

Claude Tousignant
The Chromatic Space of the Painted Object

Claude Tousignant
L'espace chromatique de l'objet peint

James D. Campbell

Number 32, Summer 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10187ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

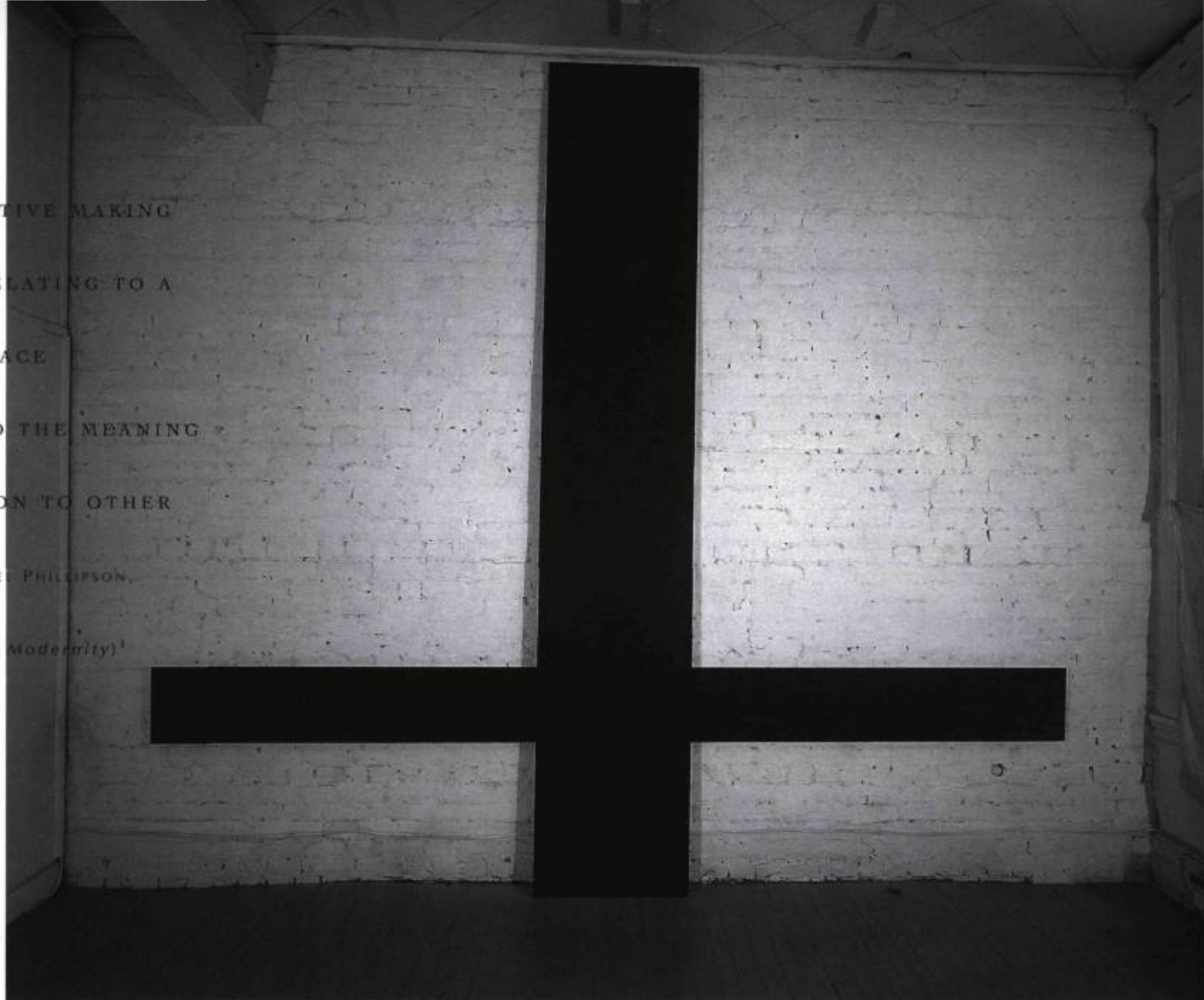
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Campbell, J. D. (1995). Claude Tousignant: The Chromatic Space of the Painted Object / Claude Tousignant : l'espace chromatique de l'objet peint. *Espace Sculpture*, (32), 6–11.

SEEING, AS AN ACTIVE MAKING
OF MEANING, A RELATING TO A
WORLD, MAKES SPACE
FOUNDATIONAL TO THE MEANING
OF SELF'S RELATION TO OTHER
AND WORLD (MICHAEL PHILIPSON,
Painting, Language and Modernity)¹



Claude Tousignant

The *Chromatic Space* of the Painted Object

Abstract artist Claude Tousignant of Montreal has been actively searching, for at least 40 years, for a new kind of pictorial space. The space he seeks is one that invites the observer to live it directly; to inhabit and be embraced by it with immediacy. Such a space is one that opens a genuine somatic compact with the observer in which his/her body is at least as important as the optic. Yet, paradoxically, such a space would be purely chromatic; its effects would stem from the intensity of its chroma alone (and the structural container would be designed, of course, with that chroma in mind). Obviously, such a space would no longer be a conventional "pictorial" space. It would be more of an "extra-pictorial" space: a wholly chromatic space. The vehicle for such a space would be more object than painting, more sculpture than painting.

Tousignant's ongoing attempt to provide observers with new spatial experiences now spans five decades. The sensations he has provided his viewers have been virtually innumerable. Some of these

James D. Campbell

L'espace chromatique de l'objet. peint

Depuis plus de quarante ans, l'artiste abstrait Claude Tousignant est à la poursuite d'un nouvel espace pictural dont l'attribut principal serait l'immédiateté, c'est-à-dire la possibilité pour le regardant de vivre une expérience directe et sans détour. La mise en place d'un tel espace susciterait chez l'observateur une véritable adhésion somatique où l'investissement corporel serait au moins d'égale importance à l'apport visuel. Paradoxalement, cet espace serait purement chromatique; ses effets découleraient de l'intensité de ses seuls chromatismes, lesquels présideraient, bien sûr, à la configuration du contenant structurel. Au demeurant, un tel espace ne répondrait plus aux critères conventionnels de l'espace "pictural". Il s'agirait plutôt ici d'un espace "extra-pictural", entièrement chromatique. Le support d'un tel espace serait d'abord objet, davantage sculpture que peinture.

En presque cinquante ans de recherche et de création consacrées à l'exploration de l'espace, Tousignant a enrichi notre registre visuel d'innombrables sensations. Certaines de ses oeuvres ont été pré-

Claude Tousignant,
Croix noire, 1990.
Acrylique sur
aluminium. 335 x
366 x 8 cm. Photo :
Patrick Altman.

artworks were exhibited to breathtaking effect in a recent show at Galerie Christiane Chassay in Montreal.

If we accept the premise that Tousignant the painter is more concerned with achieving a new understanding of space than with perpetuating some of the more staid conventions of painting we associate with the formalist project, we can see that the formalist label that has been pinned on his collar for many long years is somewhat less than accurate. It is a truism, of course, that traditional art history thrives on taxonomy and the formalist label is used with great abandon there (more recently, with the advent of postmodernism, as a means of dismissal). If, on a superficial level, this understanding is not altogether wrongheaded, given this artist's avowed *Plasticien* roots, it should also be understood that on a deeper level his "formalism" has always been transgressive: from the radically reduced paintings of 1956 through the vast environmental monochromes of the present day, he has consistently transgressed.

Robert C. Morgan, in an important recent essay entitled *Formalism as a Transgressive Device*, discusses the concept of formalism, primarily the Greenbergian model, and reflects on its historical viability. Morgan argues that formalism seen as a transgressive device is no longer Greenbergian. He goes on to suggest that "Transgression is not about the institutionalization of standards; it is a breaking of the code once presumed to be acceptable".²

If we look back over the last 45 years of Tousignant's work, we can see that he has continually transgressed in the sense Morgan intends. He has renovated his esthetic position time and again, progressively refined his vision. He has continued to test the limits of existing definitions of art. Thus, the more commonly-understood formalist straitjacket (that would empty out the horizon of meaning in his work) has been shrugged off by the artist time and time again. This is clear from any objective appraisal of the works exhibited at Chassay. I would like to begin, however, with mention of works not exhibited at Chassay but crucial to any understanding of this artist: his radical paintings of 1956, first exhibited in Montreal at Galerie l'Actuelle in 1956.

Like all great transgressive art, it seemed that those works appeared from nowhere. Painted in car enamel on treated linen, and limited in their palette to only a few shiny and hard colors, these paintings were and remain decidedly minimalistic objects of great formal strength. Their author had clearly relinquished many of the then-prevailing convictions and fateful prejudices of several mainstreams of Modernism. Clearly, had Tousignant's 1956 paintings been shown in New York rather than Montreal (where their radicality met with widespread denunciation), his standing as an innovator within abstraction — at an early stage in his career — would have been greatly enhanced. I would argue that there was virtually no precedent for their appearance outside his oeuvre; outside his own wilfully transgressive and highly individualistic species of formalism.

He has always been in pursuit of the *immanent object*. The unique chromatic space of his work has only been possible because his practice has always been predicated upon securing for a painting the radical status of *object*. I should stress that by "object" here I mean exactly that: the painting understood as an object in its own right rather than as a representation of something outside itself. Tousignant is an artist who stresses the full individuality for the painted object as something with metonymic associations replete unto itself. He wants to grasp the elusive *eidos* of the chro-

sentées récemment à la Galerie Christiane Chassay, à Montréal.

Si l'on accepte de reconnaître au départ que la démarche de Tousignant, le peintre, est davantage axée sur une nouvelle compréhension de l'espace que sur la poursuite de conventions associées au projet formaliste, on découvrira qu'il a été affublé trop longtemps de cette étiquette. Nous connaissons déjà trop bien, depuis l'avènement du postmodernisme, la propension de la critique traditionnelle à reléguer dans l'ombre tous ceux qui s'apparentent de près ou de loin à l'école formaliste. On ne saurait, certes, nier les affinités que Tousignant entretient avec ce courant. Sa formation même est issue des *Plasticiens*. En même temps, et à un niveau plus profond, il a toujours travaillé à contre-courant. On retrouve d'ailleurs la trace de cette transgression dès les premiers tableaux de 1956, aux formats très réduits, et jusque dans les vastes monochromes environnementaux actuels.

Dans un essai récent et fort important intitulé *Formalism as a Transgressive Device*, Robert C. Morgan s'attarde au concept de formalisme, celui de Greenberg en particulier, et critique sa pertinence historique. Il soutient que le renouvellement du formalisme échappe désormais au modèle greenbergien : «La transgression, écrit-il, ne concerne en rien l'institutionnalisation des standards, elle consiste au contraire à renverser les codes établis.»²

Si l'on fait un survol de la longue carrière de Tousignant, on s'aperçoit qu'il n'a jamais cessé de transgresser les acquis, au sens où l'entend Morgan. Il a toujours cherché à redéfinir sa position esthétique, à affiner sans cesse sa vision, forçant constamment les limites qui définissaient l'art. Chaque fois qu'on a voulu l'enfermer dans un quelconque carcan formaliste, Tousignant s'en est toujours échappé. Et l'exposition chez Chassay le confirmait de façon convaincante... Toutefois, avant d'aborder cette exposition, j'aimerais signaler auparavant quelques oeuvres essentielles qui permettent de bien comprendre cet artiste : les tableaux "radicaux" de 1956 exposés pour la première fois à Montréal, à la Galerie l'Actuelle.

Comme pour tout art de transgression, il semblait au départ que ces oeuvres étaient issues de *nulle part*. Réalisés sur du lin traité avec de la peinture émail pour voitures, montrant une palette limitée de couleurs brillantes et presque dures, ces tableaux constituaient des objets minimalistes d'une grande puissance formelle. Il ressortait d'eux que leur auteur avait délibérément délaissé plusieurs des courants qui prévalaient alors dans les cénacles modernistes. À vrai dire, si ces peintures de 1956, avec leur aspect dénonciateur, avaient été montrées à New York plutôt qu'à Montréal, on aurait aussitôt reconnu cet artiste en début de carrière comme un innovateur dans le domaine de l'abstraction. À l'exception de Guido Molinari, en effet, il n'existait à Montréal aucun autre artiste pratiquant à ce point un art subversif, à la limite même du formalisme.

Tousignant a toujours été à la recherche de l'*objet immanent*. L'espace chromatique particulier de son oeuvre n'a été possible que par l'assurance avec laquelle il conférait au tableau le statut d'*objet*. J'entends ici le mot "objet" dans son acception courante, c'est-à-dire que la peinture doit être perçue comme un objet à part entière, et non comme la représentation d'une réalité extérieure à elle-même. Avec Tousignant, chaque objet peint est doté d'une pleine individualité qui recèle en soi ses propres associations métonymiques. Ce qu'il cherche à saisir, c'est l'image évasive de l'objet chromatique, une image débarrassée de tous les référents qui en diminueraient l'en-soi. Ce qui reste d'une telle peinture-objet, une fois délestée de toute connotation extérieure, c'est cela qui importe.

Qu'un tableau donné puisse être vidé de tous ses référents externes et maintenir néanmoins son autonomie avec simplicité et dignité,

matic thing, unassuaged of referents that would weaken its objecthood. What remains of the painting as an object when it is stripped of any and all enervating references is what is of the utmost import.

When a given painting is emptied of all referents to things in the space which lies outside itself, yet succeeds in standing alongside those things with simplicity, dignity and, if you will, autonomous thinghood, it fulfills Tousignant's own best intentions. It has become, in the artist's own words, an "object-in-the-first-degree". The intention of the artist is, of course, to make the artwork function adequately as an object *qua* object: it remains an esthetic thing, and it still posits a semantic space, but it is no longer dependent upon external referents and criteria for validation of its own being, for clues to its own existence or affirmation of its own worth.

But I should stress from the outset that if Tousignant's paintings are devoid of annoying or enervating referents to a world outside they are, nevertheless, most convincing witnesses to their own *thinghood*. They exist as coloured objects; as palpable icons of chromatic space. They impart only *themselves* to the observer. They have achieved very full individuality as *things*.

Claude Tousignant the creative being is interested, perhaps above all else, in what might be termed the simple "beingness" or, more precisely, the ontological integrity of the object — and the attendant promise of an exhilarating existential experience for the observer — after an act of methodological *subtraction* has been carried out in the most uncompromising fashion. The resultant language of chromatic space in monochrome, bichrome and polychrome has implicit ontological implications. And by securing ontological signification for his single-colour paintings, he ensures that they do not become dead signs.

This beingness is implicit in the pigment and the support — immanent in the material authenticity of the artwork, if you will — and in the semantic and spatial integrity of the made object: the painted object understood as both living language and coloured thing. If Tousignant has removed from painting its contingency on a comforting reality outside the object, he does so in order to show how much is still possible for a critical abstraction. While many hold that the death-knell of abstraction, of painting, has already been sounded, Tousignant convinces us that abstraction as such has only recently been born. Such an abstraction has denounced the archaic formalism of the tradition it would extend in order to embrace a radical deconstruction of that tradition. If any painter has enlivened and extended the tradition of abstract painting, without painting traditional paintings, it is Claude Tousignant.

His extraordinarily tenacious reductive process ensures, above all, that all extraneous detail is always already removed. Consequently he empowers his painting in its new-found status of being a painted *object* pure and simple. Or perhaps not so simple because, and paradoxically, in paring away all extraneous references and content, Tousignant does not reduce but radically widens the set of meanings such an object might have and the experiences it might offer. Curiously, the fewer the referents, the wider the metonymic aura.

The question we are compelled to ask ourselves when we look at his work, then, must necessarily be: What exactly is the status of a painting or a sculpture (or, as obtains here, a rather spectacular



voilà l'aspiration profonde de Tousignant. À ses yeux, un tel tableau aura atteint le statut enviable de "pur" objet. L'intérêt premier de l'artiste, c'est de voir son œuvre fonctionner en tant qu'objet qui, tout en conservant sa pleine charge esthétique et sémantique, serait libre de référents et de critères extérieurs à sa valeur intrinsèque. Toutefois, si les œuvres de Tousignant sont dénuées de référents extérieurs, elles sont à l'évidence les témoins de leur propre matérialité. Elles existent en tant qu'objets colorés, elles sont des icônes palpables de l'espace chromatique, et se donnent à voir ainsi au spectateur.

Tousignant s'intéresse par-dessus tout à l'existence effective et, plus précisément, à l'intégrité ontologique de l'objet — avec la promesse attendante pour l'observateur de vivre une expérience existentielle vivifiante —, suite à un acte de *soustraction* méthodologique opéré sans compromis. Le langage résultant de l'espace chromatique, qu'il soit monochrome, bichrome ou polychrome, entraîne certaines implications ontologiques. En investissant ses œuvres monochromes d'une telle signification ontologique, l'artiste s'assure ainsi qu'elles ne deviendront jamais des signes morts.

Cette existence effective est implicite dans le pigment et le support, — immanente, pourrait-on dire, dans l'authenticité physique de l'œuvre d'art —, ainsi que dans l'intégrité sémantique et spatiale de l'objet fabriqué : l'objet peint est perçu à la fois comme expression vivante et chose colorée. Si Tousignant déleste ses peintures de toute contingence avec la réalité extérieure, il le fait dans le but de repousser encore plus loin les limites de l'abstraction critique. À l'encontre de tous ceux qui ont voulu prononcer la mort de la peinture, la mort de l'abstraction, il réussit à nous convaincre que l'abstraction en est encore à ses débuts. Après avoir rompu avec le formalisme archaïque issu de la tradition, l'abstraction va se poursuivre en déconstruisant radicalement cette même tradition. S'il est un peintre qui a nourri et élargi la pratique de la peinture abstraite et cela, sans peindre des tableaux traditionnels, c'est bien Claude Tousignant.

L'extraordinaire simplicité de son procédé lui permet d'aller à l'essentiel en écartant tout détail superflu. Ce faisant, il dynamise

Claude Tousignant,
*Hommage à Barnett
Newman*, 1967-68.
Acrylique sur bois.
228,6 x 457,2 cm.
Photo : Claude
Tousignant.

hybrid of the two) after all subjective or "expressive" content has been methodically removed from it?

Colour here really *is* space. The paintings or rather "picto-sculptures" — since the artist insists that his works from 1981 through today are as much sculpture as they are painting — are characterized by *simple forms that may be said to essentialize colour/space*. When we study a given work, we read its coloured space as a coloured space. We have entered a space that is all colour. Whether it be a two panel black and red painting or a single blue monochrome, it is the clarity of colour that communicates the innermost truth of painting.

Having treated some of the central tenets of Tousignant's practice, it is time to look closely at the works in the exhibition at Chassay. The early sculpture exhibited is one of a series of works executed between 1959 and 1961. This series marked Tousignant's first foray into sculpture *per se*. The work is remarkable in that it takes advantage of the full context of space and is as viable as the visual propositions of his earlier paintings. Arguably, these sculptures are the most direct antecedents of his current work (with the exception of the 1956 paintings and, more specifically, his first monochrome, *Monochrome orangé* of that same year). *Petite Sculpture blanche* (1961) puts everything that Tousignant has learned previously on the line. For a young artist who had already achieved notoriety (with his 1956 show) as the *bête noire* of the Montreal artistic milieu, the sculptures marked yet another transgression.

The process of radically questioning the traditional conventions of a painting and emphasizing it as *object* — a hallmark of this artist's process — and the attempt to imbue each painted surface with its own concrete identity and autonomy, became the paramount concern.

The chromatic dynamism and the vibrant structuration of the spatial constructs impinged upon the observer's lived-space with a certain efficacy because they afforded that observer an experience of *colour as painted space*. Such a space was accessible in terms of possible multiple dimensions and not just from a single standpoint.

It took a month or two to execute each sculpture, and the painter remembers it as an incredibly intense period of work. It should be noted that Tousignant would even then use his sculptures as a sounding-board for certain painting ideas. Only now, as we shall see, sculpture as such is being pursued in a far more systematic fashion, as a fruitful vocabulary in its own right, and not only one that the painter had as thoroughly mastered as painting, but one that will soon obviate all the traditional distinctions between sculpture and painting. It would, in effect, lead him beyond the spatial limitations of his contemporaneous painting into a realm where sculpture and painting finally achieve co-immanence in a happy medium we might term "environmental sculpture".

Mention should be made here of Tousignant's first encounter with the work of American abstract painter Barnett Newman, at New York's Museum of Modern Art in 1962, for it was, by the artist's own admission, an experience that was deeply felt. It afforded him a much-needed reaffirmation of his own direction in painting. Newman's work has always possessed, for him, a startling self-presence, all the more intense because of the artist's economic means. Tousignant has remarked: "In Newman, I found a space of dramatic beauty. It is exactly what I was trying to do in 1956: to say as much as possible with as few elements as possible."

In a sense, Newman had achieved precisely what Tousignant

l'oeuvre et lui confère un statut inédit, l'élevant au rang de pur et simple *objet peint*. Par un étrange paradoxe, en évacuant tout référent extérieur, il n'opère pas une réduction, mais intensifie radicalement les niveaux de significations possibles dans les oeuvres et les expériences qu'on peut en faire. Curieusement, moins nombreux sont les référents, plus large est l'aura métonymique.

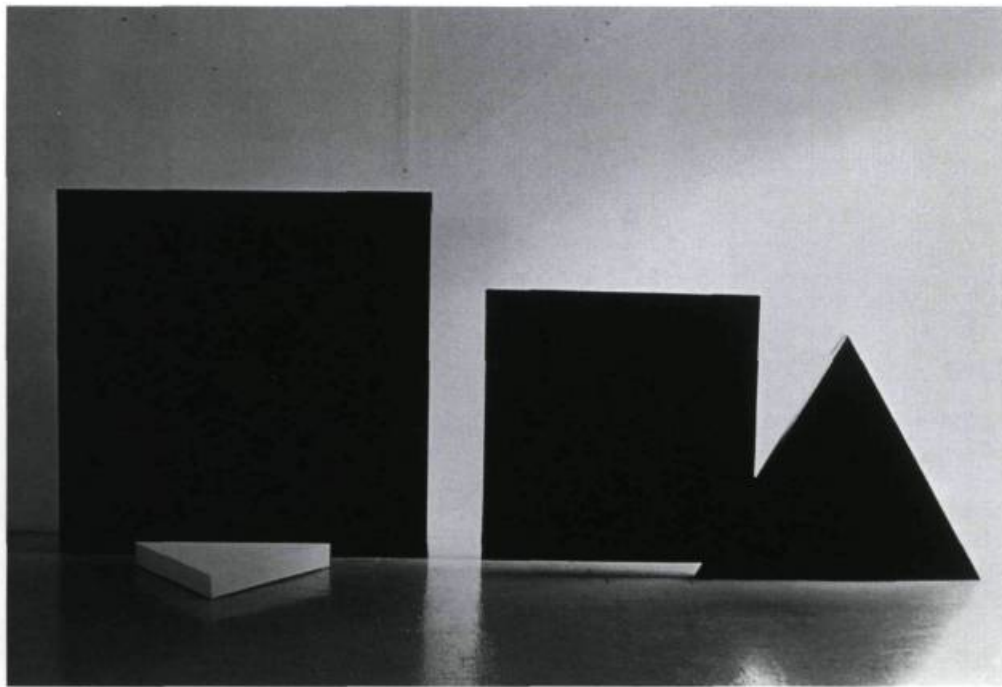
Ainsi, la question que l'on doit se poser, lorsqu'on est confronté au travail de Tousignant, est la suivante : quel statut doit-on accorder précisément à une peinture, à une sculpture, (ou, comme c'est le cas ici, à toute autre forme de composition hybride), après qu'on en ait évacué volontairement tout contenu émotif ou symbolique? Pour Tousignant, qui revendique pour toutes ses oeuvres réalisées depuis 1981 le double statut de peinture/sculpture, c'est la couleur qui est l'espace. Les oeuvres se déploient dans des formes simples qui, pourrait-on dire, "nécessitent" l'espace/couleur. Analyser une de ses peintures, c'est étudier un *espace coloré*, c'est entrer dans un espace entièrement pénétré par la couleur. Qu'il s'agisse d'un diptyque de panneaux rouge et noir ou d'un panneau simple en bleu monochrome, c'est par la clarté de la couleur qu'est transmise l'intrinsèque vérité de la peinture.

Après avoir souligné quelques-uns des principes qui sous-tendent la pratique de Tousignant, examinons maintenant les oeuvres en montre à la Galerie Christiane Chassay. L'une d'elles fait partie des premières séries d'oeuvres exécutées entre 1959 et 1961, lesquelles marquent les jalons initiaux de la sculpture *en soi*. L'oeuvre est remarquable du fait qu'elle tire profit de tout son espace contextuel et s'avère aussi vivante que les propositions visuelles des récents tableaux. À l'exception de quelques tableaux datés de 1956 (dont le *premier monochrome intitulé Monochrome orangé*), ces sculptures constituent les antécédents directs de sa production actuelle. *Petite Sculpture blanche* (1961) inclut déjà tout ce que l'artiste a appris à propos de la ligne. Pour ce jeune créateur, reconnu comme la *bête noire* de la scène artistique montréalaise dès sa première exposition en 1956, l'oeuvre n'était que la continuation d'un art marqué dès ses débuts par la transgression.

Cette façon de requestionner les codes traditionnels de la peinture se double, chez Tousignant, d'un trait particulièrement marquant: celui de faire de chaque surface peinte un objet autonome comportant sa propre identité. Dans les constructions, le dynamisme de la couleur et de la structure empiète sur l'espace vital du regardant, l'amène à expérimenter la couleur comme un *espace coloré*. Un espace auquel il accède, non pas à partir d'un point de vue unique mais à travers une multitude de perspectives possibles.

Chaque sculpture nécessitait un ou deux mois de travail et Tousignant s'en rappelle comme d'une période de création particulièrement intense. À plusieurs occasions, elles ont même servi de bancs d'essai pour élaborer quelques idées sur son travail pictural. Au fil des années, il réussira à mettre au point une technique sculpturale dont la qualité sera en tous points comparable à celle de sa peinture. Mieux encore, il parviendra à brouiller les distinctions traditionnelles entre les deux disciplines, réalisant une *co-immanence* de l'une et de l'autre dans un nouveau médium qu'on pourrait nommer "sculpture environnementale".

Il convient de signaler ici que Tousignant fut profondément marqué par sa première rencontre, au Musée d'art moderne de New York en 1962, avec l'oeuvre du peintre abstrait Barnett Newman. Il y trouva une confirmation de sa propre démarche picturale, une source d'inspiration dont il avait à l'époque grandement besoin. Selon lui, l'oeuvre de Newman avait toujours possédé une forte présence intrinsèque : «J'ai trouvé chez cet artiste, dit-il, un espace d'une dra-



matique beauté. Il avait réussi à obtenir ce à quoi je m'obstinais depuis 1956, une très grande expressivité en utilisant un minimum de moyens.» Dans un sens, Newman avait accompli précisément ce que Tousignant recherchait dans son propre travail: la destruction systématique des conventions établies de l'abstraction à travers une application toute cartésienne du doute systématique. Déjà, Piet Mondrian avait beaucoup oeuvré à détruire la forme, et Newman avait été encore plus loin en triomphant de la géométrie. Tousignant, lui, va encore poursuivre plus avant en mettant l'accent sur le pur objet.

Avec *L'Oeil amérindien* (1967), exposé à la Galerie Christiane Chassay, il entend élargir les possibilités perceptives du spectateur, en permettant une expérience holistique de l'espace, une vision totale, "synesthésique". Il veut le munir d'un compas qui lui donne-

Claude Tousignant,
Ensemble no. 6,
1983. Acrylique sur
toile. 388,62 x
944,88 x 261,62 cm.
Photo : Richard-Max
Tremblay.

wanted for his own work: the systematic destruction of traditional, accepted standards of abstraction in an act of radical Cartesian doubt. Piet Mondrian did much to destroy form; Newman pushed the envelope still further by vanquishing geometry. Claude Tousignant would carry the project still further in emphasizing the pure object.

In *L'Oeil amérindien* (1967), exhibited at Chassay, Tousignant wants to expand the observer's perceptual capabilities like an accordion. He wants a holistic space experience, a total vision, a sort of synaesthesia... He is after a pre-objective compass on the perceptual world, the sort of sensitive vision one has when one is in an uncannily close relationship to one's environment. The work continued the evolution of his painting into the environmental realm.

A year later, Tousignant executed the sculpture entitled *Hommage à Barnett Newman*, (1968) also exhibited now at Chassay. This three-element work is related to the *Accélérateurs chromatiques*, of the same era but consists of a hoop suspended between two vertical units. In March 1968 the piece was first exhibited at Galerie du siècle in Montreal, and the room in which it was situated seemed barely able to contain it. In this work, space itself becomes the articulating medium for colour. The spatiality is thus transformed into a phenomenal dynamism with interesting somatic implications. The body of the observer is grounded in and encompassed by a space generated autonomously by the sculpture itself. The space of the sculpture and the space of the observer challenge the schism of traditional distinctions and become one space.

This new understanding of space galvanized the artist and impelled him to tackle the issue of environmental installations. Tousignant has said that: "The most interesting factor in sculpture, and that which is peculiar to it, is space. In all my attempts at sculpture I have tried especially to stress this factor. In my 1967-68 sculpture *Hommage à Barnett Newman*, I was attempting to create a sort of drawing in

la mesure du monde observable, une vision sensitive et sur-naturelle qui serait le résultat d'une étroite communion avec l'environnement extérieur. Un travail qui poursuit le même cheminement qu'en peinture, mais dans la sphère de l'environnement.

Un an plus tard, en 1968, Tousignant exécutait *Hommage à Barnett Newman*, présenté également chez Chassay. Une oeuvre comportant trois éléments qui fait écho à une autre de la même période intitulée *Accélérateurs chromatiques*, mais qui consiste en un cercle suspendu encadré de deux bandes verticales. L'oeuvre fut présentée pour la première fois, en mars 1968, à la Galerie du siècle, dans une salle qui semblait à peine suffire à la contenir. Dans cette oeuvre, c'est l'espace même qui sert de médium pour articuler la couleur. La spatialité est ainsi transformée en un dynamisme phénoménologique doublé de répercussions somatiques. L'espace autonome que génère la sculpture permet à l'observateur d'en ressentir l'expérience physique, de sorte que l'espace du sujet et celui de l'objet déjouent les distinctions traditionnelles pour devenir un seul et même espace. C'est avec cette nouvelle compréhension de l'espace que Tousignant s'est lancé dans la création d'installations environnementales. Voici comment il s'en explique : «La sculpture s'intéresse d'abord à l'espace. Chaque fois que je m'y suis confronté, c'est cet élément que j'ai essayé de mettre de l'avant. Lorsque que j'ai entrepris *Hommage à Barnett Newman* en 1967-68, c'est une espèce de dessin que je voulais créer dans l'espace, un dessin fait de vibrations chromatiques. Appréhender cette sculpture c'est, me semble-t-il, ressentir l'impression de la nature immatérielle de l'objet. La sculpture devient alors un pur espace.»³

Ce que Tousignant a réussi dans sa peinture — une compréhension intuitive de l'espace chromatique qui éveille chez le spectateur une multitude de stimulations sensorielles —, il le

space, a drawing composed of chromatic vibrations. I believe that when one gets involved in this sculpture one gets the impression of the immaterial nature of the object. The sculpture *becomes almost pure space* [my italics].³

If, in his paintings, Tousignant sought an intuitively understood chromatic space that would offer the observer a full range of sensations, in his sculptures he sought a kindred, no less radical and generous space. But one is often, in appraising his oeuvre, perplexed as to where one ends and the other begins.

Fifteen years later, in early 1983, Tousignant undertook a group of modular, multi-component shaped canvases — what he refers to as “Neo-Suprematist” works — for wall and floor. During the summer of the same year, he carried out an intensive investigation that resulted in seven (mostly) oversized environmental constructs, each called an *Ensemble*. Two of the most commanding of these are works in the permanent collection of the Musée du Québec (*Ensemble No. 7*) and in the collection of the National Gallery of Canada (*Ensemble No. 1*).

The *Ensembles* as a group shed considerable light on the idiosyncrasies of Tousignant’s creative process. Each one fixes on an apparently simple idea. The artist proceeds to make it infinitely more complex, and then returns once again to simpler propositions. The problematic itself changes and deepens the more the artist pursues it. In fact, this process has been a developmental hallmark of all Tousignant’s work since the 1950s.

At Chassay, *Ensemble #6* reads as one of Tousignant’s most radical environmental propositions for abstract painting. Using both the wall and floor plane, the work obtrudes upon our life space, and we are enjoined to move farther and nearer, right and left, to assure ourselves as to its actual physical dimensions which, from a frontal appraisal, differ radically from what a sideways appraisal yields. The *Ensembles* are truly environmental artworks and *Ensemble #6*, much smaller than its counterparts in the series, exerts a maximal effect on the space the observer lives while seeing it.

Tousignant has often said that “painting is visual, sculpture is sensual”. This is true of all the magnificent hybrids included in this splendid show at Galerie Christian Chassay. Whatever your prejudices, none of these works could be mistaken for conventional paintings. They have a sensual presence and chromatic range that defies description and which simply must be experienced. Taken together, they are somehow more than isolated visual statements because they operate in the space we all inhabit.

The installation of works at Galerie Christiane Chassay here is an environmental installation in the best sense of that phrase. Not only are the works there potent integers of our enviroing world, but they empower us to reflect on the issue of spatiality in painting — and in ordinary life. They represent a new and compelling species of *environmental artifact*. Such an artifact has varying levels of accessibility, is wide open to our experience and interpretation, and shows no signs whatsoever of being archaic or dated. We have seen work like this nowhere else in the recent history of Modernism. Each work offers the observer an experience of colour of surpassing eloquence. Each is the harbinger of a new and rewarding spatial experience. Perhaps only an art that transgresses so much could result in work that functions this well.⁴ ■

réussit également dans sa sculpture. De fait, il est souvent difficile de situer chez lui la frontière entre les deux disciplines.

Quinze ans plus tard, au début de 1983, Tousignant s’est lancé dans la réalisation d’une série de toiles modulaires à composantes multiples pouvant se poser au mur et au sol, des œuvres qu’il qualifie lui-même de “néo-suprématises”. À l’été de cette même année, il produisit sept grands ensembles, dont deux (*Ensemble no. 7* et *Ensemble no. 1*) ont été acquis par le Musée du Québec et le Musée des beaux-arts du Canada.

Ces *Ensembles* sont particulièrement révélateurs du processus créateur de Tousignant. Chacun se consacre en apparence à un thème simple, que l’artiste s’amuse d’abord à compliquer et ensuite à rendre plus simple. Au fur et à mesure qu’il creuse son thème, la problématique de l’œuvre se déplace. On reconnaît là une manière de faire qu’on pourrait qualifier d’“exemplaire” chez cet artiste, manière qu’il pratique depuis 1950.

À la Galerie Christiane Chassay, c’est l’*Ensemble no. 6* qui est présenté, l’une des propositions environnementales les plus radicales en terme de peinture abstraite. Articulée sur deux plans (mur et plancher), elle s’interpose dans notre espace vital et nous sommes amenés à nous déplacer constamment, de près et de loin, de gauche à droite, pour arriver à percevoir avec certitude les dimensions réelles qui diffèrent radicalement selon qu’on aborde l’œuvre de face ou de côté. Ces *Ensembles* sont des œuvres environnementales dans toute la force du mot et l’*Ensemble no. 6*, bien qu’il soit plus petit, réussit pleinement à s’imposer dans notre champ visuel.

Tousignant a souvent répété que “la peinture est visuelle et la sculpture sensorielle”. Une assertion qui se vérifie pleinement dans les œuvres composites présentées chez Chassay. Au-delà de tout parti pris esthétique, personne ne saurait qualifier ces œuvres de peintures conventionnelles. Elles possèdent des qualités sensorielles et des étendues chromatiques qui dépassent toute description. Il faut les voir, en faire l’expérience pour en apprécier toute la richesse. Envisagées dans leur ensemble, elles constituent plus que des énoncés visuels isolés car elles opèrent dans l’espace global que nous habitons tous.

La présentation à la Galerie Christiane Chassay formait une véritable installation environnementale, car les éléments amenaient à réfléchir sur l’importance de la spatialité dans le monde de la peinture et le monde... de tous les jours. Ils représentaient un nouveau type d’*artefact environnemental* accessible à plusieurs niveaux, ouvert à toutes sortes d’interprétations et d’expérimentations, à l’antipode de l’objet d’art archaïque et passéiste. Des œuvres qui, selon nous, n’ont pas d’équivalent dans l’histoire récente du Modernisme, des œuvres où la lumière est riche et le propos si éloquent. Chacune d’elle recèle une expérience spatiale inédite et enrichissante. Et, sans doute, seul un art d’une telle force de transgression peut-il générer des œuvres d’une telle efficacité.⁴ ■

NOTES :

1. Michael Phillipson, *Painting, Language and Modernity*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1987), p. 107.
2. Robert C. Morgan, “Formalism as a Transgressive Device”, in *After the Deluge: Essays on Art in the Nineties* (New York: Red Bass Publications, 1993), p. 59.
3. Claude Tousignant, cited in Danielle Corbeil, *Claude Tousignant*, (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1973-74), p. 15.
4. Certain passages in this essay derive from the author’s book/Certains passages de cet article sont extraits de *After Geometry: The Abstract Art of Claude Tousignant* published by ECW Press (Toronto) in 1995 and *Claude Tousignant: Monochromes 1978-93* published by Musée du Québec (Québec) in 1994.