

PRINTING, SCULPTURE, & CO. :
COLUMBIA UNIVERSITY PRESS :

PRINTING, SCULPTURE, & CO. :
COLUMBIA UNIVERSITY PRESS :

PRINTING, SCULPTURE, & CO. :
COLUMBIA UNIVERSITY PRESS :

3 PEINTURES, 1 SCULPTURE, 3 ESPACES
CLAUDE TOUSIGNANT. NOIR GRIS BLANC

3 PAINTINGS, 1 SCULPTURE, 3 SPACES
CLAUDE TOUSIGNANT. BLACK GREY WHITE

MICHÈLE THÉRIAULT
GALERIE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY

3 PAINTINGS, 1 SCULPTURE, 3 SPACES
CLAUDE TOUSIGNANT. BLACK GREY WHITE

TROIS PEINTURES, UNE SCULPTURE, TROIS ESPACES
CLAUDE TOUSIGNANT. NOIR GRIS BLANC

MICHÈLE THÉRIAULT
GALERIE LEONARD & BINA ELLEN ART GALLERY

Inhabiting space	4
Habiter l'espace	6
Images 1.	10
Black, Grey, White and the Play Between Spaces. Reflections on Claude Tousignant's Practice and the White Cube.	16
Images 2.	24
Noir, Gris, Blanc et le jeu entre les espaces Réflexions sur la pratique de Claude Tousignant et le cube blanc.	28
Images 3.	40
List of works exhibited	46
Liste des oeuvres exposées	46
Biography	47
Biographie	47

Inhabiting Space

To inhabit a new space is to assimilate its "physiomy" and the history of its occupation. When I was given the directorship of this gallery I wanted to *re-view* its exhibition space: a space that plays a determining role in how one experiences art. One knows that a gallery has the power to transform a work of art and vice versa. It is a medium that shapes and is shaped by what it holds. It was therefore with these points in mind that I invited Claude Tousignant to exhibit at the Gallery. In my proposal I asked him to present one work for each of three spaces. On the one hand, I wanted to give the public a rare opportunity to see and experience recent work by Claude Tousignant while highlighting one of the most rigorous practices in geometric abstraction today. On the other hand, I was interested in probing the space of the Gallery – the white cube – using these works as a starting point. It was necessary to ask the question of the white cube's relevance today in relation to the Leonard & Bina Ellen Art Gallery.

This questioning was realized by way of a body of work whose habitat is the white volumes of the gallery or museum. In fact, one can say that there exists a symbiosis between that type of space and a kind of painting devoted to large expanses of color within carefully delineated planes. This alliance held together by a discourse of neutrality and versatility, both on the cultural and political levels at the heart of the white cube's existence, has been the subject of much debate over the last decades, My

aim in this essay and exhibition is not to reinvest the white cube with an aura it no longer can claim since it is common knowledge that art occurs and is presented in a multiplicity of places. Nevertheless it would be false to deny the role that institutionalized versions of the white space still plays in the machinations of the art market and in the canonization of the artist.

However, the field of inquiry for this project is much more circumscribed linked as it is to the existence of a particular site of exhibition within a specific city. It also concerns the work of an artist whose history is embedded in this city. I wanted to examine how a few recent works by Claude Tousignant, strategically placed in the space of the Gallery, inflect the space of their habitation and its constituent elements. This thinking through of a space was done by way of a practice of painting that progressively revealed itself to be profoundly spatial. Not a practice that seeks to paint space, but a painting that comes to be in space as it takes possession of it. Thus the profound contingency of the exhibiting place is revealed. Once again the seemingly spare and white space of the Gallery becomes the space where specific and singular interactions between openings, floor, ceiling, walls, textures, movement and works of art occur. It is by this singular means that we are drawn to this place and to the specificities of this exhibition; to the relevance of an event here and now in a construction of space that is the Leonard & Bina Ellen Art Gallery.

My interest in spatial strategies in Tousignant's work lead me to rediscover *Sculptures*, an exhibition (and its catalogue), curated by Normand Thériault at the Montreal Museum of Fine Arts in 1982. The spatial and intellectual framing of Tousignant's practice by this curator lead the visitor to experience his work in its spatial deployment and thus not solely, as was usual, in relation to *plasticien* dictates. *Sculptures* also presented two major installations by the artist who was finally given the opportunity to create two large pictorial and sculptural environments that radically transformed two rooms of the museum.

To reflect upon the spatial framing of an artist's work through the thought of another curator and writer opens the ground to an archeology of the spatialization of an exhibition that takes places at the interface of curatorial and artistic practice. This archeology has only just begun in Québec and the inscription of Normand Thériault's contribution within it has yet to be made. One of the most incisive curators of his generation, he profoundly marked the exhibition of Québécois art in the 1960s and 1970s through his writings and activities by defining the parameters of a second awakening for art in Québec, one that would open it up to plurality in practice. This essay and exhibition are a modest contribution to this area of research.

Finally I would like to underline the links that this project entertains with the Gallery's new programming which began last fall with *Timelength*, an exhibition featuring film and video works that med-

itated, through their durational qualities, on the transformation of the white cube into the black box. *3 Paintings, 1 Sculpture, 3 Spaces* functions like a counter-balance. It brings us back to the side of the Gallery's white expanse, and in its subtle insights makes us to inhabit it differently.

Habiter un espace

Habiter un nouvel espace c'est assimiler sa « physiologie » et l'historique de son occupation. En devenant directrice de la Galerie j'ai voulu *re-voir* une aire d'exposition qui joue un rôle déterminant dans l'expérience de l'art. On sait qu'une galerie possède le pouvoir de transformer une œuvre et inversement. Elle est donc une matière qui se façonne et façonne. C'est dans cet esprit, il y a quelque temps, que je proposais à Claude Tousignant un projet d'exposition à la Galerie. Je mettais à sa disposition trois aires d'exposition en lui demandant de présenter uniquement une œuvre dans chacun de ces espaces. Je voulais, d'une part, offrir au public la possibilité trop peu fréquente ces temps-ci de se confronter à des œuvres récentes de Claude Tousignant tout en donnant présence à une pratique de l'abstraction géométrique des plus rigoureuses. D'autre part, je tenais à amorcer une réflexion sur l'espace de la Galerie à partir de ce travail, un espace qui appartient à ce qu'on appelle communément le cube blanc. La question de son actualité par rapport à la Galerie Leonard et Bina Ellen se posait.

Ce questionnement s'est fait à travers une œuvre dont l'habitat privilégié est le grand espace blanc de la galerie ou du musée. De fait, on peut affirmer qu'il existe une espèce de symbiose entre ce type d'espace et l'évolution de cette peinture de grandes étendues colorées aux plans nettement délimités. Une alliance soutenue par un discours de neutralité et de polyvalence et sur le plan culturel et politique

au cœur même du cube blanc, et qui a été le sujet d'une multiplicité de débats au cours des dernières décennies. Il ne s'agit donc pas dans cette exposition et dans l'essai qui l'accompagne de réinvestir le cube blanc d'une aura qu'il ne possède plus; on est d'accord que l'art se manifeste aujourd'hui dans une multiplicité de lieux. Il serait faux cependant de nier le rôle encore important que joue l'espace blanc institutionnel dans les enjeux du marché de l'art et de la consécration de l'artiste.

Mais le champ de la réflexion proposée ici se veut plus circonscrit et lié à l'existence d'un lieu d'exposition particulier dans une ville précise. Il concerne aussi le travail d'un artiste profondément ancré dans l'histoire de l'art de cette ville. Je voulais examiner comment quelques œuvres récentes de Claude Tousignant assises stratégiquement dans l'espace de la Galerie infléchissent ce même espace et ses composantes. Ce parcours dans une pensée de l'espace s'est fait à travers une peinture qui au fur et à mesure que je l'étudiais s'est avérée profondément spatiale. Non pas une peinture de l'espace, mais une peinture qui se réalise dans celle-ci car elle en prend possession. C'est ainsi que la profonde contingence du lieu d'exposition se révèle à nous. Une fois de plus l'espace de la Galerie en apparence blanc et épuré devient l'espace d'imbrications précises et singulières d'ouvertures, de sol, de plafond, de murs, de textures, de circulation et d'œuvres d'art. On revient donc à ce lieu précis et aux particularités de cette exposition. À la pertinence d'un événement ici et maintenant dans cette construction de l'espace qu'est la Galerie Leonard et Bina Ellen.

Mon intérêt pour les enjeux spatiaux du travail de Tousignant m'a amenée à redécouvrir *Sculptures* (et son catalogue), une exposition de Claude Tousignant conçue par Normand Thériault pour le Musée des beaux-arts de Montréal en 1982. La mise en espace, et en pensée par le texte de l'œuvre de Claude Tousignant nous obligeait à envisager ce travail dans son déploiement spatial et donc autrement que par le seul rapport aux diktats plasticiens des débuts de ce mouvement. Elle présentait aussi deux importantes œuvres-installations de l'artiste à qui on avait enfin donné l'occasion de créer deux immenses environnements picturaux et sculpturaux, transformant radicalement deux salles du musée.

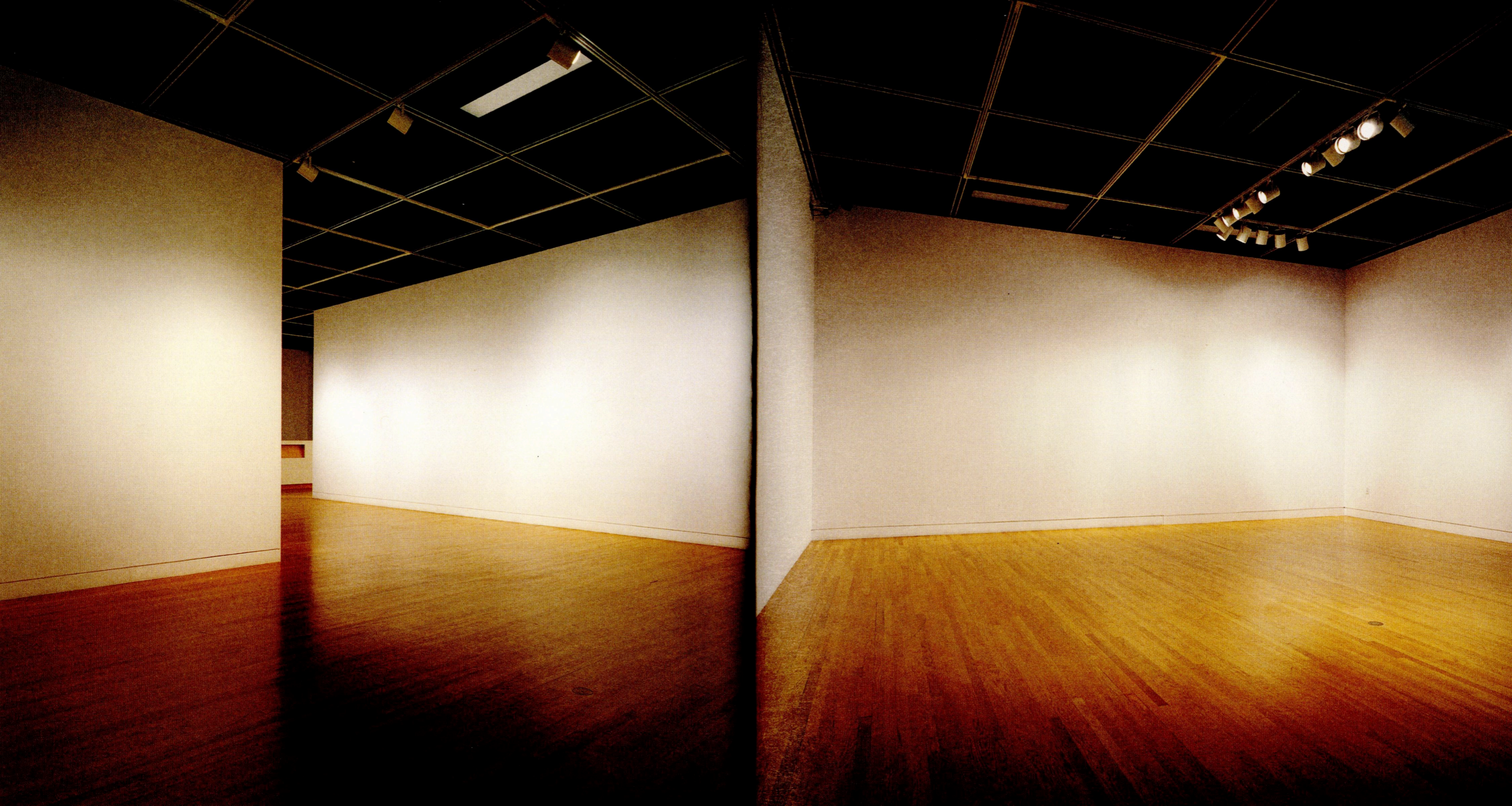
Réfléchir à la mise en espace d'une œuvre en traversant la pensée d'un autre commissaire ouvre le terrain à une archéologie de la mise en espace de l'exposition à l'interface de la pratique du commissaire et de l'artiste. Cette archéologie est à peine amorcée au Québec et l'inscription de la contribution de Normand Thériault dans celle-ci est à faire. Commissaire incisif de son époque, il a par ses activités et son écriture profondément marqué la mise en exposition de l'art québécois dans les années 60 et 70 en dressant les paramètres d'un deuxième éveil pour l'art québécois, à savoir son ouverture sur la pluralité dans la pratique. Cet essai et cette exposition sont une modeste contribution à ce champ de recherche.

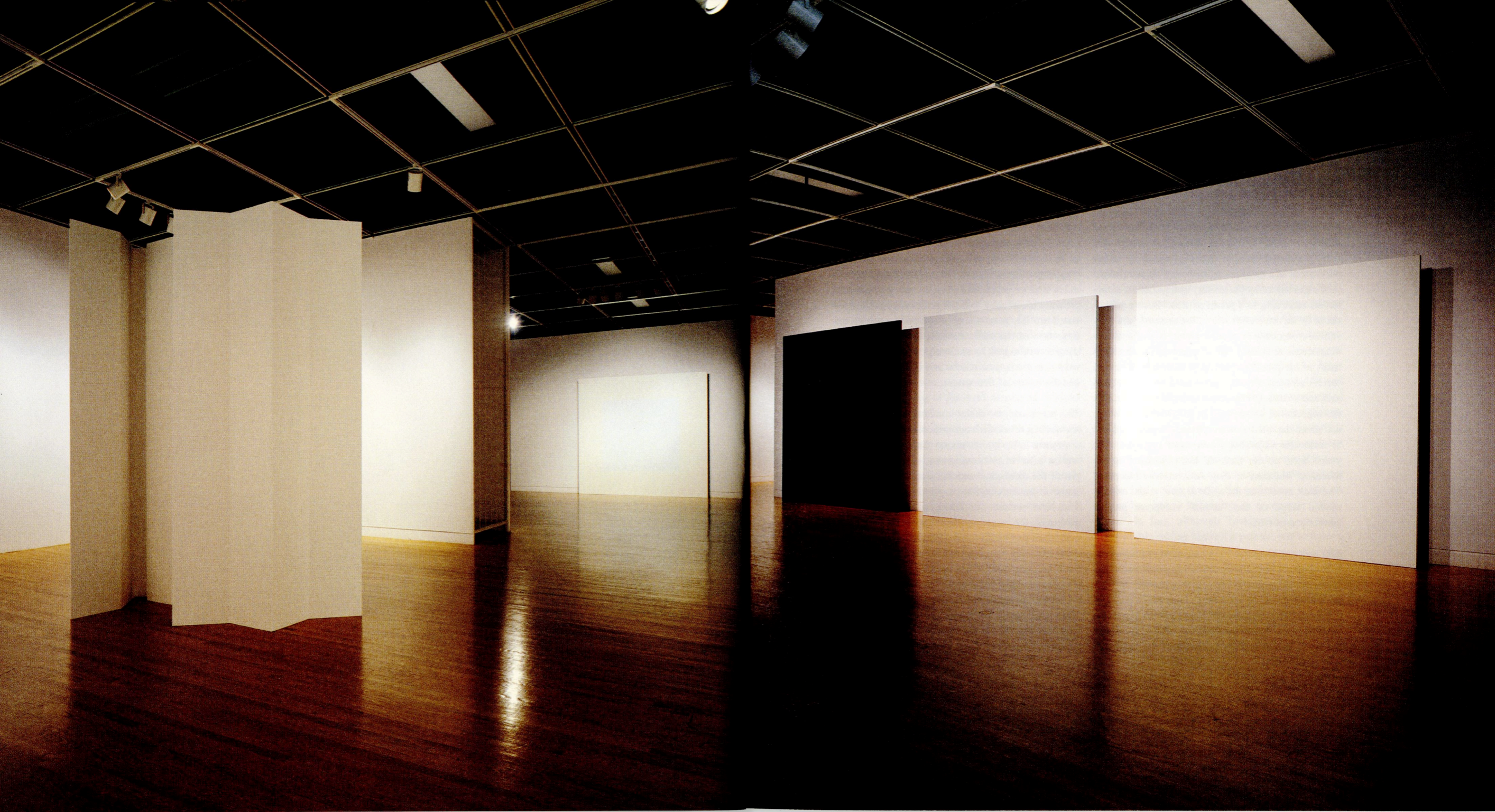
Je terminerai en soulignant les liens qu'entretiennent ce projet avec la nouvelle programmation de la Galerie qui à l'automne 2004 présentait l'exposition

Timelength regroupant des œuvres filmiques et vidéo-graphiques qui nous amenaient à réfléchir à travers la durée de celles-ci à la transformation du cube blanc en boîte noire. *Trois peintures, une sculpture, trois espaces* agit comme un balancier. Elle nous ramène du côté de l'espace blanc de la galerie et dans le regard subtil qu'elle pose sur celui-ci, nous amène à l'envisager autrement.

**Vues de la Galerie
Modulateur de lumière #4
Carrés blancs
Codicille**

**Views of the Gallery
Modulateur de lumière #4
Carrés blancs
Codicille**





BLACK, GREY, WHITE AND THE PLAY BETWEEN SPACES.

Reflections on Claude Tousignant's Practice
and the White Cube.

In a commentary he made to curator Danielle Corbeil sometime in 1973, Claude Tousignant spoke of a sculpture project based in spatial immateriality. Using only sound as a medium, space would be determined (and experienced by the visitor) by the sound's distribution according to a preset pattern.¹ Such a proposition by an artist with whom we associate the very visible materiality of picture plane, colour and volume seems strikingly out of place in the development of his practice. Indeed, it can be read with a certain amount of irony, given how much has been said and written (by the artist himself as well) about the objecthood of painting in relation to his work; and given the artist's own repeatedly asserted efforts to make that objecthood ever more real. Yet, nine years later, at the time of his exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts, curator Normand Thériault notes that the artist is now at the experimental stage of the "sound" sculpture project announced in 1973.²

The singular nature of these enquiries into the question of space, and Tousignant's sustained interest in them, are of particular interest to a curator working with contemporary art today.³ They are a point of departure for a critical questioning of the role of the gallery space: the relevance of the white cube and of the silent and subversive presence of its whiteness.

This reflection is being articulated in the midst of Claude Tousignant's markedly *spatial* abstractions that are presented in the current exhibition in the form of three "paintings" and one "sculpture." Works, we can all agree, whose stature and evocation of the sublime are the supreme embodiment of the white cube. What is attractive to a contemporary curator in Tousignant's early "sound" project is how prescient it appears to be in light of the proliferation of sound-based artistic practices today. In recent years, the presentation of such work, together with projection-based art, has necessitated a rethinking and reconfiguration of the white cube. It is this context that compels one to look more closely at how Tousignant's work functions as a whole in an exhibition space, and the nature of that space.

This being said, my desire is neither to try to redefine his work in relation to such practices, nor to fetishize a moment in his career as one that marks a 'before' and an 'after' in his development – making it a linchpin of the exhibition and this essay.⁴ Nevertheless, however uncharacteristic is the use of sound as a sculptural element for Tousignant, the motivation governing the project is very much in keeping with a concern for deep or three-dimensional space and im/materiality that has accompanied his artmaking from its early years. The broad parameters of this concern are the filter through which the current work is considered and the issues of the exhibition space envisaged.

The Space Within

I will use Tousignant's 1982 exhibition *Sculptures* at the Montreal Museum of Fine Arts as a focal point for my discussion of the exploration of three-dimensional space and the significance of the deployment of his practice into open space – away from the wall so to speak. This presentation, not so much of his work but of his *practice*, is significant in more than one respect. Although Tousignant had been, and was at the time, the subject of numerous one-person exhibitions, the approach followed was always the conventional one. Recent work was presented as the culmination of his chronological development (with the inevitable inscription within Montreal's *plasticien* movement), accompanied by an in-depth analysis of the work displayed. Without wanting to dispute the contribution made by such curatorial endeavors, Normand Thériault's exhibition adopted a different approach, one that sought to problematize Tousignant's practice within a critical questioning of the language of art itself: "It should be understood from the outset that this is not simply an art exhibition, but an exhibition *about* art! [...] It is a discourse about the language of art. Not about one of its disciplines."⁵ What Thériault is doing – and what demarcates this exhibition from the usual one-person presentation at the time – is ascribing contextual considerations to his project. He asks the visitor not just to stop at the work but to consider it within the larger framework of the gallery itself: "Everywhere then: by the rooms, by the walls, by the space, by the objects, it is a language that asserts

itself ..."⁶ And so the "place" of space is made significant and "visible."

This makes sense in relation to Tousignant's work and practice because it attempts for the first time to position it within the parameters of its spatiality; by doing so it brings to the forefront a fundamental aspect of his work. Indeed, the show titled *Sculptures* included a series of small sculptures – or more accurately constructions – done between 1959 and 1961. It also presented a large number of monochrome paintings beginning with the important *Monochrome orangé* of 1956 and moving on to large scale abstractions of the 70s and early 80s. Moreover, Tousignant was also given the opportunity to create two large temporary environments – simply named 419 and 420 after the number of the rooms he transformed with his immense constructed and painted planes. Clearly then, the visitor was led to experience his painting(s) no longer as simple planes on a wall but in relation to the open space and to occupy it in various ways that called upon complex involvement of the body. Conversely the sculptures could no longer be read as belonging to a separate "discipline." In fact, although Tousignant is perfectly comfortable calling himself a painter, and at times a sculptor, he actually defies those two categories, straddles them, and, in a very contemporary way, renders them unstable.

One cannot underestimate the importance of the integration of the surrounding space in Tousignant's practice; that is, of work clearly experienced by the

visitor as *existing* in space. (From the 1970s he would in fact produce maquettes – most of which were not realized – for environmental works in which he positioned series of large paintings at various angles in the open space, thus creating complex “immersive” environments for the visitor.⁷) Let us go back to the year 1959 and the famous group exhibition *Art abstrait* at the Montreal School of Fine Arts. Tousignant presented *Verticales jaunes* (1958). It was an imposing painting (at 244 x 117 cm it towered over all the other works), which he requested not be hung *off* the floor but rather rest *on* it (a request that met with a categorical refusal from the organizers). Both the size of the work and its desired mode of presentation were ways for Tousignant to make painting an autonomous object. Already, in the late 50s, and unlike his colleague Molinari who believed that it should all take place within the frame of the painting, Tousignant was envisaging painting that was part and parcel of the surrounding space. Certainly painting that appeared as wide expanses of color (as *Verticales jaunes* did) and was positioned on the floor represented a serious attempt at rendering the work autonomous, at objectifying it.

Painting as object, however, did not signify the search for a decontextualized autonomy. Tousignant and his colleagues were very much concerned at the time with cutting all ties with the external world, particularly from the history of painting and its long and complex relationship with nature. But this did not include the world of the exhibition context –

of floor, wall, ceiling. In fact Tousignant became concerned with that context and he would be the only one of the *Art abstrait* group to push his painting so resolutely “off the wall” and into its immediate environment, thus making its constitutive elements a part of his work.

Although one cannot claim that the series of sculptures to which he devoted himself between 1959 and 1961 is conceived with the aim of producing “environmental” work, in retrospect there is a strong architectural dimension to them that points toward a deployment of the pictorial into real space that would be fully realized some years later. The much celebrated and powerful series of targets produced in the 1960s and 1970s that explored, in ever more subtle ways, the tension between form and format, and the role of colour in inflecting that tension (*Transformateurs chromatiques*, *Gongs*, *Accélérateurs chromatiques*, *Quadriptyques* and *Diptyques*) are significant in relation to the role of contextual elements in this discussion. Significant in the way the circular format, repeated in its concentric circles, encounters the surrounding wall, rendering it awkwardly present, forcing the viewer’s gaze out of the circle and back, in an in-and-out movement.

But most revealing is the effect that seeing and experiencing Barnett Newman’s *Here II* (1965) would have on his practice. Tousignant declared to Thériault in 1981 that “... I understood that the opening it offered was an opening into sculpture itself. This work defines the relationships *between*

certain objects and space rather than presenting an object *in* space ... It shows us that an object exists through the space that contains it.”⁸ And, he could have added, allows the visitor to experience the work *through* the space. The “Newman effect” as it could be called, was to transform his work in subtle but resolute ways. When Tousignant says it gave him a “new notion of sculpture”⁹ it speaks to much more than sculpture as a separate category. It deals with spatiality itself in artmaking and in relation to his project of painting as object. And so in the 1980s he began producing large paintings whose depth created a thickness so present that they appeared to be pushing themselves *out* of the wall (they were shown for the first time in *Sculptures* at the MMFA). He also installed works away from the wall by means of large right angle brackets, and reintroduced the practice of resting the canvas on the floor.

Tousignant’s desire to articulate painting through space by a *total* participation and transformation of the exhibiting area and its constituting elements (wall, ceiling, floor, lighting) was finally concretized in his show at the MMFA in 1982. Austere, categorical, uncompromising and “at the limit of” (in that they were both entirely painting *and* sculpture), the environments 419 and 420 are, as Thériault states, “the room”.¹⁰ In 420 two large thick painted constructions are placed on the floor with two others of the same size placed upright at right angles. In 419 a large, thick, standing painted construction cuts across the room relating to another triangular expanse – this one painted directly on the wall. In

both environments it is not possible to assume a vantage point for viewing and so the work can only *be* – and partially so – in the succession of viewing points one adopts. In this respect, his endeavours relate in many ways to the viewing conditions of Minimalism and of such artists as Robert Morris, whose early “sculptures” elicited this kind of corporeal, multi-viewed experience from the visitor.

Ironically, colour has not been discussed here – colour that is so central to Tousignant’s practice. But it is very much there, inextricable from his spatial explorations, traversing his every work in both its materiality and immateriality. In *3 paintings, 1 sculpture, 3 spaces* white and black are at play in a deceptively complex fashion. These works rhetorically ask the visitor: “what and where are white and black?” Nothing could be a better foil for opening a discussion on the *white* cube.

The Space Without

When I rather simplistically proposed to Claude Tousignant in a conversation with him that these black and white paintings and one white sculpture were about presence and absence, fullness and void (an idea that would have allowed me to discourse neatly about the white cube in those terms!) he immediately dismissed my suggestion and made it clear that such notions were the furthest from his intentions. In fact, as he gently pointed out, it could not be, because the paintings are not really *black* and *white* or *black* or *white* but a whole range of

subtle variations of those two colors. As for the white modular sculpture, the various inflections of light create delicate changes to its whiteness. In fact, Tousignant's assertion disallowing a simplistic binary plunge into whiteness and blackness metaphorically points to the complexities that inhabit the white cube, leading to a much more productive discussion of its possibilities.

Tousignant's exhibition, spare and simple in its propositions, creates "prismatic" viewing conditions: at every turn transformations of a visual, spatial, and corporeal nature take place. What is happening in the Gallery is, in essence, a modernist act in the sense that the work is reflexive in the questions it asks about its own materiality and viewing conditions. This self-reflexivity was announced by Marcel Duchamp before the Second World War and carried through by the avant garde in the 60s and 70s. In this context the white cube became an important focus or foil for these enquiries and often an active participant in both its presence, (as was the case for Minimalism and Conceptual Art), and in its absence, (as was the case for Land Art). In the 80s the much publicized foregrounding of figuration marked a return (a regressive one for many) to the white cube as a simple presentation "salon" closely linked to the market interests of the art world. But throughout the 80s there also existed a stream of artmaking exemplified by artists such as Sherry Levine, Louise Lawler and General Idea, that critiqued the white cube through the values it reinforced in its increasingly perverse role in the commodifica-

tion of the art object: authorship, connoisseurship, authenticity, originality and objecthood. Other non gallery-based groups such as the Guerilla Girls in New York, or political artists such as Hans Haacke, made it their concern, in elaborate genealogical projects and in various public campaigns, to expose the discriminatory and exclusionary nature of the white cube culture, and the powerful alliances that govern it. Such actions, however, have never succeeded in really challenging the power of the white cube. A cube which is, in many ways, at the dawn of a new millenium more present than ever in its latest and most spectacular incarnations. One only has to think of the Tate Modern in London and the Palais de Tokyo in Paris.¹¹

Clearly art is presented or occurs in other places, as we are endlessly reminded: the Web, the public place and other non gallery or museum-based locations (hotel rooms, private residences etc.) The desire to practice effectively as an artist outside the white cube is generally motivated by a desire to circumvent the constraining parameters of the gallery, whether physical or socio-political. Throughout the twentieth century numerous attempts have been made to function that way: Dada performances and concerts, Happenings, Fluxus projects, Situationist walks, Land Art, the more recent relational actions and, of course, Internet-based practices. But one knows that as soon as they reach an identifiable critical mass the edifice of the white cube attempts to integrate them to its structures. And so non gallery-based relational practices become sponsored by galleries, and

the same venues present exhibitions and programmes of Internet-based work. The white cube often manages to be *dans le coup* after all, even though a whole set of artistic practices are not suitable to it or claim to be.

In fact an interesting phenomenon of the last ten years is the way practices and artists move easily from one set of contextual parameters to another. They adapt themselves and their practices so that they can effectively respond or dialogue with the specific parameters. The Canadian collective Instant Coffee creates "convivial" environments and events in both gallery and public spaces. In Montreal Devora Neumark makes interventions that sometimes have a public space and a gallery-based component. Rirkrit Tiravanija, one of the most influential relational artists today, finds no conflict in working in both contexts. At the basis of relational aesthetics is a shift away from the utopian and more directly critical agenda of the art of the 60s and 70s, and their radical turning away from the white cube, to the proposal of provisional solutions that will enhance a relationship to an existing context.¹² The white cube, it appears, has become part of the very fabric of the art world – a kind of presence that artists and practices weave in and out of.

In the last ten years the white cube has also been challenged from within by film and projection/sound-based practices and by the use of sound in installations. It is common both in Montreal and across the contemporary art world to find oneself looking at single or multi-screen projections in a

darkened exhibition space, or immersed in ambient sounds of all kinds. This opening up to the cinematic in contemporary art has had such a huge impact that it is now claimed by some to be a dominant category, and one that is redefining other categories such as painting and sculpture.¹³ This transformation of the image through projection, coupled with the invasion of the sense of hearing in the gallery space is what, in the end, has had the greatest impact on the constitution of the white cube. Its physical being has had to be reconfigured. The very whiteness of the gallery has had to be dissimulated, opacified, even erased; the artificial lighting that was meant to produce ideal viewing conditions has been replaced by a lighting emanating from the work itself and darkness is what often conditions the visitor's experience now. Expanses of space have had to be divided up into small enclosed viewing capsules; floors and walls have had to be acoustically regulated; walls soundproofed.

What is clear is that, for a whole segment of art, the white cube has had to rethink itself in ways that are antithetical to it. Conversely, the visitor finds him or herself experiencing works in ways that no longer rely solely on the activity of looking. Because the presentation of this type of work involves expensive technology on the one hand, and extensive rebuilding on the other, only well-endowed institutions have been able to provide the proper conditions in which to experience this work implying to a certain extent, that projection-based and high technology work are gallery bound in the same way abstract

practices have been inextricably tied to the white cube structure. However, it has also meant that others have had to come up with makeshift solutions somewhere between the white cube and the black or sound box. Moreover, we know that there remain all kinds of work and approaches to art (that may even be film or sound-based), that are happily, in part or in totality, framed by the white cube. Because a commitment to contemporary art is not a commitment to a specific medium but rather to criticality in all its forms, the white cube does retain viability if it positions itself as a multifaceted, multifunctional place: a kind of prism with a corresponding internal structure whose exact parameters are determined by the specificities of locality.¹⁴ It must find a *modus vivendi* that is meaningful to its locale by using the idiosyncracies of a space to respond to both local and non-local realities.

Without any doubt the white cube has been indispensable to the canonization and success of abstract practices such as Claude Tousignant's. As far as its public framing is concerned it has been its preferred place; abstract art and the white cube have had, and continue to have, a symbiotic relationship. It is a context that elicits from the visitor a deep state of contemplation, that isolates him or her and the work from the exterior world and everyday life and that reinforces values (autonomy, authenticity, uniqueness, objecthood) which have been the subject of a sustained critique throughout the 20th century and into the 21st. But such critiques do not devalue or render obsolete abstract practices such as Claude

Tousignant's because, by their very nature they are, in fact, intimately linked to the development of the modern museum and its expanses of symmetrically deployed whiteness. In a sense it is within that whiteness that they come fully into existence. The more rigorous of these practices have always dialogued with the gallery's or museum's "whitened" space or "spatial" whiteness.¹⁵ They have given it presence and complexity and, as such, have surreptitiously undermined its claim of neutrality and invisibility. The works of Tousignant presented in this exhibition create "prismatic" conditions which, in a dramatic way, make the constitutive elements of the gallery (its skin, so to speak) very visible. Because of the subtle passages that take place between black, white and grey, and because of the height of the works (244 cm) it is impossible not to factor the peculiarities of the Gallery's own walls, floors, ceiling and lighting sources into one's relationship with the work. And because of the way in which these four works occupy deep space and push *out* and *off* the wall, the visitor is, forcibly, made to take note of the *space* of the exhibition.

That space is a university art gallery built 13 years ago in total conformity with the dictates of the white cube and fully assuming that it is indeed the most versatile of exhibition venues. In order to bring relevance to that space and to make it a *living* one, it is, however, important at this point in the gallery's history to turn away from this uncriticality and to mine the unstable nature of the ground of the white cube. It is necessary to tease out the already

occupied surface of this blank slate, to consider whiteness as just another layer and to make the silence resound. Claude Tousignant's exhibition *Black, Grey, White* is such a project: a critical proposition that plays out in many registers the issues at the heart of the spatial construction of the visual.

NOTES

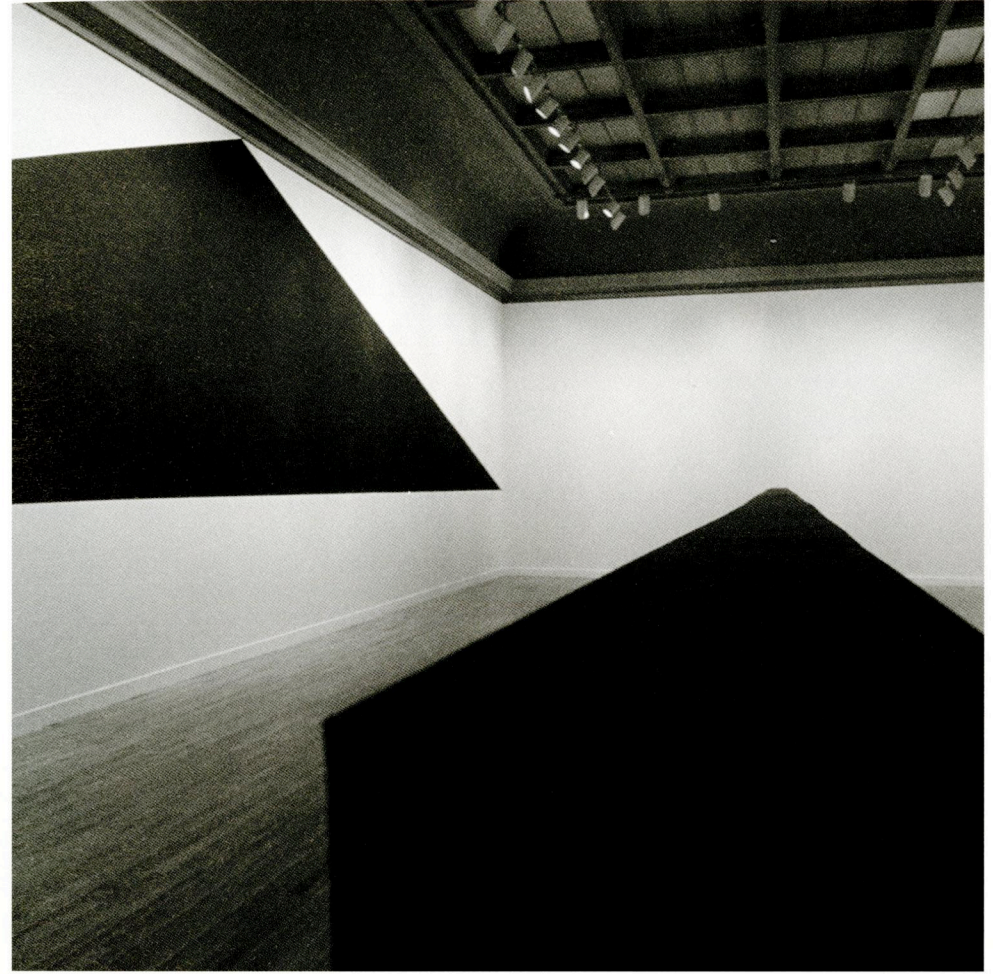
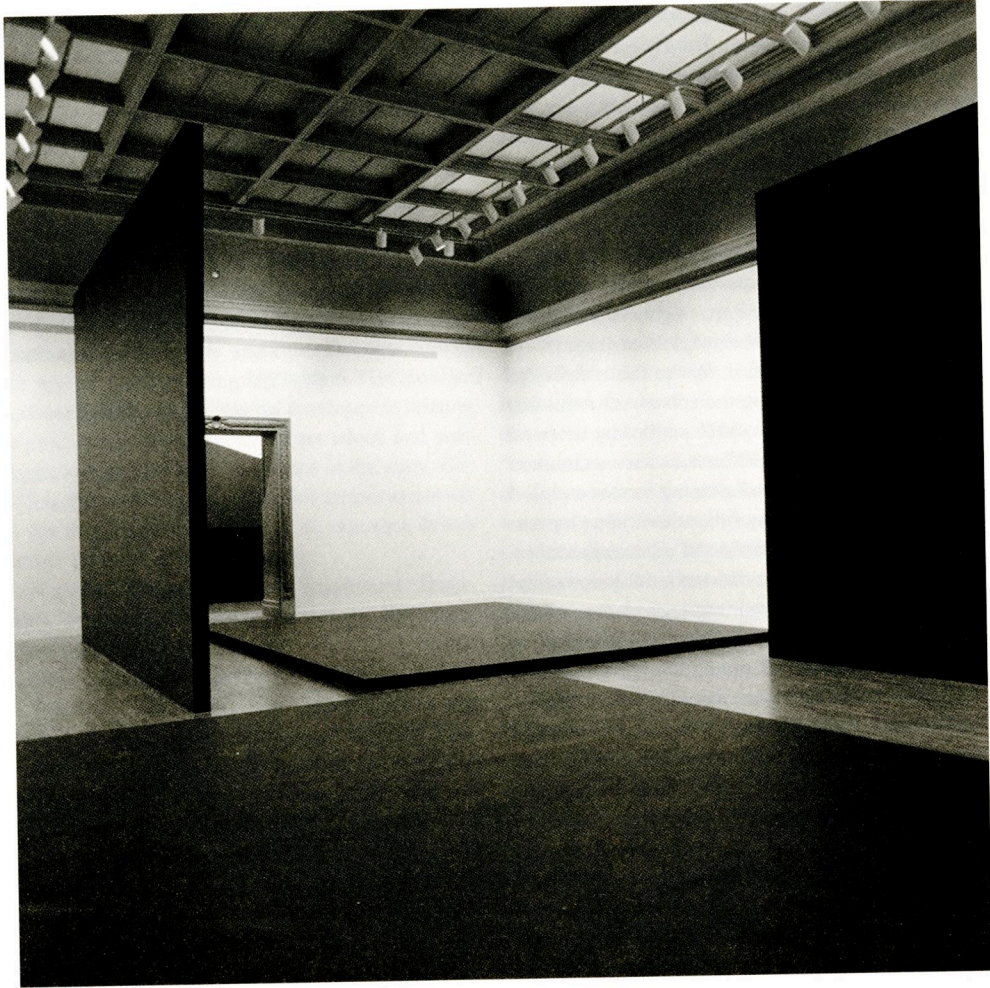
1. Quoted in Danielle Corbeil, "Introduction", *Claude Tousignant*, Ottawa, National Gallery of Canada. Exhibition circulated by the Extension Services, 1973-1974, p. 10.
2. See note 24 in Normand Thériault, "Proposition", *Claude Tousignant: Sculptures*, Montréal, Montreal Museum of Fine Arts, 1982, p. 40.
3. Singular in the sense that Tousignant was very much part of a painter's and sculptor's milieu at the time and the idea for the sound work evolved out of his spatial concerns coupled with an interest for dodecaphonic music. It was not developed in relation to process based or Conceptual art which had only begun to manifest itself in Québec in the early 70s.
4. Tousignant does not consider this project as a break in his development but simply as one that delves further into spatial considerations.
5. Normand Thériault, *Claude Tousignant: Sculptures*, Montréal, Montreal Museum of Fine Arts, 1982, p. 23.
6. *Ibid.*, p. 20. Translated by the author.
7. Apart from 419 and 420, constructed at the MMFA in 1982, Tousignant created other environmental works namely the plexiglas pieces presented in *Une exposition* at Graff in 1982; *Faux vacuum* at the Musée d'art contemporain for *Graff 1966-1986* in 1988; *Espace mnémonique* at the 49th Parallel in New York in 1987 (shown again in *Claude Tousignant* at the Musée national des beaux-arts in Québec City in 1994).
8. Thériault, *op.cit.*, p. 35.
9. *Ibid.*, p. 35. From an interview with Normand Thériault in July 1981.
10. *Ibid.*, p. 47. All elements that structure the room were involved: walls, floor, entrance frame and dimensions of walls (the sizes of the panels were calculated in proportion to the room's dimensions), ceiling and lighting. In fact, lighting was natural for 419 and 420 coming from the skylights that were opened up again especially to accommodate Tousignant's request. He has always favoured natural lighting for his work.
11. One could add the new MOMA in New York but the Tate Modern and the Palais de Tokyo are of particular interest in their powerful revalorization of the white cube ethos. While the new MOMA offers "more of the same," the Tate Modern and the Palais de Tokyo raise it a notch. In its transformation of a massive early 20th century power plant into a series of white spaces, the Tate Modern has *monumentalized* the culture of the white cube, subsuming every project and its maker(s) to its economy. The Tate Modern has brilliantly created a self-sustaining local culture with tentacular ambitions. The Palais de Tokyo at first glance has gone in the opposite direction, but the result is much the same. That is that the white cube, in its constitutive elements – the white wall and the neatly delineated smooth space – has been deliberately destroyed, leaving in its place an unfinished space that creates a laboratory effect: a place of creation and encounters where the work, whatever its manifestation, is open ended, always in progress. One can agree that it is not so much a place of contemplation – something which has been brought to

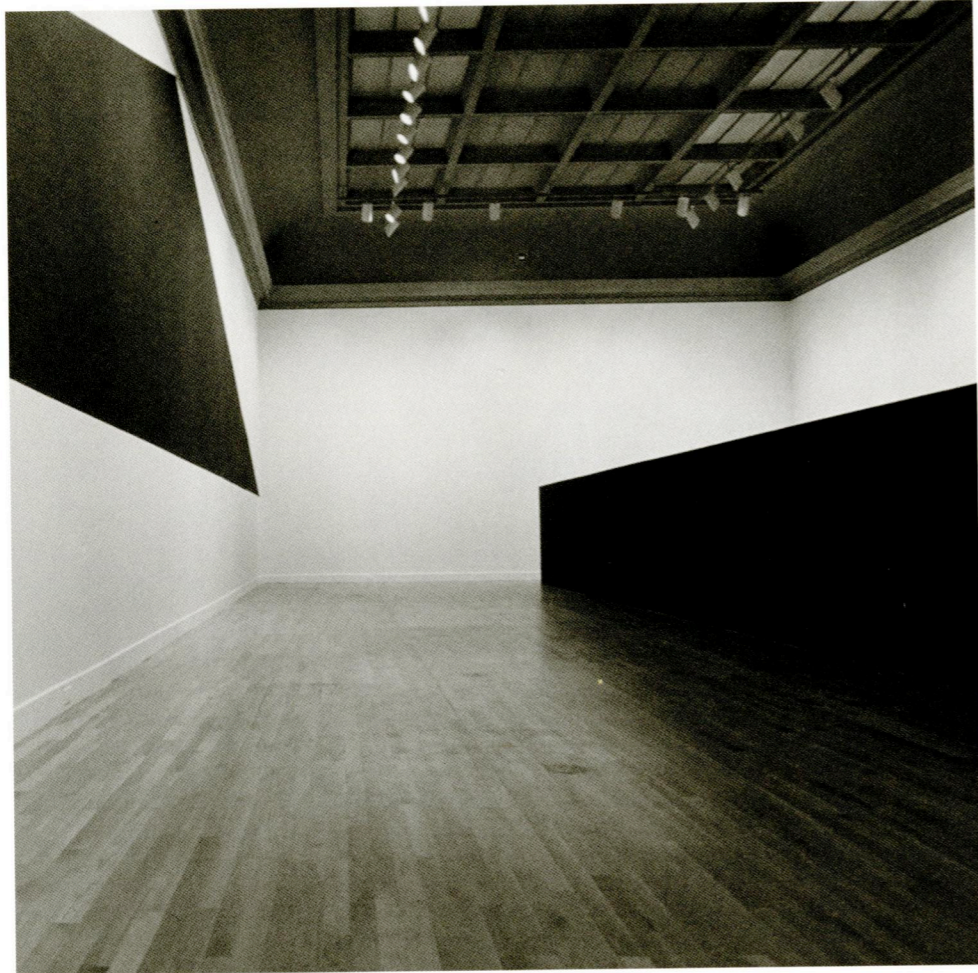
new heights at the Tate Modern, with its spectacular vistas from the mezzanine – but a place of witnessing, relating and participating. However, what the Palais de Tokyo has done is not to overturn the culture of the white cube but rather to turn it *inside out*, creating a kind of 'behind the scenes' at the white cube. This, in my opinion, is not a new model but a variation of the white cube culture. The Palais de Tokyo also subsumes every project or event to its economy and has also created an important local culture. What is at the centre of this economy for the Tate is the finished work of art in a pristine and timeless, monumental space; for the Palais de Tokyo it is the work in progress, the ephemeral event and environment existing in a space marked by temporal vicissitudes. And these differences have a common face and it is that of the orchestrating curator, a crucial figure in how the politics of the white cube play out.

12. For an interesting critique of relational aesthetics, its proponents and practitioners, the notion of the laboratory and its political implications, see Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics" in *October* 110 (Fall 2004), pp. 51-79. In Montréal an important publication on the subject is Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs (eds.), *Les commensaux: When Art Becomes Circumstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.
13. Literature abounds on the subject. For a discussion among practitioners, theorists and curators, see "Round Table: The Projected Image in Contemporary Art" in *October* 104 (Spring 2003), pp. 71-96.
14. In Montreal, the Galerie de l'UQAM is a good example of a successful attempt at working creatively

with the specific parameters of that space. Until recently Jay Jopling's White Cube gallery in central London (England) offered an interested and very literal take on the white cube. It consisted of a tiny white cubic room that required artists create specific works for it. Unfortunately its owner moved on to bigger things and opened a space whose vastness is at the opposite end of the scale of his original white cube.

15. For a fascinating investigation on the discourse of whiteness in architecture see Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. and London, England, MIT Press, 1995.





420
1981-1982
Construction

419
1981-1982
Construction

419
1981-1982
Construction

NOIR, GRIS, BLANC ET LE JEU ENTRE LES ESPACES

Réflexions sur la pratique de Claude Tousignant
et le cube blanc

Au cours d'un entretien avec la commissaire Danielle Corbeil en 1973, Claude Tousignant annonçait son intention de réaliser une sculpture s'articulant autour de la notion d'espace immatériel en utilisant comme seul matériel le son. L'espace serait déterminé (et vécu par le visiteur) par une diffusion sonore pré-établie¹. Proposition qui ne manque pas de surprendre de la part d'un artiste que nous associons à la matérialité « visible » du plan pictural, de la couleur et du volume. En effet, on peut y voir une certaine ironie étant donné tout ce qui a été dit et écrit (et également par Tousignant) sur le statut d'objet de la peinture par rapport à son travail et les efforts soutenus de l'artiste pour y parvenir. Or, neuf ans plus tard, lorsque le Musée des beaux-arts de Montréal lui consacrait une exposition, le commissaire Normand Thériault faisait remarquer que le projet de sculpture « sonore » annoncé par l'artiste en 1973 en était au niveau expérimental².

La nature singulière de ces enquêtes sur la question d'espace, et l'attention soutenue qu'y prête Tousignant, présentent un intérêt particulier pour une commissaire œuvrant dans le domaine de l'art actuel³. Elles sont le point de départ d'un questionnement critique du rôle de l'espace muséal : la pertinence du cube blanc et de la présence silencieuse et subversive de sa blancheur. Cette réflexion s'exprime

dans le cadre des abstractions résolument *spatiales* de Claude Tousignant qui figurent dans la présente exposition sous la forme de trois « peintures » et d'une « sculpture ». Des œuvres, nous en convenons, dont l'envergure et l'évocation du sublime se veulent l'incarnation suprême du cube blanc. C'est la prescience du projet « sonore » de Tousignant qui est séduisant pour une commissaire de l'art contemporain, plus particulièrement à la lumière de la prolifération de pratiques artistiques actuelles qui s'articulent autour du son. Au cours des dernières années, la présentation de tels projets, et d'œuvres de projection, a abouti à la réinterprétation et à la reconfiguration du cube blanc. Ce contexte commande un examen approfondi de la façon dont l'œuvre de Tousignant fonctionne en tant qu'ensemble dans un espace d'exposition et de la nature de cet espace.

Cela dit, je n'aspire ni à redéfinir son œuvre par rapport à ces pratiques ni à fétichiser un moment-étape dans sa carrière – un « avant » et un « après » dans son développement – qui servirait de point de départ à l'exposition et à cet essai⁴. Aussi peu caractéristique que soit l'utilisation du son comme élément sculptural chez Tousignant, la raison d'être du projet s'inscrit néanmoins dans le cadre de la préoccupation pour un espace profond ou tridimensionnel et l'im/matérialité qui participe de sa démarche depuis ses débuts. C'est à travers le filtre des paramètres généraux de cette préoccupation que seront examinées l'œuvre récente de Tousignant et les questions liées à l'espace d'exposition.

L'espace intérieur

Ma discussion de l'exploration de l'espace tridimensionnel et de la pertinence du déploiement de la pratique de Tousignant dans l'espace ouvert – à distance du mur – s'articulera autour de l'exposition intitulée *Sculptures* tenue au Musée des beaux-arts de Montréal en 1982. Cette présentation, non pas tant de son œuvre mais de sa *pratique*, est importante à plusieurs égards. Bien que Tousignant s'était vu consacrer de nombreuses expositions solo, l'approche demeurait conventionnelle. Le travail récent était présenté en tant que point culminant de son développement chronologique (avec l'incontournable association au mouvement plasticien de Montréal), accompagné d'une analyse approfondie des œuvres présentées. Sans nier la pertinence de ces pratiques de commissariat, l'exposition de Normand Thériault adoptait une approche tout autre qui cherchait à problématiser la pratique de Tousignant dans le cadre d'une remise en question critique du langage de l'art en tant que tel : « Qu'il soit ici entendu que le sujet de l'exposition n'est pas artistique, mais qu'il s'agit d'une exposition qui parle d'art! [...] C'est un discours sur le langage d'art que d'ici il s'agit. Non d'une de ses disciplines⁵ ». Ce que Thériault propose – et ce qui distingue cette présentation de l'habituelle exposition solo de l'époque – est d'attribuer des considérations contextuelles à son projet. Il demande au visiteur non seulement de s'attarder à l'œuvre, mais de la considérer à l'intérieur du cadre élargi du musée : « Partout alors : par les salles, par les murs, par l'espace, par les objets, c'est un langage qui

s'affirme...⁶ » Le « lieu » de l'espace prend toute son importance, il devient « visible ».

Démarche qui fait sens par rapport à la pratique de Tousignant en ce qu'elle tente, pour la première fois, de l'inscrire à l'intérieur des paramètres de sa spatialité et, partant, de faire ressortir un aspect fondamental de son travail. D'ailleurs intitulée *Sculptures*, l'exposition réunissait un ensemble de petites sculptures – ou plus précisément de constructions – réalisées entre 1959 et 1961. Elle présentait également un grand nombre de peintures monochromes dont l'œuvre-repère *Monochrome orangé*, exécutée en 1956, et des abstractions grand format des années 70 et du début des années 80. Tousignant avait également créé deux imposantes installations environnementales éphémères intitulées *419* et *420* – les numéros des deux salles transformées par la construction d'immenses plans peints. Le visiteur était forcément appelé à faire l'expérience d'un/des tableau(x) non seulement comme des plans sur un mur mais en rapport avec l'espace ouvert et à l'occuper de façons exigeant une participation complexe du corps. Inversement les sculptures ne pouvaient plus être interprétées comme des éléments appartenant à une autre « discipline ». En effet, même si Tousignant n'hésite pas à se qualifier de peintre et, à l'occasion, de sculpteur, il défie ces deux catégories, il les chevauche et, d'un point de vue résolument contemporain, il les déstabilise.

On ne saurait sous-estimer l'importance de l'intégration de l'espace environnant dans la pratique

de Tousignant, c'est-à-dire d'une œuvre qui est clairement perçue par le visiteur comme ayant une *existence* spatiale. (À partir des années 70, il entreprit d'exécuter des maquettes pour des projets environnementaux – dont la plupart n'ont jamais été exécutés – dans lesquels il installait des séries de peintures grand format selon des angles variés dans un espace ouvert, créant ainsi des environnements « immersifs » complexes pour le visiteur⁷.) Reportons-nous à l'année 1959 et à la célèbre exposition *Art abstrait* tenue à l'École des beaux-arts de Montréal. Tousignant y présentait *Verticales jaunes* (1958) un imposant tableau (de 244 x 117 cm) qui dominait littéralement les autres pièces et qu'il souhaitait présenter non pas *accroché* au mur, mais *posé* au sol (les organisateurs s'y sont catégoriquement opposés). La dimension du tableau et le mode de présentation souhaité étaient pour Tousignant une façon de faire de la peinture un objet autonome. Déjà à la fin des années 50, et contrairement à son collègue Molinari qui croyait que tout devait se passer à l'intérieur du cadre de la peinture, Tousignant envisageait une peinture qui faisait partie intégrante de l'espace environnant. Certainement une peinture qui se présentait comme de larges plans de couleur (comme *Verticales jaunes*) et dont le cadre était posé au sol se voulait une tentative sérieuse pour investir l'œuvre d'une autonomie, d'un statut d'objet.

La peinture comme objet ne se traduisait pas pour autant comme la recherche d'une autonomie décontextualisée. À l'époque Tousignant et ses collègues se préoccupaient surtout de supprimer les liens avec

le monde extérieur, plus particulièrement avec l'histoire de la peinture et son long et complexe rapport avec la nature. Mais cela ne s'appliquait pas aux composantes du contexte d'exposition : sol, mur, plafond. En fait Tousignant était très préoccupé par ce contexte et il serait le seul du groupe de l'*Art abstrait* à *déployer* sa peinture dans l'environnement immédiat, « à distance du mur ». Les éléments constitutifs de l'environnement devenaient donc partie intégrante de son travail.

Il serait faux de prétendre que les sculptures auxquelles il s'est consacré entre 1959 et 1961 ont été conçues dans une optique expressément « environnementale ». Or avec du recul on leur découvre une forte dimension architecturale qui tend vers un déploiement de l'espace pictural dans l'espace réel qui se réaliserait pleinement des années plus tard. La remarquable série des *cibles* des années 60 et 70 qui exploraient, de façon encore plus subtile, la tension entre forme et format, et le rôle de la couleur dans l'inflexion de la tension (*Transformateurs chromatiques*, *Gongs*, *Accélérateurs chromatiques*, *Quadriptyques* et *Diptyques*), sont significatives dans leur rapport au rôle des éléments contextuels dans cette discussion. Importantes dans la façon dont le format circulaire, répété dans ses cercles concentriques, rencontre le mur environnant, lui conférant une présence inusitée, forçant le visiteur à détourner son regard du cercle et à y revenir, dans un mouvement de va-et-vient.

Il vaut de noter que le fait d'avoir vu et vécu le *Here II* (1965) de Barnett Newman s'est avéré décisif pour Tousignant. En 1981 il affirmait « ... j'ai compris que cette ouverture était une 'ouverture' face à la sculpture même. [...] Cette œuvre pose des rapports entre les objets et l'espace, plutôt qu'elle impose l'objet dans l'espace. [...] Elle nous dit qu'un objet existe par son espace, qui le contient⁸. » Et il aurait pu ajouter qui permet au visiteur de faire l'expérience de l'œuvre *à travers* l'espace. L'« effet Newman », pour l'appeler ainsi, allait transformer son œuvre de façons subtiles mais non moins déterminantes. Lorsque Tousignant affirme que *Here II* lui a donné « un tout autre sens de la sculpture⁹ » son propos va bien au-delà de la sculpture en tant que catégorie distincte. Cela traite de la spatialité même dans la pratique artistique et par rapport à son projet de peinture en tant qu'objet. Alors il entreprit dans les années 80 la réalisation de tableaux grand format dont le cadre profond créait une épaisseur à ce point matérielle qu'ils semblaient *surgir* du mur (ils furent présentés pour la première fois à l'exposition *Sculptures*). Il installa également des œuvres à distance du mur à l'aide d'équerres et revint à la pratique de la toile posée au sol.

Chez Tousignant cette poussée de la peinture *dans* l'espace en faisant participer pleinement l'aire d'exposition et en transformant ses éléments constitutifs (mur, plafond, sol, éclairage) a trouvé son aboutissement dans l'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal en 1982. Austères, catégoriques, intransigeants et « à la limite de » (en ce qu'ils sont

entièrement à la fois peinture *et* sculpture), les environnements 419 et 420 sont, comme l'affirme Thériault, « la salle »¹⁰. Dans 420 deux épaisses constructions peintes posées au sol sont juxtaposées à deux autres de la même dimension placées debout à angle droit. Dans 419 une épaisse construction verticale peinte traverse la salle et est mise en rapport avec une surface triangulaire – laquelle est peinte à même le mur. Dans les deux environnements il est impossible d'adopter un point de vue unique; l'œuvre ne peut donc *exister* – et en partie – que dans la succession des points de vue adoptés par le visiteur. À cet égard, les initiatives de Tousignant se rapportent à plusieurs niveaux aux conditions de visionnement du minimalisme et d'artistes tels que Robert Morris, dont les premières « sculptures » provoquaient ce type d'expérience multi-vues et corporelle chez le spectateur.

Ironiquement, la couleur ici n'a fait l'objet d'aucune discussion, la couleur qui est indissociable de la pratique de Tousignant. Elle est néanmoins très présente, inextricablement liée à ses explorations spatiales, traversant toutes ses œuvres tant par sa matérialité que son immatérialité. Dans *Trois peintures, une sculpture, trois espaces*, le jeu entre le blanc et le noir est plus complexe qu'il n'y paraît. Que sont [et où se situent] le blanc et le noir? Telle est la question que posent ces œuvres. On ne saurait imaginer meilleur repoussoir pour amorcer une discussion sur le *cube blanc*.

L'espace extérieur

Lors d'un entretien avec Claude Tousignant je suggérais, plutôt naïvement, que les tableaux en noir et blanc et la sculpture blanche figurant dans l'exposition s'articulaient autour de la présence et de l'absence, du volume et du vide (ce qui m'aurait permis de discourir allègrement sur le cube blanc!). Suggestion qu'il balaya du revers de la main, précisant que rien n'était plus éloigné de ses intentions. En fait, m'a-t-il fait remarqué gentiment, cela ne pouvait être le cas, les tableaux n'étant pas réellement *noirs* et *blancs* ou *noirs* ou *blancs*, mais plutôt une déclinaison subtile de ces deux couleurs. Quant à la sculpture modulaire blanche, les variations de la lumière apportent des changements ténus à sa blancheur. L'affirmation de Tousignant rejetant une plongée binaire simpliste dans la blancheur et la noirceur fait ressortir les complexités inhérentes au cube blanc, menant à une discussion beaucoup plus productive de ses possibilités.

Dépouillée et simple dans ses propositions, l'exposition de Tousignant crée des conditions de visionnement « prismatiques » : des transformations de nature visuelle, spatiale et corporelle se produisent à chaque détour. Ce qui survient dans la Galerie est un acte essentiellement moderniste en ce sens que l'œuvre se réfléchit dans les questions qu'elle pose sur sa propre matérialité et ses conditions d'observation. Mise de l'avant par Marcel Duchamp après la Première Guerre mondiale, cette autoréflexion a été reprise par l'avant-garde dans les années 60 et 70.

Dans ce contexte le cube blanc sert de point de départ ou de repoussoir et, dans bien des cas, de participant actif à la fois par sa présence (comme dans le cas du minimalisme et de l'art conceptuel) et par son absence (comme dans le cas du land art). Dans les années 80 la résurgence manifeste de la figuration marque un retour (régressif aux yeux de plusieurs) au cube blanc en tant que simple « salon » de présentation étroitement lié aux intérêts du marché de l'art. Cependant, il existait également un courant représenté par les pratiques d'artistes tels Sherry Levine, Louise Lawler et General Idea, qui remettaient en question le cube blanc à travers les valeurs – paternité, expertise, authenticité, originalité et statut d'objet – qu'il renforçait dans son rapport de plus en plus pervers avec la marchandisation de l'objet d'art. Recourant à des projets généalogiques élaborés et à diverses campagnes publicitaires, des groupes en marge des galeries comme les Guerilla Girls à New York et des artistes engagés comme Hans Haacke entreprirent de faire la lumière sur les pratiques de discrimination et d'exclusion de la culture du cube blanc, et sur les puissantes alliances qui le régissent. De telles initiatives, cependant, n'ont jamais réussi à véritablement contrer le pouvoir du cube blanc. Une structure qui, à l'aube d'un nouveau millénaire, est à de nombreux égards plus présente que jamais dans ses incarnations les plus récentes et les plus spectaculaires. Il n'y a qu'à penser à la Tate Modern à Londres et au Palais de Tokyo à Paris¹⁴.

Comme on se plaît à nous le répéter, de toute évidence, l'art est présenté et se produit ailleurs que

dans les musées : web, lieu public et autres sites extra-muros (chambres d'hôtel, résidences privées, etc.). Pour un artiste le désir d'évoluer sa pratique hors de l'espace institutionnel est généralement motivé par un désir de circonvenir les paramètres restrictifs du musée, qu'ils soient physiques ou socio-politiques. Tout au long du vingtième siècle, de nombreuses tentatives ont été faites pour y parvenir : performances et concerts dada, happenings, projets fluxus, randonnées situationnistes, land art, et, dans un passé plus récent, actions relationnelles et, bien entendu, pratiques internet. Mais, on doit se rendre à l'évidence, lorsque ces pratiques atteignent une masse critique identifiable l'édifice du cube blanc tente de les intégrer dans ses structures. Les pratiques relationnelles extra-muros sont donc commanditées par des galeries, et expositions et programmes internet sont présentés dans les mêmes lieux. Bien que toute une gamme de pratiques artistiques n'y sont pas appropriées ou prétendent ne pas l'être, le cube blanc réussit malgré tout à être dans le coup.

Un phénomène intéressant des dix dernières années tient à la manière dont les pratiques et les artistes passent avec aisance d'un jeu de paramètres contextuels à un autre. Les artistes non seulement s'adaptent mais adaptent leurs pratiques de manière à réagir ou à dialoguer efficacement avec des lieux précis. Le collectif canadien Instant Coffee crée des environnements et des événements « conviviaux » dans des musées et des lieux publics. À Montréal Devora Neumark produit des interventions qui se réalisent dans l'espace public et muséal. Rirkrit Tiravanija,

un des artistes relationnels les plus influents de notre époque, n'éprouve aucune difficulté à travailler dans les deux contextes. L'esthétique relationnelle repose sur une distanciation par rapport au programme utopique et plus directement critique de l'art des années 60 et 70, et de son affranchissement radical du cube blanc au profit de la proposition de solutions éphémères qui enrichiront le rapport avec le contexte existant¹⁵. Il semble que le cube blanc fasse désormais partie intégrante de la structure du monde de l'art – une sorte de présence à travers laquelle se coulent artistes et pratiques.

Au cours des dix dernières années, le cube blanc a également été remis en cause de l'intérieur par les projections filmiques et projections sonores de même que par l'intégration du son dans les installations. Il est courant à Montréal et sur la scène internationale d'assister à des projections sur écran unique ou sur écrans multiples dans une aire d'exposition assombrie, ou d'être plongé dans un milieu sonore ambiant. Cette ouverture de l'art contemporain sur le filmique a eu un impact tel que certains le considèrent maintenant comme une catégorie dominante, qui est à redéfinir les catégories comme la peinture et la sculpture¹⁶. Finalement, c'est cette transformation de l'image à travers la projection, conjuguée au rôle accru de l'écoute dans l'espace muséal, qui aura eu le plus grand impact sur la constitution du cube blanc. Sa présence matérielle a été reconfigurée. La blancheur même de la salle a été dissimulée, obscurcie, voire effacée; l'éclairage artificiel conçu pour optimiser les conditions de visionnement a été

remplacé par une lumière émanant de l'œuvre même. Dans bien des cas, c'est la noirceur qui détermine l'expérience du visiteur. De grands espaces ont été divisés en petites capsules de visionnement fermées; le sol et les murs ont été soumis à un réglage acoustique; les murs ont été insonorisés.

Il ne fait aucun doute que, pour toute une catégorie d'art, le cube blanc a été appelé à se repenser de manières qui lui sont antithétiques. Inversement, l'expérience du visiteur ne repose plus uniquement sur l'activité de regarder. Étant donné que la présentation de ce type d'œuvres nécessite d'une part une technologie coûteuse, et de l'autre un réaménagement non négligeable des espaces, seules les institutions bien nanties sont en mesure d'offrir les conditions optimales pour en faire l'expérience. Ce qui suggère, dans une certaine mesure, que le travail s'articulant autour de la projection et de la technologie de pointe est lié à l'espace muséal de la même façon que les pratiques abstraites étaient indissociables de la structure du cube blanc. Cependant, cela signifie également que certains ont été forcés de recourir à des solutions inusitées quelque part entre le cube blanc et la boîte noire ou la boîte de son. De plus, nous sommes conscients qu'il existe divers types de travail et d'approches de l'art (ayant peut-être des composantes filmiques ou sonores) qui s'inscrivent sans problème, en partie ou en totalité, dans le cadre du cube blanc. L'engagement envers l'art contemporain n'étant pas un engagement envers un médium en particulier mais plutôt envers un mode de pensée critique, le cube blanc demeure viable s'il se présente

comme espace protéiforme et polyvalent : une sorte de prisme doté d'une structure interne correspondante dont les paramètres précis sont fonction des spécificités du lieu¹⁴. Il doit trouver un *modus vivendi* qui est pertinent à son emplacement en utilisant les particularités d'un espace précis pour répondre aux réalités locales et non locales.

Le cube blanc a sans aucun doute été indispensable à la consécration et à la réussite de pratiques abstraites comme celles de Claude Tousignant. En ce qui a trait à sa structure publique il s'est avéré son lieu de prédilection; l'art abstrait et le cube blanc ont entretenu, et continuent d'entretenir, une relation symbiotique. C'est un contexte qui provoque chez le visiteur un état de contemplation profonde, qui isole à la fois le visiteur et l'œuvre du monde extérieur et du quotidien; qui renforce les valeurs (autonomie, authenticité, spécificité, statut d'objet) qui ont fait l'objet d'une critique soutenue tout au long du siècle dernier et qui continuent de l'être au 21^e siècle. Cela dit, ces critiques n'ont pas pour effet de dévaluer ou de rendre obsolètes les pratiques abstraites comme celles de Claude Tousignant, qui, de par leur nature, sont intimement liées à l'évolution du musée moderne et de ses étendues de blancheur symétriquement déployées. Dans un certain sens c'est à l'intérieur de cette blancheur qu'elles prennent vie. Les plus rigoureuses de ces pratiques ont toujours entretenu un dialogue avec l'espace « blanchi » ou la blancheur « spatiale » de la galerie ou du musée¹⁵. Elles lui ont conféré présence et complexité et, à ce titre, elles ont subrepticement ébranlé sa

revendication à la neutralité et à l'invisibilité. Les œuvres de Tousignant présentées dans cette exposition créent des conditions « prismatiques » qui permettent de rendre radicalement visibles les éléments constitutifs de la galerie (l'épiderme de la galerie si l'on veut). Étant donné les modulations subtiles qui s'opèrent entre le noir, le blanc et le gris, et la hauteur des œuvres (244 cm), il est impossible de ne pas tenir compte des particularités inhérentes aux murs, au sol, au plafond et aux sources de lumière de la galerie dans notre rapport avec l'œuvre. La façon dont les quatre œuvres occupent l'espace profond et *se détachent* et *se distancient* du mur force le visiteur à prendre en compte l'espace de l'exposition.

Cet espace est une galerie universitaire construite il y a treize ans conformément aux préceptes du cube blanc et prenant pour acquis qu'il était effectivement le plus polyvalent des lieux d'exposition. Afin de réactualiser l'espace et d'en faire un espace *vivant*, il est important à ce moment précis dans son histoire que la galerie adopte un mode de pensée critique et mine la nature instable des fondements du cube blanc. Il s'impose de faire ressortir les multiples connotations qui occupent cet espace *vide*, d'envisager la blancheur simplement comme une autre strate et de faire résonner le silence. L'exposition *Noir, Gris, Blanc* de Claude Tousignant s'inscrit dans ce cadre : une proposition critique qui décline sur plusieurs registres les questions au cœur de la construction spatiale du visuel.

NOTES

1. Voir Danielle Corbeil, « Introduction », *Claude Tousignant*, Ottawa, Galerie nationale du Canada, 1973, p. 10.
2. Cité dans Normand Thériault, *Claude Tousignant : Sculptures*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1982, note 24, p. 40.
3. Singulière en ce qu'à l'époque Tousignant était étroitement associé à un milieu de peintres et de sculpteurs et que l'idée d'une œuvre sonore est issue à la fois de ses préoccupations spatiales et de son intérêt pour la musique dodécaphonique. Le projet d'œuvre sonore n'a pas été élaboré en rapport d'un art s'articulant autour du procédé ou de l'art conceptuel encore naissant au Québec dans les années 70.
4. Tousignant ne considère pas ce projet comme une percée dans sa démarche, mais plutôt comme l'approfondissement de ses préoccupations spatiales.
5. Normand Thériault, *op. cit.*, p. 20.
6. *Ibid.*, p. 20.
7. Outre 419 et 420, exécutées au Musée des beaux-arts de Montréal en 1982, Tousignant a créé d'autres œuvres environnementales, notamment les pièces en plexiglas présentées dans *Une exposition* chez Graff en 1982; *Faux vacuum* au Musée d'art contemporain pour *Graff 1966-1986* en 1988; *Espace mnémonique* au 49^e Parallèle à New York en 1987 (également présentée dans *Claude Tousignant* au Musée national des beaux-arts à Québec en 1994).
8. Normand Thériault, *op. cit.*, p. 32.

9. *Ibid.*, p. 32. Entrevue avec Normand Thériault, juillet 1981.
10. *Ibid.*, p. 44. Tous les éléments constitutifs de la salle ont été mis à contribution : murs, sol, cadre de porte et dimensions des murs (la dimension des panneaux était proportionnelle à celle de la salle), plafond et éclairage. En fait, l'éclairage provenait de puits de lumière rouverts à la demande de Tousignant, qui a toujours préféré un éclairage naturel pour la présentation de ses œuvres.
11. On pourrait ajouter le nouveau MOMA à New York, mais la Tate Modern et le Palais de Tokyo présentent un intérêt particulier dans leur puissante réactualisation de la philosophie du cube blanc. Là où le nouveau MOMA propose du « réchauffé » la Tate Modern et le Palais de Tokyo haussent la barre. Dans sa transformation d'une monumentale centrale électrique du début du 20^e siècle en une succession d'espaces blancs, la Tate Modern *monumentalise* la culture du cube blanc, subsumant chaque projet et son(s) créateur(s) à son économie. La Tate Modern a réussi à créer de manière magistrale une culture locale autonome aux ambitions tentaculaires. À première vue, le Palais de Tokyo a suivi une voie opposée, mais le résultat est sensiblement le même. Le cube blanc, dans ses éléments constitutifs – le mur blanc et l'espace lisse nettement délimité – a été délibérément détruit, laissant à sa place un espace inachevé qui crée un effet de laboratoire : un lieu de création et de rencontre où l'œuvre, indépendamment de sa manifestation, est ouverte, en constante évolution. Il n'est pas faux de dire que c'est un lieu non pas tant de contemplation

- qui a été porté à un niveau sans précédent à la Tate Modern avec ses vues imprenables depuis la mezzanine – mais un lieu de témoignage, d'association et de participation. Cependant, ce qu'accomplit le Palais de Tokyo ce n'est pas tant de renverser la culture du cube blanc, mais plutôt de nous dévoiler sa face cachée – l'envers du décor – nous invitant dans ses « coulisses ». Ce qui à mon avis ne propose pas un nouveau modèle mais plutôt une variation sur la culture du cube blanc. Le Palais de Tokyo subsume lui aussi chaque projet ou événement à son économie et crée une importante culture locale. Ce qui se trouve au centre de cette économie à la Tate c'est l'œuvre d'art achevée dans un espace monumental, immaculé et intemporel; au Palais de Tokyo c'est une œuvre en devenir, l'événement et l'environnement éphémères existant dans un espace marqué par des vicissitudes temporelles. Mais ces distinctions ont un visage commun qui est celui du commissaire-producteur, une figure qui joue un rôle déterminant dans les enjeux politiques du cube blanc.
12. Pour un débat intéressant sur l'esthétique relationnelle, ses tenants et ses praticiens, la notion de laboratoire et ses implications politiques, voir Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », dans *October* 110 (automne 2004), p. 51-79, et Patrice Loubier and Anne-Marie Ninacs (sous la dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Centre des arts actuels Skol, 2001.
 13. Il existe une abondante littérature sur la question. Pour un échange entre praticiens, théoriciens et conservateurs, voir « Round Table: The Projected Image in Contemporary Art », dans *October* 104 (printemps

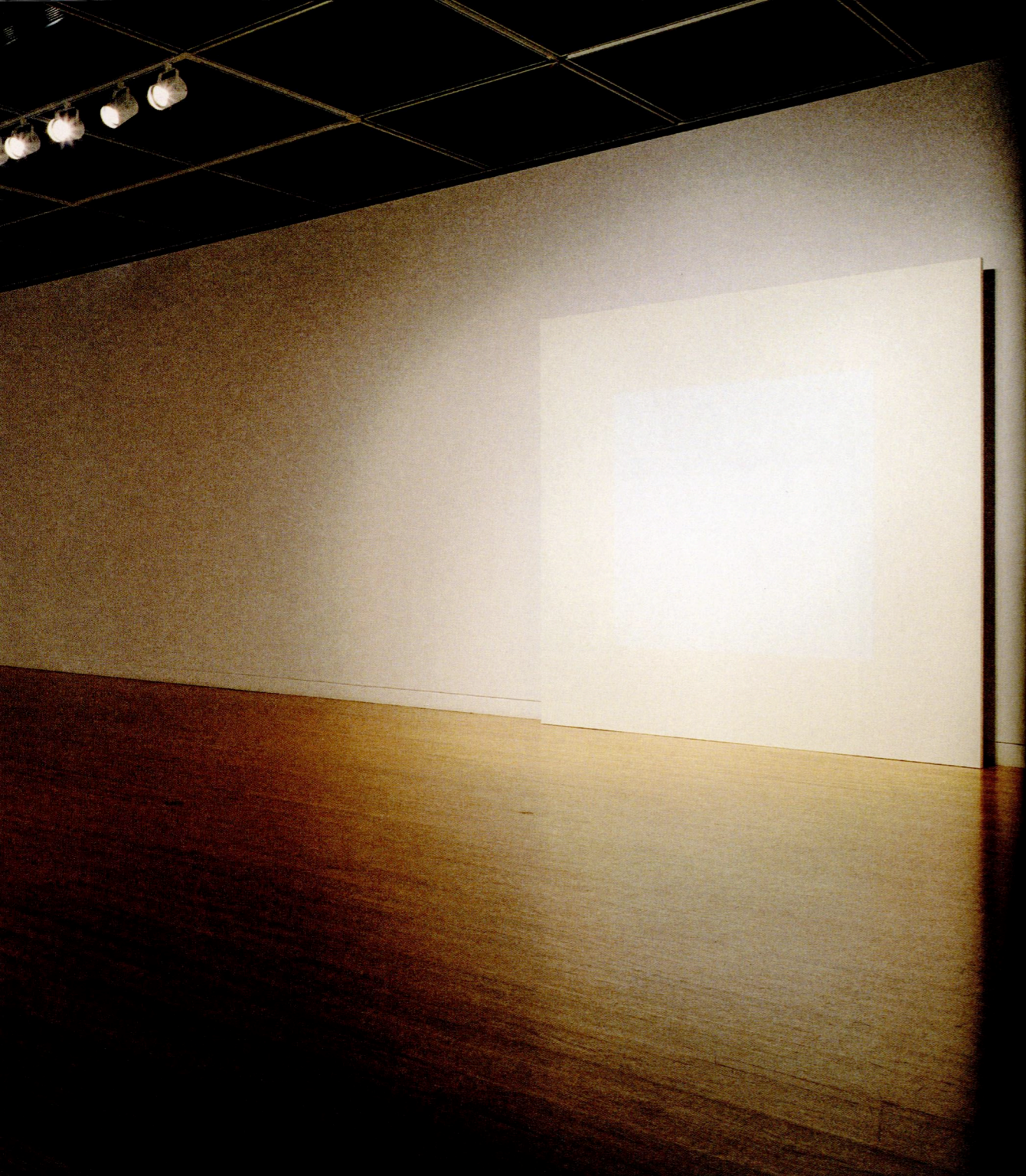
2003), p. 71-96.

14. À Montréal, la Galerie de l'UQÀM est un bon exemple d'une utilisation originale des paramètres inhérents à cet espace. Jusqu'à récemment la galerie de Jay Jopling, White Cube à Londres proposait une vision intéressante et très littérale du cube blanc – une minuscule salle cubique et blanche pour laquelle les artistes créaient des œuvres de commande. Malheureusement Jopling décida de passer à « autre chose » et ouvrit un espace dont l'envergure est diamétralement opposée à celle de son cube blanc original.
15. Pour un examen probant du discours de la blancheur dans l'architecture, voir Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*.

Vues de la Galerie
Carrés blancs
Carrés noir et gris
Modulateur de lumière #4

Views of the Gallery
Carrés blancs
Carrés noir et gris
Modulateur de lumière #4







List of Works Exhibited

Liste des œuvres exposées

Carrés noir et gris

Acrylic on canvas/acrylique sur toile, 2004

284,5 x 284,5 cm

Collection of the artist/Collection de l'artiste

Carrés blancs

Acrylic on canvas/acrylique sur toile, 2005

284,5 x 284,5 cm

Collection of the artist/Collection de l'artiste

Codicille

Triptych/Triptyque

Acrylic on canvas/acrylique sur toile, 2002-2003

284,5 x 315 cm (each panel/chaque panneau)

Collection of the artist/Collection de l'artiste

Modulateur de lumière # 4

Acrylic on aluminium/acrylique sur aluminium, 2005

284,5 x 213.3 x 203.2 cm

Collection of the artist/Collection de l'artiste

Biography

Claude Tousignant was born in Montreal in 1932.

He is a central figure in the development of geometric abstraction in Québec and Canada. His work has been the subject of numerous exhibitions here and abroad and has been acquired by major collecting institutions.

Biographie

Claude Tousignant est né à Montréal en 1932. Il

est une des figures marquantes de l'abstraction géométrique au Québec et au Canada. Son oeuvre a fait l'objet de nombreuses expositions ici et à l'étranger, et fait partie de nombreuses collections publiques importantes.

This publication accompanies the exhibition *3 Paintings. 1 Sculpture. 3 spaces. Claude Tousignant: Black, Grey, White* presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery of Concordia University from May 26 to July 9, 2005.
Curator : Michèle Thériault

Cet ouvrage accompagne l'exposition *Trois peintures. Une sculpture. Trois espaces. Claude Tousignant : Noir, Gris, Blanc* présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen de l'Université Concordia du 26 mai au 9 juillet, 2005.
Commissaire : Michèle Thériault

Essay/essai : Michèle Thériault
Translation/traduction : Lucie Chevalier, Michèle Thériault
Editing/révision : Paddy O'Brien, Lucie Chevalier
Design/graphisme : Uniform
Impression : Jean-Marc Côté, Imprimeur

Acknowledgements/remerciements

I wish to thank to Claude Tousignant for having accepted my invitation and for his availability and patience in answering my numerous queries. The staff of the Gallery supported the project with its usual professionalism. Richard-Max Tremblay produced photographs of great subtlety and Uniform gave the catalogue its elegant design.

Je remercie vivement Claude Tousignant d'avoir accepté mon invitation, de s'être rendu disponible et d'avoir patiemment répondu à mes nombreuses requêtes. Le personnel de la Galerie a fait preuve de son professionnalisme habituel dans l'élaboration de ce projet. Richard-Max Tremblay a réalisé avec subtilité les photographies et Uniform s'est chargé de donner une forme élégante à ce catalogue.

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Direction: Michèle Thériault
Collections: Nathalie Garneau, Max Stern Curator/
Max Stern Curator
Education and Public Programmes/Éducation et programmes publics : Marie-Hélène Lemaire

Exhibition Coordination/Coordonnation des expositions :
Jo-Anne Balcaen
Technical Supervision/Direction technique : Luigi Discenza
Administration/Secrétariat : Vanessa Herrick
Office support/Appui administratif : Doreen Wittenbols

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Université Concordia University
1400, boul. de Maisonneuve Ouest LB-165
Montréal (Québec) H3G 1M8
514 848 2424 ext./poste 4750
ellengallery.concordia.ca

Photographic Credits/crédits photographiques

Richard-Max Tremblay : p. 10, 11, 12, 13, 40, 41, 42, 43, 44
Montreal Museum of Fine Arts/Musée des beaux-arts de Montréal :
p. 24, 25, 26

ISBN -2-920394-64-9

© Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery + Michèle Thériault

Dépôt légal/Legal Deposit

Bibliothèque nationale du Québec, 2005

Bibliothèque nationale du Canada, 2005



galerie leonard
& bina
ellen
art gallery



Concordia
UNIVERSITY



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



