

L'atelier croisé ou le motif d'une exposition collective
The Alternative Studio or the motif of a collective exhibition

Jean-Pierre Latour

Number 57, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9363ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Latour, J.-P. (2001). L'atelier croisé ou le motif d'une exposition collective / The Alternative Studio or the motif of a collective exhibition. *Espace Sculpture*, (57), 19-24.



L'ATELIER CROISÉ OU LE MOTIF D'UNE *exposition collective*

The Alternative Studio OR THE MOTIF OF A COLLECTIVE EXHIBITION

JEAN-PIERRE LATOUR

En 1998, la galerie Clark présentait une singulière exposition collective intitulée *Les Bricolos*¹. Chose devenue rarissime, le texte de présentation que signaient les deux commissaires, Nicolas Baier et Emmanuel Galland, prend le ton d'un manifeste aux accents dadaïstes et revendique l'éloge du rire, de la bricole et du quotidien.

« Le rire : il y a en a si peu qui émerge de ce l'on voit dans les galeries lors des tournées-zapping du samedi, dans cette communauté de goût qui fonctionne comme une centrifugeuse. [...] Relevons nos manches. Sortons de nos gonds. [...] Traçons une courbe à côté de la parole. Redonnons ses lettres de noblesse à la bricole, la petite chose, le bidule, le sans valeur, le prêt-à-transcender/trans-substantifier. »

Il faut aussi ajouter que l'événement rassemblait des artistes issus de plusieurs générations². Dans cet événement marqué par l'humour³, on retrouvait donc la volonté d'affirmer un plaisir de faire, de bricoler des œuvres. L'événement avait un caractère festif certain.

Suite à cette exposition, Madeleine Forcier, directrice de la galerie Graff, intéressée par l'humour, l'esprit collectif qui anime l'atelier Clark et le caractère transgénérationnel de l'événement, proposait un projet de collaboration entre les deux ateliers et les deux galeries. L'exposition qui en résulte, *Clarkgraff*, scelle dans sa typographie même la jonction des deux lieux. Tenue en même temps dans les deux lieux, du 11 janvier au 3 février 2001, elle rassemblait les travaux de six artistes : Martin Boisseau, Sylvain Bouthillette, Thomas Corriveau, Sylvie Laliberté, Éric Lamontagne et Monique Mongeau.

L'unique consigne imposée aux artistes était l'emploi des deux ateliers pour réaliser leur œuvre, l'atelier de gravure chez Graff et l'atelier d'ébénisterie inauguré chez Clark lors de l'exposition *Les Bricolos*. En conséquence, on comprendra aisément que le résultat porté aux murs des deux galeries affiche de prime abord un caractère hétérogène. Néanmoins, il se dégage à travers ces œuvres un dénominateur commun : la répétition et la variation de la répétition. Évidemment tributaires des procédés de gravure employés, le multiple et la répétition renvoient directement à l'atelier du graveur. C'est donc l'usage des deux ateliers qui s'avère leur premier territoire commun. Et c'est justement de cet angle, celui de l'atelier,

In 1998, Galerie Clark presented a remarkable collective exhibition called *Les Bricolos*¹. In an uncommon style these days, curators Nicolas Baier and Emmanuel Galland introduced the work in a tone reminiscent of a Dadaist manifesto and claimed to praise laughter, odds and ends, and the everyday.

"Laughter: so little of it emerges from what one sees in the galleries doing the rounds or zapping on Saturdays, in this community where taste functions like a centrifuge. [...] Roll up your sleeves. Fly off the handle. [...] Draw a curve beside the word. Give back nobility to the odds and ends, the little things, the thingamabobs, the worthless things, the ready to be transcended / trans-substantiated."

One should also mention that the event brought together artists from several generations,² and was marked throughout by humour:³ one felt the need to show the pleasure of making, of piecing together the works. The event had a certain festive character.

Further to this exhibition, Madeleine Forcier, the director of Galerie Graff, interested by the humour and the collective spirit that drives Atelier Clark and by the intergenerational nature of the event, proposed a collaborative project between the two studios and the two galleries. The resulting exhibition, *Clarkgraff*, even combined the two typographically. Held at once at both galleries, from January 11 to February 3, 2001, the exhibition brought together the work of six artists: Martin Boisseau, Sylvain Bouthillette, Thomas Corriveau, Sylvie Laliberté, Éric Lamontagne and Monique Mongeau.

The only restriction imposed on the artists was that they use the two studios to create their work, the printmaking studio at Graff and the wood-working studio inaugurated at Clark during the *Les Bricolos* exhibition. Consequently, at first glance, one readily understood the heterogeneous character of the outcome strung along the walls of the two galleries. And yet, a common denominator emerged from these works: repetition and variations on repetition. Obviously dependent on the printing processes used, replication and repetition referred directly to the printmaking studio. Use of the two studios, then, proved to be the initial common ground. I will approach this collection of works precisely from this angle, that of the studio. However, before writing about the art work, a few words are necessary on the subject of studios.

que la réunion des œuvres serait à considérer. Alors, avant de parler des œuvres, quelques mots s'imposent au sujet des ateliers.

L'ATELIER COLLECTIF ET SA GALERIE

Voyons un peu l'histoire de chacune des deux galeries et leur atelier. Près de trois décennies séparent le début de ces deux brefs récits.

Sous l'impulsion d'Albert Dumouchel, la gravure a connu au Québec durant les années 1960 une floraison remarquable. Mais l'absence d'équipement de gravure facilement accessible aurait pu constituer un sérieux frein à cet élan. Le coût et l'encombrement que représentent l'équipement et l'espace nécessaire à la gravure favorisaient donc la mise en commun de ressources⁴. C'est dans ce contexte qu'en 1966 Pierre Ayot allait ouvrir aux graveurs *L'atelier libre 848*, rue Marie-Anne, à Montréal, un atelier coopératif qui, quelques années plus tard, en 1970, allait devenir l'atelier *Graff*⁵. L'atelier se dote de nouveaux locaux en 1975, rue Rachel, toujours à Montréal. L'espace de diffusion, la galerie *Graff*, voit le jour en 1977; cette nouvelle vocation se traduit par la mise en place d'un programme d'expositions.

Chez Clark maintenant. Au début des années 1980, plusieurs artistes⁶ finissants d'un programme universitaire en arts visuels se regroupent pour louer et partager un étage entier d'un vieil édifice industriel de la rue Clark, à Montréal, transformé en ateliers d'artiste. Deux expositions y sont présentées en 1985 et 1986: *Le musée temporaire* puis *Eux, elles, them*. En 1990, une première exposition solo est présentée. En 1991, ce lieu et ce groupe sont devenus *Le centre d'art et de diffusion Clark*. En 1998 était inauguré l'atelier de bois. C'est ainsi qu'ont pris forme la galerie et l'atelier Clark.

Il est intéressant de mettre brièvement en parallèle l'histoire de ces deux entreprises. L'une et l'autre, bien que ce soit en ordre chronologique inverse, allient espace de production et d'exposition. Création et dif-

THE COLLECTIVE STUDIO AND GALLERY

Let us look briefly at each gallery's history and studio. Nearly three decades separate their respective geneses.

Under Albert Dumouchel's impetus, printmaking saw a remarkable blossoming during the 1960s in Quebec. Lack of accessible printing equipment, however, could have put a considerable check on this momentum. The cost and size of equipment, and the space required for printmaking encouraged artists to combine resources.⁴ Thus, in 1966, Pierre Ayot started *L'atelier libre*, at 848, rue Marie-Anne, in Montreal, a cooperative studio for printmakers that would become studio *Graff* a few years later, in 1970.⁵ The studio moved to a new location on Rue Rachel in 1975, still in Montreal. The exhibition space, *Galerie Graff*, saw the light of day in 1977 and an exhibition program was established to express this new vocation.

Now Clark. In the early 1980s, a number of artists,⁶ recent graduates from university visual art programs, rented the entire floor of an old manufacturing building on rue Clark, in Montreal, and turned it into artists' studios. Two exhibitions were presented: *Le musée temporaire* in 1985, and *Eux, elles, them* in 1986. The first solo exhibition was presented in 1990, and then, in 1991, the space and the group became *Le centre d'art et de diffusion Clark*. The woodworking studio opened in 1998. This is the way the gallery and studio at Clark took form.

It is interesting to briefly compare the histories of these two ventures. While they did so in reverse chronological order, both places combined production and exhibition spaces. Creation and presentation, to make and to show, are conceived as inseparable activities.⁷

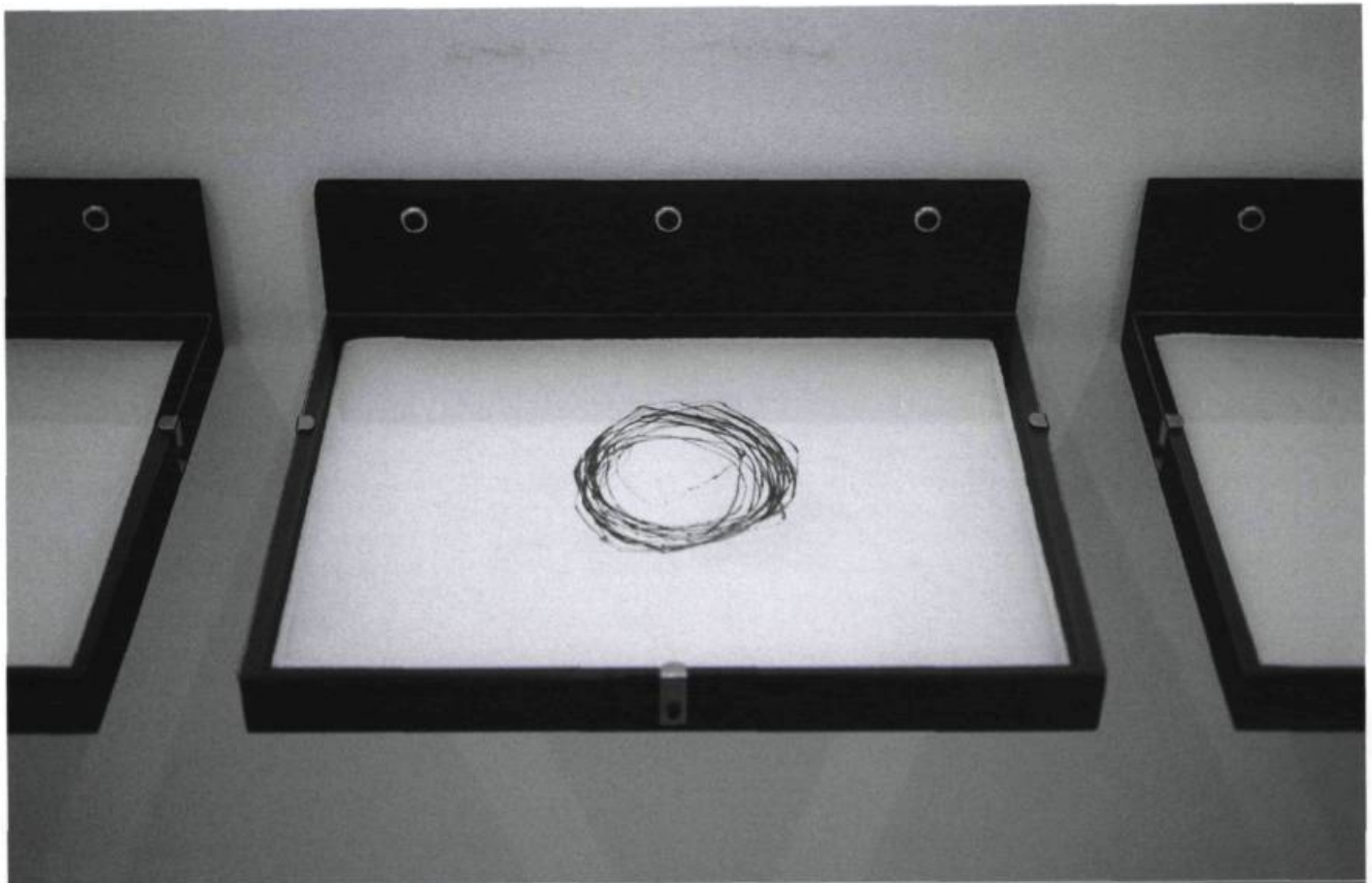
THE PROLIFERATION OF WORKS

In the joint-studio exhibition that resulted, Sylvain Bouthillette presented a strange clown-like head that showed its teeth under a skin



L'ATELIER LIBRE 848, Montréal. Vers 1966-1968. Avec l'aimable autorisation de l'atelier Graff.





MARTIN BOISSEAU,
Deuxième temps :
rotatif chorégraphique
(version trois :
aggrave), 2000. Détail
(pointe sèche 3/6).
Photo : Richard-Max
Tremblay.



MARTIN BOISSEAU,
Deuxième temps :
rotatif chorégraphique
(version trois :
aggrave), 2000. Métal,
moniteur, mécanismes
divers. Dimensions
variables. Photo :
Richard-Max Tremblay.

fusion — faire et montrer — sont donc conçues comme deux choses inséparables⁷.

DE LA MULTIPLICATION DES ŒUVRES

Dans l'exposition qui résulte du croisement des deux ateliers, Sylvain Bouthillette présente une curieuse tête clownesque montrant les dents sous une surface couverte de graffitis (*Mahakala*, sérigraphie, ciment et bois, 2000). On ne peut manquer de voir quelque affinité grinçante entre cette tête curieuse et celles que James Ensor multipliait dans sa peinture. Sous l'image sérigraphiée, un rectangle de ciment porte une inscription en quatre lettres : « SUPER ». Chez Clark, il en rassemble cinq épreuves dont une où le « P » du « SUPER » penche ; menu détail qui nargue la régularité de l'ensemble.

Thomas Corriveau présente également une tête d'origine photographique où les points de la trame d'impression sont visibles et sur laquelle s'ajoute une seconde trame de très gros points (*Attractions [météorites]*, sérigraphie, acrylique et bois, 2000). Les points magnifiés se présentent comme détail possible d'une image superposée que le rectangle laisserait s'échapper. Le procédé qui rapproche et sépare en même temps la peinture de l'image imprimée crée ainsi des trous que la distance n'arrive plus à combler. Chez Graff, onze unités sont regroupées.

Sylvie Laliberté (*Nous sommes des souris*, bois gravé et support en bois, 2000) joint l'image au mot. Deux souris bleues se font face et on y lit : « On joue au chat et à la souris mais nous sommes des souris i-i-i fait la souris ». La gravure sur bois est tenue au mur par de généreuses pointes de fromage en bois blond, bien troué comme il convient chez les souris. Et c'est dans la constellation des trous qu'éclôt cette fois-ci la différence.

Éric Lamontagne (*Processus de création d'un humain insectoïde à partir de la décomposition génétique d'une photographie sérigraphique*, sérigraphie, gaufrage, bois, plastique et lumière, 2000) multiplie les transformations d'un être hybride entre l'homme, l'insecte et le robot. De forme ovale (sauf une chez Graff), plusieurs pièces sont regroupées, affirmant identité et différence, répétition et variation.

Monique Mongeau (*Roseros*, sérigraphie bois et clous, 2000), par son iconographie, une rose, est au cœur de la question de la reproduction sans fin de l'identique et du multiple. Le multiple et le singulier, les jeux de la répétition et de l'entorse forment la matière unifiante de cet ensemble d'œuvres. Les procédés de gravure ne sont pas employés d'une manière orthodoxe, à seule fin de produire une série d'exemplaires identiques qui seraient vus un à un, de façon autonome et isolée. Différence et effet de groupement investissent les moyens de la gravure d'une nouvelle fonction, par la mise en évidence paradoxale de ses caractéristiques productives. L'atelier du graveur est ainsi réfléchi. Le travail de l'art y expose ses conditions, en affirmant l'idée du multiple pour ensuite l'enrayer et la narguer.

LA MISE EN SCÈNE DU TRAVAIL DE L'ART

Dans le contexte de cette exposition, la pièce que présente Martin Boisseau chez Graff recèle un intérêt tout particulier parce qu'elle se fonde exclusivement sur les conditions mêmes de sa production. Il y présente une œuvre qui tient à la fois de la gravure, de la sculpture, de la vidéographie et de l'installation. Un ambitieux projet d'un achèvement remarquable. L'installation occupe toute une pièce et se compose d'une série de gravures présentée au mur et d'une « machine vidéographique » s'avancant à partir du mur vers le centre de la pièce. Cinq exemplaires d'un même tirage sont donc fixés au mur comme cinq tablettes formant une ligne droite pointillée. La disposition et la hauteur mêmes des gravures encadrées d'une solide bordure noire donnent à penser qu'elles sont là exactement dans la position que requiert leur exécution. L'accrochage prononce encore le faire. Adossées au mur, les gravures n'impliqueraient que la vue ; fixées comme des tablettes, elles appellent d'abord la main.

Ainsi exposée, la gravure prend aussi une évidente dimension sculpturale. Chez Clark, les gravures se présentent comme une suite de tablettes verticalement superposées, suggérant un paradoxal lieu

covered with graffiti (*Mahakala*, silkscreen, cement, and wood, 2000). We couldn't help noticing a grating affinity between this strange head and those that James Ensor scattered throughout his paintings. Under the silkscreened image, a cement rectangle bears the inscription "SUPER." At Clark, this artist put together five proofs, one of which had a crooked "P" in "SUPER"; a minor detail that broke the regularity of the group.

Thomas Corriveau produced a head, originally as a photograph, where the printing points of the screen are still visible and on which he added a second screen of very large points (*Attractions [météorites]* silkscreen, acrylic, and wood, 2000). The magnified dots appear as likely detail of the framed and superimposed image. While simultaneously combining and separating painting from the printed image, the process creates gaps for which distance can no longer compensate. Galerie Graff brought eleven units together.

Sylvie Laliberté (*Nous sommes des souris*, woodcut and wood) combines images and words. Two blue mice face each other and we read: "On joue au chat et à la souris mais nous sommes des souris i-i-i fait la souris." The print is mounted on a wood block on the wall and sports generous triangles of cheese made of light-coloured wood, full of holes like mice prefer. Here, the difference is in the galaxy of holes.

In Éric Lamontagne's *Processus de création d'un humain insectoïde à partir de la décomposition génétique d'une photographie sérigraphique* (silkscreen, embossing, wood, plastic, and light, 2000), a hybrid being proliferates into human, insect and robot forms. Generally oval in shape (though not at Graff), the pieces are grouped together, affirming identity and difference, repetition and variation.

Monique Mongeau (*Roseros*, silkscreen, wood and nails), in her iconography, shows a rose at the heart of an endless quantity of identical reproductions. The many and the singular, the play of repetition and twisting forms, are the unifying elements in this series of works. Printing processes are not used in an orthodox manner: no attempt is made to produce a series of identical examples to be looked at a piece at a time, in an autonomous solitary way. Effects of grouping and difference give printmaking a new function by paradoxically revealing its productive characteristics. Here, artmaking reveals its underlying conditions, affirming the idea of multiplicity only to break with it.

SHOWING THE WORK OF MAKING ART

In the context of this exhibition, the work that Martin Boisseau presented at Graff is especially interesting in that it is founded exclusively on the same conditions as its production. He exhibited a work that highlights printmaking, sculpture video, and installation: an ambitious and remarkable project. The installation, occupying an entire room, consists of a series of prints displayed on the wall and a "video machine" that projects from the wall toward the centre of the room. Five examples of the same print are fastened to the wall like five shelves forming a straight dotted line. The placement and height of the prints, framed with a solid black border, suggest that they are exactly in the position required for their execution. Again, the hanging emphasizes the making. Hung ordinarily on the wall, the prints would only involve the sense of sight; attached as shelves, they first appeal to the hand.

Exhibited in this way, the print also takes on an obvious sculptural dimension. At Clark, the prints were presented as a suite of vertically superimposed shelves, suggesting a paradoxical place of classification and conservation where the same print would be repeated, arranged, and separated several times. But let us return to Graff, for here the lined-up prints were like sequences of stills from the video. Perpendicular to the wall, a metal framework bench projecting out into the centre of the room held a video monitor. In the video sequence, a hand moved, tracing a circle with the help of a shiny-surfaced, mirror-like hand-rest,⁹ which reflected the hand, the tool, and their movement. The image revolved, as if the camera moved to follow the printed gesture. We quickly noticed a pedal on the floor and a sign inviting us to depress it with our foot. Doing so produces a surprising phenomenon: the monitor begins to revolve while the image becomes still. If we press down again, the monitor stops turning and the image resumes its move-

MARTIN BOISSEAU,
*Deuxième temps :
rotatif chorégraphique
(version trois :
aggrave)*, 2000.
Détail. Photo :
Richard-Max
Tremblay.



de classification et de conservation où le même serait plusieurs fois répété, rangé et séparé. Mais revenons encore chez Graff car ces alignements sont comme des séquences immobiles de ce que montre la vidéographie. Perpendiculaire à un mur, un banc fait de membrures métalliques s'avance au centre de la pièce et porte un moniteur vidéo. La séquence tournée montre une main en mouvement, traçant un cercle à l'aide d'une pointe appuyée contre une surface luisante comme un miroir⁸. La main et l'outil, l'outil et le mouvement s'y réfléchissent. Et l'image tourne comme si le mouvement de la caméra suivait celui du geste gravé. On a tôt fait d'apercevoir sur le plancher une pédale et l'inscription qui nous invite à y appuyer le pied. Et c'est alors, en l'enfonçant, que se produit un phénomène étonnant : le moniteur se met à tourner tandis que l'image, elle, devient immobile. Si l'on appuie de nouveau, le moniteur s'arrête et l'image reprend son mouvement. L'effet est magique. Le principe technique est simple et l'effet est fascinant. En fait, c'est une question de synchronisme entre les vitesses de rotation du moniteur et de l'image, et une simple inversion de leur sens. La rotation du moniteur, parce que inverse et égale à celle de l'image, annule le mouvement de cette dernière qui semble alors fixe. Le mouvement de la machine arrête ou souligne celui de la main. On ne sait plus trop. Mais chose certaine, la médiation du geste manuel par l'image vidéographique produit une représentation du travail de l'art habitée de ses tensions actuelles. L'image vidéo devient un point de vue sur le travail manuel.

Cette rencontre du fait main et du fait machine, de l'artisanat de la pointe sèche et de la technologie vidéographique, produit une charge sémantique complexe et importante. Le cercle dessiné, le tournage de l'image, la rotation du moniteur, la série de multiples fixée au mur qui révèle sur papier le cercle dessiné, multiple aussi, né sous la presse, tout cela constitue une habile et fascinante mise en scène du travail de l'art, une construction finement machinée et, de plus, un pont inattendu entre gravure et vidéographie.

L'atelier du graveur semble de prime abord donner le ton à cette exposition. L'atelier de bois peut y paraître infiniment discret. Mais pourtant, c'est dans l'atelier Clark qu'ont été construits les dispositifs de présentation de la gravure, des fromages-supports aux cadres. C'est donc en ce lieu que la gravure quitte ses sentiers orthodoxes. Et c'est sur les murs des deux galeries que les groupements ont pris forme, créant une autre hétérodoxie, installative. C'est ainsi, c'est alors que l'atelier croisé devient le motif d'une exposition collective. ■

NOTES

1. *Les Bricolos*, galerie Clark, du 26 mars au 26 avril 1998.
2. Parmi les « vieux routiers », Pierre Ayot, Cozic, Gilles Mihalcean, Serge Murphy ; parmi les plus jeunes, notamment Michel de Broin, Mario Duchesneau, Geneviève Crépeau.
3. À l'occasion de l'exposition, les deux commissaires, Nicolas Baier et Emmanuel Galland, signaient un manifeste à la défense de l'humour en art. Entre le rire et la prière, (*P*) rions un peu.
4. Sans oublier bien sûr l'esprit collectif qui animait globalement la société et la jeunesse occidentale durant cette période.
5. Madeleine Forcier et alii, *Le monde selon Graff, 1966-1986*, Montréal, Éditions Graff, 1987, 632 pages, p. 19-40.
6. Notamment Anne Ashton, Benoît Bourdeau, Suzanne Desmarais, Paul Lacerte, Linda Larose, Pierre Lamarche, Marc Leduc, Déborah Margo, Geneviève Morin, A. Munck, François Vaillancourt.
7. Le passage de « galerie parallèle » des années 1970 au centre d'artistes des années 1980 provient de ce double besoin. Dans l'art contemporain, l'atelier et la galerie ont souvent, de toute manière, un emploi confondu.
8. Il s'agit tout simplement de la technique de la pointe sèche. Cependant l'artiste a poussé le polissage de la feuille de cuivre au delà des besoins de cette technique afin de produire une réflexion parfaite de la main au travail.

ment. The effect is magical. The basic technique is simple and the effect fascinating. It is in fact a matter of synchronizing the rotation speeds of the monitor and the image, and of simply inverting their direction. The monitor rotation, because it is the reverse of and equal to that of the image, cancels the movement of the image that now seems fixed. The movement of the machine stops or emphasizes that of the hand. We don't know anymore. But one thing is certain: the manual gesture in the video image mediates a representation of an art-making preoccupied by the tensions of its present task. The video image becomes a point of view on manual work.

This encounter between the hand-made and the machine-made, the craft of printmaking and video technology, produces a significant and complex semantic charge. The drawn circle, the recorded image, the rotation of the monitor, the series of replications fastened to the wall and revealing the drawn circle on paper (multiple as well, due to the press), all this is a skilful and fascinating presentation of the work of making art: a subtly engineered construction. It is also an unexpected bridge between printmaking and video-making.

At first glance, the printmaking studio seemed to have given the tone to the exhibition. The wood-making studio appeared very unobtrusively. Yet, it was in Clark studio that the wood block-mounted print displays were constructed. Here then is where printmaking takes leave of its orthodox ways. And it is on the walls of the two galleries that the grouping took form, creating another installation-like heterodoxy. This is how the alternative studio became the motif for a collective exhibition. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES

1. *Les Bricolos*, Galerie Clark, From March 26 to April 26, 1998.
2. Some of the "old timers" were Pierre Ayot, Cozic, Gilles Mihalcean, and Serge Murphy; among the younger ones were Michel de Broin, Mario Duchesneau, and Geneviève Crépeau.
3. For the exhibition, the two curators, Nicolas Baier and Emmanuel Galland, authored a manifesto in defence of humour in art. Between laughter and prayer, (*P*) rions un peu (pray/laugh a little).
4. Although one also recalls the collective spirit that nourished global society and western youth during that period.
5. Madeleine Forcier et al., *Le monde selon Graff, 1966-1986*, Montreal, Éditions Graff, 1987, pp. 19-40.
6. Namely Anne Ashton, Benoît Bourdeau, Suzanne Desmarais, Paul Lacerte, Linda Larose, Pierre Lamarche, Marc Leduc, Déborah Margo, Geneviève Morin, Arthur Munk, and François Vaillancourt.
7. The shift from the parallel galleries of the 1970s to the artist-run centres of the 1980s is the result of both needs. At any rate, the studio and the gallery often merge in contemporary art.
8. It is simply part of the dry point technique. Nevertheless, the artist polished the copper plate more than was necessary to produce the perfect reflection of the hand working.

