vol. 19,
n° 3 (mai – juin 2009).- p. 84-88.
- McElroy, Gil.- « Toronto: David Spriggs, Leo Kamen Gallery ».- *Espace Sculpture*, Montréal.- vol. 28,
n° 5 (juin 2009).- p. 75-76.
- « New Way's of Seeing ».- *The National*, Émirats arabes unis.- mars 2009.- p. 18-19.
- « Mémoire, histoire, point de vue ».- *Le Monde.Fr* (article mis en ligne le 31 mars 2009).-
<http://lunettesrouges.blog.lemonde.fr/2009/03/>
- Belisle, Jean-Francois.- « David Spriggs: Toronto, Montreal and Sharjah ».- *Art Papers*, Atlanta
(janvier – février 2009).- p.46-47.
- Dault, Gary Michel.- « David Spriggs at Leo Kamen Gallery ».- *The Globe & Mail*.- Toronto.-
13 décembre 2008.- p.n.d.
- Goddard, Peter.- « The Threshold of Form ».- *Toronto Star*.- Toronto.- 18 décembre 2008.- p. E8.
- Eller, Erin.- « Depth Perception: David Spriggs at Art Mûr ».- *MAG Mass Art Guide*.-Toronto.
- novembre 2008.- p. 12.
- Landry, Mike.- « The Threshold of Form ».- *Things of Desire, Canada's Alternative Art Weekly*.- vol. 1,
n° 14 (article mis en ligne le 20 novembre 2008).
<http://thingsofdesire.ca/2008/11/20/the-threshold-of-form>
- Depalma, Kristen.- « The Space Architect ».- *Pulse Niagara*, St. Catharines.- vol. 22, n° 30
(3 juillet 2008).- p.n.d.
- « See It: David Spriggs in Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery... ».- *Canadian Art*, Toronto (article mis
en ligne le 24 janvier 2008) <http://www.canadianart.ca/online/2008/01/24/david-spriggs/>
- Crevier, Lyne.- « Estocade : Dans l'optique de David Spriggs, déconstruction rime avec reconstruction ».-
Ici.- Montréal.- mai 2007.- p. 45.
- Anderson, Randall.- « David Spriggs ».- *Border Crossings, Winnipeg*.- n° 103, 2007.- p. 129-130.

MARIE-EVE BEAUPRÉ poursuit des études de doctorat en histoire de l'art sur la peinture monochrome canadienne, sous la direction de Thérèse St-Gelais (UQAM) et de Jacinto Lageira (Paris 1 Panthéon-Sorbonne). En tant que commissaire, elle a organisé des expositions au Musée national des beaux-arts du Québec (*Stéphane La Rue. Retracer la peinture*, en collaboration avec Louise Déry), au Musée d'art de Joliette (*François Lacasse. Les déversements*), au Musée régional de Rimouski (*Les Perméables*) ainsi qu'à la Galerie de l'UQAM (*David Spriggs. Stratabrome, Stéphane La Rue. Retracer la peinture et Libre échange*). Employée à la Galerie de l'UQAM depuis cinq ans, elle a notamment travaillé à l'exposition du Pavillon canadien de la Biennale de Venise en 2007 et a coordonné le projet *Cloaca N°5* de Wim Delvoye en 2009. Outre la publication d'essais et d'articles, elle approfondit ses recherches sur l'art québécois en réalisant l'inventaire de divers ateliers d'artistes.

MARIE-EVE BEAUPRÉ is working towards a PhD in art history, with a focus on Canadian monochrome painting, under the direction of Thérèse St-Gelais (UQAM) and Jacinto Lageira (Paris 1 Panthéon-Sorbonne). As a curator, she has organized exhibitions at the Musée national des beaux-arts du Québec (*Stéphane La Rue. Retracer la peinture*, in collaboration with Louise Déry), the Musée d'art de Joliette (*François Lacasse. Les déversements*), the Musée régional de Rimouski (*Les Perméables*) and the Galerie de l'UQAM (*David Spriggs. Stratabrome, Stéphane La Rue. Retracer la peinture et Libre échange*). Her responsibilities at the Galerie de l'UQAM over the past five years have included working on the Canadian Pavilion exhibition for the 2007 Venice Biennale and coordinating the Wim Delvoye project *Cloaca No. 5*, in 2009. In addition to publishing essays and articles, she is broadening her research on Quebec art by inventorying artist studios.

LA DIRECTRICE DE LA GALERIE DE L'UQAM, LOUISE DÉRY,
LA COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION, MARIE-EVE BEAUPRÉ
ET L'ARTISTE DAVID SPRIGGS
SOUHAITENT REMERCIER LES PERSONNES SUIVANTES :

THE DIRECTOR OF THE GALERIE DE L'UQAM, LOUISE DÉRY,
THE CURATOR OF THE EXHIBITION, MARIE-EVE BEAUPRÉ
AND THE ARTIST DAVID SPRIGGS
WISH TO THANK THE FOLLOWING :

Ian Spriggs,
Claudia Weigel,
Benoit Cool,
le Centre de design de l'UQAM,
l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM
ainsi que toute l'équipe de la Galerie de l'UQAM
et plus particulièrement
David Jacques
et Louis-Philippe Côté.

PRÉSENTÉE À LA GALERIE DE L'UQAM, À MONTRÉAL, DU 3 SEPTEMBRE AU 9 OCTOBRE 2010
À LA SUITE D'UNE RÉSIDENCE DE DEUX MOIS, L'EXPOSITION *DAVID SPRIGGS. STRATACHROME*
A ÉTÉ PRODUITE PAR LA GALERIE DE L'UQAM.

LA GALERIE DE L'UQAM TIENT À REMERCIER LE CONSEIL DES ARTS DU CANADA POUR
SON SOUTIEN FINANCIER AU FONCTIONNEMENT. DAVID SPRIGGS TIENT À REMERCIER
LE CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC POUR LA BOURSE QUI A RENDU
POSSIBLE LA PRODUCTION DE L'INSTALLATION.

PRESENTED AT MONTREAL'S GALERIE DE L'UQAM FROM SEPTEMBER 3 TO OCTOBER 9, 2010,
THE EXHIBITION *DAVID SPRIGGS. STRATACHROME*, RESULTING FROM A TWO-MONTH RESIDENCY,
WAS PRODUCED BY THE GALERIE DE L'UQAM.

THE GALERIE DE L'UQAM THANKS THE CANADA COUNCIL FOR THE ARTS FOR ITS SUPPORT
THROUGH OPERATING FUNDING. DAVID SPRIGGS THANKS THE CONSEIL DES ARTS ET DES
LETTRES DU QUÉBEC FOR THE GRANT THAT MADE THIS INSTALLATION POSSIBLE.

COMMISSAIRE / CURATOR : MARIE-EVE BEAUPRÉ
DIRECTION : LOUISE DÉRY, AUDREY GENOIS
COORDINATION : ÈVE DORAIS
RÉVISION / EDITING : PIERRETTE TOSTIVINT
TRADUCTION / TRANSLATION : MARCIA COUËLLE
CORRECTION DES ÉPREUVES / PROOFREADING :
MARIE-EVE BEAUPRÉ, ÈVE DORAIS, AUDREY GENOIS
CONCEPTION GRAPHIQUE / DESIGN : UNIFORM, 1F.CA
IMPRESSION / PRINTING : TRANSCONTINENTAL
PHOTOGRAPHIES / PHOTOGRAPHY : DAVID SPRIGGS
DISTRIBUTION : WWW.ABCARTBOOKSCANADA.COM

ISBN 978-2-920325-33-3

TOUS DROITS RÉSERVÉS — IMPRIMÉ AU CANADA
© GALERIE DE L'UQAM, DAVID SPRIGGS, MARIE-EVE BEAUPRÉ
DÉPÔT LÉGAL — BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, 2010
DÉPÔT LÉGAL — BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA, 2010
IMAGE EN FRONTISPICE : ALBRECHT DÜRER, DRAUGHTSMAN MAKING A PERSPECTIVE
DRAWING OF A RECLINING WOMAN, 1600 C, GRAVURE SUR BOIS, 8 X 21 CM.

GALERIE DE L'UQAM
C.P. 8888, SUCC. CENTRE-VILLE — MONTRÉAL — QUÉBEC — H3C 3P8
TÉLÉPHONE : 514 987-6150 — TÉLÉCOPIEUR : 514 987-6897
GALERIE@UQAM.CA — WWW.GALERIE.UQAM.CA

**CATALOGAGE AVANT PUBLICATION
DE BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC
ET BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA**

BEAUPRÉ, MARIE-EVE
DAVID SPRIGGS : STRATACHROME
CATALOGUE D'UNE EXPOSITION TENUE
À LA GALERIE DE L'UQAM DU 3 SEPT. AU 9 OCT. 2010.
COMPREND DES RÉF. BIBLIOGR.
TEXTE EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS.
ISBN 978-2-920325-33-3
1. SPRIGGS, DAVID, 1978- —
EXPOSITIONS. I. SPRIGGS, DAVID, 1978- .
II. GALERIE DE L'UQAM. III. TITRE. IV. TITRE: STRATACHROME.
N6549.S67A4 2010 709.2 C2010-942049-7F

**BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC AND
LIBRARY AND ARCHIVES CANADA CATALOGUING IN PUBLICATION**

BEAUPRÉ, MARIE-EVE
DAVID SPRIGGS : STRATACHROME
CATALOGUE OF AN EXHIBITION HELD AT GALERIE DE L'UQAM,
SEPT. 3-OCT. 9, 2010.
INCLUDES BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES.
TEXT IN FRENCH AND ENGLISH.
ISBN 978-2-920325-33-3
1. SPRIGGS, DAVID, 1978- —
EXHIBITIONS. I. SPRIGGS, DAVID, 1978- .
II. GALERIE DE L'UQAM. III. TITLE. IV. TITLE: STRATACHROME.
N6549.S67A4 2010 709.2 C2010-942049-7E

Publier sur les arts visuels contemporains prend valeur de nécessité pour la Galerie de l'UQAM. Si notre activité et notre réputation en cette matière sont déjà bien établies, elles ne limitent en rien notre désir d'être toujours plus inventifs afin de témoigner, par tous les moyens possibles, de ce rapport si dynamique entre exposer et publier, donc entre montrer et interpréter. L'idée de créer une série de petits ouvrages au graphisme distinctif nous ouvre la voie pour assurer la documentation de plusieurs de nos expositions, pour conserver en mémoire les rapports qui naissent entre des œuvres présentées dans un temps et un espace précis, pour diffuser des morceaux de notre collection, pour refléter la mobilité de pensée qui accompagne le développement des formes d'art les plus actuelles.

Publishing on contemporary visual arts is of the essence for the Galerie de l'UQAM. While our work and reputation in the field are already well established, this by no means lessens our desire to find ever more inventive ways to demonstrate the dynamic link between exhibiting and publishing, between showing and interpreting. Our aim in creating a series of small but graphically distinctive books is to document many of our exhibitions, to record the connections that emerge among works presented in a given time and space, to spotlight pieces from our collection, and to reflect the mental agility that goes with developing the newest forms of art.

LOUISE DÉRY — DIRECTRICE / DIRECTOR