

# Ateliers d'artistes aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, du lieu à l'œuvre

Rachel Esner

– *The Artist's Studio*, Giles Waterfield éd., (cat. expo., Compton Verney/Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, 2009-2010), Compton Verney, Hogarth Arts, 2009. 128 p., 70 fig. en coul. ISBN : 978-0-95540-633-1 ; £ 20 (22 €).

– Wouter DAVIDTS, Kim PAICE éd., *The Fall of the Studio: Artists at Work*, Amsterdam, Valiz, 2009. 249 p., 8 fig. en n. et b. ISBN : 978-9-07808-829-5 ; 19,50 €.

– Michael DIERS, Monika WAGNER éd., *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, Berlin, Akademie Verlag, 2010. 234 p., 110 fig. en n. et b. ISBN : 978-3-05004-643-3 ; 39,80 €.

– Mary Jane JACOBS, Michelle GRABNER éd., *The Studio Reader: On the Space of Artists*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2010. 328 p., 69 fig. en n. et b. ISBN : 978-0-22638-961-5 ; \$25 (16,90 €).

On assiste depuis quelques années à un regain d'intérêt pour la relation entre l'artiste et son atelier, d'un point de vue pratique et matériel aussi bien que conceptuel. Grâce aux recherches en archives, on sait maintenant assez précisément à quoi ressemblaient les ateliers du XIX<sup>e</sup> siècle – qu'il s'agisse de leur forme architecturale, du type de mobilier et d'objets d'art qu'ils abritaient ou encore du genre de toiles accrochées à leurs murs. Des études techniques et historiques ont apporté de nouvelles informations sur la pratique matérielle de la peinture, sur les matériaux et les outils utilisés par les artistes, et sur les conséquences, dans leur production, de cette utilisation. Des recherches similaires sont aujourd'hui entreprises pour les ateliers du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, l'artiste en tant que créateur et en tant que (auto)construction relevant du mythe est (re)venu au centre de l'attention, avec les questions de matériaux et de processus de fabrication prenant de plus en plus d'importance. Il en est non seulement résulté un flot de publications<sup>1</sup> et de nombreuses expositions (souvent accompagnées de leurs catalogues ou de leurs propres ouvrages de référence<sup>2</sup>), mais aussi un très grand nombre de colloques scientifiques, qui ont cherché à éclairer l'impact théorique de

l'atelier comme espace de production d'art et de sens, et à comprendre son fonctionnement dans l'économie de la conception de soi mise en œuvre par l'artiste<sup>3</sup>.

Ce regain d'intérêt pour l'atelier contraste avec le mépris où l'auraient tenu, depuis les années 1960, les artistes (contemporains) et qui s'accompagnait, dans le monde savant, d'un certain discrédit de l'artiste comme objet légitime d'étude. Autant qu'on puisse en juger par la pratique récente – des artistes comme des historiens de l'art –, l'idée selon laquelle nous serions entrés dans une ère « post-atelier » n'est qu'un mythe (comme le suggèrent Wouter Davidts et Kim Paice dans l'introduction de *The Fall of the Studio: Artists at Work*, p. 1-20), et l'auteur est loin d'être mort. Ce « retour de l'artiste »<sup>4</sup> n'a pas grand-chose à voir avec les anciennes habitudes d'une discipline centrée, depuis ses débuts jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, sur l'œuvre et la biographie. S'appuyant au contraire sur la phénoménologie, sur la sociologie de Pierre Bourdieu et sur le concept de « travail immatériel » cher à Maurizio Lazzarato<sup>5</sup> – qui définit le professionnel (de l'art) contemporain par une combinaison de capacités intellectuelles, d'aptitudes manuelles et d'un certain esprit d'entreprise –, les études récentes cherchent à comprendre les conditions matérielles et sociales du processus de production artistique, et les manières dont l'artiste construit son image en réagissant simultanément aux attentes et aux exigences du monde (de l'art). On ne doit donc pas voir dans ce renouveau d'intérêt pour l'atelier d'artiste le fruit d'une fascination réactionnaire pour la personne de l'artiste et pour son lieu de travail, mais bien une tentative de mesurer les mécanismes de construction de l'identité et leurs répercussions sur notre manière d'appréhender la production et la consommation de l'art.

## Question de méthode

Symptôme de la diversité de la recherche actuelle sur l'atelier d'artiste, nombre de publications récentes dans ce domaine prennent la forme, peu ou prou, d'une anthologie, ce qui soulève la très importante question de la méthode. Michael Diers et Monika Wagner, tout comme Wouter Davidts et Kim Paice, ont opté

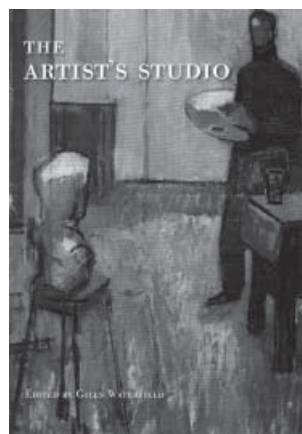
1. WATERFIELD, 2009, en couverture : William Coldstream, *Studio interior* (détail), 1932-1933, Londres, Tate Collection.

pour une combinaison de monographies et d'articles thématiques en donnant, dans l'ensemble, plus d'importance aux premières mais en limitant les études à l'époque actuelle<sup>6</sup>.

Chez Diers et Wagner, les cas étudiés vont de Marcel Duchamp à Olafur Eliasson, en passant par des artistes des années 1960 et 1970 (conceptuels – Manzoni ou Nauman –, féministes – Carolee Schneemann et Annette Messager –, ou encore Richard Serra). Dans *The Fall of the Studio*, les contributions se présentent comme des monographies d'artistes des années 1960 déjà consacrés ou en passe de l'être. Certains s'imposent – Bruce Nauman, Daniel Buren ou Mark Rothko – mais d'autres relèvent de choix plus surprenants ; ainsi, Kirsten Swenson s'intéresse à une série de photographies d'Eva Hesse dans son atelier entourée de ses propres œuvres, réalisée par le photographe de mode Hermann Landshoff (DAVIDTS, PAICE, 2009, p. 119-139), et John Wood se penche sur l'artiste belge Jan de Cock (p. 185-209).

Le problème, toutefois, des anthologies de ce type – c'est-à-dire resserrées sur une époque précise – se cristallise dans une tendance à fétichiser l'instance individuelle et dans une certaine difficulté à rendre compte des continuités thématiques. Exception intéressante et hautement significative, le panorama historique sur l'atelier du sculpteur que propose Jon Wood (DAVIDTS, PAICE, 2009, p. 185-209) permet de contextualiser l'œuvre de De Cock, d'abord parce que le lieu de travail du sculpteur a fait couler beaucoup moins d'encre que celui du peintre, mais surtout parce que ce type de problématique pourrait bien ouvrir la voie à une compréhension renouvelée de l'atelier de l'artiste à travers le temps et les supports artistiques.

L'introduction de Giles Waterfield au livre qui accompagnait l'exposition *The Artist's Studio*, organisée à Compton Verney en 2009 (*Artist's Studio*, 2009, p. 1-41), tente lui aussi de construire un point de vue transhistorique, en créant une taxonomie des représentations – britanniques surtout – de l'atelier d'artiste, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours (fig. 1). La matière est tout à fait digne d'intérêt et largement inédite (jusqu'ici, ce genre d'études s'était, pour la plupart, concentré sur les représentations françaises,



allemandes ou américaines) mais son traitement laisse à désirer, avant tout parce que la très grande majorité des pièces analysées n'est pas accompagnée d'illustrations<sup>7</sup>. En outre, si l'auteur semble soucieux de dif-

férencier les œuvres des artistes britanniques de celles de leurs homologues continentaux, il se garde d'expliquer les raisons de cette différence, à savoir un environnement économique et social très particulier qui est passé sous silence ; la pensée picturale des artistes n'est donc considérée que d'un point de vue purement formel. L'article de John Milner dans le même ouvrage (p. 64-71) prend pourtant un point de vue plus sociologique, analysant l'implantation des ateliers aux alentours de Londres, à la lumière des réseaux d'artistes, des galeries et des lieux de formation et de sociabilité. De fait, sa contribution est probablement la plus intéressante et la plus instructive de ce volume. Tout cela nous montre, sans démentir en rien sa nécessité, combien il est difficile de constituer un panorama qui comprend un éventail très large de pays, d'époques et de supports artistiques différents.

### L'atelier, lieu d'une pratique

Un thème récurrent traverse chacun de ces volumes : l'idée d'atelier comme lieu d'un travail ou d'une œuvre, bien que les concepts de « lieu » d'une part et de « travail » d'autre part s'y appréhendent de différentes manières, de la plus pratique à la plus abstraite. *The Studio Reader* de Mary Jane Jacobs et Michelle Grabner illustre la première (fig. 2). Publié sous l'égide de la School of the Art Institute of Chicago, il reflète l'orientation pédagogique de cette institution très ancrée dans la pratique d'atelier. L'ouvrage se veut « un guide – peut-être même une source d'inspiration – à l'intention des artistes, des étudiants en art et de leurs professeurs »<sup>8</sup> ; en tant que tel, il

n'est pas exclusivement composé d'articles signés par des chercheurs ou des conservateurs de renom (dont certains repris de publications précédentes), mais encore par des textes d'artistes,



du XX<sup>e</sup> siècle ou contemporains, travaillant sur différents supports. Les deux responsables de l'ouvrage définissent l'atelier avant tout comme « le lieu d'une pratique » (JACOBS, GRABNER, 2010, p. 5), un espace *réel* qui est abordé dans ses différentes modalités par la plupart des articles. Étant donné le lectorat visé, il n'est pas indifférent que le livre s'ouvre par les contributions de cinq artistes, qui montrent comment l'atelier peut servir d'inspiration à la création artistique. Les sections suivantes, déroulant chacune son propre thème, mêlent les considérations artistiques et érudites et ouvrent un large éventail de vues sur des sujets tels que « L'atelier comme théâtre et décor » ou encore « L'atelier comme espace et comme non-espace ». S'il est indubitablement intéressant de voir réunies des analyses d'une telle diversité, l'ensemble paraît tout de même un peu superficiel scientifiquement parlant<sup>9</sup>. C'est un « recueil » (*reader*) au sens strict du mot.

*Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform* offre une vue très différente et une idée beaucoup moins directe de l'atelier, puisque celui-ci y est considéré dès le départ non seulement comme lieu où l'objet d'art est « œuvré » (avec l'accent mis sur l'œuvre aussi bien que sur le processus), mais aussi comme un espace de « fabrication d'idées », où « le savoir social se transforme en art »<sup>10</sup>. Partant du principe que certains processus artistiques nécessitent ou conduisent à la mise en place d'un certain type d'atelier (l'inverse, n'en déplaie à Brian O'Doherty, est également vrai), les deux auteurs qui ont dirigé l'ouvrage insistent sur un « modèle réflexif », de sorte que l'atelier contemporain, à l'instar de ses

représentations des siècles passés, peut être tenu pour une « construction idéale et un manifeste artistique »<sup>11</sup>. L'utilisation du mot *topos* a pour but d'englober dans la notion d'atelier aussi bien sa localisation concrète – le lieu de travail – que l'espace abstrait qu'il désigne, site de la production d'un savoir (DIERS, WAGNER, 2010, p. ix).

Le but, dès lors, est de démontrer comment interfèrent et se déterminent réciproquement le lieu et les idées, nouvelles ou anciennes ; c'est ce qui est clairement mis en avant dans les contributions les plus intéressantes. Ainsi Monika Wagner (DIERS, WAGNER, 2010, p. 45-58) montre comment l'attention s'est déplacée, de l'œuvre créée vers le processus créatif proprement dit, à partir du moment où l'acte créatif s'est exposé en public – déplacement qui révoque la notion dominante d'atelier comme espace fermé de production d'objets autonomes, mais n'aurait pu s'effectuer sans elle. L'article de Petra Lange-Berndt sur Carolee Schneeman et Annette Messager (p. 75-91) montre comment leur critique féministe de l'atelier traditionnel fait apparaître des conditions de créativité déterminées par des notions de genre. La démythification de la notion romantique de création artistique est aussi au cœur de la contribution de Julia Gleshorn (p. 93-110). En s'attachant aux pratiques d'atelier d'artistes tels que Paul McCarthy, Matthew Barney, Martin Kippenberger ou encore Jason Rhoades, elle conclut que, malgré toute l'ironie déployée à l'encontre de l'atelier et du lien qui l'unit au génie, leurs œuvres peuvent être vues comme une confirmation, voire une célébration, du mythe de l'artiste au masculin (fig. 3). Son argumentation, visant à définir l'atelier comme espace genré – plus précisément



2. JACOBS, GRABNER, 2010, en couverture : Rodney Graham dans son atelier, le 10 novembre 1962.

3. Martin Kippenberger, *Spiderman-Atelier/Spiderman Studio*, 1996, Gand, collection Anton et Annick Herbert.

comme le lieu où se forme l'identité de l'artiste au masculin – suscite des questionnements théoriques plus généraux, pertinents, une ouverture qui manque à vrai dire aux monographies centrées sur l'artiste et l'œuvre.

La récurrence dans différents articles et dans différents contextes de certaines idées – en particulier l'association du concept de l'œuvre, à la fois avec l'objet créé (l'œuvre d'art) et avec l'action de créer de l'artiste (« œuvrer ») – est très positive et significative. Ainsi, dans les contributions de Dietmar Rübel (DIERS, WAGNER, 2010, p. 111-135) sur le « déménagement en usine » de Richard Serra (qui n'en produit pas moins, *in fine*, des œuvres d'art autonomes) ; de Philip Ursprung (p. 137-150) sur l'« atelier bureau » d'Olafur Eliasson, où l'artiste conserve son autorité malgré l'accent mis sur le travail d'équipe et l'expérimentation (fig. 4) ; ou encore de Nina Möntmann (p. 191-198), qui considère mobilité, travail en réseau et flexibilité comme les nouveaux modèles – quoique contestables – de l'émancipation artistique. C'est la répétition de ces thèmes qui donne au volume sa cohérence, malgré son hétérogénéité. En outre, si l'art contemporain et celui du XX<sup>e</sup> siècle sont nettement privilégiés, de nombreux auteurs n'en choisissent pas moins des exemples dans l'histoire, créant de la sorte un cadre conceptuel très vaste qui permet de mettre en évidence ce qui a (ou n'a pas) changé dans les relations qu'entretiennent l'artiste, l'atelier et le processus de création de l'œuvre.

Dans *The Artist's Studio*, deux articles se penchent également sur l'interpénétration du lieu de création de l'œuvre et de l'œuvre proprement dite, avec tout ce que cela implique. Martin Postle, à propos du motif de l'atelier bohème dans la peinture et la littérature, adopte



4. Olafur Eliasson, *Life in Space (LIS) symposium*, 2006, photographie du studio Olafur Eliasson, Berlin.

lui aussi un point de vue transhistorique, cherchant à faire ressortir la relation, postulée par la représentation, entre les comportements de l'artiste que reflète l'apparence de l'atelier, le style de son œuvre et ses sujets de prédilection (*Artist's Studio*, 2009, p. 42-63). Malgré un début prometteur, l'article souffre d'une approche un peu naïve, prenant parfois au premier degré des propos et des comportements d'artistes qui sont souvent des postures ou des mystifications délibérées. Une méthode plus phénoménologique eût permis de voir dans le désordre revendiqué une stratégie artistique liée à la constitution d'une identité<sup>12</sup>. Antonia Hamilton commence son article (p. 72-86) en se demandant « Quelle place le genre de l'atelier tient-il dans la pratique contemporaine ? » À la lecture, on s'aperçoit que ce sont les *représentations* de l'atelier qu'elle a en tête, bien qu'il subsiste à cet égard une certaine ambiguïté. Toutefois, si l'on tient cette hypothèse, le texte semble effectivement vouloir analyser les moyens dont disposent les artistes contemporains pour se confronter à la question de l'atelier comme espace liminal – à la frontière des espaces public et privé – et pour en rendre compte dans leur art. L'article souffre cependant de l'absence d'une problématique clairement posée et ne traite pas de manière adéquate ce sujet pourtant très important.

#### Pratiques d'atelier

Aussi importante que la notion d'atelier comme lieu de travail et comme producteur ou révélateur d'idées, apparaît la notion de l'atelier comme œuvre (d'art) en tant que telle. Dans leur introduction, Davidts et Paice exposent les raisons de leur livre, *The Fall of the Studio*, à savoir la remise en question de la *doxa* qui voudrait qu'à partir des années 1960 les artistes aient travaillé dans des conditions qui étaient celles du « post-atelier ». Au contraire, partant de l'idée que l'on peut parler d'atelier à partir du moment où l'artiste travaille quelque part, différents cas d'études, à l'image de ceux présentés dans *Topos Atelier*, s'emploient à montrer que la figure – le trope – de l'atelier conserve son importance, qu'on l'adopte ou qu'on la rejette : « Les articles réunis ici s'intéressent à des pratiques individuelles, à leur appréhension du lieu

de travail et à l'usage qu'elles en font – il ne s'agit pas tant de les inscrire *dans* l'atelier que de comprendre en quoi elles sont des pratiques *de* l'atelier »<sup>13</sup>. Loin d'être tombé en désuétude, comme pouvait le suggérer le discours tenu à partir de la fin des années 1960, l'atelier est encore très présent. Le but est alors d'examiner son usage dans l'art et en tant qu'art, de regarder comment il fonctionne en tant que support, outil ou caisse de résonance de la création artistique. L'objectif est légèrement différent de celui poursuivi par Diers et Wagner, pour qui le savoir produit dans le contexte de l'atelier a la préséance en quelque sorte sur l'œuvre qui s'y réalise ou, pour le dire autrement, pour qui l'atelier fait davantage figure de vecteur conceptuel que de lieu qui s'inscrit dans l'œuvre d'art elle-même.

Wouter Davidts fournit un excellent exemple de l'inscription de l'atelier dans l'œuvre de Daniel Buren (DAVIDTS, PAICE, 2009, p. 63-81), par laquelle il démontre que cet artiste, généralement connu pour avoir inventé la pratique du « post-atelier », a simplement transformé son atelier en quelque chose de transportable, indissociable de sa pratique, de sorte qu'il est présent dans chaque œuvre réalisée *in situ*. De la même façon, Morgan Thomas montre dans son étude consacrée à Mark Rothko (p. 23-41) comment l'atelier – l'atelier réel, mais aussi *l'Atelier rouge* peint par Matisse (1911, MoMA) – est à l'origine de toute la production de l'artiste américain, et comment il est reproduit et transformé dans toute son œuvre, dans la taille des toiles, leur coloris, et surtout leur impact. Bruce Nauman est un autre exemple d'artiste dont l'atelier s'inscrit profondément dans l'œuvre, à la fois objet et sujet de contemplation et de réflexion. Loin de rejeter l'atelier, le travail de Nauman conserve intacts ses tropes, même si ceux-ci sont comme vidés et subsumés par ce que MaryJo Marks nomme le « quotidien » (p. 93-117). On retrouve dans *Topos Atelier* deux passionnants exemples de l'atelier figuré dans l'œuvre ou considéré lui-même comme œuvre. Herbert Molderling décrit l'espace de travail de Duchamp à New York comme un laboratoire pour les expériences perceptives de l'artiste (DIERS, WAGNER, 2010, p. 21-43) ; l'atelier est transformé lui-même en œuvre, documenté par des photographies qui y sont à leur

tour intégrées. L'atelier présenté comme une œuvre d'art forme le sujet de la contribution de Diers, consacrée entre autres aux « ateliers exposés » réalisés par Daniel Spoerri, Paul McCarthy, Dieter Roth et Rirkrit Tiravanija (p. 1-20).

Si ces quatre ouvrages présentent certes des défauts – de conception, de contenu et d'édition –, ils posent des questions importantes quant à l'avenir des recherches sur ce qu'il convient d'appeler l'atelier d'artiste. Quelle méthode adopter pour l'envisager, transhistorique ou bien au contraire monographique ? Et quels sont les enjeux de telles recherches ? Éclairent-elles la notion d'œuvre, d'identité artistique ? Inscrivent-elles l'art dans le monde matériel ? Quel rôle y tient le monde « réel », social et économique ? Dans quelle mesure celui-ci détermine-t-il la relation de l'artiste à son atelier ? Comment cette relation est-elle représentée ou pensée ? Pour conclure, j'aimerais proposer l'idée que l'atelier d'artiste sert de creuset pour une réflexion philosophique sur l'un des problèmes les plus fondamentaux de l'artiste dans le monde moderne : le conflit entre l'autonomie et l'hétéronomie, entre les exigences du discours artistique et les réalités de la vie d'artiste. Ce problème occupe les artistes depuis le XIX<sup>e</sup> siècle au moins, et l'on pourrait affirmer que bien peu de choses séparent les méditations peintes d'un Caspar David Friedrich ou d'un Frédéric Bazille de celles d'un Henri Matisse ou d'un Pablo Picasso, voire – certes sur des supports différents – d'un Bruce Nauman ou d'un Paul McCarthy. Pour comprendre la fonction de l'atelier dans les différentes économies de la modernité, il faut une méthode qui ignore les frontières du temps et de l'espace tout en respectant les conditions particulières de production d'une œuvre. Tel est le défi lancé pour une future « iconographie » de l'atelier.

1. Le livre de Davidts et Paice fournit une liste plus ou moins complète couvrant ces cinq dernières années (DAVIDTS, PAICE, 2008, p. 3, n. 1). Parmi les publications qui ont eu la plus grande influence dans ce domaine, il faut citer l'ouvrage de Michael Cole et Mary Pardo, *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill/Londres, 2005. Mentionnons aussi deux autres titres récemment



publiés aux Pays-Bas : Camiel van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam, 2007, et Mayken Jonkman, Eva Geudeker éd., *Mythen van het atelier: werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, La Haye/Zwolle, 2010. Les travaux les plus récents de Brian O'Doherty sur la relation entre la fabrique de l'art et son exposition méritent également l'attention : Brian O'Doherty, *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art is Made and Where it is Displayed*, New York, 2007.

2. Ces ouvrages sont répertoriés pour la plupart dans DAVIDTS, Paice, 2009, p. 3, n. 1. Outre le travail de Giles Waterfield analysé ici et *Mythen van het atelier* (cité n. 1), nous pourrions également citer Bernhard Maaz éd., *Im Tempel der Kunst: die Künstlermythen der Deutschen*, Munich/Berlin, 2008, ainsi qu'Alexander Sturgis et al., *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, New Haven/Londres, 2006. Pour ce qui concerne l'art moderne et contemporain, deux expositions ont été consacrées au sujet ces dernières années : *Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection* (Venise, Palazzo Grassi, 2009-2011) et *Production Site: The Artist's Studio Inside Out* (Chicago, Museum of Contemporary Art, 2010), dans le cadre du projet *Studio Chicago*.

3. Parmi les colloques de ces deux dernières années : *Hiding Making – Showing Creation: Strategies in Artistic Practice from the 19<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> Centuries*, Haarlem/Amsterdam, 2011 ; *Creatio: Konzepte des Schöpferischen in der Moderne*, Munich, 2010 ; *The Material Imagination from Antiquity to Modernity*, Scotland, 2010 ; *Zwischen Privatem Kosmos und Öffentlichen Raum: Künstlerhaus-Museen*, Lignornetto, 2010 ; *Poiesis: Über das Tun in der Kunst*, Paris, 2010 ; *Werkzeuge und Instrumenten*, Florence, 2010 ; *Mapping the Studio*, Düsseldorf, 2010 ; *Showing Making: On the Representation of Image Making and Creative Practices in Ritual, Art, Media and Science*, Amsterdam, 2009 ; *Nachdenken über das Handwerk. Wie reflektieren die Wissenschaften und Künste ihr eigenes Tun ?*, Zürich, 2009 ; et *Wo entsteht die Kunst? Das Atelier seit Caspar David Friedrich*, Greifswald, 2009.

4. Cette expression reprend l'intitulé original du colloque *Die Wiederkehr des Künstlers*, Vienne, 2010.

5. Voir également, « Immaterial Labour », dans Michael Hardt, Paolo Virno éd., *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, 1996, p. 133-147.

6. Ce qui est certainement imputable, en partie du moins, aux origines de ces articles. *Topos Atelier*, septième volume des *Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte*, publiés par le célèbre institut d'histoire de l'art de l'Université de Hambourg, rassemble une série de conférences données lors d'un colloque co-organisé par l'Université et par l'École des beaux-arts de Hambourg (3-4 février 2006). De même, les articles qui composent *The Fall of the Studio* ont été écrits pour une table ronde à l'occasion du 95<sup>e</sup> colloque annuel de la College Art Association (CAA), organisé à New York en février 2007. Deux des contributions réunies dans l'ouvrage – signées Julia Gelshorn et Philip Ursprung – ont également été présentées au colloque de Hambourg et apparaissent donc, à ce titre, dans le volume dirigé par Diers et Wagner.

7. L'ouvrage ne peut être considéré comme un catalogue d'exposition proprement dit, bien qu'une liste des œuvres

exposées – d'ailleurs non-numérotée – figure en fin de volume, ce qui rend la relation au texte particulièrement ambiguë (les œuvres analysées font-elles partie de l'exposition ? où sont-elles conservées ? etc.). Le lecteur est laissé à lui-même, aux prises avec cette liste ésotérique.

8. « ... a book that aims to be a companion – perhaps even an inspiration – for artists, art students, and art educators » (JACOBS, GRABNER, 2010, p. XI).

9. Il arrive (souvent) que les textes réédités ne soient pas repris dans leur intégralité (problème courant dans les anthologies), ou soient reproduits sans leurs illustrations originales, ce qui limite leur intérêt pédagogique. Qui plus est, un grand nombre d'artistes contributeurs demeurent inconnus du public européen, ce qui n'ôte rien à la justesse de leurs remarques, mais les place parfois en porte-à-faux face aux conditions de travail très différentes des artistes allemands ou français, par exemple.

10. « 'Fabrikation der Ideen', durch die gesellschaftliches Wissen in Kunst transformiert wird » (DIERS, WAGNER, 2010, p. viii).

11. « Es kann sich folglich – ähnlich dem Atelierbild – als ideale Konstruktion und als künstlerisches Manifest erweisen » (DIERS, WAGNER, 2010, p. ix).

12. Ce sujet est au cœur d'un ouvrage en préparation du même auteur.

13. « The essays gathered here are devoted to individual practitioners and their understanding and use of the place of work – not necessarily in order to frame their practice in the studio, rather to analyse their practices of the studio » (DIERS, WAGNER, 2010, p. 10).

Rachel Esner, Universiteit van Amsterdam  
r.esner@uva.nl