Design
Arts
Médias

Workshops : pédagogies alternatives.

Juliette Pym

2021-11-30

Juliette Pym est doctorante en histoire de l'art à l'Université Bordeaux Montaigne sous la direction de Richard Leeman, au sein du laboratoire CLARE/ARTES. Ses recherches portent sur la construction historiographique de la critique institutionnelle de 1975 à 1993. Chargée de cours de 2018 à à 2021 à l'Université Bordeaux Montaigne, elle est aujourd'hui chargée de formation au BBB centre d'art (Toulouse) et a participé à plusieurs journées d'étude dont « Workshop(s), La fabrique du faire » (Université Bordeaux Montaigne, décembre 2018), « Circulation des idées dans les mondes de l'art » (INHA, 22 février 2020, Paris) et le symposium « Fonction présence » (Casseneuil, 10 11 12 mai 2021). Dernièrement, elle a organisé la journée d'étude « La critique institutionnelle et ses manifestations » avec le soutien du laboratoire CLARE/ARTES (21 mai 2021).

Résumé

Dans la formation artistique, le *workshop* correspond aujourd'hui à un temps ponctuel de partage déhiérarchisé, une expérience commune menant à la fabrication collective de connaissances, alors que son pendant, *le studio*, est marqué par un héritage pédagogique traditionnel. Cet article propose d'aborder l'usage du *workshop* dans l'enseignement artistique comme une forme alternative, à travers une définition conceptuelle du terme associée à quelques exemples caractéristiques de ses mutations.

Summary

In art education, workshops are often thought as non-hierarchical limited times of exchange, or as a common experience leading to the collective fabrication of knowledge, whereas its counterpart, the studio, is marked by a traditional pedagogical heritage. This article proposes to approach the use of the workshop in art education as an alternative form, through a conceptual definition of the term associated with some characteristic examples of its mutations.

Quand l'atelier prend la forme d'un temps limité d'apprentissage et de pratique collective mené par un artiste, il est courant d'employer le terme de *workshop*. À titre d'exemple, en 2018, Thomas Hirschhorn propose le *workshop* « What I Can Learn From You, What You Can Learn From Me », dans le cadre de l'exposition « Field Guide » au Remai Modern (Saskatoon, Canada). Il transforme la Connect Gallery en un « *workshop space* » dans lequel les personnes sont invitées à partager leurs connaissances en donnant une leçon. L'artiste construit ainsi un espace-temps où les particularités de chacun deviennent la source d'une connaissance universelle. Ce *workshop* se propose comme le lieu d'un partage[1] qui questionne le rapport hiérarchique connaisseur-profane, professeur-élève. Il engage la circulation de la connaissance et sa construction collective entre les participants.

Dans la formation artistique, le *workshop* correspond en effet aujourd'hui à un temps ponctuel de partage déhiérarchisé, une expérience commune menant à la fabrication collective de connaissances. Le programme académique du California College of Arts met en œuvre cette pratique du *workshop* qu'il oppose aux « modèles d'enseignement du mentor qui remontent au XIXe siècle[2]. » Le *workshop*, loin d'être une pratique d'atelier traditionnelle, peut aussi se dérouler dans divers contextes sociaux et physiques, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur des institutions artistiques et académiques.

Si le *workshop* désigne un espace de partage expérimental, qu'en est-il de son pendant, le *studio*, lui aussi traduit en français par « atelier » ? L'un serait-il traditionnel et l'autre alternatif ? Ou est-ce une question de tendance lexicale ? Pourquoi éprouvons-nous le besoin d'utiliser le terme de *workshop* en français ? N'y a-t-il pas dans l'usage du *workshop* l'idée d'un mode d'approche alternatif, propice à la remise en cause de schémas traditionnels d'enseignement ? À travers une analyse terminologique et historique des termes *workshop* et *studio,* nous tenterons par quelques

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-09 17:23:28, depuis le 216.73.217.143

exemples de mieux comprendre l'usage du *workshop* comme une pratique singulière d'élaboration artistique, à la croisée de l'atelier comme lieu d'expérimentation par la pratique et de la pédagogie alternative comme nouvelle façon de penser l'enseignement en art.

Le terme de *workshop* désigne à l'origine « une pièce, ou petit bâtiment, dans lequel des biens sont manufacturés ou réparés[3]. » En français, cela se rapporte à l'atelier ouvrier ou artisan. Dans le champ artistique, on pense à une forme artisanale d'apprentissage caractéristique de la période médiévale, basée sur le travail manuel et l'entraînement (*art training*). Le *studio* en revanche est défini comme la « pièce de travail d'un artiste, sculpteur, photographe, etc.[4]. » C'est donc également un espace physique, une pièce, mais cette fois-ci associée exclusivement, dans les arts visuels, au travail d'un artiste.

Quand on rapporte ces termes à l'histoire de l'art, on pense directement à la différenciation entre l'apprentissage artisanal de la période médiévale et l'enseignement artistique académique. Henry P. Raleigh, dans un article intitulé « The Artist-Teacher, Paradox of Education » (1972), souligne en effet que « la méthode *workshop* d'apprentissage de l'art ne contenait [à la période médiévale] aucune autre subtilité que le dur labeur. Le jeune étudiant [...] travaillait dans l'atelier (*studio*) du matin jusqu'au soir, et finissait habituellement tard[5]. »

Le terme *workshop* est ici associé à un lieu de transmission mécanique, voire militaire des connaissances techniques, un apprentissage extrêmement hiérarchisé. Le *studio* reste, lui, le lieu de la transmission des connaissances d'un artiste à ses apprentis, puis à ses étudiants, conception qui perdure aujourd'hui encore notamment dans les écoles des Beaux-Arts où l'on enseigne des « pratiques d'atelier » (*studio practice*) menées par des artistes de renom. Autrement dit, la « méthode *workshop* » associée au dur labeur de l'apprenti qui gravit pas à pas les étapes de la maîtrise et du savoir-faire évolue, à partir de la Renaissance, vers une méthode académique, toujours basée sur le modèle et le précepte, mais intégrant une formation érudite[6]. Ce passage de l'apprentissage à l'enseignement pose les bases du *studio practice* actuel.

Mais le *workshop* est aussi, au sens figuré, un « espace (notionnel) dans lequel des choses sont produites ou crées[7]. » Il peut être, en ce sens, assimilé au *studio* (lieu), notamment dans le cas des ateliers d'artistes consacrés où se sont formées de nouvelles conceptions et pratiques de l'art. En effet, vers 1500, c'est dans l'atelier que s'ébauche une théorie de l'art dans la confrontation des œuvres entre artistes et intellectuels. De même, à la fin du XIXe siècle, se développe dans les ateliers privés un système parallèle d'apprentissage et de réflexion théorique initiant un décentrage des lieux d'intérêt. Dès lors que l'on sort des lieux de l'apprentissage artisanal, puis de l'enseignement artistique académique, l'atelier peut donc être également le lieu d'élaboration d'une connaissance nouvelle, à condition de n'en retenir que la fonction *conceptuelle*. Ainsi peut-on établir une continuité entre l'atelier ouvrier « dans lequel des biens sont manufacturés ou réparés » et le *workshop*, espace de partage expérimental qui se pratique aujourd'hui dans l'enseignement de l'art.

En ce qui concerne le *studio practice* ou l'enseignement dirigé en atelier, il est intéressant de savoir que sa forme académique a effectivement persisté du moins France jusqu'en 1968, en dépit des bouleversements idéologiques qui ont eu lieu depuis la création des académies. L'École des Beaux-Arts de Paris s'ouvre en 1972 à des courants plus contemporains et remet en question son héritage pédagogique traditionnel. L'enseignement des arts entre également à ce moment-là à l'université. Cette mutation est le résultat d'un long processus de réflexion sur la fonction sociale de l'art, la pédagogie et l'articulation entre pratique et théorie.

En 1968 les représentants de la Nouvelle Figuration, qui engagent à cette époque une large réflexion critique contre l'esthétique formaliste des avant-gardes et l'académisme de l'École de Paris, inaugurent avec les étudiants de l'école des Beaux-Arts un « atelier populaire[8]. » Parallèlement, à Londres, le « Poster Workshop[9] » concentre la contestation citoyenne, dans une époque de soulèvement général et de sentiment de révolution imminente.[10] Ce type de *workshop* artistique, spontané et tourné vers le monde actuel, fait partie des schémas d'organisation collective émergents qui ont été repris par les réformateurs du champ de l'éducation artistique, afin

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-09 17:23:28, depuis le 216.73.217.143

d'adapter, à la suite de ces contestations, l'enseignement artistique au monde contemporain.
Dans ces ateliers à la fois ouvriers et artistiques se forge possiblement une alternative, un nouveau modèle de formation. Les artistes issus des courants vivants et qui entrent à l'école des Beaux-Arts comme enseignants poursuivent la réflexion sur les catégories classiques de l'enseignement de l'art, faisant de l'atelier un lieu d'expérimentation et de doute plutôt qu\'un lieu d\'héritage. La transmission de la connaissance par le *studio practice*, toujours dirigé par un artiste-enseignant, évolue vers un retour au *workshop* investi d'une signification nouvelle, et vers un mode de co-construction artistique.

Le California Institute of the Arts nous fournit un exemple assez significatif de cette évolution avec l'inauguration en 1970 d'un département (en non plus un atelier) de *post-studio art,* brisant les murs du lieu de travail de l'artiste individuel et encourageant de nouvelles pratiques chez les étudiants.

Le *post-studio art* est incarné par des artistes tels que Paul McCarthy, Bruce Nauman, Chris Burden, Allan Kaprow, John Baldessari et beaucoup d'autres, qui tendent à considérer les limites de l'atelier comme un format à dépasser au même titre que celui du tableau. L'arrivée de la vidéo comme médium artistique a quelque chose à voir avec cette rupture, révélant l'atelier comme une architecture contraignante, un cadre ou un format socialement imposé à l'artiste, une condition activement déterminante de la production qu'elle abrite[11]. La notion de *studio* comme atelier solitaire de l'artiste moderne, mise à mal depuis les années 1960, semble arriver ici à son épuisement.
Dans un article intitulé « Studio Crisis! », Jan Tumlir définit donc le *post-studio art* comme une « désignation [qui] occupe une période relativement brève, limitée par un passé dans lequel les artistes, en tant que faiseurs d'objets (de choses), avaient besoin d'un espace de travail isolé et solitaire d'un type particulier, et un présent dans lequel ils font à nouveau des objets à l'intérieur de ces espaces[12]. » L'auteur précise que c'est au sein du California Institute of the Arts que le concept voit le jour, au moment de la refonte du programme éducatif initié par le directeur Paul Brach, son assistant Allan Kaprow, et John Baldessari, recruté alors en tant que peintre. Jan Tumlir rapporte ici les paroles de Baldessari dans un entretien avec Richard Hertz : « Mais je n'avais pas peint depuis environ deux ans, en 1968 j'avais brûlé tous mes tableaux. J'avais dit que j'enseignerais la peinture mais que je n'étais pas vraiment intéressé par cela. Paul m'a demandé, que veux-tu enseigner ? J'ai dit que je voulais enseigner à des étudiants qui ne peignent pas, ne font pas de sculpture, ou toute autre activité faite à la main. Je ne voulais pas l'appeler Art Conceptuel, alors je l'ai appelé Post-Studio Art[13]. »

L'expression « activité faite à la main » ne peut que rappeler l'activité artisanale, manuelle qui, finalement, colle à l'artiste depuis toujours, malgré le processus d'intellectualisation de la pratique artistique à laquelle cette suppression radicale semble aboutir. Le dépassement du *studio* est ici le dépassement de la matérialité et du cadre qui ne permettent pas d'expérimenter de nouvelles formes, avec les nouveaux outils accessibles (notamment la vidéo), et qui rendent le *studio* obsolète. Si la matérialité de l'œuvre et de l'atelier de l'artiste est remise en cause, ce n'est pas le cas du travail artistique lui-même. C'est l'instauration d'une nouvelle « façon de travailler [...] nouvellement privée d'un objet sur lequel travailler, intériorisée et performée comme une façon d'être, constamment perturbée[14]. » Le matériau devient alors l'artiste lui-même. Il devient aussi le sujet de la discussion, et avec lui sa propre « pratique[15]. »

Le *workshop* au premier sens du terme est a priori l'opposé du *post-studio art*, son contraire : un travail presque exclusivement manuel face à un travail presque exclusivement intellectuel. S'il n'y a plus de lieu physique « imposé » à la création artistique, s'il n'y a plus de *studio*, dans quels espaces l'enseignement se fait-il ? À quoi peut ressembler, non pas un atelier, mais le département *post-studio art* du CalArts ? Probablement à un espace de type *workshop* au sens actuel du terme, tourné vers la réflexion, l'expérimentation et le questionnement des pratiques en vue de la fabrication d'une nouvelle connaissance.

Un autre exemple révélateur de ces mutations est le projet *Womanhouse* (1971) fondé par le Feminist Art Program du CalArts (co-dirigé par Judy Chicago et Miriam Shapiro), et dont le but est

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-09 17:23:28, depuis le 216.73.217.143

d' » aider les femmes à restructurer leur personnalité pour être davantage en phase avec leur désir d'être des artistes, de les aider à construire une pratique artistique à partir de leurs expériences[16]. » Ce projet collaboratif se présentait donc comme le contexte parfait de ce processus d'éducation, ou, plutôt qu'un contexte, un support de travail grâce auquel les étudiantes allaient pouvoir accomplir cet objectif.

Se divisant en équipes, les étudiantes ont cherché un local qui pourrait leur permettre de créer un environnement exclusivement féminin. Elles ont trouvé une maison abandonnée au 533 Mariposa Street, Hollywood et, avec l'accord des propriétaires, ont entrepris pendant deux mois des travaux de rénovation. Un des objectifs du programme était d'apprendre à se servir d'outils et à utiliser des techniques de construction, autrement dit à se confronter au dur labeur. Le texte original parle également de la réaction des voisins à l'arrivée de ces 23 femmes en tenue de travail, situation très inhabituelle, à en juger par le ton humoristique du texte. Le bilan de ce projet se mesure en termes d'accomplissement. Le texte parle de la fierté que les étudiantes ont pu ressentir face à ce qui est décrit comme un exploit individuel et collectif. Chacune avait réalisé une construction ou un aménagement dans les chambres, les placards, les salles de bain, les couloirs, le jardin... L'activité domestique (*homemaking* ou *housework*) devenait alors fantasmatique : « *Womanhouse* est devenu le dépositaire des rêves éveillés des femmes qui lavent, cuisinent, cousent, nettoient et repassent leur vie[17]. »

Pour Jan Tumlir, « [...] il est pertinent de répéter que *Womanhouse* était entièrement le produit d'une situation de type *workshop*, puisque c'est dans l'école que la ligne entre travailler dur et travailler à peine est continuellement floutée. Un travail d'étudiant est toujours en cours, jamais terminé : tout comme son atelier (*studio*), il reste toujours ouvert aux suggestions[18]. » L'auteur rattache aussi cet exemple au concept d'*Open Work* d'Umberto Eco : « Là où le rôle de l'art est précisément de ne pas déclarer, d'affirmer ou de nous convaincre de quoi que ce soit, mais plutôt de démontrer un processus d'apprentissage[19]. »

Dans cet exemple, qui n'est qu'un exemple parmi beaucoup d'autres de « *workshop situations* », on retrouve des caractéristiques que l'on a abordées plus haut : le travail artistique, dont on a également ici une dimension manuelle forte, se pense littéralement comme une construction collective. Le résultat de cette co-construction ou coopération, horizontale, est anti-dogmatique. Il ne s'agit pas d'affirmer quoi que ce soit, mais d'encourager une situation d'ouverture, non limitée par des frontières physiques ou théoriques, néanmoins encadrée par les éléments premiers de cette situation : un bâtiment abandonné (un lieu), une consigne ouverte (un protocole), un travail en cours (*work in progress*).

À travers ces exemples, on peut associer le *workshop* à une re-localisation des pratiques artistiques en dehors de l'atelier individuel, devenu pour un temps obsolète face à de nouveaux impératifs : expérimenter de nouveaux médiums et rapprocher l'art d'une réalité sociale plus que jamais présente dans les préoccupations communes, ou encore explorer de nouveaux champs pour l'art (le champ de l'activisme, le champ des pratiques populaires, etc.). La collaboration, le travail collectif prenant la forme de « projets », recouvre une dimension davantage évènementielle. La discussion et l'échange y sont aussi présents, encouragés par les programmes d'enseignement de certaines écoles d'art au sein desquelles l'atelier devient un espace à la fois de pratique et de pensée, pour les étudiants comme pour les artistes ou professeurs, selon une méthodologie de l'ouverture. Et enfin la dimension prospective : la construction de nouvelles façons de travailler, l'expérimentation tournée vers le présent ou le futur, qui se distancie de la transmission d'une connaissance héritée.

Pour conclure, et en faisant un saut dans le temps jusqu'à l'époque actuelle où évidemment d'autres mutations ont pu impacter l'usage du *workshop* dans l'enseignement de l'art, on peut à la lumière de ces exemples se questionner sur la fonction critique du *workshop*, en gardant à l'esprit cette racine ouvrière qui privilégie le faire et la fabrique. En effet, cette dimension critique (chez Hirschhorn comme dans *Womanhouse* et bien d'autres « *workshop situations* ») est ici potentiellement contingente du fait de l'époque marquée par la contestation des modèles institutionnels et de leur charge idéologique dans l'art en général, néanmoins très associée au

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-09 17:23:28, depuis le 216.73.217.143

modèle *workshop*. En tout cas, on peut dire que ce modèle complète admirablement en la rafraichissant la formation artistique, en mettant les étudiants face à des situations concrètes, réelles et actuelles, qui leur permettent de rester en contact avec une culture vivante et multiforme.

Bibliographie

Barber, Bruce, BACON, Julie, « Sur la mort (du social) dans la pratique de l'art relationnel », dans *Inter*, n°101, 2008.

Esner, Rachel, Kisters, Sandra, Lehmann, Anne-Sophie, *Hiding Making - Showing Creation : The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam University Press, 2013.

Gervereau, Laurent, Fromanger, Gérard, « L\'atelier populaire de l\'ex-Ecole des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger », dans *Matériaux pour l\'histoire de notre temps*, n°11-13, 1988.

Hertz, Richard, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, CA Minneola Press, 2003.

Lafont, Anne (ed.), « L'atelier », dans *Perspective*, 1 | 2014, [En ligne], mis en ligne le 24 juin 2014, http:// journals.openedition.org/perspective/4295

Raleigh, Henry P., « The Artist-Teacher: Paradox of Education »,dans *Art Journal*, Vol 31, n° 4, 1972.

Rose, Steve, « Poster Workshop: The art of revolution », dans *The Guardian,* 25 mars 2011.

Tumlir, Jan, « Studio Crisis! », *Art Journal*, Vol. 71, No. 1, printemps 2012.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-09 17:23:28, depuis le 216.73.217.143

1. Hirschorn, Thomas, texte de présentation du workshop [en ligne], http://www.thomashirschhorn.com/what-i-can-learn-from-you-what-you-can-learn-from-me-critical-workshop/, consulté le 13 août 2021
2. Texte de présentation du programme académique du California College of Arts, cité dans Barber, Bruce, Bacon, Julie, « Sur la mort (du social) dans la pratique de l'art relationnel », dans *Inter*, n°101, 2008, p. 40.
3. Traduit par nous. « *A room, small building, etc., in which goods are manufactured or repaired.* », « Workshop », dans *Oxford English Dictionary* [en ligne], http://www.oed.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/view/Entry/230253?rskey=rc5eFi&result=1&isAdvanced=false#eid, consulté le 20 novembre 2018.
4. Traduit par nous. « *The workroom of an artist, sculptor, photographer, etc.* », « Studio », in *Oxford English Dictionary* [en ligne], http://www.oed.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/view/Entry/192072?redirectedFrom=studio#eid, consulté le 20 novembre 2018.
5. Traduit par nous. « *The workshop method of art training contained no subtleties, only hard work. The young student, [...] laboured in the studio from early morning to often, late evening. », Raleigh, Henry P., « The Artist-Teacher : Paradox of Education* », dans *Art Journal*, Vol 31, n° 4, 1972, p.421.
6. Notons d'ailleurs que la différence entre *studio* et *workshop* se retrouve dans les termes anglais *study* [l'étude] et *work* [le travail]
7. Traduit par nous. « fig. and in extended use : a (notional) place in which things are produced or created; spec. a centre of industry; frequently in *workshop of the world*. », « Workshop », in *Oxford English Dictionary* [en ligne], http://www.oed.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/view/Entry/230253?rskey=rc5eFi&result=1&isAdvanced=false#eid, consulté le 20 novembre 2018.
8. L'atelier populaire de l'École des Beaux-Arts éditait des affiches pour le soutien aux grèves de Mai 68. Gérard Fromanger raconte dans un entretien que dans cet atelier, aucune hiérarchie n'était instaurée entre les étudiants, les artistes et les ouvriers envoyés par les différentes grèves du pays. Il existait selon lui un « fantasme total de l'ouvriérisme », et l'organisation y était marquée par un esprit collectif qui dépassait la reconnaissance individuelle : anonymat des auteurs des affiches, validation des projets par une assemblée générale quotidienne, discussion politique résultant en un style général, organisation du travail qui permettait à l'atelier de fonctionner jour et nuit. Gervereau, Laurent, Fromager, Gérard, « L\'atelier populaire de l\'ex-Ecole des Beaux-Arts. Entretien avec Gérard Fromanger », dans *Matériaux pour l\'histoire de notre temps*, n°11-13, 1988, p. 184 *sq*. [en ligne] https://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_1988_num_11_1_403852, consulté le 12 août 2021.
9. L'atelier populaire est à l'origine de l'émergence de nombreux ateliers de ce type en France et dans le monde, dont le « Poster Workshop » : « [...] tous les pays du monde où il se passait quelque chose envoyaient du monde à l'atelier populaire des Beaux-Arts pour copier le style et le fonctionnement. Il y avait des gens de Rome, de Varsovie, de Londres... Je suis allé à Londres fonder un atelier populaire en juin : foutoir le week-end et tout nettoyé le lundi matin... », *Ibid*, p. 188.
10. Rose, Steve, « Poster Workshop: The art of revolution », dans *The Guardian,* 25 mars 2011, [en ligne], https://www.theguardian.com/world/2011/mar/25/poster-workshop-1968-printmakers-revolution, consulté le 12 août 2021.
11. Tumlir, Jan, « Studio Crisis! », dans *Art Journal*, Vol. 71, No. 1, printemps 2012, 58-75, p. 96.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-09 17:23:28, depuis le 216.73.217.143

12. Traduit par nous. « *Post-Studio Art : the designation occupies a relatively brief period bounded by a past when artists, as makers of things, required a particular kind of secluded and solitary workspace, and a present when they are making things again within such spaces*. », *Ibid*, p. 59.
13. Traduit par nous. « *But I hadn\'t painted for a couple years; in 1968 I had burned all my paintings. I said I would teach painting but that I wasn\'t overly interested in it. Paul asked, What do you want to teach? I said I want to teach students who don\'t paint or do sculpture or any other activity done by hand. I didn\'t want to call it "Conceptual art" so I called it "Post-Studio" Art.* », John Baldessari, cité dans Hertz, Richard, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, CA Minneola Press, 2003, p. 60.
14. Traduit par nous. « *A way of working, newly deprived of an object to work on, is internalized and performed as a consistently troubled way of being* », *Ibid*, p. 64.
15. La répétition mécanique se retrouve étrangement dans le minimalisme, et dans cet exemple frappant d'une vidéo de Baldessari faite en 1971, dans laquelle il écrit la phrase de façon répétitive « *I will not make any more boring art* », reprenant un mécanisme d'apprentissage archaïque qui consiste à inculquer une leçon par l'exercice, la discipline et l'entraînement. On pourrait analyser cette œuvre de beaucoup de façons mais ce qu'elle nous apporte ici est la comparaison qu'on peut opérer avec la « méthode workshop » au premier sens du terme, l'apprentissage par le labeur, défait de tout intellectualisme. À cela près qu'ici l'œuvre est hautement intellectuelle : il faut saisir la blague, le trait d'esprit opéré par Baldessari.
16. Traduit par nous. » *The aim of the Feminist Art Program is to help women restructure their personalities to be more consistent with their desires to be artists and to help them build their artmaking out of their experiences as women.* », Chicago, Judy et Schapiro, Miriam, Texte original de l'exposition *Womanhouse* (année) [en ligne], http://www.womanhouse.net/statement/, consulté le 13 août 2021.
17. Traduit par nous. « *The age-old female activity of homemaking was taken to fantasy proportions. Womanhouse became the repository of the daydreams women have as they wash, bake, cook, sew, clean and iron their lives away.* », *Ibid*.
18. Traduit par nous. « *On this point it is worth repeating that Womanhouse was entirely the product of a workshop situation, since it is in school that the line between working hard and hardly working is consistently blurred. A student's work is always in process, never finidhed; just like her or his studio, it remains always open to suggestion.* », Tumlir, Jan, « Studio Crisis! », *Op. Cit*., p. 71.
19. Traduit par nous. « *[...] where the task of art is precicely not to declare, to affirm or convince us of anything, but rather to demonstrate a process of learning.* », *Ibid*, p. 71.

© La revue DAM
téléchargé le 2026-11-09 17:23:28, depuis le 216.73.217.143