

L'artiste, son atelier et moi The Artist, The Studio and Me

André-Louis Paré

Number 57, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9364ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paré, A.-L. (2001). L'artiste, son atelier et moi / The Artist, The Studio and Me. *Espace Sculpture*, (57), 25–32.



L'artiste,
SON ATELIER
ET MOI

THE ARTIST,
THE STUDIO
and Me

ANDRÉ-LOUIS PARÉ

On peut tracer une histoire de l'art en faisant une étude des ateliers. / We can trace a history of art by making a study of artists' studios. SARRIS¹

Avec l'avènement de la figure de l'artiste telle qu'on la retrouve à partir de la modernité, c'est également à la naissance d'un nouvel espace de création, plus isolé socialement, auquel le monde de l'art aura affaire. Prenant ses distances avec les associations d'artisans et les ateliers corporatifs, l'artiste moderne, dans son désir d'associer le travail artistique au monde des *artes liberales*, quittera peu à peu l'univers de l'artisan bricoleur pour le génie, l'homme des beaux-arts. Hésitant entre un espace économique où le marché impose la règle et celui plus intime, voire plus bohème, d'un chez-soi tenant lieu d'atelier, l'artiste est désormais à la recherche d'un langage « plus subtil », voire plus authentique².

Or si, effectivement, ce nouvel espace identitaire s'associe à l'idée du créateur capable d'inventer de nouvelles formes, qu'en est-il de cet espace dès lors que cette figure de proue s'effrite, que le génie comme figure créatrice peu à peu s'estompe? Qu'en est-il aujourd'hui de l'atelier comme lieu de travail pour l'artiste professionnel? À ces questions, qui s'enchevêtrent les unes aux autres, comment répondre? Le plus simple, dans les circonstances, sera de partir d'une exposition de l'artiste photographe Nicolas Baier intitulée *Liquidation Niko & Cie* et présentée chez Skol à l'automne 1999. Cette installation photographique offrait — comme je tenterai de le montrer — tout le potentiel permettant de nous questionner sur la fonction de l'atelier en rapport avec la figure de l'artiste contemporain. Mais afin de mener à bien cette vision de l'atelier sujette à sa disparition ou, tout au moins, à sa dispersion comme lieu physique de production, je me référerai également à certaines pièces d'Emmanuel Galland, dont le travail principalement photographique s'articule autour de l'auto-bio-graphique.

Au seuil de la porte ouvrant sur l'exposition *Liquidation Niko & Cie*, un panneau de bois annonçait sur ses deux versants que « TOUT doit être VENDU ». Ailleurs, sur le communiqué de presse, on pouvait lire au tout début d'un texte signé par l'artiste : « Je me débarrasse de tout. » Généralement, lorsqu'il est question de liquidation, on pense à ces

With the advent of modernism, the concept of the artist changed and so did the space of creation. The studio became more set apart from society, a place to deal with the art world. Modern artists distanced themselves from craft and studio associations wishing to be associated with the world of *artes liberales*, slowly leaving the domain of craft for the genius of fine arts. Hesitating between an economic space with marketplace imposed rules and a more intimate, more bohemian one of being at home in the studio, artists now looked for a more subtle, authentic language.²

If, in fact, this new space of identity is associated with the idea of a creator that is capable of inventing new forms, what happens to this space as this key figure disintegrates, the genius as a creative figure slowly fades? What is the studio like today as a place for the professional artist to work? How do we answer these questions that have become all confused? The simplest way, in this case, is to begin with an exhibition of work by the artist Nicolas Baier titled *Liquidation Niko & Cie* and presented at Skol in the fall of 1999. This photographic installation gave us — as I will try to show — all the potential to question the function of the studio in relation to the contemporary artist. But, in order to carry through this vision of the studio, which is subject to disappearance or at least to its dispersal as a physical place of production, I will refer also to some of Emmanuel Galland's work, which is mainly photographic and autobiographical.

On the threshold to the exhibition *Liquidation Niko & Cie*, a wood panel announced on both sides that "TOUT doit être VENDU" (ALL must be SOLD). Elsewhere, in the press release, we could read "I am getting rid of everything" written by the artist at the very beginning of the text. Usually when it is a question of liquidation, we think of stores closing down and merchandise being sold off to make a clean sweep of things. But in this exhibition, presented in the form of a photographic installation, the utilitarian objects were found in the photographic images and the liquidation in question was rather

magasins en instance de fermeture où la marchandise se trouve soldée afin de faire place nette. Mais lorsque dans le cadre d'une exposition présentée sous forme d'une installation photographique les objets utilitaires se retrouvent sur des images photos, la liquidation en question se révèle plutôt ambiguë. Que ces œuvres photographiques possèdent en tant qu'objets d'art une valeur d'échange ne fait aucun doute. Toutefois, comme elles sont situées dans le contexte de cette exposition, tout semble indiquer que la proposition de l'artiste ne vise pas, dans un premier temps, ce rapport marchand et que — tout compte fait — le jeu de l'offre et de la demande se trouve ailleurs. Mais où ? Regardons-y de plus près.

Mises à part les petites toiles peintes ou fabriquées de sacs en plastique, toutes accrochées sur l'un des murs de la galerie, le format des photos ainsi que l'étalement auquel elles ont eu droit surprennent. Parmi ces photos couleurs, certaines ont été fixées au mur, d'autres ont été simplement posées à plat sur le sol ou encore appuyées sur les murs ou sur l'une des colonnes de la galerie. Cet aménagement volontaire pouvait suggérer soit l'entrepôt d'objets à liquider, soit l'atelier où s'accumulent pêle-mêle des œuvres en attente d'être vendues. Mais de fait se trouvait exposé le monde ambiant de l'artiste, vécu au quotidien avec ses choses à portée de main. On y reconnaissait un système de son et des disques empilés par dizaines. On y voyait aussi un assemblage de couvercles et d'objets de toutes sortes ayant en commun la forme sphérique comme, par exemple, des assiettes, des cendriers, etc. Toujours dans le domaine domestique, on trouvait aussi des photographies de tuiles de linoléum aux couleurs assorties assemblées les unes aux autres sur le sol. S'y remarquait également une impressionnante photo représentant un évier à dimension surhumaine rempli d'eau et dans lequel reposent des assiettes en attente d'être nettoyées. Du côté de l'atelier, une photo montrait des outils, principalement de menuiserie, tels le marteau, les ciseaux, différentes équerres, les tournevis, le vilebrequin, les clés mixtes ou à molette, mais aussi les pinces et les pincesaux, les crayons, les clous de toutes grosseurs et les vis tout usage. Pour compléter cette vue, des photos présentaient des pots de peinture montés en colonne. Enfin, à ces espaces intimes, mis en image de manière exceptionnelle, l'artiste a ajouté une autre photographie qui, au sein de cette installation, s'impose d'emblée. Il s'agit de celle où il est posé en avant-plan dans une pièce de son appartement. Debout, les pieds nus, on le voit tout entier excepté la tête que l'objectif de la caméra n'a pas su capturer. Sur cette photo grand format, le corps acéphale de l'artiste occupe la partie de droite. Derrière lui, on remarque un tapis, une table, une bibliothèque, un téléviseur à l'écran allumé, à quoi correspond, à l'autre extrémité, l'entrée éclairée de la cuisine. Ses épaules, légèrement penchées, et sa jambe gauche, légèrement avancée, pourraient rappeler *L'homme qui marche* de Rodin — œuvre pour laquelle le poète Rilke dira qu'elle représente l'esprit nomade des temps qui viennent —, mais vu son inscription au cœur de cette exposition, c'est à une toute autre vision à laquelle le spectateur est renvoyé. En effet, cet « autoportrait » — appelons-le ainsi pour l'instant — n'a pas de titre, comme toutes les autres œuvres, et occupe un statut particulier. Sa reproduction sur le communiqué de presse semble d'ailleurs le confirmer. De plus, un autre « autoportrait » au format, cette fois-ci, beaucoup plus petit nous montre exclusivement la tête de l'artiste au visage absent puisqu'il a été découpé. Or le visage, c'est bien connu, est le lieu charnel de l'identité personnelle. Il est aussi, selon Benjamin, le dernier lieu de résistance du culturel³. Mais alors, pourquoi l'exclure ? Pourquoi l'effacer ? C'est ici que la référence à l'œuvre de Rodin se voit remplacée par une contribution insolite de l'artiste à l'iconographie de l'atelier telle qu'elle s'est développée en Occident depuis la Renaissance. N'est-ce pas, dès lors, le véritable sujet de l'exposition ? Oui, mais quel sujet ?

Sauf erreur, la représentation iconographique de l'atelier apparaîtra au moment où l'artiste se libère du monde de l'artisan et du travail essentiellement manuel. C'est alors qu'il se figurera lui-même au sein de son atelier devenu désormais un espace privé et qu'il s'affirmera comme sujet créateur. Ainsi, plusieurs de ces « autoportraits » mettent en scène l'intimité de l'artiste travaillant dans son atelier. Parfois, il se représente

ambiguës. There was no doubt that these photographic works as art objects have an exchange value. However, in this exhibition, everything seemed to indicate that the artist's proposition did not apply, at first, to this market relationship and that—all things considered—the game of supply and demand was to be found elsewhere. But where? Let us look more closely here.

Aside from the small canvases painted or made of plastic bags all hung on one wall of the gallery, the format of the photographs as well as their display was surprising. Some of the coloured photographs were attached to the wall while others were lying flat on the ground or leaning against the walls or against one of the gallery columns. This intentional arrangement could suggest either a warehouse of objects to be liquidated or a studio where works are piled up haphazardly while waiting to be sold. But in fact, the artist's surrounding world is exhibited, his everyday life with his things close at hand. There is his sound system and his CD's piled up by the dozen. We also saw a collection of lids and all sorts of objects with a common spherical form such as plates, ashtrays and so on. Continuing in the domestic domain, there were photographs of linoleum tiles in assorted colours assembled together on the floor, and an impressive photograph of a superhuman-sized sink filled with water in which there were dishes waiting to be washed. Concerning the studio, a photograph showed tools mostly for woodworking such as a hammer, scissors, various braces, screwdrivers, bits, dual or adjustable wrenches, also pliers and paintbrushes, pencils, nails of all sizes and screws for every kind of use. To complete this view, other photographs presented paint pots stacked up in a column. Lastly, to these private spaces, shown in an unusual way, the artist added another photograph that straightaway became the centre of the installation. It was the one where he was posed up front in one of the rooms of his apartment. Standing in bare feet, we see his whole body except for his head, which the lens of the camera was unable to capture. In this large-scale photograph, the artist's acephalous body occupies the right side. Behind him there is a carpet, a table, a bookcase and a television set with the screen lit up corresponding to the bright doorway to the kitchen on the other side. The artist's slightly stooped shoulders and his slightly advancing left leg could recall *L'homme qui marche* by Rodin—a work which the poet Rilke said represented the nomadic spirit of the coming times. But having seen the artist's text concerning this exhibition, it is a completely different vision to which the spectator is referred. In fact, this “self-portrait”—let us call it that for the moment—, does not have a title like all the others, and occupies a special status. Its reproduction on the press release seems to confirm this, for that matter. As well, another much smaller “self portrait” shows us only the artist's head: the face is missing because it has been cut out. It is well known that the face is the charnel place of personal identity. It is also, according to Benjamin, the last place of cultural resistance.³ But then, why exclude it? Why delete it? Here the reference to Rodin's work is seen replaced by the artist's unusual contribution to the iconography of the studio as it has been developed in the West since the Renaissance. Is this not the real subject of the exhibition? Yes, but which subject?

Unless I am mistaken, iconographical representations of the studio appeared at the time when the artist became free of the craft world and work that was essentially manual. It was then that artists imagined themselves as the centre of the studio, now a private space, and established themselves as creative subjects. Several “self portraits” present artists working like this in the privacy of their studios. At times, the artist is represented with his model as in *The Painter in his Studio* by Vermeer (1665) while others show them alone thinking as in Nicolas Poussin's *Self Portrait* (1649). However, among all these paintings, the most remarkable one is certainly *Las Meninas* by Velázquez (1656). This work of extraordinary complexity presents a real intrigue about the subject of the painting. Briefly, the artist portrayed himself with palette in hand as if he was in the midst of painting us. But if we look at the imagined space of the painting, he is painting the portrait of the royal couple to which we, as spec-

NICOLAS BAIER,
Liquidation Niko & Cie,
1999. Vue partielle
de l'installation.
Photo : N. Baier.



avec son modèle, comme dans *Le Peintre dans son atelier* (Vermeer, 1665), alors que d'autres œuvres le montrent solitaire occupé à réfléchir, comme dans *Autoportrait de Nicolas Poussin* (1649). Toutefois, parmi tous ces tableaux, un des plus remarquables est sans nul doute *Les Ménines* (1656) de Vélasquez. Cette œuvre d'une extraordinaire complexité présente une véritable intrigue pour la question du sujet en peinture. Brièvement dit, l'artiste s'est peint, palette en main, comme s'il était en train de nous peindre. Mais, si l'on s'en tient à l'espace fictif de la peinture, il exécute le portrait du couple royal auquel, en tant que spectateur, nous nous substituons, bien que, comme on sait, ce couple apparaît à travers un miroir visible au centre de la toile. Tout alors, dans « ce spectacle-en-regard », se trouve dédoublé puisque la place où trônent le roi et son épouse est aussi bien celle de l'artiste que celle du spectateur⁴. Conséquemment, l'autoportrait de l'« artiste-roi » commande une dynamique où le sujet se trouve sans cesse questionné, déstabilisé. C'est en ce sens que Jean-Luc Nancy, à la suite de Philippe Lacoue-Labarthe, pourra affirmer que les portraits ou les autoportraits en peinture, mais aussi en photographie, remettent en question l'idée de personne, d'identité, relative à la philosophie du sujet⁵. À commencer par celle de Descartes où le sujet se réfléchit dans la conscience de soi. Or, ce que nous apprend l'(auto)portrait en peinture, c'est que l'identité du portrait travaille l'identité du sujet. Même si l'(auto)portrait est la mise en exécution d'une subjectivité, cette subjectivité n'est pas de l'ordre du même comme identique. Or, cette mise en question de la subjectivité moderne sera amplifiée avec l'avènement de la photographie. Bien sûr, dans le cadre de la représentation iconographique de l'atelier, certains artistes — pensons à Picasso, Giacometti, Bacon, etc. — se feront photographier dans leur atelier. Mais c'est toutefois avec les autoportraits d'artistes photographes que le problème du sujet se complexifie. Alors que dans les peintures classique et romantique le sujet de la représentation se met en scène comme auteur de sa création, en photographie le travestissement photogénique est plus facilement visible. C'est ainsi qu'Urs Lüthi présentera une série d'autoportraits où l'artiste s'expose sous divers aspects en rapport avec des âges différents. Ce dédoublement effectif de l'identité du sujet se verra également chez le photographe Jeff Wall avec une œuvre intitulée *Double Self-Portrait* (1979) où on le voit dans deux postures différentes. La même année, Wall devait également se prendre en photo dans une œuvre appelée *Picture for Women* où, cette fois-ci, l'artiste, grâce à un miroir, est photographié en train de photographier un modèle dans un lieu qui pourrait être son studio. Bien qu'ici, soit entre peinture et photographie, le principe d'auto-représentation ne semble pas très différent, le statut d'artiste devra quant à lui se modifier. En effet, qu'en est-il du statut de l'artiste lorsqu'il n'est plus défini dans le cadre spécifique de l'atelier ?

De toute évidence, l'artiste peignant seul dans son atelier entouré de ses toiles et de ses outils renvoie à une image désormais classique de l'atelier. Dans cette optique, l'atelier comme espace essentiellement privé s'identifie à un lieu de production qui s'oppose, comme l'a souligné Daniel Buren, à l'espace public, lieu d'exposition de l'œuvre⁶. Il entre donc dans une logique dedans / dehors, privé / public, qui laisse croire à une vérité de la création à laquelle le spectateur consommateur a rarement droit. En ce sens, bien que toujours effective selon le médium choisi, cette dichotomie production / consommation a perdu de son prestige. Déjà au début du XX^e siècle — grâce notamment aux avant-gardes —, l'atelier s'est vu déraciner de son lieu d'origine. Mais c'est surtout avec l'apparition des techniques de reproduction, telle la photographie, que va s'accroître l'aspect laboratoire de l'atelier et son potentiel imaginaire. Ainsi, en tournant le dos à la rigueur académique des Beaux-Arts, l'artiste devient, à l'ère de la nouvelle culture visuelle, « artiste, en général⁷ ». Désormais, l'artiste prétendant à plusieurs talents n'aura plus rien à voir avec le génie tel que défini par Kant, et se fera, comme l'a mentionné N. Heinrich, « funambule⁸ ». Et c'est principalement à partir des années soixante que l'atelier comme espace défini et identifié au statut de l'artiste éclatera dans tous les sens. Mais c'est aussi avec cette « multilocalisation » des lieux de l'art que va s'opérer une liquidation de la représentation moderne de l'atelier, ce que l'exposition *Liquidation Niko & Cie* donnait justement à réfléchir.

tators, substitute ourselves, even though we see the royal couple in the mirror visible in the centre of the canvas. Everything, then, in this “spectacle of looking” is multiple because the place of the king on his throne with his wife is the same as that of the artist and the spectator.⁴ Consequently, the self-portrait of the “artist-king” requires a dynamic where the subject is continuously questioned and destabilized. It is in this sense that Jean-Luc Nancy, following Philippe Lacoue-Labarthe, can maintain that portraits or self-portraits in painting and also in photography question the idea of the person, their identity relative to the philosophy of the subject.⁵ We will begin with Descartes where the subject reflects on his self-awareness. What the (self) portrait in painting tells us is that the identity of the portrait shapes the identity of the subject. Even if the (self) portrait is the carrying out of a subjective activity, this subjectivity is not identical. This questioning of the modern subjectivity will increase with the appearance of photography. Of course, in the context of the studio's iconographic representation, some artists — I am thinking of Picasso, Giacometti, Bacon and so on — would have themselves photographed in their studios. However, with photographers' self-portraits the problem of the subject becomes complex. While in classical and romantic painting the subject of the representation is produced as the author of the creation, in photography the photogenic transvestism is more easily visible. It is in this way that Urs Lüthi presented a series of self-portraits displaying himself in various aspects in relation to different ages. This actual dividing of the subject's identity is seen also in Jeff Wall's photographs; in a work titled *Double Self-Portrait* (1979), we see him in two different positions. The same year Wall also placed himself in a work called *Picture for Women*: this time the artist, with the help of a mirror, was photographed while photographing a model in a place that could be his studio. Although here, the principal of self-representation does not seem very different between painting and photography, the status of the artist however will be modified. In fact, what is the status of the artist when he/she is no longer defined in the context of a specific studio?

Quite obviously, the now classic image of the studio presents the artist painting alone in the studio surrounded by canvases and tools. From this point of view the studio is basically private and identified as a production space and, as Daniel Buren has stressed, is the opposite of a public space, a site where the work is exhibited.⁶ It enters into the logic of inside / outside, private / public, allowing belief in a reality of creation, to which the spectator or consumer is rarely entitled. In this sense, although always taking place in the chosen medium, this dichotomy of production / consumption has lost its prestige. Already at the beginning of the 20th century — thanks especially to avant-garde artists — the studio is seen uprooted from its original place. But it is, above all, with the appearance of reproductive techniques such as photography that the laboratory aspect of the studio accelerates and frees its imaginary potential. Thus, by turning their back on the academic rigour of Fine Arts, artists became “artists in general” in an era of new visual culture.⁷ From now on, artists claim to have numerous talents, having nothing more to do with the genius defined by Kant, and become N. Heinrich's “tightrope walkers.”⁸ It was mainly in the 1960s that the studio, as a defined space identified with the status of the artist, burst open in every sense. But it is also with this “multilocalisation” of art places that a liquidation of the studio's modern representation will be carried out, and this is precisely what the exhibition *Liquidation Niko & Cie* gave us to reflect on.

Showing us images of the studio divided up into various places, N. Baier's photographic installation obviously gives us a personal version of this liquidation. Here is the studio of a craftsman, a place essential for woodworking, for living, for having meetings and discussions as well as for reflection on future projects. However, these photographs of familiar spaces conceal the places where this photographic production was conceived, the dark room. To this invisible and impersonal “studio” corresponds the two “untitled” photographs that we have renamed “self-portraits.” Compared to classical works, indeed even

NICOLAS BAIER,
Liquidation Niko & Cie,
1999. Vue partielle
de l'installation.
Photo : N. Baier.

En nous montrant en image une vue de l'atelier partagée entre divers endroits, c'est évidemment une version personnelle de cette liquidation que nous offre l'installation photo de N. Baier. Ici l'atelier de l'artisan, indispensable surtout pour les travaux de menuiserie, là la maison, lieu de rencontre, de discussions et de réflexions sur les projets à venir. Toutefois, ces photographies d'espaces familiers dissimulent les lieux où cette production photographique a été conçue, soit la chambre noire. À cet « atelier » invisible et anonyme correspondent les deux photos « sans titre » que l'on a désignées plus tôt d'« autoportraits ». Comparée

romantic works, Baier's installation disposed of the subject creator. As an artist, he seems to have left his supreme place. More radically, Baier's "portrait photograph" questions while pushing aside the self (the same) in the self-portrait. In fact, as an impersonal art form, photography most easily remains anonymous. Produced by a mainly mechanical process, photography is not the result of a "hand made" technical effort. This is why the status of the photographer as an artist has been in doubt for many years. It was maintained for a long time that photography was missing the signature and that photography



aux œuvres classiques, voire même romantiques, l'installation de Baier évacue le sujet créateur. Comme artiste, il semble avoir quitté sa place souveraine. Plus radicalement, le « photo-portrait » de Baier questionne en le mettant hors circuit l'auto (le même) de l'autoportrait. En effet, comme art de (la) personne, la photographie demeure plus facilement anonyme. Produite par un procédé principalement mécanique, la photographie n'est pas le résultat d'un effort tech-

compromised the authenticity of the work, its artistic quality. By leaving the studio of the painter, the photographer would have difficulty becoming known as a creator. Consequently, what *Liquidation Niko & Cie* put into play was the reflection of a certain representation, letting us experience instead the invisibility of a nomadic figure marked by a troubled subjectivity.⁹ Lastly, concerning the photographs taken by the artist of himself, perhaps they should be spoken about

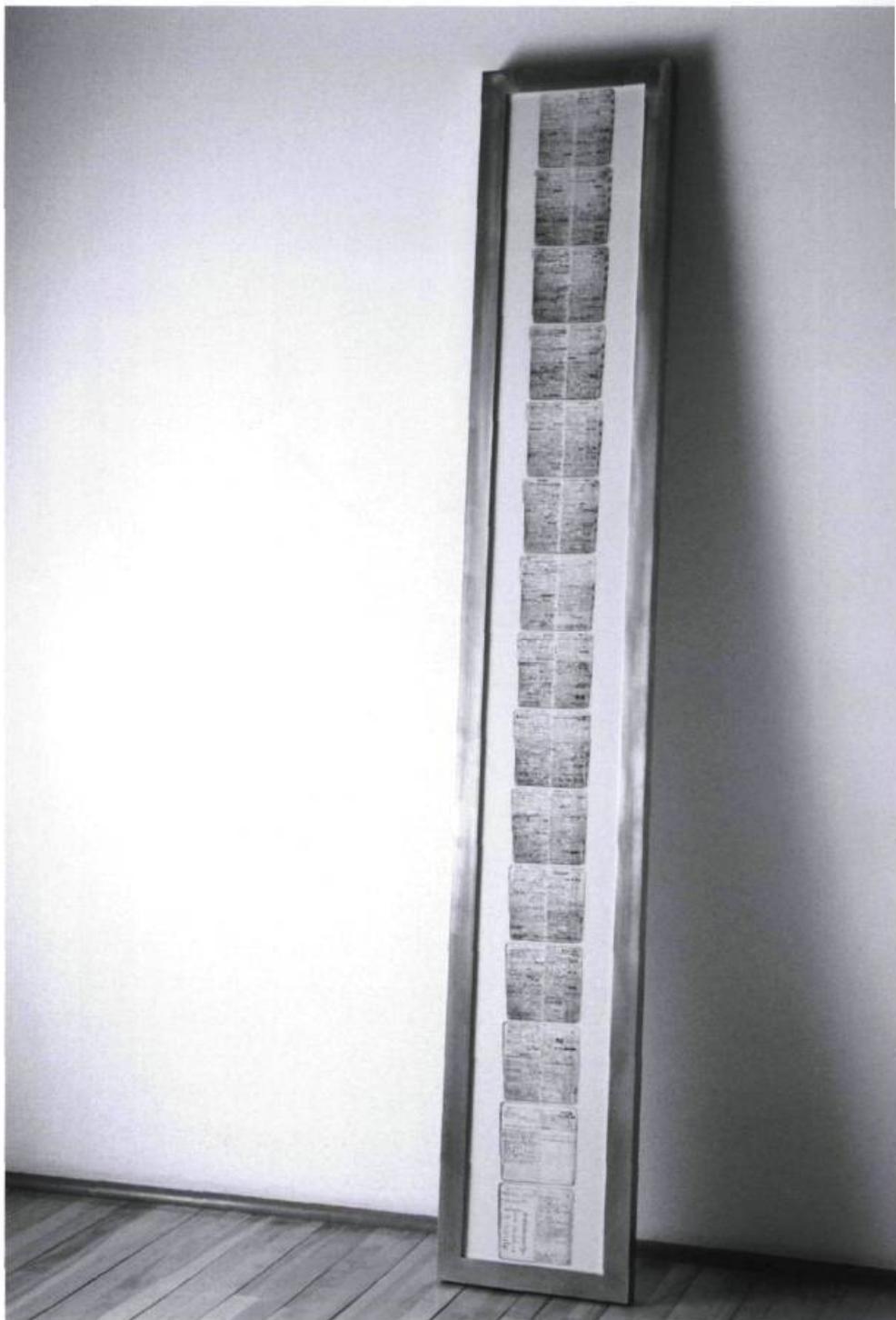
nique « fait main ». C'est pourquoi le statut de l'artiste photographe a longtemps été mis en doute. On a longtemps prétendu qu'à la photographie manquait la signature et que la photographie venait compromettre l'authenticité de l'œuvre, sa qualité artistique. En quittant l'atelier du peintre, le photographe aura de la difficulté à se faire reconnaître comme créateur. Par conséquent, ce que *Liquidation Niko & Cie* mettait en jeu, c'est le miroir d'une certaine représentation, nous laissant plutôt éprouver l'invisibilité d'une figure nomade marquée d'une subjectivité inquiète⁹. Finalement, c'est peut-être moins d'autoportrait dont il faudrait parler en ce qui a trait aux photos prises par l'artiste de lui-même que d'un *alloportrait*, c'est-à-dire d'une image de personne, et par laquelle toutes les figures de l'artiste sont désormais à inventer¹⁰.

Dans cette perspective, l'œuvre d'Emmanuel Galland me paraît tout à fait exemplaire. On se souviendra que cet artiste s'est fait remarquer — il y a quelques années — avec une pièce intitulée *Pharmacie* (1995). En collaboration avec Samuel Lambert, *Pharmacie* était constituée de 523 bocaux en verre répartis sur dix-sept étagères. Dans chacun de ces pots, une photo montrant un visage a été déposée dans un liquide gélatiné. Parmi cette galerie de portraits, on retrouvait celui de l'artiste ainsi que ceux des membres de sa famille. L'artiste étant ainsi confondu à toute une généalogie, de quels maux tente-t-il de se guérir? Du « sujet roi » isolé dans son atelier? Toujours est-il que cette inscription du moi de l'artiste au sein d'une filiation où la mort et la vie se font écho laisse suggérer que toute identité, même artistique, s'établit au sein d'une histoire où le sujet est toujours l'effet de ses multiples relations. Or, cette mise en conserve d'une identité en réseau sera reprise avec *Dépôt(s)* (1996), une œuvre désormais entièrement photographique puisqu'il s'agit d'une série de huit photos portraits présentant un choix de ces pots présentés dans *Pharmacie*. Cette fois, cependant, ces photos sont uniquement prises de l'album familial (père, mère, grands-parents, etc.) incluant celle de l'artiste, de sorte que même si ces photos de portraits sont désormais fixées demeure toujours suggérée — comme aurait dit Foucault — « l'écriture de soi » au sein d'un ensemble de portraits.

C'est Nietzsche — lequel est aussi contemporain de l'invention de l'appareil photographique — qui a fait la critique du sujet comme conscience de soi. Il a plutôt affirmé, dans le cadre de sa physiologie de l'art, la multiplicité du sujet. L'artiste, peut-être plus que les autres, a compris depuis toujours l'aspect fictif de la conscience de soi. Ainsi, il peut tronquer son identité afin de mieux la troquer. C'est ce que laisse entrevoir Galland dans une œuvre plus récente intitulée *Self-service* — autre façon de présenter un « Self-portrait ». Une version de celle-ci fut présentée lors de la première Biennale de Montréal. Il s'agissait d'un carrousel pivotant autour d'une colonne. Ce monument biographique affichait 280 distributeurs de cartes d'affaires. Socialement, une carte d'affaires a pour fonction de présenter l'identité professionnelle de la personne, de l'identifier à une fonction bien définie, consolidant ainsi son statut social. L'échange recherché avec le futur client est de l'ordre du service que sa fonction peut lui accorder. Or, dans *Self-service*, les cartes d'affaires proposaient aux spectateurs-clients des services multiples aux identités variables. Chaque visiteur était invité à choisir les cartes que lui suggéraient les diverses personnalités mi-réelles, mi-fictives de l'artiste. Elles mettaient également en vue l'intersubjectivité grâce à laquelle une personnalité se construit. En voici un sommaire bien fragmentaire : *Emmanuel Galland Associations* ; *Emmanuel Galland, Maître de cérémonie* ; *Emmanuel Galland Entraîneur* ; *Emmanuel Galland Usurpateur d'identité* ; *Emmanuel Galland Défricheur sans fric* ; etc. Évidemment, derrière ces différentes signatures se cache une attitude artistique. Se présentant sous de multiples aspects, l'artiste caméléon dévoile son identité plurielle, laquelle, me semble-t-il, correspond également à l'idée désormais mouvante de l'atelier comme lieu de création. Aussi, comme pour faire suite à *Self-service*, Galland présen-

less as a self-portrait than as an *alloportrait*, that is to say, an image of nobody, and by which all depictions of the artist from now on are to be invented.¹⁰

From this perspective, Emmanuel Galland's work appears to me as the perfect example. This artist became known—a few years ago—with a work titled *Pharmacie* (1995). Made in collaboration with Samuel Lambert, *Pharmacie* was made up of 523 glass jars exhibited on seventeen shelves. In each of the pots, a photograph of a face was placed in a gelled liquid.



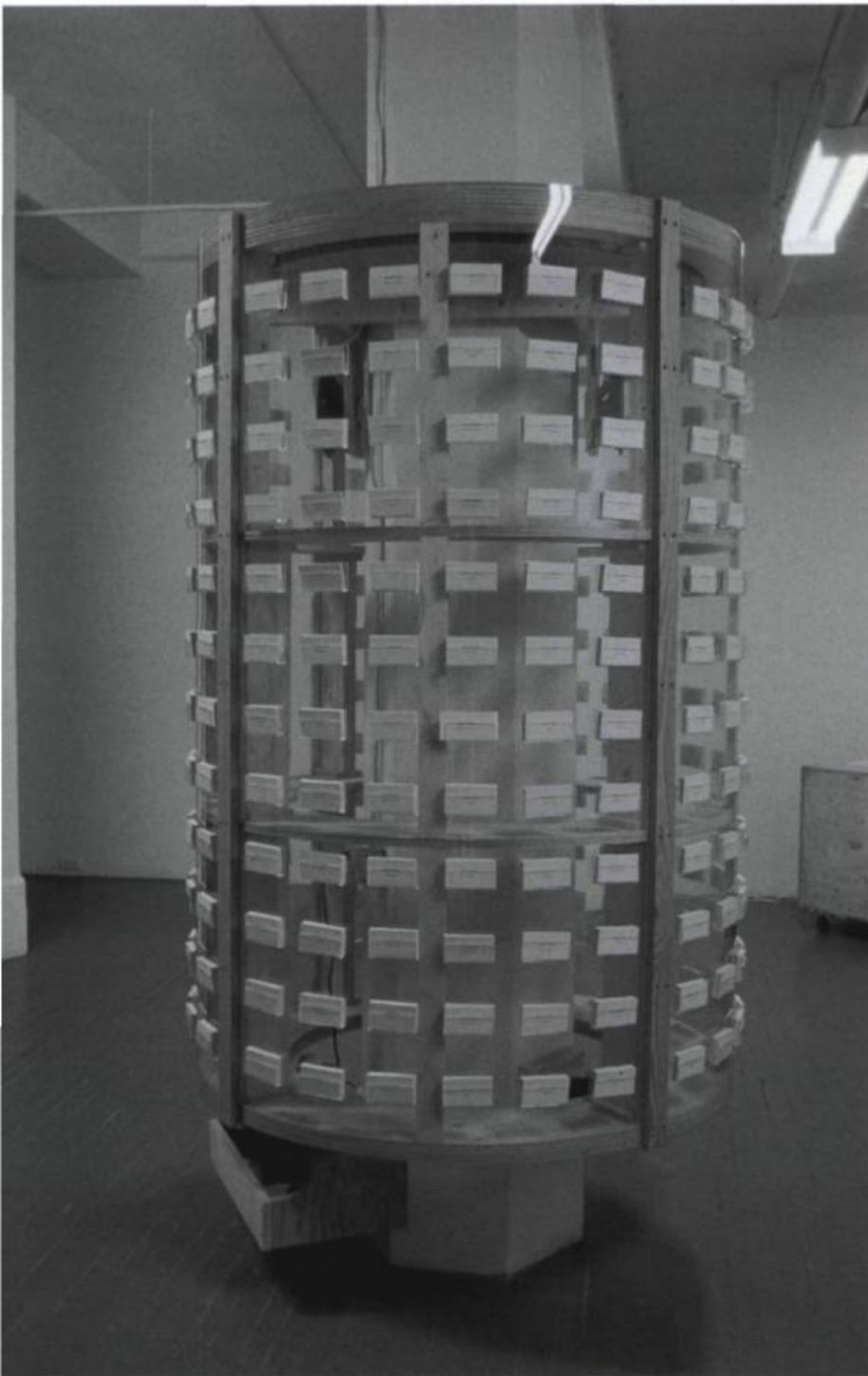
EMMANUEL GALLAND, *Répertoire*, 1999. Photo : Caroline Hayeur.

In this gallery of portraits, there was one of the artist as well as those of his family. Overwhelmed by such an ancestry, what sorrow is the artist trying to cure himself of? From the “subject of king” isolated in his studio? It seems it is always this inscription of the artist's self at the centre of a filiation where life and death are repeated, suggesting that all identity, even in art, is based at the centre of a history where the subject is always influenced by many relationships. This idea of conserving a system of identity would again be taken up in *Dépôt(s)*

tera dans le contexte du Mois de la Photo (1999) *Répertoire*, une œuvre photographique présentant sous forme de colonne l'ensemble d'un carnet d'adresses appartenant à l'artiste. Dorénavant exposé, celui-ci s'est transposé en artefact. Autrement dit : en un produit culturel. Toutes ces pages ont été photographiées telles quelles, avec leurs ratures, leurs scolies, etc. S'y trouvaient, par ordre alphabétique, les noms et les numéros de téléphone des ami(e)s — artistes ou non —, des critiques, des individus travaillant dans le domaine des médias, des fournisseurs

(1996), a work now entirely photographic because this time it was a series of eight photographic portraits presenting a choice of the pots from *Pharmacie*. This time, however, the photographs are taken only from the family album (father, mother, grandparents and so on) as well as of himself. And even if this portrait of portraits is now determined, it remains always suggested — as Foucault would say — “the mark of the self” in the centre of a group of portraits.

It is Nietzsche — also a contemporary of the camera's invention — who criticised the subject as self-awareness. He maintained instead the subject's multiplicity in the context of its physiology of art. Artists, perhaps more than others, have always understood the fictitious aspect of self-awareness. In this way, they can abbreviate their identity in order to exchange it more easily. This is what lets us catch a glimpse of Galland in his most recent work titled *Self-service* — another means of presenting a “*Self-portrait*.” A version of this was presented at the first Biennale de Montréal. It was a carousel turning around a column. This biographical monument displayed 280 business card dispensers. Socially, a business card has the function of presenting a person's professional identity, of identifying a well-defined function and of reinforcing



someone's social status. The sought-after exchange with future clients is in the order of the service that his/her function can give them. In *Self-service*, the business cards offered many services of various identities to spectator-clients. Each visitor was invited to choose cards that would suggest the various half-real, half-fictitious personalities of the artist. They also showed the intersubjectivity that makes up a personality. Here is a very sketchy summary: *Emmanuel Galland Associations*; *Emmanuel Galland, Maître de cérémonie*; *Emmanuel Galland Entraîneur*; *Emmanuel Galland Usurpateur d'identité*; *Emmanuel Galland Défricheur sans fric*; and so on. Of course, these various signatures conceal an artistic attitude. Presenting himself under many aspects, the chameleon artist reveals his many identities, which seem to me also to correspond to the idea of the now changing studio as a place of creation. As a follow up to *Self-service*, Galland presented *Répertoire* at Mois de la Photo (1999), a photographic work in the form of a column, presenting a collection of address books belonging to the artist. Exhibited, it becomes an artefact. In other words, it is now a cultural product. All the pages were photographed, as they were, with their crossings out, annotations and so on. Here, in alphabetical order, were the names and telephone numbers of friends — artists and non artists —, critics, people working in the media, suppliers for various art activities and so on. Consequently, the image of the studio is seen multiplied by various places and people able to contribute to the making and presenting of a work. The artist's basic tool is no longer necessarily the paintbrush, indeed even the camera, it is also the office with all its communication technology such as a computer, telephone, fax machine and so on. In short, dematerialised and reduced to its many functions, the studio from now on is a system of relations.

One last comment. As M.-J. Mondzain mentioned, the studio in the artistic domain has always been polysemous.¹¹ But I would add that it also conceals controversial contents. If, as a place of work, the

en rapport avec ses diverses activités artistiques, etc. Par conséquent, l'image de l'atelier se voit ici multipliée en différents lieux et personnes pouvant contribuer à la fabrication et à la diffusion d'une œuvre. L'outil essentiel de l'artiste n'est plus nécessairement le pinceau, la brosse, voire même l'appareil photo, c'est aussi son bureau, avec tout ce que celui-ci comporte d'instruments de communication (ordinateur, téléphone, télécopieur, etc.). Bref, dématérialisé, réduit à ces multiples fonctions, l'atelier commence dès lors par tout un réseau de relations.

EMMANUEL GALLAND, *Self-service*, 1998. Photo : Caroline Hayeur.

EMMANUEL GALLAND, *Répertoire*, 1999. Détail. Photo : Caroline Hayeur.

Dernière remarque. Comme l'a mentionné M.-J. Mondzain, l'atelier dans le domaine artistique a toujours été polysémique¹¹. Mais j'ajouterais qu'il recèle également un contenu polémique. Si, comme lieu de travail, l'atelier est désormais pour plusieurs pratiques artistiques lié surtout à un espace de pensée et que cet espace n'a plus besoin d'un lieu précis pour s'exécuter, l'atelier tel qu'il s'est développé depuis la Renaissance, mais surtout au XIX^e siècle, est historiquement daté. Il a à voir avec certaines manières de travailler, lesquelles pourront jusqu'à nier l'idée d'une production artistique exigeant l'atelier. Si tel est le cas, il faut également accepter la fin d'une certaine figure de l'artiste, celle qui s'identifie à l'atelier comme lieu principal de création. Or, le débat qui a surgi, il y a désormais dix ans, à propos de la crise de l'art contemporain, a justement tourné autour de cette négation de l'atelier comme seul lieu authentique pour l'artiste possédant encore du talent, tandis que les « artistes sans art » — entendez : sans atelier — ont complètement tourné le dos à l'image de l'artiste confondu à l'artisan. Je laisse aux ami(e)s lecteurs qui ont bien voulu me suivre jusqu'à présent le soin de se demander si la fin de l'atelier dans sa définition classique n'est rien d'autre que la fin d'une certaine histoire de l'art. Ceci, bien sûr, afin de ne pas conclure. ■

NOTES

1. Extrait d'un entretien avec Catherine Lawless présenté dans *Ateliers et artistes*, Édition Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
2. Voir, de Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Bellarmin, Montréal, 1992. Principalement le chapitre 8.
3. Voir « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *L'Homme, le langage et la culture*, Médiations, p. 152.
4. Pour une analyse détaillée de cette œuvre magistrale de Vélasquez, voir « Les suivantes » de Michel Foucault, dans *Les mots et les choses*, Édition Gallimard, 1966.
5. Voir, de Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* (Gallilée, 2000) et, de Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste en général* (Christian Bourgois, 1979).
6. Voir « Fonction de l'atelier » de Daniel Buren, dans *Les Écrits*, tome 1, p. 195 à 204.
7. Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*
8. L'expression est de Nathalie Heinich qui parle, entre autres, du funambulisme propre à l'artiste moderne dans « La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste », publié dans le numéro hors-série « L'art contemporain et le musée », *Les cahiers du musée national d'art moderne*, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1989, p. 41.
9. C'est en tout cas ce qu'on pouvait en déduire dans la suite du texte de Baier présenté dans le communiqué de presse : « Tout va casser, tout va se briser, se décolorer, tout va se salir. Les jours vont passer et la poussière va s'accumuler. J'ai pris des photos de l'appartement et de l'atelier parce que, quand je pense à mon intimité, je vois une flore intestinale avec un plancher qu'il faut souvent laver, des meubles disjointés, entassés et juxtaposés, une multitude d'objets livides dont on a besoin, beaucoup de bois et d'outils entremêlés, un lit et des tapis roulés. On se fait des projets qui vont nous sauver, qui vont nous ramener à la raison. On appelle les amis, on travaille comme des fous pour que ça marche, on en parle sans cesse, on tasse tout ! Puis on se rend à l'évidence, nos projets sont obsolètes, on les retrouve par terre, salis, l'un appuyé sur le mur, d'autres dans de vieilles boîtes, le reste dans un repli du coin des choses qu'on a oublié. »
10. Sur cet alloportrait qui se cache derrière l'autportrait, voir P. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 42.
11. Voir l'article « Atelier » dans *Encyclopaedia Universalis*.

studio for numerous artistic practices is now, above all, linked to a space to think, and if this activity no longer needs a precise place to be carried out, the studio as it has developed since the Renaissance, and particularly in the 19th century, is historically dated. It is concerned with certain ways of working that could even deny the idea of an art production needing a studio. If this is the case, the end of a certain kind of artist must also be accepted, the one that identifies with the studio as the main place of creation. The debate in contemporary art that suddenly cropped up ten years ago was precisely concerned with this negation of the studio as the only authentic place for the artist that still had talent. Meanwhile, "artists without art"—meaning without studios—turned their backs completely on the image of the artist involved with a craft. I leave to those readers who have followed me this far, the task of questioning if the end of the studio in its classic definition is not just the end of a certain art history. This is said, of course, in order not to make a conclusion. ■

TRANSLATION: JANET LOGAN

NOTES

- 1 Excerpt from an interview with Catherine Lawless presented in *Ateliers et artistes*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
- 2 See Charles Taylor, *The Malaise of Modernity*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1991. Mainly chapter 8.
- 3 See "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in *Illuminations*, by Walter Benjamin, Schocken Books, New York, 1969.
- 4 For a detailed analysis of this major work by Velázquez, see "Las Meninas" in *The Order of Things* by Michel Foucault, Vintage Books, New York, 1973.
- 5 See Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait* (Gallilée) and Philippe Lacoue-Labarthe, *Portrait de l'artiste en général* (Christian Bourgois, 1979).
- 6 See "Fonction de l'atelier" by Daniel Buren, in *Les Écrits*, vol. 1, p. 195-204.
- 7 See Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*
- 8 This is Nathalie Heinich's expression. She writes about tightrope walking and the modern artist in "La muséologie face aux transformations du statut de l'artiste," published in a special issue "L'art contemporain et le musée," *Les cahiers du musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1989, p. 41.
- 9 In any case, it is what we could deduce from Baier's text in the press release: "Everything will break, be shattered, lose its colour and get dirty. Days will pass and dust will accumulate. I took photographs of the apartment and the studio because when I think of my privacy, I see an intestinal flora with a floor that must be washed often, furniture that has come apart, is piled up and placed side by side. A multitude of pallid objects that we need, lots of wood and tools mixed up, a bed and rolled up carpets. We create projects that will save us, that will bring us back to reason. We call friends, we work like crazy to make it happen, talking continuously, we pack everything in. We then face the facts, our projects are obsolete, we find them on the ground, dirty, leaning up against the wall, others are in old boxes, and the rest are in a heap in the corner with things we have forgotten."
- 10 For this *Alloportrait* concealed behind the self-portrait, see P. Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, p. 41.
- 11 See the article "Atelier" in *Encyclopaedia Universalis*.