

L'atelier et son dessein The Studio and Its Purpose

Jean-Pierre Latour

Number 57, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9360ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Latour, J.-P. (2001). L'atelier et son dessein / The Studio and Its Purpose. *Espace Sculpture*, (57), 5–8.

L'ATELIER et son dessein

THE STUDIO and Its Purpose

JEAN-PIERRE LATOUR

Les symposiums de sculpture ont cette particularité de mettre en vue le travail de l'art. L'atelier s'ouvre alors au public qui peut suivre le développement des œuvres. Le travail de l'art s'expose. Mais néanmoins, l'atelier d'artiste est le plus souvent conçu comme un lieu clos, unique et privé. L'atelier est aussi le plus souvent compris comme le lieu d'une fabrication, d'un travail de la main, bref, d'une mise en œuvre de matériaux. Or la transformation et la diversité de la pratique artistique qui s'est développée durant tout le XX^e siècle et

Sculpture symposiums have the distinct feature of showing art being made. The studio is opened up so the public can follow the progress of the works. The making of art is exhibited. But nevertheless, the artist's studio is most often conceived of as a unique, closed private place. The studio is also frequently understood to be a place for making and working by hand, in short, where materials are worked. The changes and variations in art practices that have developed throughout the 20th century and even more so during the latter half, have forced us to revise

Détail de l'atelier de NATHALIE LAFORTUNE. Saint-Jean-Port-Joli, juillet 2001. Photo: Katherine Knight.

these conceptions. Land art and *in situ* practices in general, performance, video and digital arts have radically transformed the character of the studio.

Most notably, the studio can no longer be reduced to a unique, private closed space, any more than it can be simplified as a place for just working materials, at least in the strictly physical sense of the term.

Already, in the 1920s, Russian Constructivism offered a new definition of the studio, which was linked to an interest by artists in industrial materials. In 1922, Nikolai Taraboukine, in a famous essay titled *From the Easel to the Machine* (1922), believed that artists were going to irremediably "renounce their palettes and paintbrushes" and convert to the new ways of production that the machine represented. The image of the "artist engineer" came about this way. The studio of yesteryear seemed to have past. Have permanently past.

The same year that Taraboukine revealed his thoughts, the Hungarian Constructivist, Laszlo Moholy-Nagy put two places in contact with each other: his office and a studio making enamelled signs in order to produce *Telephoned paintings*. With the help of graph paper and colour samples from the factory, the artist transmitted information and ordered the production of the works over the telephone. With the contact between the office and the factory, a new studio was created. The telephone system gave him a new form, foreshadowing practices introduced some sixty years later. Because for the last half century, the "traditional" studio no longer represents the only way to be involved in and carry out the process of making art, it is considered at times outdated or even extinct. But, it



plus encore dans sa seconde moitié, nous oblige bien sûr à revoir ces conceptions. Le *land art* et la pratique de *l'in situ* en général, la performance, la vidéographie, les arts numériques ont radicalement changé les figures de l'atelier. Il n'est plus réductible notamment à un lieu intime, unique et clos. Pas plus qu'il ne peut être réduit à la seule question d'un travail des matériaux, du moins au strict sens physique du terme.

Déjà, dans les années 1920, le constructivisme russe proposait une nouvelle définition de l'atelier, liée à un investissement par l'artiste des moyens industriels. En 1922, Nikolaï Taraboukine, dans un célèbre essai intitulé *Du chevalet à la machine* (1922), croyait que les artistes allaient irrémédiablement «jeter aux orties palettes et pinceaux» et conquérir les nouveaux moyens de production que représentait la machine. L'image de l'« artiste ingénieur » est ainsi née. L'atelier d'antan semblait révolu. Définitivement révolu.

La même année où Taraboukine livrait ces réflexions, le constructiviste hongrois, Laszlo Moholy Nagy mettait en communication deux lieux : son bureau et un atelier de fabrication d'enseignes émaillées pour réaliser des *Tableaux téléphonés*. À l'aide d'un papier millimétré et des échantillons de couleurs de l'usine, l'artiste transmettait et commandait par téléphone l'exécution des œuvres. De la liaison du bureau et de l'usine naissait un nouvel atelier. Le réseau téléphonique lui donnait ainsi une forme inédite, préfigurant des pratiques instaurées une soixantaine d'années plus tard.

Parce que l'atelier «traditionnel» ne représente plus, depuis plus d'un demi-siècle, l'unique façon d'engager et d'accomplir un processus artistique, on l'estime parfois périmé ou même disparu. Mais c'est là, il me semble, une simple méprise. Car si des œuvres existent encore, c'est que l'atelier existe autrement.

En fait, l'idée d'atelier serait d'abord liée au travail, c'est-à-dire à *une pensée et une action qui font œuvre*. Bien plus qu'un lieu physique particulier, qu'une enceinte immobile au contenu qui serait stable, l'atelier désigne et constitue un *moment de travail*, une quantité et une durée, ou plus justement la somme de moments de travail pouvant être distribués en plusieurs lieux et délégués à des tiers. Ainsi l'atelier apparaît moins comme un lieu arrêté et davantage comme la mise en acte d'un processus à configuration variable traversant divers lieux. Il peut être fragmenté et provisoire, mobile et nomade, éphémère et transitoire.

Dans ce dossier sur l'atelier, le lecteur retrouvera un ensemble de quatre textes traitant de cette question. Il faut bien reconnaître d'emblée que la multiplicité des formes actuelles de l'atelier est telle qu'elle devient impossible à couvrir dans le cadre d'un seul dossier. Mais cela dit, cette limite reconnue et avouée, l'ensemble des réflexions qu'il contient a pour objet d'exposer quelques figures qui mettent en relief la mobilité, voire la labilité de l'atelier, dans le rapport qu'il institue entre la représentation de l'artiste, la constitution de l'œuvre et les conditions de sa réception.

Pour débiter ce dossier, un article de Véronique Rodrigue traite de la question de l'atelier selon la perspective d'une transformation historique, insistant sur son rôle médiateur entre l'artiste et le milieu de l'art.

Bernard Lamarche examine, pour sa part, les deux formes que

seems to me, there is a simple misunderstanding here. If artworks still exist, it is because the studio exists in another way.

In fact, the idea of the studio was first linked to the work, that is to say, to *the thought and action that make a work*. Much more than a particular physical place, a permanent enclosure for the contents that would be stable, the studio indicates and constitutes the *time of a work*, a quantity and duration. Or, more precisely, the overall time of making the work that can be allotted to several places and delegated to a third person. In this way, the studio appears less as a fixed place and more as the putting a process of variable configurations into action at various places. The studio can be divided up and temporary, mobile and nomadic, ephemeral and transitory.



In this issue about the studio, the reader will find a collection of four texts on this subject. It must be stated right away that the multiplicity of the studio's current forms is such that it is impossible to cover them all in a single issue. But this being said, and recognising and acknowledging this limit, the ensemble of reflections that it does contain has the objective of making a few cases known, which accentuate the studio's mobility. Indeed they present the lability of the studio in its relationship to the representation of the artist, the making of the work, and the conditions of its reception.

The first article by Véronique Rodrigue treats the issue of the studio from the viewpoint of changing history, and stresses its mediating

MARTIN BOISSEAU, vue partielle de l'atelier-résidence. Centre industriel Rosemont, 2177 rue Masson, local 417, Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.



© FRANÇOISE TOUNISSOU,
Artiste dans son atelier,
2001. Édition de photo et
imatique.

prend l'atelier chez Marcel Duchamp. L'une est marquée par l'instan-
tanéité d'un choix, celui que comporte le *ready made*. L'autre
implique un lent processus, une entreprise de longue durée et le repli
dans un lieu fermé, secret où l'artiste se retire (*Le Grand Verre*,
1915-1923 et *Étant donné...* 1946-1966).

Puisqu'il est ici question de Duchamp et du *ready made*, une
remarque complémentaire me semble utile. Car Duchamp par ses *ready
made* met en jeu le travail de l'institution artistique dans la consti-
tution de l'œuvre d'art comme telle. Par ces œuvres (notamment *Fontaine*,
1917 et le *Porte-bouteilles*, 1914) ce n'est pas seulement le travail indus-
triel que l'artiste s'approprie mais aussi le moment de travail que
représente la mise en vue de l'objet dans l'espace social, par l'insti-
tution artistique. En fait le moment de travail subit un déplacement
radical. Duchamp amplifie le rôle de l'institution comme levier de consti-
tution de l'œuvre, à tel point qu'il donne une exacte mesure de sa
puissance. Le musée, la galerie, comme le texte critique, sont aussi
des moments de travail qui participent à la construction d'une
œuvre. Un second rapport dialectique émerge donc ici, celui qui
opposerait le travail de l'artiste et le travail de l'institution en tant
que paramètre de reconnaissance de l'œuvre.

Dans l'article qui suit, je prends pour ma part comme objet
d'étude l'exposition *Clarkgraff*, exposition collective dont le motif et
la raison sont la réunion de deux ateliers, Clark et Graff. Il est intéres-
sant de voir à quel point, dans cette exposition, l'atelier du graveur
s'impose mais aussi comment l'orthodoxie de l'estampe y est mise
en cause par un changement de point de vue sur la question du mul-
tiple. Martin Boisseau, notamment, y présentait une œuvre remar-
quable où se rencontrent gravure, sculpture et vidéographie. Par ce
dispositif hybride, est mise en scène la question du faire, dans ses
aspects manuels, mécaniques et réflexifs.

Pour conclure ce dossier, André-Louis Paré, dans un article sur une
exposition de Nicolas Baier et deux œuvres d'Emmanuel Galland, lie
la question de l'atelier à l'affirmation de l'identité d'artiste. Son
analyse rejoint ainsi celle de Véronique Rodriguez. De manière plus
spécifique, toutefois, il y discute la question de la représentation de
l'artiste, d'abord en la rapprochant de l'autoportrait (Nicolas Baier).
Puis, il examine comment l'identité d'artiste se construit par un
réseau social condensé par la carte d'affaires (*Self Service*, 1998) et
le carnet d'adresses (*Répertoire*, 1999).

À la suite de ce dossier apparaît un article de Natasha Hébert sur
des ateliers d'artistes à Barcelone. Un heureux hasard a fait parvenir
à la rédaction ce texte qui trouve tout naturellement sa place dans
le sillon de ce dossier.

Le mot « atelier » viendrait, dit-on, du latin *astella* qui désignait
le copeau de bois¹, autrement dit le résidu d'un travail, sa trace vite
balayée. Il est étonnant que le lieu tient son nom de ce qui est de trop,
de la rognure, de ce qui tombe et devient inutile. Mais pourtant, plus
encore que l'objet fini², le copeau tombé dit qu'un travail a eu lieu.
C'est tout ce qu'il dit d'ailleurs. Et c'est là quelque chose d'essen-
tiel. Malgré la grande variété de ses formes, malgré l'étonnante
diversité de ses moyens et de ses produits. Une pensée a pris forme,
c'est l'atelier. ■

NOTES

1. C'est du moins l'origine présumée du mot atelier, selon M.-J. Monzaind dans son
article sur l'atelier dans l'*Encyclopædia Universalis*.
2. Puisque l'objet fini est doté d'une fonction ou d'une valeur qui oblitère sa
qualité première d'artefact, la laisse oublier.

role between the artist and the art world.

Bernard Lamarche, for his part, examines the two forms that Marcel
Duchamp's studio takes. One is marked by the instantaneousness of a
choice, the one that involved the Readymades. The other implies a slow
process, a long-term undertaking and the withdrawal into a closed,
secret place where the artist took refuge (*The Large Glass*, 1915-1923 and
Étant donné..., 1946-1966). Because it is a question here of Duchamp and
the Readymades, a supplementary remark seems to me useful. Duchamp
with his Readymades puts into play the work of the art institution in the
constitution of the artwork as such. With works such as *Fountain*, 1917,
and *Bottle Rack*, 1914, it is not only the industrial work that the artist appro-
priated but also the "time of the work" which represents the showing of
the object in a social space by an art institution. In fact, the time of the
work has been subjected to a radical shifting. Duchamp emphasised the
role of the institution as controlling the constitution of a work, to such a
point that he gave an exact measure of its power. The museum and the
gallery as well as the critical text are also part of the time of the work, which
is included in the construction of a work. A second dialectical relationship
emerges here, that which would oppose the artist's work and the insti-
tution's work as a parameter for the work's recognition.

In the article that follows, I take as my subject of study, the exhibi-
tion *Clarkgraff*, a collective exhibition in which the motif and reason were
to bring together two studios: Clark and Graff. It is interesting to see at
what point, in this exhibition, the printing studio dominated, but also
how the orthodoxy of the print is questioned here by the change in view-
point on the issue of the multiple. Martin Boisseau, in particular, pre-
sented a remarkable work where printmaking, sculpture and video all
came together. This hybrid device presented the issue of making, in its
manual, mechanical and reflective aspects.

To conclude this special subject, André-Louis Paré links the issue of
the studio to the affirmation of an artist's identity in an article about an
exhibition by Nicolas Baier and two works by Emmanuel Galland. His
analysis is closely akin to that of Véronique Rodriguez. In a more spe-
cific way, however, he discusses the question of the artist's represen-
tation, first by connecting the studio to the self-portrait (Nicolas Baier).
Then, he examines how an artist's identity is constructed by a social system
condensed into a business card (*Self Service*, 1998) and an address book
(*Répertoire*, 1999).

Following these four texts on the studio, an article by Natasha Hébert
appears on artists' studios in Barcelona. It was by happy chance that
this text was sent to the editor and found its natural place in the sub-
ject of this issue.

It is said the word "studio" comes from the Latin *astella*, which
means wood shavings,¹ in other words, the residue from working, the
trace quickly swept away. Surprisingly, the place takes its name from
the excess, the trimmings, from what falls away and becomes useless.
But even more than the finished object,² the wood shavings show that
someone has been working. This, however, is all that it says. But this
is something essential. Despite the great variety of its forms and the sur-
prising diversity of its means and products, thought has taken form: this
is the studio. ■

TRANSLATION : JANET LOGAN

NOTES

1. This is the presumed origin, according to M.-J. Monzaind in his article on the studio
in the *Encyclopædia Universalis*.
2. Because the finished object is endowed with a function or a value, its first quality as
an artefact is obliterated and forgotten.