

VISIONE VOIR VISION SEHEN



Eichstätt, Bayern 11. bis 15. Mai 2015

Das Internationale Netzwerk für Kunstgeschichte und der Studiengang ‚Aisthesis‘ im Elitenetzwerk Bayern laden ein zur 13. Internationalen Frühjahrsakademie

Voir

13^e Ecole de Printemps
Réseau International pour la Formation à la Recherche en Histoire de l'Art

Vision

13th International Springtime Academy
The International Consortium on Art History

Visione

13. Settimana Internazionale di Primavera
Rete internazionale di Storia dell'Arte

Sehen

13. Internationale Frühjahrsakademie
Internationales Netzwerk für Kunstgeschichte

<https://ecoledeprintemps.wordpress.com>



NATIONAL REPRESENTATIVES

CANADA Johanne Lamoureux (Paris, Institut national d'histoire de l'art)
and Todd Porterfield (Université de Montréal)

FRANCE Frédérique Desbuissous (Paris, Institut national d'histoire
de l'art), Béatrice Joyeux-Prunel (École normale supérieure de Paris),
Christian Joschke and Ségalène Le Men (Université Paris Ouest
Nanterre La Défense)

GERMANY Thomas Kirchner (Paris, Deutsches Forum für Kunst-
geschichte) and Michael F. Zimmermann (Katholische Universität
Eichstätt-Ingolstadt)

UNITED KINGDOM David Peters-Corbett and Bronwen Wilson
(Norwich, University of East Anglia)

ITALY Marco Collareta (Università di Pisa) and Maria Grazia Messina
(Università degli studi di Firenze)

SWITZERLAND Jan Blanc (Université de Genève)

UNITED STATES OF AMERICA Henri Zerner (Harvard University)

JAPAN Atsushi Miura (Université de Tokyo)

TAGUNGSORT

Bischöfliches Seminar Eichstätt
Collegium Willibaldinum
Jesuitenrefektorium
Leonrodplatz 3
D - 85072 Eichstätt

VISIONE VOIR VISION SEHEN

-
- 05 Call for Papers
 - 13 Programme
 - 19 Abstracts
 - 57 Participants
-

VISIONE / VOIR / VISION / SEHEN

– call for papers

VOIR

- Tel est le thème de la XIII^e École Internationale de Printemps du Réseau international de formation en histoire de l'art (proartibus.net) qui aura lieu dans la semaine du 11 au 15 mai 2015 à Eichstätt en Bavière.

La vision n'est pas l'enregistrement passif du monde extérieur entrant dans notre conscience à travers les fenêtres de nos yeux. Ce n'est pas une donnée au sens d'un *input*. De plus, il ne suffit pas de rappeler que voir suppose du temps pour considérer la vision comme un processus. Les données recueillies par les sens ne produisent pas toujours les mêmes effets sur les mêmes individus et dans les mêmes circonstances.

Voir ne se déroule pas selon un automatisme déclenché, pour ainsi dire, par les données de sens. Voir est une activité qui dépend de l'éducation, de formations culturelles, de pratiques et de disciplines, de médias et de dispositifs. C'est en tant qu'elle est une activité, prise dans ses conditionnements historiques, que ce colloque voudrait saisir la question de la vision.

À travers les images et les œuvres d'art, on réfléchit longtemps sur cette activité de l'*aisthesis*, c'est-à-dire d'une intelligence propre à toute perception visuelle. Pourtant, cette École de Printemps ne mettra pas l'accent une fois de plus sur l'image. On évitera la question « Qu'est-ce qu'une image ? », entendue de manière ontologique, anthropologique et universelle. Sceptiques vis-à-vis de définitions métahistoriques de l'image en tant que telle, nous nous placerons au cœur de la vision, et des pratiques dans lesquelles elle s'inscrit. Personne n'a jamais vu ni une donnée des sens ni le monde au singulier. Dans la mesure où l'on ne saurait exclure – lors de l'École de Printemps *Voir* – quelques

termes généraux tels que la forme, le sujet, le monde, la vision ou l'image, ce sera en scrutant leur importance dans le contexte d'usages historiques que l'on procédera.

Comment a-t-on conçu la vision, comment a-t-on envisagé sa définition ? Comment en a-t-on mis en place l'éducation ? Dans quels discours les pratiques de la vision ont-elles été inscrites et dans quels dispositifs se sont-elles sédimentées ? Apprendre à dessiner ou à peindre, cela signifie – et signifiait – aussi aiguiser la vision et la conditionner. Les pratiques de l'enseignement des beaux-arts – depuis l'anatomie artistique jusqu'à la peinture d'histoire, depuis la perspective jusqu'au paysage – sont donc des pistes susceptibles d'être abordées par l'École de Printemps, pour autant qu'elles soient traitées par rapport à l'éducation du regard.

Mais on discutera également de questions telles que les méta-poétiques de la vision, c'est-à-dire la vision théorisée dans l'art même – des images dans les images aux images rémanentes, des trompe-l'œil aux démonstrations visuelles de la mimésis, et du pouvoir des médias visuels. Quelques grands concepts – et des métaphores non moins puissantes – sont au centre de certains discours historiques sur la vision. L'imagination et la fantaisie, la clarté et l'évidence, la sensation et la perception, la création et la fiction sont des mots-clefs à travers lesquels on a, pendant des siècles, réorienté le débat autour de différentes activités liées à la vision. Des métaphores, telles que l'évidence, la *Stimmung*, qui se comprend en français comme « atmosphère », la synesthésie et les « correspondances », ont eu des parcours historiques moins universels. Les ombres et les images dans les miroirs ont toujours fait

partie de l'éducation du regard ; mais ni les unes ni les autres ne peuvent s'émanciper de leur captivité dans l'image et se doter d'une vie indépendante. En tant que *Doppelgänger*, Vampires et Avatars, s'y manifeste une réflexion sur la vision dans la narration visuelle même.

L'art par rapport à l'histoire philosophique et scientifique de l'optique sera un sujet important. L'histoire des sciences nous permet de jeter un nouveau jour sur des questions telles que la vision et l'aveuglement, l'attention et la mémoire visuelle. La physiologie des organes des sens et les neurosciences seront étudiées par rapport aux instruments optiques et aux machines, voire aux suppléments aussi bien de la vision que de la projection. Des spécialistes philosophes, historiens des sciences et de la littérature dialogueront avec les historiens d'art sélectionnés par les comités nationaux du Réseau international de formation en histoire de l'art sur les procédés et les stratégies structurant les pratiques de l'*Aisthesis*.

VISION

Such is the topic of the 13th International Spring Academy of The International Consortium on Art History (proartibus.net) which will take place during the week of May 11 to 15, 2015, at Eichstätt in Bavaria.

Vision is not the passive recording of the outside world entering our conscience through the window of our eyes. It is not some data in the sense of an input. In addition, it is not sufficient to remember that vision involves time – in order to understand it as a process. The data collected by the senses do not always produce the same effects on the same subjects and in the same circumstances. To see does not simply follow an automatic process set into motion, so to say, by the sensory data. To see is an activity affected by education, cultural formations, habits and disciplines, by media and their equipment, by reception and its institutional frameworks. The aim of this conference is to examine the issue of vision as caught in historical conditions.

Through images and works of art, one has for a long time meditated on the activity of *aisthesis*, that is to say of a kind of intelligence specific to any visual perception. However, in this Spring Academy the focus will not be yet again on the image. We shall avoid the question “what is an image?”, be it from an ontological, anthropological or universal point of view. Suspicious as we are of any meta-historical definition of the image as such, we will engage the discussion inside the domain of vision and the practices within which it takes place. Nobody has ever seen purely sensory data or the world as an objective given. While one cannot avoid some general terms such as form, subject, world vision or image, they will be used, in this coming

Spring Academy on *Vision*, in order to scrutinize their import in the context of historical usages.

How has vision been conceptualized, how has it been defined? How has its education been effected? In what discourses were visual practices inscribed? Within what apparatus did they take shape? Learning how to draw or paint also means, and has always meant, sharpening and shaping vision. The practices of art education – be it artistic anatomy or history painting, perspective or landscape – are therefore domains to be scrutinized during the Spring Academy, insofar as they are examined as contributing to the education of sight. But we shall also discuss such issues as the meta-poetics of vision, that is, vision theorized in the art itself, be it images within images or remnant images, trompe-l'oeil or visual demonstrations of mimesis, or the power of visual media.

Some major concepts – and equally powerful metaphors – are at the core of certain historical discourses on vision. Imagination and fantasy, clarity and evidence, sensation and perception, creation and fiction are key words thanks to which the debate about the various activities linked to vision has been developed. Certain metaphors such as evidence, *Stimmung*, understood in English as “mood”, synesthesia and “correspondences”, have known a less sustained favor. Shadows and mirror images have always contributed to the education of sight; but none of them can escape being trapped in the image and acquire an independent existence of their own. As *Doppelgänger*, Vampires or Avatars within the visual narrative, they can then provoke a critical reflection about the medium and thereby affect the use of the medium itself.

The relation of art to the philosophical and scientific history of optics will be an important concern. The history of science provides a renewed approach to such issues as vision and blindness, attention and visual memory. The physiology of sense organs and neurosciences will be examined in relation to optical instruments and contraptions – in general to the apparatus destined to supplement natural vision, or to allow for the artificial projection of images. Specialized philosophers, historians of science and of literature will engage in discussion with the art historians selected by the various national committees of *The International Consortium on Art History* about the processes and strategies that structure the practices of *Aisthesis*.

SEHEN

– dies ist das Thema der XIII. Internationalen Frühjahrssakademie des Internationalen Netzwerks für Kunstgeschichte (Réseau international de formation en histoire de l'art; www.proartibus.net). Sie findet vom 11. bis zum 15. Mai 2015 in Eichstätt/Bayern statt.

Sehen wird dabei nicht als die passive Aufnahme der Außenwelt verstanden, die durch das Fenster unserer Augen in das Bewusstsein eintritt, oder als Vermittlung von Daten, die uns als bloßer *Input* gegeben wären. *Sehen* geht über den Aspekt des Prozessualen und Zeitgebundenen hinaus. Es läuft nicht wie ein Automatismus ab, der durch die Sinnesdaten sozusagen nur ausgelöst würde. Vielmehr ist *Sehen* eine Tätigkeit, die durch Erziehung und kulturelle Praxen, Verfahren und Regelwerke, Medien und Dispositive geprägt und gebildet wird. Als Handlung soll das *Sehen* in seiner jeweiligen historischen Bedingtheit in den Blick genommen werden.

Anhand von Bildern und Kunstwerken hat man lange über die Aktivität der *Aisthesis* nachgesonnen – über die Erkenntnis und die Intelligenz, die der visuellen Wahrnehmung eingeschrieben ist. Der Akzent dieser Frühjahrssakademie wird nicht einmal mehr auf dem Bild liegen. Die Frage „Was ist ein Bild?“ wird vielmehr ausgeklammert, jedenfalls insofern, als damit zur Suche nach ontologisch oder anthropologisch verallgemeinernden Antworten aufgefordert wird. Skeptisch gegenüber metahistorischen Definitionen des Bildes als solchem, werden wir uns in die Mitte der visuellen Aktivität platzieren, und die Praktiken, an denen sie teilhat, gemäß ihren impliziten Spielregeln betrachten. Niemand hat jemals ein Sinnesdatum gesehen, niemand die Welt im Singular. Wenn auf dieser Frühjahrssakademie allgemeine Termini

wie die Form, das Sujet, die Welt, das Sehen, das Bild verwendet werden, so mit dem Ziel, ihren Stellenwert im Rahmen historischer Praxen und Diskurse auszuloten.

Wie hat man das *Sehen* aufgefasst? Wie wurden visuelle Fähigkeiten geschult? In welchen Verfahren und Diskursen waren sie eingeschrieben? In welchen Dispositiven wurden sie sedimentiert? Zeichnen oder Malen zu lernen bedeutet – und bedeutete – stets auch, die Beobachtungsgabe zu schärfen, sie zuzurichten. Die Methoden des Unterrichts der schönen Künste – von der Anatomie zur Historienmalerei, von der Perspektive zur Landschaft – sind daher ein möglicher Gegenstand, sofern sie mit Blick auf die Erziehung des *Sehens* untersucht werden. Diskussionsgegenstand ist jedoch auch die Meta-Poetik des *Sehens*, also das *Sehen*, das in der Kunst selbst theoretisch erschlossen wird – von den Bildern in Bildern zu Nachbildern, vom *Trompe-l'oeil* zu visuellen Demonstrationen der *Mimesis* in den jeweils unterschiedlichen Kunstgattungen und Medien.

Einige herausragende Begriffe – und einige nicht weniger mächtige Metaphern – stehen im Zentrum bestimmter historischer Diskurse über das *Sehen*. Imagination und Phantasie, Konzepte wie Klarheit und Evidenz, Empfindung und Wahrnehmung, Kreation und Fiktion sind Schlüsselbegriffe, mit denen man über Jahrhunderte hinweg die Debatte über unterschiedliche Verfahren der sinnlichen Erkenntnis neu orientiert hat.

Metaphern wie die Evidenz, die *Stimmung* (in anderen Sprachen als „atmosphère“ oder „mood“ übersetzt), die Synästhesie und die Korrespondenzen sind jüngeren Datums. Schatten und Spiegelbilder spielten bei der Erziehung des Blicks stets eine Rolle; doch

weder die einen noch die anderen können sich von ihrer Gefangenschaft im Bild befreien und ein eigenes Leben führen. Als *Doppelgänger*, Vampire und Avatare tragen sie die Reflexion über das Sehen jedoch in die Bild-erzählung selbst hinein.

Die Kunst in ihrem Verhältnis zur philosophischen und wissenschaftlichen Optik wird ein interessantes Thema sein. Die Wissensgeschichte und die historische Epistemologie vermitteln neue Einsichten zu Einsicht und Blindheit, Aufmerksamkeit und visuellem Gedächtnis. Vielversprechend sind auch Untersuchungen zur Geschichte der Physiologie der Sinnesorgane und der Hirnforschung – oder der optischen Geräten und der Maschinen zur Supplementierung des Sehens und der Projektion. Über die Verfahren und Strategien der Aisthesis werden Philosophen, Wissenschafts- und Literaturhistoriker mit den Kunsthistorikern ins Gespräch kommen, die die Nationalkomitees des *Internationalen Netzwerks für Kunstgeschichte* auswählen werden.

PROGRAMME

Monday, 11.05.

- 09.15 Welcome Note: GERNOT MÜLLER · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
classical philology, Vice President for Development and International Relations
- 09.30 Introductory remarks: MICHAEL F. ZIMMERMANN · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
What does „Vision/Seeing“ mean to picture theory?

MORNING SESSION: ENVISIONING VISION – IMAGINING THE IMAGINATION, 1

CHAIR: CHRISTIAN JOSCHKE · Université Paris Ouest Nanterre La Défense

- 10.00 NINA LEGER · Université Paris 8
Visible blindness: the artwork as dysfunctional optical device.
Robert Smithson, Bruce Nauman, Dan Graham
- 10.35 CLARA WÖRSDÖRFER · Johannes Gutenberg-Universität Mainz
Nabelschau im Spiegelkabinett. Sehen als Beobachtung in Allan Kaprows „Activities“
- 11.10 Break
- 11.30 EMILIE VERGÉ · Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
Le cinéma visionnaire dans le cinéma d'avant-garde américain
- 12.05 CHRISTIAN SAUER · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt
Synästhetische Strategien in der Gegenwartskunst: Sehen im intermodalen Verbund
- 12.40 Lunch

AFTERNOON SESSION: ENVISIONING VISION – IMAGINING THE IMAGINATION, 2

CHAIR: FRÉDÉRIQUE DESBUISSONS · Institut National d'histoire de l'art, Paris

- 14.00 JOHANNA AUFREITER · Universität Wien
Strahlendes Auge – sehende Strahlen? Zum Aspekt des aktiven Seustrahls in mittelalterlichen Sehtheorien
- 14.35 RÉMI MERMET · Université de Genève
Formes du voir. Sur l'actualité épistémologique de la Kunsthissenschaft
- 15.10 ALEXANDER SCHWAN · Freie Universität Berlin
Arabeskes Sehen. Zur Wahrnehmung von Tanz als écriture corporelle am Beispiel von William Forsythe's „The Vertiginous Thrill of Exactitude“
- 15.45 Break

16.15 - 17.45

DISCUSSION OF THE SESSION „IMAGINING THE IMAGINATION“

CHAIR: DOMINIK BRABANT · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

18.00

RECEPTION IN THE HALL OF MIRRORS OF THE FORMER FÜRSTBISCHÖFLE RESIDENZ, EICHSTÄTT

Welcome Note: TODD PORTERFIELD

Université de Montréal, President of the International Consortium on Art History

Tuesday, 12.05.

MORNING SESSION: SUPPLEMENTING VISION: APPARATUSES, OPTICS, DESCRIPTIONS, 1

CHAIR: SÉGOLÈNE LE MEN · Université Paris Ouest Nanterre La Défense

- 09.00 ANTOINE GALLAY · Université de Genève
What is Historical about Visual Perception? A Pragmatic Approach to the History of Stereoscopy through the Example of Chérubin d'Orléans's Theory of Binocular Vision
- 09.35 ANITA HOSSEINI · Leuphana Universität Lüneburg
Haptik und Optik – Die Bildbetrachtung als „Sehschule“
- 10.10 Break
- 10.30 BÉRANGÈRE POULAIN · Université de Genève
Les enjeux de la polychromie des boiseries dans le processus de vision du décor intérieur au XVIIIe siècle
- 11.05 ALESSANDRA RONETTI · Scuola Normale Superiore di Pisa
Il chromatope e il potere suggestivo del colore in Francia nel XIX secolo
- 11.40 Lunch

AFTERNOON SESSION: SUPPLEMENTING VISION: APPARATUSES, OPTICS, DESCRIPTIONS, 2

CHAIR: MARIA GRAZIA MESSINA · Università degli Studi Firenze

- 13.00 JADWIGA KAMOLA · Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Ekphrasis und Evidenz: Zu Karl Heinrich Baumgärtner's Kranken-Physiognomik (1839)
- 13.35 ANAIS MAUWARIN · Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
Voir et faire voir, de la vitrine à la page. Transfert d'un modèle visuel dans l'ethnologie française des années 1930
- 14.10 MARIE VICET · Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Voir à distance : Expériences artistiques de communication télévisuelle
- 14.45 Break

15.15 - 16.45

DISCUSSION OF THE SESSION „SUPPLEMENTING VISION“

CHAIR: BEATRICE JOYEUX-PRUNEL · ENS Paris

16.45

APERITIFS

18.00 - 20.00

EVENING LECTURES WITH DISCUSSION

CHAIR: TODD PORTERFIELD · Université de Montréal

ARNAULD MAILLET · Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne
Verres de Claude et émotions

SÉGOLÈNE LE MEN · Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Démocratiser la vision: fantasmagorie, lanterne magique, vitesse...

Wednesday, 13.05.

MORNING SESSION:

“SEEING AS” IN ART HISTORICAL PRACTICE

09.00 - 11.30

INTERNAL WORKSHOP

BRONWEN WILSON · University of East Anglia, Norwich

Respondent: STEFANO DE BOSIO · Freie Universität, Berlin

participants: V. SORRENTINO, M. JALLA, C. NALDI, E. BERNARDI, U. BLUMENTHAL, L. POUPARD

For all the participants who are not part of the workshop:

Visit of the ateliers of Li Portenlänger and Sabine Wimmer, two artists working in Eichstätt
(Michael F. Zimmermann - *in French*)

or: Guided Tours (various languages):

- Schutzengelkirche and Notre Dame: Dominik Brabant (*in English*)
- Dom: Claudia Grund (*in German with French résumé*)
- Campus Architecture - Postmodern Buildings by Schattner and Behnisch/
Baroque summer residence: Bruno Grimm (*in English*)

11.30-12.30 Lunch

12.30 - 15.00

AFTERNOON SESSION:

VERY SHORT PRESENTATION OF THE PAPERS AFTERWARDS DEBATE IN PLENARY

BRONWEN WILSON · University of East Anglia, Norwich

Respondent: STEFANO DE BOSIO · Freie Universität, Berlin

VINCENZO SORRENTINO · Università di Firenze

The gaze of a reporter: a 17th-century description of San Giovanni dei Fiorentini in Naples

MARCO JALLA · Université de Genève

La ressemblance sous le voile : copie et original, imitation et attribution en Allemagne (1865 – 1912)

CHIARA NALDI · Università di Udine

Lo sguardo “impassibile” della fotografia sulla pittura.

ERICA BERNARDI · Università Ca' Foscari, IUAV e Università degli Studi di Verona

Franco Russoli (1923-1977): l'arte sullo schermo

ULRIKE BLUMENTHAL · Universität Leipzig, Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris

Der Blick ins Atelier: Interpretatives Sehen in Brassaï's Künstleraufnahmen

LAURE POUPARD · Université Paris IV – Sorbonne

La vision démocratique: l'avant-garde allemande au service du gouvernement américain.

15.00 Break

15.30

VISITS AND GUIDED TOURS

Visit to the ateliers of Li Portenlänger and Sabine Wimmer, two artists working in Eichstätt

(Christian Sauer - *in English*)

or: Guided Tours (various languages):

- Schutzengelkirche and Notre Dame: Dominik Brabant (*in German*)
- Dom: Claudia Grund (*in German with English résumé*)
- Campus Architecture - Postmodern Buildings by Schattner and Behnisch/Baroque summer residence: Michael F. Zimmermann (*in French*)

18.30

RECEPTION AT THE HOLZERSAAL OF THE FORMER SUMMER RESIDENCE OF THE BISHOPS, EICHSTÄTT

Thursday, 14.05.

MORNING SESSION:

ENVISIONING WORLDS

CHAIR: MICHAEL F. ZIMMERMANN · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

09.00 MADDALENA NAPOLITANI · École Normale Supérieure, Paris

Voir/Savoir : connaissance et représentation du monde dans les cabinets de curiosités

09.35 NORA LABO · University of St Andrews, Scotland

Taming the Chaos: Strategies of Visual Representation in Jacques Huber's 'Arboretum Amazonicum' (1900-1906)

10.10 Break

10.30 ALICE ENSABELLA · Università di Roma I / Université de Grenoble

Gli atlas di surrealismo. Estatica e visione nelle collezioni Breton e Eluard

11.05 - 12.10

DISCUSSION OF THE SESSION „ENVISIONING WORLDS“

CHAIR: BRUNO GRIMM · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

12.10 Lunch

AFTERNOON SESSION:

PUBLIC VIEWING – STAGING COLLECTIVE GAZES

CHAIR: CHRISTIAN SAUER · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

13.30 MAJA MICHALISZYN · University of East Anglia, Norwich

Public and Private in Pietro Longhi's paintings

14.05 MARIE-SOPHIE HIMMERICH · Technische Universität Dresden

Sehen als kollektive Praxis - das Motiv der Zuschauerschaft im Werk Thomas Hirschhorns

14.40 Break

15.00 CHANELLE REINHARDT · Université de Montreal

L'objet de tous les regards : de l'usage politique de l'aérostat dans les fêtes de la Révolution française.

15.35

DISCUSSION OF THE SESSION „PUBLIC VIEWING – STAGING COLLECTIVE GAZES“

CHAIR: ROSALI WIESHEU · Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris

16.30

ROUND TABLE

MODERATOR: TODD PORTERFIELD · Université de Montréal

critical remarks about all the questions around the format and the organization of the spring school, useful also for future organizers; election of PhD students representing the participants in the general assembly

17.30 Aperitifs

18.30 - 20.30

EVENING LECTURES WITH DISCUSSION

CHAIR: MICHAEL F. ZIMMERMANN · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

BRONWEN WILSON · University of East Anglia, Norwich

Prospects / horizons

KERSTIN SCHMIDT · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Edward Burtynsky: Vision - Vertigo

Friday, 15.05.

MORNING SESSION:

FIGURES AND PHANTOMS OF VISION, 1

CHAIR: TODD PORTERFIELD · Université de Montréal

- 09.00 KENZA JERNITE · Ecole Normale Supérieure Paris
« Ce que nous voyons, ce qui nous regarde » : triangulation du regard dans „Sur le concept du visage du fils de Dieu“ de Romeo Castellucci
- 09.35 HENRIKE EIBELHÄUSER · Freie Universität Berlin
„Ricreazione“ oder „offesa dall’occhio“? Blindheit und Sehen in Tobias’ Heilung des Vaters
- 10.10 Break
- 10.30 HIROKO NAGAI · The University of Tokyo
Nuove considerazioni sull’iconografia della ‘Madonna del latte’ di Pintoricchio. Aspetti “visivi” di una tavola devazionale
- 11.05 EELCO NAGELSMIT · University of Copenhagen
Hidden in plain sight, and watching us: Pierre Mignard’s “parabolic” portrait of Madame de Maintenon.
- 11.40 Lunch

AFTERNOON SESSION:

FIGURES AND PHANTOMS OF VISION, 2

CHAIR: THOMAS KIRCHNER · Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris

- 13.00 GABRIEL NEGRASCHUS · Paris Lodron Universität Salzburg
The Depiction of Philosophical Thinking and the Development of Identity in the Thinker Figures of 19th Century Sculpture
- 13.35 MARK RABE · Leuphana Universität Lüneburg
„Sehen heißt Bilder töten“ – Heiner Müllers Meta-Poetik als surreale Epiphanie des Gespenstischen
- 14.10 Break
- 14.30
- DISCUSSION OF THE SESSION „FIGURES AND PHANTOMS OF VISION“**
- CHAIR: TODD PORTERFIELD · Université de Montréal
- 15.30 Conference Closure

Saturday, 16.05.

- 09.00 - General assembly of the International Consortium on Art History
13.00

ABSTRACTS

Strahlendes Auge – sehende Strahlen?

Zum Aspekt des aktiven Sehstrahls in mittelalterlichen Sehtheorien

Antike optische Theorien, welche die Ausgangslage und Basis für mittelalterliche Sehtheorien bilden, werden im Allgemeinen in Extramissionstheorien (Sendetheorien) und Intromissionstheorien (Empfangstheorien) unterteilt. Sendetheorien beschreiben zumeist materielle Strahlen, die aktiv vom Auge ausgesandt werden, welche das Objekt am jeweiligen Ort „tastend“ erfassen und das auf diese Weise „Gesehene“ dem Auge auf unterschiedliche Art rückvermitteln. Bereits um 500 v. Chr. entwickelte Pythagoras eine Sendetheorie, in der sich vom Auge geradlinig nach allen Seiten *Sehstrahlen* ausbreiten, gegen die gesehenen Gegenstände stoßen und anschließend diesen Stoß dem Auge überbringen. Das Medium zwischen Auge und Objekt spielt hierbei keine Rolle. Intromissionstheorien hingegen gehen davon aus, dass der Sehvorgang nicht durch die Aktivität eines Betrachters, sondern durch das Objekt selbst ausgelöst wird. Während Extramissionstheorien den Sehvorgang außerhalb des Auges am Gegenstand verorten, wird das Sehen bei Empfangstheorien durch die unmittelbare Berührung mit dem Sinnesorgan verursacht. In diesem Vortrag soll dargelegt werden, ob und inwieweit der aktiv zu denkende Sehstrahl in mittelalterliche Auseinandersetzungen zum Sehen Eingang gefunden hat und welche unterschiedlichen Funktionen ihm im jeweiligen Fall beigegeben wurden. So widmet sich zum Beispiel Roger Bacon der Frage, ob der Gesichtssinn passiv oder aktiv zu verstehen sei und entwickelt dabei eine Mischtheorie, die auf die Aussöhnung der unterschiedlichen „Lehrgebäude“ abzielt. Naturwissenschaftliche Erkenntnisse stehen grundsätzlich auch in diesem Bereich religiösen Anschauungen gegenüber.

Radiant Eyes – Seeing Rays?

The active visual ray in medieval theories of vision

Ancient optical theories – that form the background for medieval theories of vision – are generally divided into extramission theories (emission theories) and intromission theories. Extramission theories describe in most cases material rays that are actively emitted from the eye, detect the object at each location and send what is seen back to the eye in different ways. Already around 500 BC Pythagoras developed an emission theory: He proposed that sight is caused by visual rays emanating from the eye in straight lines to all directions, striking objects and delivering the “shock” the eye. In this case the medium between the eye and the object is unimportant. Intromission theories, however, assume that the visual process is not triggered by the activity of the beholder, but by the object itself. While extramission theories situate the process of visual perception directly on the object (outside the eye), vision in intromission theories is caused by contact with the sensory organ.

The purpose of this talk is to examine whether and to what extent the active line of sight has been included in medieval treatises/discourses on optics and what different functions have been ascribed to it. For example, Roger Bacon dealt with the question whether sense of vision is passive or active and he developed a mixed theory which aims at reconciliation between the various „doctrines“. Also in this field, scientific and religious beliefs are facing each other.

BERNARDI Erica

Università Ca' Foscari, IUAV e Università degli Studi di Verona
erica.bernardi@unive.it

Franco Russoli: l'arte sullo schermo

"Saper vedere" è il best seller scritto nel 1933 dal maestro di Franco Russoli (1923-1977), Matteo Marangoni (1876-1958); il volume è stato elogiat o anche da Benedetto Croce (1866- 1952) che ne sottolinea la capacità di mettere in luce la bellezza delle opere d'arte, nel convincimento evidente che non tutti potessero cogliere e interpretare la poesia dell'arte. L'approccio estetico nella sua applicazione tende ad allargare il target cui l'arte si rivolge, guarda a lettori, osservatori della più varia cultura, deve inviare un messaggio chiaro e immediato. All'interno di questa tendenza si pone il contributo di Russoli, che pur fa propria e sviluppa la tendenza, perseguido per la vita intera la volontà di mostrare l'arte in tutte le sue forme, quasi fosse una missione civica, nel tentativo di fare una vera e propria rivoluzione culturale che si declina in tutti gli ambiti in cui agisce.

Analizzeremo in particolare l'utilizzo che Russoli fa della televisione e del documentario artistico, dai primi interventi negli anni Cinquanta, ai programmi per la Radiotelevisione Svizzera negli anni Settanta. Intensa anche la collaborazione con la Rai per la quale diventa subito, non ancora direttore, il portavoce della Pinacoteca di Brera per conto di Fernanda Wittgens (1903-1957) che capisce le attitudini comunicative del giovane Soprintendente. Russoli vuole trasmettere in ogni modo il piacere per l'arte, per l'osservazione di essa e per le riflessioni che possono scaturire. Il suo fine ultimo è avvicinare le persone all'arte, entrare nelle loro case, con i fascicoli dei *Maestri del Colore* e attraverso i telegiornali e le rubriche di approfondimento culturale e portarli al museo, aprirgli la mente con l'arte.

Di particolare interesse è il caso del documentario su Graham Sutherland realizzato nel 1969 con Douglas Cooper (1911-1984) e Pier Paolo Ruggerini, nel quale si evidenzia un'evoluzione nel modo di fare di Russoli che comincia a prendere dimestichezza col mezzo e fonde insegnamenti antichi e nuove tendenze europee a lui coeve.

Franco Russoli: art on the screen.

"Saper vedere" (Seeing faculty) was a best seller by Franco Russoli's (1923-1977) master, Matteo Marangoni (1876-1958), published in 1933; the book had a big circulation, and it was loved by the philosopher Benedetto Croce (1866-1952) who emphasized his capability to show the beauty of art, the idea is that the poetry of art can't be understood by everyone and it must be explained by the critic in a simple way.

This aesthetic approach has the tendency to extend the target, focusing on the readers, on the observers, people from different cultures and it has to be clear and simple to communicate to everybody. Within this kind of approach it is the Russoli's contribution, an art historian who dedicated his whole life to communicate art in every form, like a civic mission, in the attempt to try a cultural revolution into the different declination of art.

We will analyze particularly Russoli's approach to how to represent art in television and in artistic documentaries: we will start from the Fifties with his first attempts, going through the Seventies and the RSI activities. He had also an intense activity with the RAI television where he was immediately "used" by Fernanda Wittgens (1903-1957) who understood the communicative nature of the young conservator, as a spokesperson for the Brera Museum. Russoli wanted to communicate in every way the pleasure of the art observation, and the reflection that this observation can originate. His latest goal is to put people in contact with art, going in their houses, as he did that also with the *Maestri del Colore* (Masters of Color), with the newscast, or with cultural analysis. But his real purpose was to bring people to the museum, and open their mind with art.

Particularly interesting is the documentary about Graham Sutherland (1903-1980) realized with Douglas Cooper (1911-1984) and directed by Pier Paolo Ruggerini; in this movie it is clear the evolution about the tendency of Russoli who started to take experience and merge old teaching and new European tendencies.

Der Blick ins Atelier: Interpretatives Sehen in Brassaïs Künstleraufnahmen

„Es ist vielleicht merkwürdig, aber ihre Fotos helfen mir, meine Skulpturen zu beurteilen, ich sehe sie dadurch mit ganz anderen Augen.“¹ Im Zuge ihrer langen Gespräche kommen Picasso und Brassaï immer wieder auf Fragen der Wahrnehmung sowie der Rezeption von Kunstwerken und ihrer Vermittlung im fotografischen Medium zu sprechen. Im Auftrag für renommierte Kunstschriften und Lifestyle-Magazine begann der französische Fotograf transsilvanischer Herkunft Anfang der 1930er Jahre die bekanntesten Pariser Künstler wie Pablo Picasso, Henri Matisse, Alberto Giacometti oder George Braque in ihren Ateliers abzulichten.

Brassaï tritt dabei mit einem Blick an die Ateliers heran, der einerseits von den technischen Möglichkeiten des Aufnahmeapparats determiniert wird und andererseits von den künstlerischen Darstellungsmitteln des jeweiligen Künstlers – wie beispielsweise dessen Formprinzipien oder Bildverständnis – inspiriert ist. Damit wird dem vermeintlich authentischen Einblick in die Ateliers, bedingt durch eine dem *Neuen Sehen* verpflichtete fotografische Bildsprache und durch den indexikalischen Charakter des fotografischen Mediums, eine Sicht eingeschrieben, die malerischen Bildpraktiken der Zeit unterliegt. Sehen wird zu einem interpretativen Prozess, der sowohl die fotografische Produktion als auch die Rezeption der Aufnahmen bestimmt.

An beide Punkte möchte ich in meinem Vortrag anknüpfen. Anhand der Analyse ausgewählter Fotografien soll die historische Bedingtheit des Brassaï'schen Ateliereinblicks, der bis heute unsere Sicht auf die Pariser Künstler prägt, aufgezeigt und im ästhetischen Kontext der Zwischenkriegszeit in Paris verortet werden. Die Veröffentlichung der Fotografien im *Minotaure*, den *Cahiers d'art* oder der *Verve* und ihrer medialen Gegenüberstellung mit künstlerischen Werken der Maler und Bildhauer ruft weiterhin einen Vergleich zwischen unterschiedlichen Regimen des Sehens auf, den es phänomenologisch zu untersuchen gilt. Welchen Blick und welche Sehanforderung geben die einzelnen Zeitschriften vor? Während die künstlerischen Arbeiten von Picasso, Matisse oder Giacometti selbst schon Fragen der Wahrnehmung und der Darstellbarkeit von Realität thematisieren, eröffnet die Reproduktion der Aufnahmen in den Zeitschriften Fragen des Sehens im Verhältnis von Kunst und fotografischen Aufnahmetechniken sowie von Kreation und Objektivität.

A View into the studio: Interpretative Seeing in Brassaï's Photographs of Artists

“It's odd, don't you think, but it's your photographs that allow me to judge my sculpture. Through them, I see them with brand new eyes,” Pablo Picasso said to Brassaï in 1944.² During their long talks, the Spanish artist and the French photographer with Transylvanian origins often returned to questions of the perception and reception of art works through the medium of photography. Beginning in the 1930s, well-known art journals and lifestyle magazines commissioned Brassaï to photograph famous artists of the École de Paris including Pablo Picasso, Henri Matisse, Aristide Maillol or Georges Braque in their studios.

On the one hand, Brassaï approached the studios with a view that was determined in relation to the technical possibilities of the camera. On the other hand, his photographs took inspiration from the techniques, formal styles and visual language of particular artists. Because of the photographic language of the Nouvelle Vision and the indexical character of the medium, Brassaï's photographs offer the appearance of an authentic view into the studio. However, they also include a process of visual inscription that echoes pictorial practices of the time in painting and sculpture. Seeing becomes an interpretative process that determines the production and reception of the photographic images.

In my presentation I will analyse select examples to understand the historical conditions of Brassaï's view into the studio of Picasso or Matisse will show how his approach had an impact on our understanding of well-known artists. Furthermore I will locate his practice in the esthetic context of interwar Paris. The publication of photographs of artists in *Minotaure*, *Verve* or *Cahiers d'art* and their medial confrontation with the works of the painters and sculptors invokes a comparison between different regimes of vision, that have to be elaborated. What types of vision and what requirements for seeing are dictated by these magazines? The artistic works of Picasso, Matisse or Giacometti themselves open up questions of the perception and representation of reality. Yet the reproduction of Brassaï's photographs in magazines further interrogates vision and its relationship to art, photographic techniques, creation and objectivity.

¹ Brassaï: Gespräche mit Picasso, Hamburg 1985 (1966), S. 91.

² Brassaï, Conversations with Picasso, Chicago 2002 (1966), S.155.

„Ricreazione“ oder „offesa dall’occhio“? Blindheit und Sehen in Tobias’ Heilung des Vaters

Indem Johannes Kepler in seiner *Dioptice* konsolidiert, dass alles, was hinter der Retina vonstatten geht, nicht mehr ins Ressort der Optik falle, trennt er das physiologische Sehen radikal von den Vorgängen im Gehirn (und damit auch von der Imagination). Hier wird gewissermaßen die latent immer schon bestehende Diskrepanz von innerem und äußerem Sehen einer radikalen Dichotomisierung unterworfen. Dieser Prozess vollzieht sich analog zu dem, was als Entsubstantialisierung des Unsichtbaren bezeichnet wurde.

Vor diesem Hintergrund sollen die zahlreichen zeitgleich im Caravaggio-Umkreis entstandenen Gemälde, die sich mit dem Thema der Blindheit beschäftigen, auf das sich wandelnde Verständnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit befragt werden. Im Sujet von Tobias, der seinen Vater heilt, reflektieren die Caravaggisten jedoch, so meine These, das Problem des Sehens und der Sichtbarkeit im Medium der Ölmalerei immer auch selbst. Neben der extremen Nahsichtigkeit, der intensiven Helldunkelkontraste und dem Aussparen des Landschaftsausblicks fällt hier auf, dass die Augen der Protagonisten häufig verschattet sind und somit dem Blick des Betrachters unzugänglich bleiben. Ziel der Betrachtung ist hier keine *ricreazione* des Auges durch sanfte, auf einen vagabundierenden Blick hin perspektivierte Farbübergänge, wie Giulio Mancini es bei Annibale Carracci vorbildlich umgesetzt findet, sondern die visuelle und affektive Bedrängnis des Sichtbaren, das sich unvermittelt darbietet. Hier vollzieht sich, so scheint es, ein Bruch zwischen Sehen / Nichtsehen und Imagination sowie von Innen / Außen. Es soll die Frage gestellt werden, ob das extreme chiaroscuro mit seiner Hypersichtbarkeit somit nicht nur ein Zugewinn des Sehens darstellt, sondern gewissermaßen eine Eingrenzung des Sehens auf das Nahsichtige und unmittelbar Gegebene der äußeren Gegenstandswelt.

„Ricreazione“ or rather „offesa dall’occhio“? Blindness and Seeing in Tobias Healing his Father

In stating that all which happens behind the retina is not part of the discipline of optics any longer, Johannes Kepler in his *Dioptice* radically separates the physiological process of seeing from the activity of the brain; and thus also form the imagination. In such a way the latent discrepancy of inner and outer seeing is being subjected to a radical dichotomisation. Simultaneously this process is accompanied with a phenomenon that one would call desubstantialisation of the unseen.

Behind this backdrop I want to analyze the shift in the understanding of the visible and the invisible by looking at paintings of the Caravaggio circle that deal with the topic of blindness. The subject of Tobias healing his father offers the Caravaggisti a possibility to reflect upon the problem of vision in the medium of oil paint. What is striking in these paintings is not only the intense *chiaroscuro*, the extreme close-up, or the absence of a landscape view but the fact that the eyes of the figures are very often hidden in shadow and therefore withdrawn from our sight. These pictures do not aim at a „*ricreazione*“ or recreation of the eye by presenting soft and sweet colour changes for the vagrant eye, as Giulio Mancini praises the ideal manner of colouring in Annibale Carracci’s landscape paintings. Instead, the followers of Caravaggio confront us with a striking vicinity that afflicts us not only visually but almost physically. It seems that what happens here is not only a dissociation of the seen, the unseen and the imagination, but also a rupture between the outside and the inside. In a *close reading* of these pictures I want to question whether this closeness and distinctness of seeing is acutally a gain in visuality or if this kind of hypervisuality contains our sight to a close vision of subject-matter and not beyond.

Les *atlas* du surréalisme**Ésthetique et vision dans les collections de breton et eluard**

André Breton et Paul Eluard composent pendant les années Vingt des importants collections d'art contemporain qu'ils exposent dans leurs maisons en rue Fontaine et à Eaubonne. Dans ces « temples sacrés » du Surréalisme, le regard est stimulé et sollicité partout, en soumettant le visiteur à un exercice proche à celui de l'écriture automatique. L'accrochage bondé, cumulatif qu'ils proposent privilège un regard d'ensemble où le vrai chef d'œuvre est la collection même et pas l'œuvre singulière. Ce « montage » (Didi-Huberman) qui à première vue pourrait suggérer un certain anachronisme, surtout si comparé aux accrochages simples et essentiels d'autres collectionneurs de l'époque, montre en réalité un approche très moderne. On peut en effet retrouver des échos de cette esthétique dans les théories et les idées d'autres penseurs de l'époque, tels que Walter Benjamin dans sa « mythologie moderne » des *Passagen-Werk* ou dans l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg.

The *atlas* of surrealism**aesthetics and vision in eluard and breton's collections**

During the Twenties André Breton and Paul Eluard constituted very important contemporary art collections, displayed in their houses in rue Fontaine and in Eaubonne. In these Surrealism "sacred temples", the gaze is stimulated everywhere, submitting the visitor to an exercise close to that of automatic writing. The crowded and cumulative artworks disposition privileges a general overlook where the real masterpiece is the collection itself instead of the singular piece. This „montage“ (Didi-Huberman), which at first might suggest a certain anachronism, especially if compared to the simple and essential displaying of other collectors of the time, shows actually a very modern approach. We can indeed find some echoes of this aesthetic in other theories and ideas of contemporaries intellectuals, such as Walter Benjamin in his „modern mythology“ of the *Passagen-Werk* or in Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*.

Qu'y a-t-il d'historique dans la perception visuelle? Une approche pragmatique de l'histoire de la stéréoscopie à travers la théorie de la vision binoculaire de Chérubin d'Orléans

En 1838, Charles Wheatstone publie sa remarquable étude de la stéréoscopie binoculaire – c'est-à-dire la perception de la profondeur produite par la disparité rétinienne entre les deux yeux. Dès lors, une question a poursuivi scientifiques et historiens: la stéréoscopie a-t-elle déjà été mentionnée *avant* Wheatstone? La réponse négative a été largement acceptée grâce aux efforts de Nicholas Wade et Jonathan Crary pour prouver que la stéréoscopie binoculaire ne peut être possible dans le cadre théorique de l'optique de la période moderne. Ces observations ont conduit Crary à postuler l'existence de deux paradigmes distincts. Alors que la stéréoscopie du XIXe siècle révèle la dimension active du processus perceptif, les théories optiques du XVIIe siècle considèrent que l'indication de la profondeur est seulement *passivement* informé par la diminution perspective des objets en fonction de leur distance à l'observateur. Cette distinction conduit à un problème essentiel: si la stéréoscopie n'a jamais été mentionnée, cela signifie-t-il qu'elle n'a jamais été *observée*? Si elle n'a jamais été observée, cela signifie-t-il qu'elle n'a jamais été *vue*? Une approche relativiste dure consisterait à affirmer que la stéréoscopie *n'existe pas* avant le XIXe siècle – car la vision serait uniquement considérée comme culturellement déterminée – tandis qu'une conception naïvement réaliste défendrait que la stéréoscopie, telle que nous la considérons aujourd'hui, a *toujours existé*, et a simplement été négligée par les savants de l'époque moderne - et, dans ce cas, la vision serait plutôt considérée comme un processus purement physiologique. Au lieu de suivre l'une de ces vues extrêmes, j'aimerai proposer une façon plus pragmatique d'analyser certaines caractéristiques spécifiques de vision moderne. Comme j'ai l'intention de le montrer, une étude approfondie des observations et la théorie optiques du père capucin Chérubin d'Orléans (1614-1697) peut conduire à une distinction moins rigide entre les deux paradigmes et à une approche plus subtile de ce que pourrait être l'histoire de la vision.

What is Historical about Visual Perception? A Pragmatic Approach of the History of Stereoscopy through the Example of Chérubin d'Orléans's Theory of Binocular Vision

In 1838, Charles Wheatstone published his remarkable analysis of the "hitherto unobserved" phenomenon of binocular stereoscopy – that is to say the perception of depth produced by the retinal disparity between the two eyes. Since then, a question has haunted scientists and historians: was stereoscopy ever mentioned *before* Wheatstone? The negative answer has been largely accepted, thanks to the efforts of Nicholas Wade and Jonathan Crary to prove that binocular stereoscopy was not possible in the theoretical framework of early modern optics. Such observations led Crary to postulate the existence of two distinct paradigms. While nineteenth-century stereoscopy reveals the *active* dimension of the perceptive process, seventeenth-century optical theories considered that the only indication of depth was *passively* informed by the perceptive diminishment of objects according to their distance from the observer. Such a distinction leads to a crucial issue: if stereoscopy was never mentioned, does it mean it had never been *observed*? If it had never been observed, does it mean it had never been seen? A crude relativistic approach would assert that stereoscopy *did not exist* before the nineteenth century – as vision would be seen as culturally determined – while a naive realistic conception would defend that stereoscopy *has always existed* as we consider it now, and was simply neglected by pre-modern scholars – as, in this case, vision would rather be considered a purely physiological process. Instead of following one of those two extreme views, I would like to defend a mere pragmatic way to analyse some specific features of early modern vision. As I intend to show, a close study on the optical observations and theory of the Capuchin Father Chérubin d'Orléans (1614-1697) may lead to a less crude distinction between the two paradigms and to a more subtle view of what could be the history of vision.

Sehen als kollektive Praxis - das Motiv der Zuschauerschaft im Werk Thomas Hirschhorns

Ausgangspunkt meines aktuellen Forschungsinteresses bildet die Beobachtung einer zunehmenden Thematisierung ‚kollektiven Schauens‘ in der zeitgenössischen Kunst sowie ihre möglichen Bezugspunkte zu einer theoretischen Neuverhandlung der Betrachterposition im Medienzeitalter. In meinem Vortrag möchte ich diese Überlegungen am Werk des Schweizer Künstlers Thomas Hirschhorn (* Bern 1957) diskutieren, in dem sich eine augenfällige Reflexion gemeinschaftlicher wie individueller Praktiken des Sehens zwischen massenmedialem Bildkonsum und ästhetischer Anschauung beobachten lässt. Zwei wiederkehrende Strategien im Werk Hirschhorns halte ich in diesem Zusammenhang für relevant: zum einen Hirschhorns ikonografischen Rekurs auf den Motivkomplex des Sehens (Augen, Tränen, Sehnerven), der sich mit einer künstlerischen Verarbeitung medien- sowie konsumgesellschaftlich geteilter Wahrnehmungsdispositive verbindet; zum anderen den installativen Entwurf meta-reflexiver Rezeptionsszenarien, in denen sich der Betrachter zwangsläufig als Teil einer Blickgemeinschaft und ihrer möglichen Identifizierungen als *res publica*, globale Weltöffentlichkeit oder Kunstmuseum erfährt.

Hirschhorns Werkstruktur legt es nahe, den vorwiegend theater- bzw. medienwissenschaftlich sowie spektakelkritisch definierten Begriff von Zuschauerschaft aus kunsthistorischer Perspektive erneut zu befragen. Anlass hierzu gibt nicht zuletzt die Diskursfigur einer „neuen Autorität des Betrachters“ (Marie-José Mondzain), wie sie in der französischen Theorielandschaft insbesondere die jüngeren Schriften Jacques Rancières (*Le spectateur emancipé*, 2008) charakterisiert. Als konstitutiver Beitrag zu einem funktionierenden Gemeinwesen wird der Akt des Sehens hier als essentieller Bestandteil der *conditio humana* sowie in seiner politischen und ethischen Dimension reflektiert. Mein Vortrag zielt darauf ab, das Desiderat einer kunsthistorischen Erschließung von ‚Zuschauerschaft‘ in der Kunst- und Theorieproduktion des 20. und 21. Jahrhundert zu konturieren.

Seeing as a Collective Activity - Motifs of Spectatorship in the Work of Thomas Hirschhorn

My research interest focuses on an increasing engagement with the concept of collective spectatorship as it can be observed in contemporary art practice and its points of contact with a theoretical reconfiguration of the position of the beholder in the context of today's media age. My paper will discuss this idea by taking the example of the work of Swiss artist Thomas Hirschhorn (* Bern 1957), interpreting it as an evident reflection on individual and collective practices of looking that can be situated between mass media related image consumption and traditional concepts of aesthetic reception. In this context, two recurring strategies in the work of the artist are considered to be relevant: on the one hand, Hirschhorn's iconographic recourse on motifs that relate to the act of seeing itself (eyes, tears, visual nerves) implying a conceptual reference to dispositifs of perception associated with consumer and mass media culture; on the other hand, the artist's installation-based *mise-en-scène* of meta-reflexive scenarios of reception that make the viewer feel as part of a viewing community in its possible identifications as *res publica*, world public or art audience.

Given the structural and conceptual profile of Hirschhorn's œuvre, it seems appropriate to reconsider the concept of spectatorship as it has been primarily defined by theatre and media studies from an art historical perspective. This approach is not least prompted by the reflexive figure of a "new authority of the beholder" (Marie-José Mondzain), as it is currently taking shape in French theoretical discourse, particularly in the philosophical writings of Jacques Rancière (*Le spectateur emancipé*, 2008). Here, the act of seeing is reflected upon in its political dimensions, considering it as essential part of the *conditio humana* and contribution to a well-functioning social community.

The central aim of my paper is to outline the desideratum of further art historical research on this altered understanding of spectatorship within the broader context of both art production and theoretical discussion in the 20th and 21th century.

Haptik und Optik – Die Bildbetrachtung als ‚Sehschule‘

Kann ein blind geborener, dem plötzlich das Augenlicht gegeben wird, einen Würfel von einer Kugel allein durch seinen Gesichtssinn unterscheiden? Diese Frage des irischen Philosophen William Molyneux beschäftigt die Gelehrten des 17. und 18. Jahrhunderts und darüber hinaus. Ausgehend von den daraus resultierenden philosophischen Überlegungen (Locke, Berkeley, Descartes) und der augenärztlichen Praxis (Cheselden) möchte ich in meinem Vortrag die Rolle des Sehens als Korrelat aus haptischen und optischen Erfahrungen sowie die Transformation dieser Erfahrungen auf das Medium Malerei untersuchen und darlegen.

Das Œuvre des französischen Malers Jean Siméon Chardin (1699-1779) soll hierbei im Fokus der Untersuchungen stehen. Aufgrund des Umgangs mit der Farbe, der Wahl des Sujets und vor allem durch die Art und Weise der Darstellung ermöglicht Chardins Malerei eine optische Erfahrung, die sich im Kontext der Debatten um das Molyneux-Problem bewegt. Das Sehen definiert sich nämlich in diesem Zusammenhang als erlernte Praxis, die aus der Einheit aus Haptik und Optik resultiert – die Malerei Chardins konfrontiert den Betrachter zugleich mit visuellen als auch taktilen Sensationen. Dies soll am Bild nachgewiesen und anhand von Zeitgenossenberichten (Diderot, Saint-Yenne) untermauert werden.

Das Sehen soll als eine Praxis definiert werden, die sowohl durch die anatomische Bedingtheit als auch durch Übung konstituiert ist. Die Darstellungsweise Chardins löst bei dem Betrachter durch Fixierung von scharfen und unscharfen Bildpartien (Baxandall) sowie durch Entkörperlichung und Auflösung der dargestellten Objekte ein scheinbares Scheitern des Gesichtssinns aus. Dieses Scheitern macht das Sehen im Prozess des Sehens bewusst und folglich auch untersuchbar. Aus dieser visuellen Erfahrung mit dem Bild lässt sich die These ableiten, dass die Bildrezeption als Experimentalanordnung aufgefasst und folglich die Malerei Chardins als epistemisches Medium definiert werden kann.

Haptic and optics – Beholding of Chardin’s paintings as a school of the eyes

Can a blind born man whose vision is restored differentiate between a cube and a sphere alone on the base of his sight? This question, first asked by the Irish philosopher William Molyneux, becomes an initial point of philosophical thoughts and theories (Locke, Berkeley, Descartes) as well as of ophthalmological praxis (Cheselden). In my speech, I would like to examine and debate the role of sight as a correlate of haptic and optical experiences on one hand, and the transfer of these experiences into the medium of painting on the other hand.

Jean Siméon Chardin’s (1699-1779) œuvre leads my investigation, due to his using of colours and his choice of subjects. The manner in which Chardin executes his paintings enables an optical experience that relates to the context of the aforementioned *Molyneux-problem*. Here, sight is defined as an acquired practice and results from the unity of haptic and optics – Chardin’s painting confronts the beholder with visual and tactile sensations at the same time. I would like to prove this statement by a close reading of Chardin’s paintings, and strengthen my assumption by consulting predictions of contemporary art critics (Diderot, Saint-Yenne).

Hence, sight will be defined as praxis, which is constituted by anatomical conditionality as well as by exercise and practice. In Chardin’s paintings the beholder is confronted with a seeming failure of sight that results from fixation of blurring and sharpness (Baxandall) within the painting, as well as from disembodyment and dissolution of the painted objects. This seeming visual failure makes sight itself in the process of seeing aware and can therefore be examined. From this visual experience with the painting derives the assumption, that beholding of Chardin’s paintings is similar to an experiment and hence painting can be defined as an epistemic medium.

La ressemblance sous le voile : copie et original, imitation et attribution en Allemagne (1865 – 1912)

Déterminer de la ressemblance – ou de la différence – entre deux objets est une opération fondamentale de la perception visuelle. Dans le domaine des beaux-arts plus particulièrement, on fait sans cesse appel à la ressemblance, que ce soit au cœur des diverses théories de l'imitation ou dans les discours du connoisseurship. Concrètement aussi, estimer qu'une copie ressemble à son modèle ou qu'une œuvre singulière ressemble au style d'un artiste à qui l'on voudrait l'attribuer décide à bien des égards de notre façon d'appréhender l'objet que l'on a sous les yeux.

Notre communication s'intéressera aux regards portés sur la *Donna Velata* de Raphaël et à sa copie par Hans von Marées (1865) dans la seconde moitié du XIXe siècle en Allemagne. La copie est accrochée à Munich dans la galerie du baron Schack qui recherchait la plus grande fidélité possible avec les originaux. Pourtant, à nos yeux, la copie en question présente de telles différences avec l'original, tout à la fois dans la touche, le traitement de la couleur et les effets de lumière, qu'on croirait que Marées n'a jamais eu un Raphaël devant les yeux. Par ailleurs, l'original de Florence a traversé une longue période de doute pendant laquelle plusieurs critiques ont suivi le jugement exprimé par Wilhelm Bode pour qui la *Velata* ne ressemblait pas à un Raphaël.

En restituant pour la première fois les différents épisodes de cette histoire, nous mettrons en lumière les recours concrets au concept de ressemblance pour évaluer les qualités d'une copie et attribuer une œuvre d'art. Nous avancerons l'hypothèse que ces deux exercices ont eu l'un sur l'autre une action réciproque qu'il est possible d'esquisser. Partant des regards portés sur une copie et son original, notre communication visera ainsi à éclairer les liens existant entre imitation et attribution.

The Resemblance under the Veil: Copy and Original, Imitation and Attribution in Germany (1865-1912)

Assessing the similarity or the difference between two objects is one of the fundamental functions of visual perception. In fine arts, the concept of resemblance is as essential to the theories of imitation as to the discourse of connoisseurship. In many respects, our inclination to match, in terms of resemblance, a copy with its models or to attribute a specific artwork to an artist's style or hand, concretely conditions our way to apprehend and appraise the objects we are looking at.

The aim of this paper is to investigate how Raphael's *Donna Velata* and its copy by Hans von Marées had been viewed and interpreted through the second half of 19th century in Germany. The copy – exhibited in Munich at the Shack's gallery – shows noticeable disparities with the original, which is surprising, knowing that Baron von Schack valued and commissioned copies on grounds that they were as faithful as possible to their originals. The discrepancies are such, when it comes both to the brushwork and the handling of colours and lights, that we might wonder if Marées ever saw a painting by Raphael. Interestingly, not so long after, the attribution of the original to Raphael was itself challenged by Wilhelm Bode. Yet, unexpectedly, Bode's disconcerting assessment was followed by many critics consequently turning the *Velata* into an object of scrutiny almost for the remaining of the century.

Recalling for the first time the various episodes of this story, I mean to highlight that the concept of resemblance – in its practical uses – was the main criterion both to assess the quality of a copy and to attribute an artwork. My hypothesis is that both practices might have, in return, contributed to redefine and reshape the concept itself. Thereby, I intend to enlighten the connections between imitation and attribution by addressing the different ways art historians and critics have looked at a copy and its original.

JERNITE Kenza

Ecole Normale Supérieure - Paris
kenza.jernite@ens.fr

« Ce que nous voyons, ce qui nous regarde » : triangulation du regard dans *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio (Sur le concept du visage du Fils de Dieu)* de Romeo Castellucci

Romeo Castellucci, metteur en scène et plasticien italien, place sur la scène de son spectacle *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* une reproduction monumentale du *Christ bénissant* peint par Antonello da Messina. Ce Christ, très humain, semble plonger son regard directement dans celui du spectateur. Sur scène, le décor représente un salon design, aseptisé, qui rappelle une chambre d'hôpital. Deux hommes y évoluent, un père incontinent et victime de crises de diarrhée, et son fils, qui doit partir au travail mais qui, patiemment, nettoie et change son père, avant de céder à la colère et de se réfugier aux pieds de la toile monumentale. Puis, père et fils disparaissent derrière la toile, qui, envahie de longues traînées sombres, finit par se déchirer, laissant apparaître les mots : « You are (not) my shepherd ».

A Paris, le spectacle a fait scandale et certains ont crié au blasphème ; Castellucci, quant à lui, parle d'un spectacle « spirituel et christique, c'est-à-dire porteur de l'image du Christ ». Par-delà le scandale, il nous faut questionner ce moment mouvementé de la réception. Ce regard du Christ interroge ; regardés, les spectateurs regardent à leur tour, et chargent l'image de sens différents. En effet, que peut être un blasphème – mais peut-être tout aussi bien une prière - en image ? N'est-ce pas qu'une image, une fois regardée, est immédiatement modalisée ?

Ce spectacle, méditation sur la place du corps souffrant dans nos sociétés, s'installe d'emblée et frontalement dans un héritage chrétien. La forte symétrie du regard entre regardant et regardé rend particulièrement sensible la complexité de l'émotion liée au voir dont ce spectacle fait remonter les origines aux premières images de la civilisation chrétienne. Sur scène et dans un geste qui rappelle celui d'Aby Warburg, Castellucci fait ainsi le lien entre registre païen et registre chrétien de la souffrance. Quels sont les gestes et les images qui, aujourd'hui, évoquent la souffrance ? Peut-on encore les rapporter aux représentations antiques et moyenâgeuses, ou bien le geste radical de Castellucci ne nous dit-il pas plutôt que la représentation de la souffrance, surtout après la seconde guerre mondiale, doit se réinventer, en passant par une nouvelle généalogie des formes ?

« What we see looks back at us »: the triangular look in *Sull concetto di volto nel Figlio di Dio (On the Concept of the Face, Regarding the Son of God)* by Romeo Castellucci

Romeo Castellucci, an Italian artist and stage director, puts on the stage of his play *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* a monumental reproduction of a painting by Antonello da Messina, *Christ Blessing* (1465). This very human Christ seems to look directly at the spectators. The stage, set with bright pristine furniture, reminds the spectators of a hospital room. On the stage are two men, an incontinent father that suffers from fits of diarrhoea, and his son, who has to leave for work but who patiently cleans up and comforts his father, until he gives in to his anger and takes shelter at the bottom of the monumental canvas. Father and son then disappear behind the canvas that is suddenly overrun by large dark streaks of ink and ends up being destroyed, discovering the following words: "You are (not) my shepherd".

When performed in Paris, the show caused a scandal and some even talked of a blasphemous performance. Castellucci replied that the performance was in fact "spiritual and Christian, insofar as it was bearing the image of Christ". Beyond the scandal, one has to question these events. This very human Christ watching every single person in the audience unsettles: feeling observed, the spectators observe in turn, and endow the image presented to them with different meanings. What can then be a blasphemy – but a prayer as well – in image? Wouldn't it mean that an image, as soon as it is looked at, is immediately endowed with a certain modality?

This performance, also a meditation on the suffering body in our societies, is unquestionably set up in a Christian heritage. On the stage and in a gesture that reminds us of Aby Warburg, Castellucci makes the connection between pagan and Christian suffering. Which gestures and images can nowadays evoke pain? Is it still possible to find them in antique or medieval representations, or can we not understand the radical gesture of Castellucci as a statement about the necessity, above all after the Second World War, to reinvent the representation of pain and suffering, through a new genealogy of forms?

Ekphrasis und Evidenz: Zu Karl Heinrich Baumgärtners *Kranken-Physiognomik* (1839)

Ausgehend von der Frage, was wir in einem Bild sehen, untersucht dieser Vortrag die Frage, was wir in einem Bild sehen sollen. Was der Betrachter sehen sollte und wie dies verdeutlicht werden konnte, beschäftigte die Disziplin der Krankenphysiognomik im 19. Jahrhundert. Gemäß der Lehren der Physiognomik glaubten die Vertreter der *Krankenphysiognomik*, eine Krankheit im Antlitz des Menschen, anhand seiner Züge, erkennen zu können. Damit wurden sie vor das Paradoxon gestellt, eine unsichtbare Krankheit im Bildnis eines gesunden Menschen zu zeigen.

Eine Antwort auf das Problem lieferte die *Kranken-Physiognomik* (1839) des Freiburger Mediziners Karl Heinrich Baumgärtner (1798-1886). Das Werk besteht aus einer medizinischen Abhandlung und einem großformatigen Atlas mit 72 Lithografien. Sie zeigen Individuen verschiedenen Alters mit organischen, neurologischen und psychischen Leiden (Abb. 1 und 2). Die Bilder stellen die intakte Büste des Kranken dar. Dabei wird die Krankheit lediglich durch eine Gesichtsverfärbung suggeriert. Es sind Baumgärtners Fall-Texte, die die Krankheit näher benennen und das Erkennen der Krankheit im Antlitz des Dargestellten ermöglichen. Zusammen mit der Gesichtsverfärbung soll vor allem die Linie, ein genuines Werkzeug der Physiognomik nach Lavater, Aufschluss über die Krankheit geben. Der Leser, der zugleich der Beobachter ist, vergleicht das Gelesene mit dem vorliegenden Bild. Während das Porträt die Angaben zur Topographie des gesunden Gesichts übermittelt, beschreibt der Text die „Übertretung“ der Linie an den erkrankten Stellen. Diese Übertretung spezifiziert die Erkrankung.

In diesem Zusammenhang stelle ich die These auf, dass die Evidenz des Pathologischen sowohl durch eine ikonische als auch durch eine rhetorische Evidenz hergestellt wird. Dabei entwickelt der medizinische Text eine Ekphrasis; die Eigenschaft des literarischen Textes, ein Kunstwerk zu beschreiben. Denn Baumgärtner liefert Deskriptionen konkreter Bilder im Atlanten und appelliert an den Leser mit ihm gemeinsam das Bild anzuschauen. Die Bilder beanspruchen eine grundsätzliche Evidenz; sie stellen verfärbte Gesichter dar. Eine generelle Erkrankung wird für Jeden ersichtlich. Doch nur im Zusammenspiel mit dem Text und der darin enthaltenen Rhetorik wird die ikonische Evidenz „klarer“ und kann so gezielt vom Arzt entziffert und angewendet werden.

Ekphrasis and Evidence: Karl Heinrich Baumgärtners *Kranken-Physiognomik* (1839)

Starting with the question of what can be seen in an image this talk engages with the question of what is *supposed* to be seen in an image. This question was central to the “*Krankenphysiognomik*”, the medical discipline analogous to physiognomics, which reached its peak with Johann Casper Lavater’s *Physiognomic Fragments* (1775-1778). Doctors practicing *Krankenphysiognomik* believed that they could recognize an illness by paradoxically scrutinizing an intact face.

Karl Heinrich Baumgärtner’s *Kranken-Physiognomik* (1839) presents an attempt to visualize this premise. The book consists of a medical treatise and 72 lithographs. The images depict individuals of various ages with neurological, organic and psychic diseases shown in the portrait format. The disease is suggested by a discoloration of the otherwise intact face. It is Baumgärtner’s text that defines the disease more closely. Alongside discoloration “lines of expression” (“Ausdrucklinien”), which are considered genuine physiognomic tools, are supposed to give information on a specific disease. The reader who is simultaneously a beholder compares the text with the image. The portrait presents a topography of the intact face where the line shows the transgression of the normal expression and implies an anomaly.

In this context, I argue that the evidence of the pathological phenomenon is constructed through both an iconic and a rhetoric evidence. The medical text develops an ekphrasis; the quality of the literary text to describe an artwork. Baumgärtner describes concrete images in the atlas and addresses the reader to behold the image. While the images generally display a medical evidence as they depict discolored faces it is only through the interplay with the text that the iconic evidence becomes “clearer” and can be implemented by the doctor.

LABO Nora

University of St Andrews - Scotland
nl45@st-andrews.ac.uk

Révéler/obscurcir: nature sauvage et présence humaine dans l'iconographie équivoque de l'*Arboretum Amazonicum* (1900-1906) de Jacques Huber

Souvent les documents les plus confus et hétérogènes sont ceux qui s'avèrent les plus utiles dans la compréhension d'un contexte historique complexe. L'*Arboretum Amazonicum* de Jacques Huber, une série de 40 photographies botaniques de l'Amazonie, publiée en quatre fascicules entre 1900 et 1906, est, au premier abord, une anthologie visuelle tout aussi mémorable pour sa beauté exquise et labyrinthique, que pour son incohérence et son manque de toute logique apparente. Cette œuvre est particulièrement utile, néanmoins, car elle nous révèle les contradictions internes des attitudes qui sous-tendent les stratégies coloniales en Amazonie et, plus généralement, la perception européenne de ce type particulier d'environnement à la fin du dix-neuvième siècle.

À l'origine, il s'agit d'une commande du gouvernement de la province brésilienne de Pará, que Huber, alors directeur de la section botanique du Muséum d'histoire naturelle de Belém, entreprend d'exécuter, en se proposant de présenter, comme le titre l'indique, "une iconographie des plantes spontanées et cultivées les plus importantes de la région amazonienne". L'Arboretum ne respecte pourtant aucune convention du genre, et hésite continuellement dans ses choix entre le critère de l'utilité ou du potentiel industriel de certaines espèces végétales, leurs associations symboliques ou qualités esthétiques, le caractère représentatif de certains paysages, ou tout simplement la jouissance gratuite devant le spectacle envoûtant de l'imbrication des plantes tropicales.

Ce qui est intéressant ici, au-delà du mélange de mille manières de montrer la forêt équatoriale, dont l'iconographie était encore pauvre et changeante à l'époque, est la négociation ininterrompue, présente partout dans l'œuvre, entre l'ambition de domestiquer l'espace sauvage, de le mettre en ordre par la représentation et le rendre rassurant (souvent en filtrant les paysages amazoniens à travers des modèles plus familiers – pour un regard européen – de la nature), et la fascination du scientifique/photographe pour la complexité de l'environnement qu'il découvre, et son effort de ne pas le simplifier à l'excès en lui ôtant sa singularité.

Bien entendu, la présence presque invisible, presque inaudible dans ce royaume de la nature est celle des peuples indigènes. Alors que leurs langues, leurs savoirs botaniques et leurs pratiques agricoles sont parfois reconnus ou mentionnés dans l'Arboretum, ce qui est caché est plus essentiel: le caractère *culturel* de la forêt, le fait qu'elle est plus que nature sauvage – elle est leur chez soi.

Concealing While Revealing: Ambiguous Representations of Wilderness and Human Presence in Jacques Huber's *Arboretum Amazonicum* (1900-1906)

Often the most confusing and heterogeneous documents are the ones that prove most helpful in explaining a complex historical situation. Jacques Huber's *Arboretum Amazonicum*, a collection of 40 botanical photographs of Amazonia, published in four instalments over a seven-year period, is, at first sight, a visual anthology as memorable for its exquisite and intricate beauty as it is for its incongruity and lack of any apparent order. It is an important work for revealing the conflicting attitudes that underlie colonial strategies in Amazonia and, more generally, the European perception of this particular type of natural environment at the end of the nineteenth century.

Commissioned by the government of the Brazilian state of Pará to the then director of the botanical section of the Natural History Museum of Belém, and purportedly aiming to present, as its title states, "an iconography of the most important spontaneous and cultivated species of the Amazonian region", the publication does not comply to the conventions of the genre, and continually hesitates between the usefulness or industrial potential of certain plant species, their symbolic connotations or aesthetic beauty, the representative character of a certain environment, or just the spectacular, gratuitously spellbinding entanglement of the tropical vegetation.

What is interesting besides this multi-faceted representation of the rain forest, the iconography of which was still scarce and unsettled at the time, is the uninterrupted thread of constant negotiation between the photographer and scientist's ambition to domesticate the wilderness, to present it in an orderly, reassuring fashion (often filtering Amazonian landscapes through more familiar Western representations of nature), and his fascination for the complexity of the environment he wanders through, the effort to avoid oversimplifying it or reducing it to convenient clichés.

Of course, the (almost) unseen, unheard presence in this natural environment is that of the indigenous people. While their languages, botanical knowledge and agricultural practices are somewhat acknowledged in the *Arboretum*, what is obliterated is more essential: the *cultural* nature of the rain forest and the fact that it is not wilderness, but their home.

« Visible blindness » : l'œuvre comme dispositif de dérèglement optique.**Robert Smithson, Bruce Nauman, Dan Graham.**

Cette communication analysera la manière dont, à partir du milieu des années 1960, les artistes américains Robert Smithson, Dan Graham et Bruce Nauman s'emparèrent de la question de la vision. Influencés par un contexte artistique qui, avec le succès de l'art optique, questionnait la physiologie de l'œil et le rôle du cerveau dans la perception visuelle, exposés à une littérature de vulgarisation scientifique qui faisait la part belle aux questions d'optique, et convoquant des dispositifs optiques désuets tel que le stéréoscope ou des technologies nouvelles comme la vidéo en circuit-fermé, Smithson, Nauman et Graham produisirent un ensemble d'œuvres qui n'étaient pas tant des objets visuels (soit, des objets à voir) que des situations optiques mettant-en-scène les structures et les processus de la vision elle-même. Opérant un renversement de la relation traditionnelle qui place le regard du côté du spectateur, ces œuvres fonctionnaient en établissant ce que l'on nommera une vision intransitive, soit une vision qui n'est plus ouverture et mise en forme d'un contenu visuel, mais qui se montre elle-même, se matérialise et s'exhibe.

En surexposant ainsi la vision, Smithson, Graham et Nauman n'exaltent pas le visuel. Au contraire, ils en pointent les dysfonctionnements et en déconstruisent les réflexes physiologiques (celui de la vision binoculaire par exemple) et les impensés culturels (tels que le réflexe perspectif). Exposer la vision apparaît finalement comme le meilleur moyen d'échapper à la toute-puissance du visuel puisque, ainsi que l'écrit Robert Smithson au sujet des ses *Enantiomorphic Chambers* : « voir sa vue, équivaut à l'aveuglement rendu visible ». Tel est le paradoxe que l'on souhaite placer au cœur de notre réflexion : exhiber la vision, ce serait la mettre en échec.

“Visible blindness” : the artwork as dysfunctional optical device.**Robert Smithson, Bruce Nauman, Dan Graham**

In the mid-sixties, American artists such as Robert Smithson, Dan Graham and Bruce Nauman got interested in the issue of vision. Probably influenced by the increasing popularity of a scientific literature that often dealt with matters of optical perception as well as by the debates triggered by the Op Art craze, which placed the physiology of the eye under great scrutiny, these artists used obsolete optical devices such as the stereoscope or brand new technologies such as closed-circuit television to produce works that no longer were mere visual objects to be looked at, but that became optical situations staging the very processes and structures of vision. Reversing the usual (power) relation of sight, these works set up what one might call an intransitive vision. Instead of opening onto a visual content, vision materializes, shows and exhibits itself.

By overexposing vision, Smithson, Graham and Nauman do not exalt the visual. On the contrary, they highlight its faults and aim at deconstructing its physiological reflexes (such as binocular vision) and its cultural biases (like perspective).

Exhibiting vision can therefore be a way to escape the all-might of the visual since ultimately, as Smithson put it, “to see one's sight means visible blindness”. Here lies the paradox this talk plans to tackle: the display of vision would equate its failure.

MAUWARIN Anais

Paris 1 – Panthéon-Sorbonne
anais.mauwarin@univ-paris1.fr

Voir et faire voir, de la vitrine à la page

– Transfert d'un modèle visuel dans l'ethnologie française des années 1930

En partant d'une analyse de la nouvelle place accordée à la photographie comme documentation dans l'espace du Musée d'Ethnographie du Trocadéro dans les années 1930, nous entendons démontrer que s'élabore là une manière de *voir* et de *faire voir* qui informe plus largement l'ethnologie et les discours des ethnologues.

Sous l'impulsion d'Anatole Lewitzky et de Georges-Henri Rivière, très au fait des avancées internationales en terme de muséographie et défenseurs d'un musée populaire, une pédagogie de la vision se met en place au sein du Musée d'ethnographie du Trocadéro dès le début des années 1930. Dans ce cadre, la photographie devient un élément de documentation incontournable, qui entoure les objets pour les rendre « vivants », selon une scénographie qui va se perfectionner et se systématiser avec le projet du Musée de l'Homme, qui ouvre en 1938.

Or, s'élabore là un système muséographique qui va s'imposer comme un *modèle visuel*. La mise en scène des objets et des photographies au sein des vitrines constitue une manière de voir qui va informer les publications scientifiques. C'est notamment dans les ouvrages de la collection éditée par l'Institut d'Ethnologie lui-même, « Travaux et Mémoires », que la mise en page des planches d'illustrations, situées en fin de volume, va correspondre de manière étroite aux stratégies visuelles mises en place par le Musée : des photographies viennent entourer les objets sur la page, avec des formats différents, comme ils le seraient au sein d'une vitrine.

Seeing and showing, from the showcase to the page – Transmission of a visual pattern in French Ethnology during the 1930s

Based on the analysis of the new place given to photography as documentation inside the Musée d'Ethnographie du Trocadéro in Paris during the 1930, this intervention seeks to demonstrate that a new way of seeing and showing is set up which informs ethnology and the discourses of ethnologists on a wider scale.

Indeed, a new pedagogy of vision is elaborated into the Musée, driven by Anatole Lewitzky and Georges-Henri Rivière, who are aware of the international museographic shifts and promoting a popular museum. In this frame, photography becomes a key element of documentation, which takes place into the rooms and showcases, around the artefacts to bring them to "life". This scenography will be codified and systematised inside the Musée de l'Homme, which will replace the Musée d'Ethnographie du Trocadéro in 1938.

However, the museographic shape created here will form a *visual pattern*. Indeed, the entangled relationship between objects and photographs within the showcases of the Musée can also be seen in scientific publications. One example is to be found in the very collection "Travaux et Mémoires" published by the Ethnological Institute of Paris : on the illustrated plates, at the end of some of the collection's books, the objects are surrounded by photographs, in different sizes, as they would be inside a showcase. The same visual strategy is used as within the the Musée.

Formes du voir. Sur l'actualité épistémologique de la *Kunstwissenschaft*

Plus de vingt ans après la publication de *Was ist ein Bild?* (Gottfried Boehm) et de *Picture Theory* (W. J. T. Mitchell), les historiens de l'art restent confrontés aux conséquences épistémologiques du « tournant iconique ». Les études visuelles sont en effet un champ de recherche paradoxal, partagé entre l'héritage politique des *cultural studies* anglo-saxonnes et le penchant philosophique et anthropologique de la *Bildwissenschaft* germanique. Mais au-delà de ces distinctions culturelles, je montrerai que la vraie problématique pour l'histoire de l'art concerne l'articulation entre l'autonomie nouvellement conquise du visuel et sa contextualisation historique.

Cette tension théorique n'est pourtant pas une nouveauté : elle nous renvoie au début du XXe siècle, c'est-à-dire au moment fondateur de la *Kunstwissenschaft*, cette « science de l'art » germanique qui reste un point de référence majeur dans les études visuelles. Les débats de cette époque se sont en effet largement polarisés autour de l'opposition entre deux approches paradigmatisques des « formes du voir » dans la production artistique : le soi-disant formalisme wölfflinien et l'iconologie panofskienne. Loin de prendre parti pour l'une ou l'autre option, je montrerai qu'une telle polarité est au contraire constitutive de toute pensée historique sur l'art.

Prenant appui sur cette histoire complexe, j'examinerai pour finir la question cruciale de la valeur dans les études visuelles : contre l'opinion partagée par des chercheurs comme Hans Belting ou Georges Didi-Huberman, je défendrai l'idée que la catégorie « art » n'est pas complètement soluble dans la catégorie « image » – ou du moins que les œuvres d'art sont une forme particulièrement « puissante » d'images. En ce sens, je pense que l'histoire de l'art reste indissolublement liée à l'esthétique et à ses réflexions essentielles sur les normes sensibles du jugement.

Forms of Seeing: On the Topicality of Early Twentieth-Century *Kunstwissenschaft*

More than twenty years after the publication of *Was ist ein Bild?* (Gottfried Boehm) and *Picture Theory* (W. J. T. Mitchell), art historians are still confronted with the epistemological consequences of the iconic turn. Visual studies is indeed a paradoxical field of research, divided between the political legacy of English-language cultural studies and the philosophical and anthropological appeal of German-language *Bildwissenschaft*. But beyond these cultural distinctions, I will show that the real issue for art history is to combine the newly achieved autonomy of the visual realm with the analysis of its historical background.

Yet this theoretical tension is no novelty: it takes us back to the early twentieth century, namely to the foundational period of German-language *Kunstwissenschaft*, which is still a major point of reference in visual studies. At that time, the debate largely focused on the opposition between two paradigmatic approaches to “forms of seeing” in art production: Wölfflin's so-called formalism and Panofsky's iconology. Here my aim is not to take sides; on the contrary, I will suggest that this polarity is inherent in the very definition of art-historical practice.

Drawing on this complex history, I will finally address the critical question of value in visual studies: against the opinion shared by scholars such as Hans Belting or Georges Didi-Huberman, I will argue that the category “art” cannot be fully assimilated to the category “image”—or, at least, that works of art are a particularly “powerful” kind of pictures. In this sense, I believe that art history remains indissolubly linked to aesthetics and its essential thoughts on the sensory norms of judgment.

MICHALISZYN Maja

The University of East Anglia - Norwich
maja.michaliszyn@gmail.com

Vita pubblica e privata nei dipinti di Pietro Longhi

La vita sociale nelle strade di Venezia, come gli spettacoli di intrattenimenti nei dipinti di Pietro Longhi ambientati a Piazza San Marco, ruotano attorno al tema della visione. Nei suoi quadri i personaggi sono talvolta intenti ad esaminare le immagini degli spettacoli ambulanti di peep-show, altre volte guardano a spettacoli di burattini e altre ancora osservano numeri di magia e esibizioni di saltimbanchi. L'enfasi data all'atto del "vedere" è accentuata anche dal ripetersi di figure che sbirciano attraverso le arcate del Palazzo del Doge, o che guardano dietro le immancabili maschere. Allo stesso tempo i dipinti di Pietro Longhi, con le loro prospettive inusuali e i loro numerosi dettagli richiamano l'attenzione su tutto ciò che non è visibile. Questa ricercata ambiguità esercitava presumibilmente fascino sulle nobili famiglie locali per le quali Longhi dipingeva, che negli spazi esclusivi dei loro palazzi potevano trarre divertimento dal decifrare e discutere i numerosi dettagli dei suoi dipinti. Il Settecento si caratterizza per il ritorno in auge delle teorie della fisiognomica. Osservare le apparenze esteriori di un individuo per interpretarne la personalità e, spesso, il prestigio sociale, era diventato un gioco elegante e una forma privata di intrattenimento per la nobiltà del tempo. Questo gioco di interpretazione sottointendeva tuttavia una meno frivola consapevolezza da parte dei nobili committenti veneziani: il crescente bisogno di un'analisi minuziosa per riconoscere i segni del vero prestigio nobiliare. Il presente lavoro, focalizzandosi sul dipinto di Longhi intitolato *Il casotto del leone* (1762), mira a dimostrare come l'enfasi posta da Pietro Longhi sull'atto del "vedere" nelle sue scene all'aperto di Piazza San Marco costituisse in realtà una risposta alla necessità dei suoi committenti di riaffermare il proprio prestigio nel corso delle conversazioni che avvenivano nel privato dei loro palazzi.

Negli spazi pubblici della città le distinzioni di classe, un tempo rigide e determinate da antichi lignaggi, risultavano infatti sempre più confuse e minacciate; di conseguenza la capacità di osservare da vicino i segni di nascita nobile era diventato per questa classe sociale uno strumento indispensabile per riconfermare il proprio prestigio. Attraverso queste opere la nobiltà veneziana poteva ribadire il loro nobile portamento, sia dimostrandone di essere in possesso della naturale sensibilità e gusto necessari a leggere i segni esteriori del volto e del corpo, sia vedendo riconfermati in queste immagini il proprio raffinato aspetto e comportamento. La comprensione del contenuto umoristico dei dipinti di Longhi era un altro veicolo per la nobiltà di riaffermazione della loro autentica superiorità.

Public and Private in Pietro Longhi's paintings

Street life in Venice and social entertainment in Pietro Longhi's paintings of Piazza San Marco revolve around the theme of vision. Figures inspect peep-show boxes, watch puppet theatres, and scrutinise magic tricks and other shows of charlatans. Looking is also repeatedly emphasised through figures who peer around arcades of Doge's Palace and through the ubiquitous masks. At the same time, Longhi's paintings with their unusual perspective and numerous details draw attention to what we cannot see. This strategic ambiguity must have appealed to the local noble families for whom Longhi painted, and who could amuse themselves in the exclusive spaces of their palaces by decoding and discussing their numerous details. During the period, theories of physiognomy enjoyed its revival. The observation of an outer appearance to interpret one's character and, often, status became a parlour game and private amusement for wealthy elites. There was a serious side to this social game of interpretation, however, which concerned increasing need for scrutiny for signs of noble status. Focusing on Longhi's *Lion's Booth* (1762), this paper argues that Longhi's emphasis on vision in his outdoor scenes of Piazza San Marco was a response to his patrons' need to reaffirm their distinctive status through conversations in the privacy of their palaces.

In the city's public spaces, long-standing and rigid distinctions of class were increasingly threatened and open to confusion. Looking closely for signs of noble birth was therefore crucial to maintain status. Venetian nobility could reaffirm their noble bearing by demonstrating that they possessed natural sensibility and taste to read external signs manifested by body and face in Longhi's paintings, but also their position could be emphasised in paintings by their refined appearance and behaviour. The ability to decipher humour in Longhi's works was another way for Venetian nobility to assert their true superiority.

Nuove considerazioni sull'iconografia della Madonna del latte di Pintoricchio. Aspetti visivi di una tavola devozionale.

Il presente intervento si propone di indagare due particolari aspetti visivi riguardante una tavola attribuita a Bernardino Pintoricchio (ca. 1456 – 1513), la *Madonna del latte con la scena di S. Sebastiano e S. Giovanni Battista*, oggi conservata nella Sarah Blaffer Campbell Foundation di Houston.

Gli studiosi considerano la tavola eseguita a Roma nel 1492 giudicando dall'iscrizione dipinta sull'intradosso dell'arco trionfale raffigurato sullo sfondo. Questo periodo coincide con la famosa decorazione dell'appartamento del Alessandro VI Borgia in Palazzo Vaticano condotta dal pittore. Nella tavola si riscontrano alcune componenti comune con gli affreschi borgiani, così è stata considerata come una raccolta di idee che Pintoricchio avrebbe sviluppato nella residenza papale. Questa immagine poteva richiamare una forte legame del proprietario con la Curia romana alla mente di chi ha la conoscenza dei dipinti murali.

Al contempo la tavola convocava l'autenticità iconografica che risale al periodo medioevale. Il dipinto raffigura la *Madonna dell'Umiltà*, nella sua particolare declinazione della tipologia definita della *Madonna del latte*. L'iconografia è stata diffusa nella seconda metà del Trecento e risulta ormai anacronistica nel periodo di Pintoricchio. Il maestro avrebbe preso lo schema compositivo da una *Madonna dell'Umiltà* trecentesca proveniente dalla cattedrale di Perugia, città natale del pittore. Considerando una tendenza del *revival* delle immagini antiche nell'ambito artistico romano del secondo Quattrocento, è da notare l'effetto visivo dello schema ripreso che poteva evocare una sorta di apologia iconografica agli occhi dei colti spettatori dell'Urbe.

Iconography of Pintoricchio's Nursing Madonna: Visual Aspects of a Devotional Image

This paper examines two particular visual aspects of a painting attributed to Bernardino Pintoricchio (c. 1456–1513), the *Nursing Madonna with the scene of St. Sebastian and St. John the Baptist*, now housed at the Sarah Campbell Blaffer Foundation in Houston.

Judging from the inscription painted on the triumphal arch represented in the background, scholars suppose that this painting was executed in 1492. At this time, Pintoricchio had just begun the project of decorating the Borgia Apartment in the Vatican Palace, commissioned by Pope Alexander VI. Since the painting depicts some motifs in common with the Borgian frescoes, the Madonna is considered a miscellany of ideas that the artist would later introduce in the papal residence. This painting could evoke a strong connection between the owner and the pope on the basis of their knowledge about the mural paintings.

At the same time, the painting could evoke iconographical authentication dating back to mediaeval times. In this work, the *Nursing Madonna* corresponds with the *Madonna of Humility* theme that became popular in the fourteenth century. During Pintoricchio's active period, however, it became an anachronistic subject. The painter must have adopted his composition based on a fourteenth-century *Madonna of Humility* from the Cathedral of Perugia, his native city. In the second half of the fifteenth century, Rome witnessed a tendency towards revival of antique Marian imageries. This artistic trend led us to consider the visual effect of a *Madonna* that is reminiscent of an iconographic apology in the perception of educated Romans.

**Ce qui nous regarde, caché en pleine vue:
le portrait „parabolique“ de Madame de
Maintenon par Pierre Mignard.**

Vers 1694, toute conversation de la cour à Versailles commençait avec une seule question : "Avez-vous vu la Sainte-Françoise de Mignard"? Tout le monde parlait du dernière œuvre de la main du premier peintre du Roi, Pierre Mignard, dans lequel figurait Madame de Maintenon, épouse morganatique supposée du roi, habillée en sainte. Ce portrait engendrait de réactions très diverses, allant de l'éloge jusqu'à la condamnation en passant par le ridicule. Comment expliquer le bruit autour ce portrait « qui faisait tant courir », ainsi que sa diffusion par un grand nombre de copies, et notamment ceux destinés à l'école fondée par Madame à Saint-Cyr ? Qu'est-ce que les contemporains voyaient (littéralement et figurativement) dans ce portrait qu'on ignore largement aujourd'hui ? L'analyse de ce portrait tardif de Mignard permettra d'aborder la question des relations entre la vision et l'idée, ainsi que celle entre l'acuité visuelle et perspicacité, et en particulier vis-à-vis l'aveuglement spirituelle.

A fin de répondre à cette question il faudrait considérer les pratiques culturelles codées qui conditionnaient la perception et réception du portrait dans son contexte historique. La l'éducation du regard était déterminée par des conventions, comme le portrait allégorique, ou les discours sur le Sublime dans les Académies, ou encore la tradition typologique. La perception visuelle et le discernement spirituel furent considérés comme des facultés interdépendantes mais distinctes de l'âme, dont l'image, à la fois dissimulant et révélateur, fut le miroir. Cependant, cette façon emblématique de regarder ne s'applique pas forcément à la peinture de portrait.

Cette contribution tentera de démontrer que le portrait de Mignard est fondamentalement parabolique, qui crée, à l'aide d'une analogie, un deuxième sens à côté de son expression directe. L'image amène le spectateur à la réflexion active, et en tant que parabole visuelle mène l'âme à l'interprétation, facilitant ainsi le passage du visible à l'invisible, de la chair à l'esprit. Considérée une événement parabolique, le portrait de Madame de Maintenon incarnait acte et parole, s'inscrivant ainsi dans les débats religieux et philosophiques de l'époque. Si le portrait agit comme seuil, comment arrive-t-il à produire ces effets ? Sous quelles conditions est-ce que le spectateur savant reconnaît le portrait comme parabole visuelle? Comment est le regard du spectateur mené vers le savoir, spirituel ainsi que profane ?

**Hidden in plain sight, and watching us:
Pierre Mignard's “parabolic” portrait of
Madame de Maintenon.**

In 1694 every conversation at Versailles started with the question: "Have you seen the Sainte Françoise by Mignard?" The whole court went to see this latest work by the aging painter, in which the king's supposed morganatic spouse, Madame de Maintenon, was represented in the guise of a saint. The painting evoked many a spirited conversation, giving rise to abundant praise as well as derision and vilification. What was the reason for this great stir, and for the subsequent dissemination of copies in large numbers, notably at Maintenon's educational institution of Saint-Cyr? What did contemporaries see (literally, and figuratively) in this nowadays largely unnoticed painting? How did sight relate to insight, visual acuity to acumen, especially vis-à-vis its counterpart of spiritual blindness?

The answer lies in the culturally coded practices of viewing portraiture in this historical context. Visual literacy was determined by conventions, ranging from flattering allegorical portrayals, to high-minded discourses on the sublime (e.g. at the Académies), to traditional typological ways of thinking and seeing. Visual perception and spiritual discernment were seen as interrelated yet distinct faculties of the soul, and images, simultaneously shrouding and revealing, as its mirror. Yet, this emblematic way of viewing did not necessarily apply to the genre of portraiture.

What did Mignard's image do? I contend that the portrait by Mignard is inherently parabolic: by means of analogy, another meaning is "thrown next to" its direct expression. The image visually teased the viewer into active thought, and as visual parable it offered a means to proceed from the visible towards the invisible, from flesh to spirit, transporting the soul to realms of insight. As parabolic act or event, the painting visually "bodied forth" word and deed, addressing current religious and philosophical debates. Construed as a threshold, how did the image do this? Under what preconditions might the astute viewer recognize the portrait as a visual parable? How is the gaze of the viewer directed towards spiritual as well as more profane insights?

Lo sguardo “impassibile” della fotografia sulla pittura.

Il soggetto di questo intervento sono le fotografie di pittura del XIX secolo, materiale visivo rimasto per diverso tempo ai margini della storiografia, che vive una riscoperta proprio negli ultimi anni.

Inizialmente rifiutata dalla critica come strumento di riproduzione delle opere d’arte, la fotografia ha assunto nei decenni un ruolo principale nella diffusione della documentazione e dello studio della storia dell’arte.

Se la staticità e bidimensionalità di un dipinto non permettono al fotografo di esprimere una sua lettura dell’opera come avviene per le architetture e ancor più per le sculture, la fotografia di un quadro è un’immagine passiva o ha in sé degli elementi altri rispetto all’opera rappresentata?

La collezione di fotografie del pittore francese Jean Paul Milliet, oggi conservata all’INHA (Institut National de l’Histoire de l’Art), di cui la sezione di fotografie di pittura italiana del Rinascimento è stata in parte acquisita durante i suoi viaggi di formazione in Italia, funge da strumento metodologico per riflettere sul tema più ampio e generale di quale sia il contenuto culturale delle fotografie di pittura. In un arco di tempo che va dalla metà degli anni Sessanta dell’Ottocento ai giorni nostri, queste fotografie hanno assunto il ruolo di materiale didattico, *souvenirs* di viaggio, immagini editoriali, documenti iconografici, segnali di gusto, collezione storica. Analizzando i vari passaggi di questa collezione scopriamo contenuti che riguardano sia l’immagine che l’oggetto fotografico, sia la sfera privata che quella pubblica e che cambiano di significato nel tempo a seconda degli usi e delle destinazioni.

Le regard “impossible” de la photographie sur la peinture.

Le sujet de ce discours sont les photographies de peinture du XIX siècle, ressources visuels resté en marge de l’historiographie pendant longtemps, et maintenant redécouvert.

Au début la photographie fut considérée inadaptée par les critiques comme reproduction d’œuvres d’art, après elle obtint un rôle décisif dans la diffusion de la documentation et l’étude de l’Histoire de l’art. Si l’immobilité et la bidimensionnalité des peintures ne permettent pas au photographe de s’exprimer comme c’est le cas de l’architecture et plus encore de la sculpture ; la photographie d’une peinture est-t-elle une image passive ou bien a-t-elle d’autres éléments en ce qui concerne l’œuvre représentée ?

La collection des photographies du peintre français Jean Paul Milliet (1844-1918), conservée près de l’INHA (Institut National de l’Histoire de l’Art), dont la section des photographies de peinture italienne de la Renaissance fut acquise en partie lors de ses voyages d’étude en Italie, et sert comme méthodologie pour réfléchir sur la question plus large et générale : quel est le contenu culturel d’une photographie de peinture ?

Depuis le milieu du XIX siècle jusqu’à nos jours, ces photographies ont assumé la signification de matériel didactique, souvenirs de voyage, illustrations, documents iconographiques, signal de goût, collection historique. En analysant les divers passages de cette collection, nous découvrons des contenus qui concernent soit l’image, soit l’objet photographique, aussi bien dans la sphère privée que publique, et qui changent de signifié au fil du temps en fonction des utilisation et des destinations.

Voir/Savoir : connaissance et représentation du monde dans les cabinets de curiosités

Cennino Cennini écrivait dans *Il libro dell'Arte* que pour bien voir une montagne il faut observer son « abrégé », une pierre. Cette méthode inductive, qui fait aussi appel à l'imagination, pose d'emblée une question : pourquoi faut-il observer une analogie réduite de ce que l'on veut connaître ?

Ce principe s'élargit dans les cabinets de curiosités, collections rassemblées par les nobles et savants de l'époque moderne, qui componaient des véritables « abrégés du monde¹ », dans la volonté de le posséder et d'en maîtriser la connaissance.

Un des exemples qui cristallise au mieux ces questionnements et ces enjeux, est le *studio* de François Ier de Médicis, autour duquel se développe notre analyse.

Dans le *studio* le prince et alchimiste, « collectionneur ou Prométhée² », se trouvait au centre de ce microcosme dont il était le créateur. Les objets y étaient considérés comme les premiers vecteurs d'un savoir à la fois artistique et scientifique, unifiés par le regard.

C'est donc à travers un processus visuel que la connaissance du monde peut s'avérer, en partant du tout petit vers l'immense. C'est également ici que nous voulons trouver l'explication de ce « saut », et comprendre comment une connaissance « abrégée » peut être considérée, au seuil de l'époque moderne, comme le meilleur accès possible à un savoir naturaliste, rivalisant avec la création divine.

¹ Lafont, Anne, 1740, *un abrégé du monde. Savoirs et collections autour de Dezallier d'Argenville*, Paris, Fage éditions, 2012.

² Bredekamp, Horst, *Machines et cabinets de curiosités*, Paris, Diderot, 1996, p. 28.

Sehen und Wissen: Kenntnis und Darstellung der Welt in Kunst- und Wunderkammern

Cennino Cennini schrieb in *Il libro dell'Arte*, dass man, um einen Berg genau zu sehen, seine verkleinerte Fassung – einen Stein – untersuchen muss. Diese induktive Methode, die an die Imaginationskraft appelliert, lässt sofort die Frage aufkommen: warum sollte man eine verkleinerte Analogie dessen, was man besser kennen möchte, untersuchen?

Dieses Prinzip erweitert sich in Kunst- und Wunderkammern: zusammengetragene Sammlungen des Adels und der Gelehrten der modernen Epoche, die richtige „Miniaturlwelten“ zusammenstellten in dem Bestreben, die Welt gleichsam zu kennen und zu besitzen.

Eines der Beispiele, anhand derer sich diese Fragen und Kontexte kristallisieren, ist der *Studio* von Francesco I. von Medici, dem sich diese Analyse widmen wird.

In dem *Studio* stand der Prinz und Alchimist, „Sammler oder Prometheus“, in der Mitte dieses Mikrokosmos, dessen Schöpfer er war. Die darin zu betrachtenden Objekte wurden dort als Vermittler einer gleichzeitig künstlerischen und wissenschaftlichen Kenntnis angesehen.

Die Kenntnis von der Welt kann also durch einen visuellen Prozess, ausgehend vom Kleinsten bis hin zum Größten erlangt werden. Es soll hier gleichermaßen die Erklärung für diesen „Sprung“ gefunden und verstanden werden, wie eine „verkleinerte“ Kenntnis an der Schwelle zur modernen Epoche als der bestmögliche Zugang zu einem naturalistischen Wissen, das sich mit der Schöpfung Gottes maß, erachtet werden konnte.

Die Darstellung philosophischen Denkens und die Entwicklung von Identität in den Denkerfiguren der Skulptur des 19. Jahrhunderts

Die Denkerfiguren treten während des gesamten 19. Jahrhunderts in Skulpturenform normalerweise als fiktionale Charaktere auf, die sich zu dieser Zeit einer großen Beliebtheit erfreuten. Dabei handelt es sich unter anderem um Miltons Satan, Shakespeares Hamlet, Chateaubriands Chactas und Velléda, Dantes Ugolino sowie viele andere Beispiele, deren zentrales, gemeinsames Charaktermerkmal die romantische Melancholie ist. Besonders die zahlreichen Werke, die den mittlerweile meist schönen und sich seines Ichs bewussten Satan zeigen, waren an allen Ausstellungsorten beim Publikum, darunter auch Kunstkritiker und Jurys, äußerst beliebt.

Das gebildete Individuum des 19. Jahrhundert, was sowohl über reelle als auch fiktionale Identitäten nachdachte, identifizierte sich offensichtlich mit fiktionalen Antihelden, die von Natur aus „besonders“ oder „exotisch“ im Gegensatz zu „anonym“ oder „ordinär“ waren. Das liegt darin begründet, dass die Menschen, die nun mehr über sich selbst, ihre Taten und ihre Rolle im Leben nachdachten, damit zu kämpfen hatten, sich in ihrer neugefundene Identität im Angesicht der wachsenden anonymen Massen, die in die Städte strömten, zu behaupten.

Die Denkerfiguren selbst sind Individuen, die sich ihrer Individualität und ihrer aufgeklärten Identität bewusst sind. Die komplexen Seelenzustände der Skulpturen, die Psychologie dahinter, sind äußerst modern und natürlich ein Ergebnis der Aufklärung.

Die skulpturalen, nachdenkenden Individuen, die Teil des Erfahrungsraums des Betrachters sind, repräsentieren diesen als körperliche Manifestation seines eigenen, konfliktreichen Innenlebens. Die modellierten Helden und Anhitalden sind sowohl Beispiele für ihre Betrachter als auch Spiegel von jenen. Die dargestellten Personen sind physisch greifbar und nicht beschränkt auf die Vorstellungskraft des Betrachters oder eine zweidimensionale Illustration. Tatsächlich unterstützen die Skulpturen die Imagination. „Cogito ergo sum.“ Descartes‘ Behauptung, dass Denken ein Identitätsbeweis ist, scheint im 19. Jahrhundert, wo der Prozess des reflexiven, philosophischen Denkens seinen Weg in die Skulptur gefunden hat, eine gemeinhin anerkannte Prämisse zu sein, sodass jeder den Denkprozess durch die Skulpturen tatsächlich sehen und gleichzeitig erleben kann. Somit wird derselbe Prozess, den die Plastiken zeigen, beim Publikum hervorgerufen.

The Depiction of Philosophical Thinking and the Development of Identity in the Thinker Figures of 19th Century Sculpture

Throughout the whole 19th century, the thinker figures express themselves in sculpted, mostly fictional, characters highly fashionable at that time, like Milton's Satan, Shakespeare's Hamlet, Chateaubriand's Chactas and Velléda, Dante's Ugolino, as well as many more examples that are all characterised by romantic melancholy. Especially the numerous works showing the now mostly beautiful and always self-conscious Satan were extremely popular with the audience, wherever they were exhibited. This included critics and juries.

The sophisticated 19th century individual, who was thinking about real and even fictional identities, obviously identified with fictional antiheroes who were always inherently 'special' or 'exotic', opposed to 'anonymous' or 'common' because people, thinking more about themselves, their actions and their role in life, struggled to retain their own newfound identity in the face of the growingly anonymous masses that streamed into the cities.

The thinker figures themselves are individuals who are aware of their individuality and their enlightened identity. The statues' complex states of mind, the psychology behind them, are exceedingly modern, and, of course, a result of the Enlightenment.

The sculpted thinking individuals, which are part of the beholder's physical space, represent them as physical expressions of their own conflicted inner lives. These modelled heroes and antiheroes are both examples for and mirrors of their viewers. The depicted persons are physically tangible, and not confined to the viewers' imagination or a two-dimensional illustration. In fact, the sculptures support the imagination. "Cogito ergo sum." Descartes' assertion that thinking is proof of identity seems to have been a widely accepted premise in the 19th century where the process of self-reflective, philosophical thinking has found its way into sculpture for everyone to actually see and experience at the same time, thereby evoking the same process that it shows in the audience.

Les enjeux de la polychromie des boiseries dans le processus de vision du décor intérieur au XVIIIe siècle

Alors que les idées de John Locke sur la perception humaine se diffusent dans toute l'Europe, la plupart des architectes théoriciens français du XVIIIe siècle prétendent que l'art de la décoration revient à multiplier et à faire varier les sensations du visiteur. Or dès les années 1730, La couleur semble avoir occupée une place de choix dans les décors d'appartements. Suivant une tendance à la spécialisation des pièces, des teintes comme le « verd d'eau », le jonquille ou le gris de lin apparaissent sur les lambris, jusqu'à occuper une place déterminante dans l'art de la distribution. Grâce à ces teintes, la boiserie communiquait avec tout un réseau d'objets dont le décor était constitué, créant l'unité recommandée par les traités d'architecture de l'époque. A l'article « Idéal » de l'encyclopédie, François Jean de Chastellux en 1776 met d'ailleurs en parallèle des objets de nature et de statut différents : « Nul doute que tous les hommes ne soient nés avec le désir de se procurer des sensations agréables [...]Tandis qu'un peintre travaille à décorer un plafond ou une coupole, le menuisier, le tapissier, chargés d'arranger l'appartement le plus simple, cherchent encore à lui donner une forme élégante ; l'assortiment des couleurs dans un meuble, dans un lambris, n'est pas sujet à des lois moins rigoureuses que la perspective & le clair obscur ». J'aimerais, dans le cadre de cette communication, m'interroger sur les enjeux de ces couleurs, ainsi que sur le rapport que l'on peut établir entre l'engouement du siècle pour les peintures d'impression colorées sur les boiseries et l'attention portée alors aux sensations, tant sur le plan philosophique, littéraire, qu'artistique.

The issues of coloured carved panelling in the process of vision in the 18th century interiors

Whereas John Lockes' ideas on human perception spread in Europe, most French architects and theorists in the 18th century claimed that decorative art consists of making the viewer feel different sensations. Yet, from the beginning of the 1730s, colour seems to play an important role in interior decoration. Following the trend of the time of spatial specialisation of rooms, colours like « verd d'eau » (light green), jonquille (yellow) or « gris de lin » (grey) appeared on wood panelling. These new colours probably had an important role in the planning (*art de la distribution*). These colours allowed the carved panneling to work in harmony with the decoration in the room, as dictated by the architectural norms of the time. In the article « Idéal » of the *encyclopédie* François Jean de Chastellux in 1776 draws a parallel between objects of different nature : « Nul doute que tous les hommes ne soient nés avec le désir de se procurer des sensations agréables [...]Tandis qu'un peintre travaille à décorer un plafond ou une coupole, le menuisier, le tapissier, chargés d'arranger l'appartement le plus simple, cherchent encore à lui donner une forme élégante ; l'assortiment des couleurs dans un meuble, dans un lambris, n'est pas sujet à des lois moins rigoureuses que la perspective & le clair obscur ». I will define the issue of colour in the architectural space of the eighteenth-century, and reflect on the relationship, that can be drawn, between the high degree of interest in these colours and the attention given to sensations, in philosophical, literary and artistic terms.

La vision démocratique : l'avant-garde allemande au service du gouvernement américain.

On a beaucoup écrit sur les expositions didactiques conçues par El Lissitzky et Herbert Bayer à partir de la fin des années 1920, et notamment sur les nouvelles méthodes de visualisation développées par Lissitzky dans son exposition précurseur de *Pressa*, à Cologne, en 1928. L'exposition (à fins propagandistes, publicitaires ou pédagogiques) a été pour Lissitzky et Bayer le moteur d'importantes recherches sur le pouvoir communicatif de l'image, et sur les mécanismes physiques et psychologiques de la perception. Pour mieux mobiliser l'attention du spectateur et susciter son engagement, l'un et l'autre se sont appliqués à dynamiser les techniques d'accrochage. La stratégie du « regard en mouvement » figure parmi les principales innovations mises au point par les deux designers : le photomural, le format monumental, « la vision à 360° », les images suspendues, les panneaux inclinés et la signalétique sont autant de techniques qui leur ont permis d'activer et d'orienter la vision du spectateur.

Les théories de la vision développées par l'avant-garde allemande sous la République de Weimar ont eu une influence déterminante sur les grandes expositions propagandistes construites dans les années 1930 et 1940. C'est vrai aussi bien dans l'Allemagne nazie qu'en URSS ou en Italie, mais encore surtout aux États-Unis, où bon nombre de ses représentants se sont expatriés — Bayer arrive aux USA en 1938. Si les expositions pro-américaines de Bayer (*Road to Victory, Airways to Peace*) ont fait l'objet de plusieurs études, on connaît encore peu de choses sur la nature et les circonstances de ce transfert transatlantique. Preuve en est que les expositions conçues pour le gouvernement américain par le designer allemand Will Burtin, lui aussi arrivé à New York en 1938, demeurent relativement méconnues. Influencé par Bayer et Lissitzky, Burtin s'est attaché à développer un système de communication universel et essentiellement imagé, destiné à « étendre la vision humaine » et à « faciliter la compréhension du monde.»

Nous proposons d'étudier l'exposition conçue par Will Burtin pour la Works Progress Administration en 1939, une exposition gouvernementale que nous présenterons comme le point d'ancrage des pratiques scénographiques allemandes aux États-Unis. Nous nous interrogerons sur les raisons qui ont motivé l'intérêt du gouvernement Roosevelt envers le travail des designers allemands, et sur la façon dont leurs techniques ont été adaptées pour répondre aux besoins bien particuliers de la propagande "démocratique" américaine.

The Democratic Vision : The German Avant-garde and its work for the American Government

Much has been written about the educational exhibitions designed in Germany by El Lissitzky and Herbert Bayer at the end of the 1920s, and particularly about the new display techniques invented by El Lissitzky for the *Pressa* exhibition, which was held in Cologne in 1928. Within the field of exhibition design, Lissitzky and Bayer experimented with new theories on the communicative power of images, and on the physical and psychological mechanisms of human perception. Both designers came up with new methods of display designed to capture and hold the spectator's attention. The concept of a "Dynamic vision" was among the main strategies developed by the two designers to serve that purpose: photomurals, « 360 degree vision,» suspended panels, and signs were among the various techniques invented to stimulate and guide the visitor's gaze.

The display techniques developed by the German avant-garde under the Weimar Republic had a significant influence on propaganda exhibitions held in Europe and in the United States during the 1930s and 1940s. It was particularly true in the U.S., where many German artists, intellectuals and designers settled after the rise of Hitler — Bayer moved to New York in 1938. And although the patriotic exhibitions designed by Bayer in the U.S. in the early 1940s (*Road to Victory, Airways to Peace*) have been the subject of several important studies, little is known about the nature and circumstances of the transfer of German design theories to America. As a matter of fact, the exhibitions designed by Cologne-based graphic designer Will Burtin, who also arrived in New York in 1938, have gone practically unnoticed. Like Lissitzky and Bayer, Burtin, who was among the leading exhibition designers in Germany before his departure to the U.S., worked on creating a universal language which would « extend human vision » and « clarify man's understanding of the modern world.»

This presentation will focus on the exhibition designed by Burtin for the Works Progress Administration in 1939, one of the earliest examples of the importation of German theories of vision in the country. We will consider the circumstances in which the New Deal government came to recruit Burtin, and the ways in which theories of vision developed by the German avant-garde were adapted to fulfill the specific needs of the American "democratic" propaganda.

„Sehen heißt die Bilder töten“¹

Heiner Müllers Meta-Poetik als surreale Epiphanie des Gespenstischen

Die Stadt Groningen plante für das Jahr 1990 eine urbanistische Identitätskampagne unter dem Titel *Marking the City Boundaries*. Die Kommune stellte sich der enormen Aufgabe, wie die sich *verwischende* Realität der Vorstellung von *Identität* belebt werden könnte. Zehn neue architektonische Wahrzeichen sollten die ehemal emblematische Funktion der mittelalterlichen Stadttore fortan übernehmen.

Heiner Müller (1929-95) hat als Beitrag zu diesem Stadtjubiläum ein intermediales Environment für den öffentlichen Raum entworfen. Sein Gedenkort *Bruchstück für Luigi Nono* zwingt mittels „bildaktiver“ Nötigung plötzlicher Schocks den Rezipienten in die emanzipatorische Ambivalenz affektbedingter Metamorphosen, die die Verhältnisse veränderbar macht. Müllers sequentieller Ikonokasmus des Erhabenen bedingt in der deterritorialisierenden Atmosphäre des Monuments ein rituelles Ausnahmeeignis latenter *Schmerzerfahrung* und initiiert einen wahrhaft exorzistischen „Dialog mit Toten.“² Der Besucher wird durch die surreale Epiphanie des Gespenstischen zum *besiegten*, „Subjekt von Geschichte“ und leistet tägliche Opfergabe und Buße für die zivilisatorischen Massenmorde von „Auschwitz“ und „Hiroshima“. Müller konzipierte eine Meta-Poetik des Sehens, um täglich die christliche „Zivilisation [...] der Delegierung des Leidens [...] zu provozieren, die Verlegung des Vietnamkriegs“ (Müller) zugleich als Dispositiv und eine Verantwortungsethik in Groningen „grausam“ evident werden zu lassen. Die Situation Kunst kann mit Peter Weibel als „algorithmisches“ Kunstwerk im Angesicht der Katastrophen bezeichnet werden, d.h. „die Kunst der Anweisungen für teilnehmende Betrachter. [...] Echte Handlungen [des Sehens; M.R.] ersetzen symbolische.“³

¹ Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-kommentar*; in: ders., *Werke. Die Stücke*, Frankfurt/Main 1998 ff.

² „Jeder neue Text steht in Beziehung zu einer ganzen Menge älterer Texte, von anderen Autoren, und verändert auch den Blick auf sie. Mein Umgang mit alten Stoffen und Texten ist auch ein Umgang mit einer Nachwelt. Es ist [...] ein Dialog mit Toten.“ Heiner Müller: Was ein Kunstwerk kann, ist Sehnsucht wecken nach einem anderen Zustand der Welt, in: ders., *Gesammelte Irrtümer 1. Interviews u. Gespräche*, Frankfurt/Main 1996, S.138.

³ Peter Weibel: Der Ikonokasmus als Motor der modernen Kunst. Von der Repräsentation zur Partizipation, in: *Ikonologie des Performativen*, hg.v. Christoph Wulf u.Jörg Zirfas, München 2005, S.365-389; hier: 386.

„Seeing means killing the images“⁴

Heiner Müller's meta-poetics as surreal epiphany of the spookyness

The city Groningen planned for the year 1990 an urbanistic identity campaign named *Marking the City Boundaries*. The municipality faced the enormous task how the *blurring* reality of the idea of *identity* could be vitalized. Ten new architectonic landmarks should thenceforth take over the former emblematic function of the medieval city gates.

Heiner Müller (1929-95) designed an intermedial environment for the public space as contribution to this city jubilee. His memorial place *Bruchstück für Luigi Nono* forces the recipient by means of „image-active“ constraint of sudden shocks into the emancipatory ambivalence of affectively caused metamorphoses which makes the prevailing standards changeable. Müller's sequential iconoclasm of the Sublime causes a ritual exceptional incident of latent *experience of pain* within the de-territorializing atmosphere of the monument, and initiates a truly exorcistic „dialogue with the dead.“⁵ By means of surreal epiphany of the spookyness, the visitor becomes a *defeated* ‘subject of history’ and does daily sacrificial offerings and penance for the civilizing mass murders of ‘Auschwitz’ and ‘Hiroshima’. Müller devised a meta-poetics of seeing in order to daily „provoke the [Christian; M.R.] civilisation [...] of the delegation of suffering [...], the dislocation of Vietnam war“ (Müller) letting it become „cruelly“ evident in Groningen, both as a dispositive and an ethic of responsibility. With reference to Peter Weibel the situation art can be denoted as an „algorithmic“ artwork in view of the catastrophes, i.e. „the art of instructions for participating beholders. [...] Genuine actions [of seeing; M.R.] replace symbolic ones.“⁶

⁴ Heiner Müller: *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespeare-kommentar*; in: hims., *Works. The Plays*, Frankfurt/Main 1998 pp.

⁵ „Each new text stands in relation to a whole number older texts, from other authors, and also changes the view towards them. My dealing with old materials and texts is dealing with posterity. It is [...] a dialogue with the dead.“: Müller in: Heiner Müller/Urs Jenny/Hellmuth Karasek 1996 (1983), p. 138.

⁶ Peter Weibel 2005, p. 386.

L'objet de tous les regards : de l'usage politique de l'aérostat dans les fêtes de la Révolution française.

La participation du peuple aux fêtes de la Révolution française (1789-1799) fut l'une des préoccupations premières des intellectuels, artistes et hommes politiques chargés de les organiser. Ils envisageaient la fête comme une communion nationale, où le public était « acteur » plutôt que spectateur : « donnez les spectateurs en spectacle, rendez-les acteurs eux-mêmes, faites que chacun se voie et s'aime dans les autres afin que tous soient mieux unis », écrit Jean-Jacques Rousseau dans la *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (Rousseau, 2003 : 114). Tous les sens étaient ainsi sollicités, au premier rang desquels la vue, sens le plus puissant selon les théories sensualistes du siècle qui y voyaient un fort potentiel de pédagogie républicaine (voir par exemple La Revellière-Lépaux, *Essai sur les moyens de faire participer l'universalité des spectateurs*, 1797; Ozouf, 1976). Statues, bustes, tableaux vivants, banderoles, architectures et images travaillaient de concert à éveiller et à fédérer les passions citoyennes.

Parmi ces éléments de décors, les aérostats occupaient une place de choix : « (they) became an established part of festival itineraries, embodying the unstrained and transparent vision that the rest of the festival could never truly achieved » (Taws, 2013 : 94). C'est à ce titre que nous nous proposons de réfléchir à la place conférée aux aérostats lors des fêtes de la Révolution française, en accordant une attention particulière au cas du ballon dont l'envol clôtura la *fête de la liberté* de 1798, aussi appelée *Entrée triomphale des objets de sciences et d'arts recueillis en Italie*. Nous verrons en quoi, par-delà la forte rhétorique de liberté qu'il déploie (Pommier, 1991 : 397-466), l'aérostat contribua à capter, orienter, modéliser (notamment Agamben, 2007 : 31) et donc à réaliser cette convergence tant souhaitée des regards et des affects citoyens.

Looking Skyward : the Political Use of the Aerostat in the French Revolutionary Festivals.

Popular participation to the French Revolution festivals (1789-1799) was one of the primary concerns of the intellectuals, artists and politicians who organized them. They envisioned nothing less than a national communion, where the public was actor rather than spectator: „donnez les spectateurs en spectacle, rendez-les acteurs eux-mêmes, faites que chacun se voie et s'aime dans les autres afin que tous soient mieux unis“ writes Jean-Jacques Rousseau in the *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* (Rousseau, 2003: 114). Aligned with the sensualist epistemology of the *siecle des Lumières*, sight was believed to be the most powerful of all senses, thus bearing an immense pedagogical potential. A great deal of importance was given to the spatial configuration of the festivals and to its visual content (*La Revellière-Lépaux, Essai sur les moyens de faire participer l'universalité des spectateurs*, 1797; Ozouf, 1976). Statues, busts, tableaux vivants, banners, architecture and images worked together to awaken and unite, through sight, the citizens' passions.

Amongst these décor elements, balloons occupied a prominent place: „(they) became an established part of festival itineraries, embodying the unstrained and transparent vision that the rest of the festival could never truly achieved „ (Taws, 2013: 94). Hence, we wish to question furthermore the political use of aérostats in the revolutionary festivals. Special attention will be given to the ascent of the balloon marking the end of the *fête de la liberté* of 1798, also known as the *Entrée triomphale des objets de sciences et d'arts recueillis en Italie*. We will argue that, beyond the strong rhetoric of liberty it unfolds (Pommier 1991: 397-466), the balloon helped to capture, to orient, to model the sight (Agamben, 2007: 31), and thus realizing the wished unity: seeing and feeling the nascent Nation, all at the same time.

Il chromatrophe e il potere suggestivo del colore in Francia nel XIX secolo

Il chromatrophe, dispositivo ottico inventato in Inghilterra dal pittore e lanternista Henry Childe Langdon, a partire dagli anni quaranta dell'Ottocento, trova il suo posto nelle serate dei teatri più popolari di Parigi. Lo strumento, appartenente al genere della lanterna magica, era costituito da una serie di placche di vetro animate, dipinte con colori vivaci e forme astratte (rosoni), che si muovevano in direzioni contrarie grazie a un sistema meccanizzato a manovella. Nonostante molti esemplari, principalmente di fattura inglese, siano conservati alla Cinémathèque française di Parigi, il chromatrophe, al contrario del simile caleidoscopio, non è mai stato studiato in modo approfondito.

Come molti altri dispositivi inventati nei primi decenni del XIX secolo, il chromatrophe nasce in un clima di ibridazione tra tecnologie, pratiche spettacolari e indagini sulla psico-fisiologia della percezione. L'intervento mirerà dunque a evidenziare lo statuto esemplare che può essere attribuito al chromatrophe nell'ambito della cultura visuale francese della seconda metà dell'Ottocento, con particolare riferimento alla sua diffusione popolare sulle scene, riletta attraverso le teorie psicologiche del colore circolanti all'epoca, dal cromentalismo alla cromoterapia.

Le chromatrophe et le pouvoir suggestif de la couleur en France au XIXe siècle

C'est à partir des années 1840 que le chromatrophe, dispositif optique inventé en Angleterre par le peintre et lanterniste Henry Childe Langdon, trouve sa place dans les séances théâtrales les plus populaires de Paris. Cet instrument, qui appartient au genre de la lanterne magique et permet de projeter des images analogues à celles du kaléidoscope, était composé par une série de plaques de verre animées, peintes avec des couleurs éclatantes et des formes abstraites (rosaces), tournant en sens inverse par un système mécanisé à manivelle. Bien que plusieurs exemplaires soient conservés à la Cinémathèque française, le chromatrophe, contrairement au kaléidoscope, n'a jamais fait l'objet d'une analyse culturelle approfondie. Comme beaucoup d'autres dispositifs inventés au début du XIXème siècle, cet instrument croise technologies, pratiques spectaculaires et psycho-physiologie de la perception. L'intervention visera à mettre en évidence le statut exemplaire du chromatrophe dans la culture visuelle française de la seconde moitié du XIXème siècle, en portant une attention plus particulière sur sa diffusion populaire sur la scène, relue à travers les théories psychologiques de la couleur qui circulent à cette époque, du chromentalisme à la chromothérapie.

Synästhetische Strategien in der Gegenwartskunst: Sehen im intermodalen Verbund

Zeitgenössische Installationskunst inszeniert den Akt des Sehens als Körperpraxis, die die leibliche Einbettung und die Interferenz aller Sinne voraussetzt. Im Mittelpunkt des Vortrags stehen Überlegungen zum Sehen als prozessualisierte, körperlich vermittelte Erkenntnisform und allgemein zur Sinnerzeugung durch Sinneserfahrung.

Ausgehen möchte ich dabei von Kunstwerken, in denen die visuellen Sinneseindrücke gezielt durch akustische oder olfaktorische begleitet und in ihrer Eindeutigkeit hinterfragt werden. Das, was der Blick vermittelt, erweist sich in diesen Fällen als unvollständig und bietet Gelegenheit, den Wahrnehmungsprozess und die Relation zwischen Kognition und Erfahrung, Wahrnehmung und Erscheinung, zu überdenken.

Zentral für den Vortrag sind Arbeiten der Künstler Olafur Eliasson und Gu Dexin. In ihren Installationen spielen sie immer wieder die Sinne gegeneinander aus und thematisieren in Form intermodaler Differenzen die Konditionierung des Sehens. „See yourself seeing“, so charakterisiert Eliasson den Kern seiner Kunstwerke. Ähnliches gilt für seinen chinesischen Zeitgenossen Gu Dexin. In seiner Arbeit für die Ausstellung „Shelter“ im niederländischen Wolfslaar errichtete Dexin die Attrappe eines herrschaftlichen Gutshofs inmitten einer idyllischen Parklandschaft. Während das Auge die Simulation (komplett mit künstlichen Blumen!) gefällig wahrnimmt, mischt sich unter den Dior-Duft der falschen Blumen der Verwesungsgeruch von vergrabenem Fleisch und bringt den optischen Eindruck zum Kippen. „Wahrnehmungen“, so Gu Dexin entsprechend in einem Gespräch mit Karen Smith, „werden rein durch Gewohnheiten geformt, oft durch jene, die uns unterbewusst innerhalb unseres kulturellen Rahmens und innerhalb der nationalen Geschichte aufgelegt wurden.“ (Karen Smith: *Biographische Spuren – Über das Leben der Künstler in Peking, ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks*, in: *KunstForum* 194/2008)

Die (wahrnehmungsphilosophische) Frage nach dem Verhältnis der Sinne führt im Rahmen des Vortrags zu Überlegungen, die den Anteil nicht-codierter Wahrnehmung ebenso reflektieren wie in weiterer Konsequenz neurophysiologische Wahrnehmungskonzepte oder die soziokulturelle Konditionierung des Blicks.

Synaesthetic Strategies in Contemporary Art: Inter-Modal Ways of Seeing

Contemporary installation art stages the act of seeing as a bodily practice predicated on corporeal embedding and on the principle of interference between the senses. The paper will focus on seeing as a processual, physically mediated form of recognition, and, more generally, on meaning as generated by sensual experience.

As starting points, I will refer to artworks in which visual impressions are pointedly accompanied and questioned in their unambiguousness by olfactory (or acoustic) dimensions. In these cases, what is transported on the level of seeing is exposed as incomplete: processes of observation and relations between cognition and experience as well as perception and appearance need to be re-calibrated.

Works by Olafur Eliasson and Gu Dexin are central to the paper. In their respective installations, both artists continuously play off the various senses; by making apparent inter-modal differences, they mark the conditioning of seeing. “See yourself seeing” is how Eliasson summarises what is at stake in his work. The same might be said for his Chinese contemporary Gu Dexin. In his work for the exhibition “Shelter” in the Dutch Wolfslaar, Dexin erected a fake manorial estate in the midst of an idyllic park. While the eye responds positively to the simulation (perfected to the point of including artificial flowers), the spectator becomes aware of the Dior-perfumed smell of the false flowers and the smell of buried flesh rotting. The optical impression is disrupted. As Gu Dexin puts it in a conversation with Karen Smith, “perceptions are formed purely by habits, and often by those which are imposed upon us subconsciously by a cultural frame and as part of national history.” (Karen Smith: *Biographische Spuren – Über das Leben der Künstler in Peking, ein Gespräch von Heinz-Norbert Jocks*, in: *KunstForum* 194/2008)

In terms of questions concerning the relation between the senses, that is, questions concerning the philosophy of perception, the paper will address non-codified perception as well as neuro-physiological concepts of perception and the socio-cultural conditioning of seeing.

Arabeskes Sehen.

Zur Wahrnehmung von Tanz als *écriture corporelle* am Beispiel von William Forsythe's *The Vertiginous Thrill of Exactitude*

Mit der Juxtaposition und Exposition hochvirtuoser Figuren des klassischen Balletts werden in William Forsythe Chorographie *The Vertiginous Thrill of Exactitude* (1996) Linien in den Raum geschrieben. Das Stück bedient sich vor allem der Pose der Arabeske, einem Scharniermotiv zwischen Tanz, Schrift und Ornament, das durch extreme Ramifikation gekennzeichnet ist, bei der von Beinen inkorporierte Linien nahezu rechtwinklig von der vertikalen Hauptachse des Körpers abzweigen. Forsythes postmoderner Zugang zur Arabeske unterwandert dabei die vollendete Ausführung dieser Figur und lässt sie noch vor ihrem Höhepunkt aberrieren in andere, ebenfalls nur in ihrem Anfängen ausgeführte Bewegungen.

Das Resultat ist, mit Stéphane Mallarmé formuliert, eine *écriture corporelle*, deren Lineament sich beständig spaltet und gabelt und so zwischen Kalligraphie und Kritzelei oszilliert. Über die eigentliche Figur der Arabeske hinaus kann die gesamte Perichoresis aus verkörperten und imaginierten Lineamenten als arabesk im Sinne inskriptionsähnlicher Verzweigungen bezeichnet werden. Wie aber wird dieser arabeske Lineament wahrgenommen? Korrespondiert ihm womöglich ein ebenso springendes und abzweigendes Sehen, bei dem mit den Sakkadenbewegungen der Augen beständig zwischen simultaner Wahrnehmung der *écriture corporelle* und der Fokussierung auf einzelne Figurationen und Defigurationen gewechselt wird? Eine besondere Rolle kommt hierbei der Einbildungskraft der Betrachterinnen und Betrachter zu, die den Tanzbewegungen linienartige Spuren zufügt, welche die Körperbewegungen der Tänzerinnen und Tänzer als Extensionen verlängern und sich wiederum mit den inkorporierten Linien schneiden und verflechten können.

Vor dem Hintergrund neuerer Darstellungen zum Ornamentalen (Jean-Claude Bonne), die das Ornamentale als *modus operandi* jenseits von ἐπίθετον und πάρεργον verstehen und mit Bezug zu neueren nicht-orientalistischen Theorien des Arabesken argumentiert der Vortrag für ein arabeszierendes Sehen als Wahrnehmungsoption speziell von postmodernen und zeitgenössischem Tanz. Dem Arabesken als sich entfaltenden und verzweigenden ornamentalen Bewegungslineament entspricht so ein aktiv konstruierendes Sehen, das die *écriture corporelle* der Tänzerinnen und Tänzer fortschreibt und arabesk durchkreuzt.

Arabesque Vision.

On Perceiving Dancing as *écriture corporelle* in William Forsythe's *The Vertiginous Thrill of Exactitude*

William Forsythe's choreography *The Vertiginous Thrill of Exactitude* (1996) juxtaposes highly virtuous ballet figures, especially the position of arabesque and underlines its function as an interface between dance, writing, and ornament. The piece achieves this juxtaposition through the choreographic portrayal of the dancers' legs: first they are incorporated as lines and then they detour from the vertical axis of the body. However, Forsythe's postmodern approach to the arabesque undermines the perfect accomplishment of this figure shortly before its climax and forces it to aberrate into other ballet movements, which the dancers perform also only for a short duration.

If we put this idea in dialogue with Stéphane Mallarmé, this choreographic moment results in the *écriture corporelle* of a constantly ramifying and bifurcating lineament that oscillates between calligraphy and scribbling. Thus, beyond the mere ballet figure of the arabesque, the whole perichoresis of embodied and phantasmagoric lines turns out to be arabesque in the sense of a branching of elements similar to writing. But how does the audience perceive this lineament? Does its arabesque character eventually correspond to a likewise jerking and bifurcating vision, in which the saccadic eye-movements focus back and forth between individual figurations and defigurations? It seems that the force of imagination is of particular importance for the perception of dance movements as it adds imaginative traces and extensions to these movements curling in on themselves and crossing or intermingling with the embodied lines of the dancers' limbs.

This paper argues for an arabesque vision as a way to perceive postmodern and contemporary dance in particular, as such I investigate newer theories of ornament (Jean-Claude Bonne) which conceptualize the ornamental as a *modus operandi* beyond ἐπίθετον and πάρεργον and with particular reference to a theory of the arabesque beyond orientalism. The arabesque unfolding and branching of an ornamental dance lineament thus demands a unique perception and gaze from the viewer who actively constructs a vision that continues and crosses the *écriture corporelle* of the dancers in a likewise arabesque way.

Lo sguardo di un reporter: una descrizione tardo secentesca di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli

Siccome la visione non consiste nella mera registrazione passiva di quanto viene percepito attraverso gli occhi, la trascrizione di quanto si vede può senz'altro restituire le impressioni, la formazione culturale, le abitudini e il gusto dell'autore.

A supporto di questo portato e oggetto del mio approfondimento sarà, quindi, una lettera conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze, che descrive l'interno della chiesa nazionale di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli nel 1691. Questa descrizione è di grande interesse e non semplicemente perché registra l'aspetto di una chiesa demolita nel 1953. Infatti, rispetto alle visite pastorali, alle guide della città, alle poche foto in bianco e nero della chiesa e a un'altra descrizione a questa contemporanea, la nostra presenta caratteri singolari, a cominciare dai personaggi d'eccezione che furono i suoi mittente e destinatario. Chi scrive è Pier Antonio Andreini, agente artistico di Leopoldo de' Medici su Napoli, procacciatore di notizie sulle vite di artisti per il Baldinucci e console della *natione*. Chi lesse per primo la lettera fu, invece, il senatore Alessandro Segni, bibliotecario del granduca, accademico della Crusca e intimo delle famiglie Medici e Riccardi. Lo sguardo dell'Andreini si adegua a quello del suo interlocutore che doveva avergli chiesto d'informarlo circa le condizioni in cui versava la chiesa. Il nostro reporter restituisce notizie inedite, sfuggite a tutte le altre fonti che descrivono l'edificio, esprime giudizi di merito su quello che vede, propone attribuzioni per le opere anonime e mostra, infine, di conoscere le tecniche artistiche e le modalità con le quali si interveniva su di esse. Egli aveva dimestichezza con la trattistica artistica, mentre i suoi riferimenti e prerogative guardavano sistematicamente a Firenze. Lo scrivente, infatti, pur mostrando di essere aggiornato sugli artisti e le opere notabili presenti a Napoli, sa che quello che scrive sarà letto a Firenze.

Questa relazione potrebbe rappresentare una delle tante che, verosimilmente, furono inviate, in diversi tempi, per attestare le condizioni delle chiese nazionali all'estero e per dare conto al granduca di come Firenze veniva rappresentata e percepita. Anche in questo senso, quindi, entrano in gioco la visione e la rappresentazione, poiché la chiesa, più dell'astratto "consolato" che in essa si riuniva, svolgeva il ruolo di auto-rappresentazione e auto-promozione della propria *natione*.

The gaze of a reporter: a 17th-century description of San Giovanni dei Fiorentini in Naples

Since Vision is not "the passive recording of the outside world entering our conscience", the transcription of what we see can of course returns impressions, cultural formations, habits and tastes of the author.

To support this statement, the object of my speech will be a letter, conserved at the Archivio di Stato of Florence, which describes how the "national" church of San Giovanni dei Fiorentini in Naples looked like in 1691. This description is of great interest not simply because it records the look of a church demolished in 1953. In fact, compared with the several pastoral visitations, the guides, the few black-and-white photos preceding the demolition and another contemporary description, this one shows some characteristic features, such as its sender and recipient, two uncommon personalities. The writer was, in fact, Pier Antonio Andreini, Leopoldo de' Medici's artistic agent, the man who looked for info about Neapolitan artists for Baldinucci and the consul of the Florentine nation in Naples. The first reader was, on the other hand, the senator Alessandro Segni, Grand Duke's librarian, member of the Accademia della Crusca and close to the houses of Medici and Riccardi. The gaze of the reporter met halfway his reader's culture who asked about the church's conditions. He returns ignored and precious news, he evaluates what he sees, moves attributions for the anonymous works and shows to have some knowledge in restoration's and artistic techniques' matters. He was probably acquainted to some artistic treatises and, that is what more stands out, his references and prerogatives are all Florentine. He knows some artistic Neapolitan facts and characters, but he implies the Florentine destination of the document.

This account could be one of many others that likely were sent, during the centuries, to attest the national churches' conditions and to make the Gran Duke aware of how Florence was "perceived" and represented across Europe. Also in this meaning are involved vision and representation, because the church, more than the intangible consulate, had a significant role in self-representation and self-promotion of the "nation".

Le « cinéma visionnaire » dans le cinéma d'avant-garde américain

« Imaginons un oeil qui ne sait rien des lois de la perspective inventées par l'homme, un oeil qui ignore la recomposition logique, un oeil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure perceptive. Combien existe-t-il de couleurs pour l'oeil d'un bébé à quatre pattes sur la pelouse et qui ne connaît rien du concept de « Vert » ? Combien d'arcs-en-ciel la lumière peut-elle créer pour un oeil non « éduqué » ? Quelle perception des ondes thermiques cet oeil peut-il avoir ? Imaginons un monde vivant, peuplé de toutes sortes d'objets incompréhensibles, tremblant dans d'inexplicables et interminables variations de mouvements et de couleurs. Imaginons le monde d'avant « Au commencement était le verbe ». (...) »

Admettons que le saint, ou l'artiste, ait une faculté de voir supérieure – qu'il ait des visions. Admettons aussi que ce qui est tenu pour hallucination appartenne au domaine de la perception, tenons compte du fait que le genre humain trouve toujours des termes péjoratifs pour qualifier tout ce qui ne se révèle pas immédiatement utile, tenons les visions oniriques, rêves nocturnes ou rêves éveillés, pour de prétendues scènes réelles ; acceptons même ces abstractions qui se déplacent si rapidement lorsque, les yeux clos, on se frotte les paupières, soient aussi des perceptions. Prenez conscience que vous ne réagissez pas simplement au phénomène optique sur lequel vous vous concentrez, et essayez de sonder la profondeur de tout le visuel qui vous entoure et influence votre perception. L'oeil intérieur n'a pas besoin d'être momifié dès la petite enfance – hélas, le développement de la compréhension visuelle à cet âge est presque universellement délaissé. »

Tel est l'incipit célèbre de *Metaphors on Vision*, manifeste du cinéaste d'avant-garde Stan Brakhage, paru dans sa première édition en 1963, réédité plusieurs fois et traduit dans plusieurs langues, fondamental pour le cinéma d'avant-garde et le « cinéma visionnaire » – pour citer un autre livre influent, du théoricien P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-1978*. Cette communication propose une synthèse du « cinéma visionnaire ».

„Visionary Film“ in American Avant-Garde Film

„Imagine an eye unruly by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of „Green“? How many rainbows can light create for the untutored eye? How aware of variations in heat waves can that eye be? Imagine a world alive with incomprehensible objects and shimmering with an endless variety of movement and innumerable gradations of color. Imagine a world before the „beginning was the word“.

(...)

Suppose the Vision of the saint and the artist to be an increased ability to see – vision. Allow so-called hallucination to enter the realm of perception, allowing that mankind always find derogatory terminology for that which doesn't appear to be readily usable, accept dream visions, day-dreams or night-dreams, as you would so-called real scenes, even allowing that the abstractions which move so dynamically when closed eyelids are pressed are actually perceived. Become aware of the fact that you are not only influenced by the visual phenomenon which you are so focused upon and attempt to sound the depths of all visual influence. There is no need for the mind's eye to be deadened after infancy, yet in these times the development of visual understanding is almost universally forsaken.“

Such is the notorious opening statement of *Metaphors on Vision*, manifesto by the avant-garde filmmaker Stan Brakhage, first published in 1963, republished several times and translated in several languages, fundamental for avant-garde film and „Visionary Film“ – to quote the other influential book, by the theorist P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-1978*. This talk will provide an overview of „Visionary Film.“

Voir à distance : Expériences artistiques de communication télévisuelle

Le mot « télévision » signifie littéralement « voir à distance ». Dès les années 1960, plusieurs artistes se servirent de ce médium pour tenter des expériences de communication entre différents espaces et différentes personnes où la vision avait une place essentielle. Cette communication se propose d'étudier les plus marquantes.

En 1969, dans l'émission *Hello* réalisée par Allan Kaprow dans le cadre du programme *The Medium is the Medium* pour la chaîne de télévision américaine WGBH, les téléspectateurs assistaient à une expérience inédite où l'équipe de télévision communiquait en direct par postes de télévision interposés avec d'autres personnes situées à l'extérieur du studio. Il était question de voir en temps réel l'image d'un autre et les participants, enthousiastes, communiquaient les uns avec les autres en répétant les phrases « *I see you* », ou encore « *I can see you* ».

En 1977, à la Documenta 6 de Kassel, se déroula la première émission de télévision par satellite réalisée par des artistes. À Kassel, les artistes Nam June Paik et Charlotte Moorman réalisèrent en direct différentes performances dans lesquelles ils mélangeaient musique, performance, vidéo et télévision dans un hommage aux télécommunications. Depuis Caracas, l'artiste Douglas Davis proposait ensuite *The Last Nine Minutes*, une performance participative où il s'adressait à distance au public par le biais de l'écran de télévision.

La même année, les artistes Kit Galloway et Sherrie Rabinowitz s'emparèrent également des possibilités technologiques du satellite pour leur projet de recherche « *Mobile Images* ». Prémices d'un art en réseau, les deux artistes organisèrent en 1980 une rencontre inédite, en direct, entre les passants d'une rue de New York et d'une rue de San Francisco à travers un écran vidéo et une caméra vidéo reliée par satellite. *Hole in Space* fut conçu comme un trou dans l'espace physique qui dura plusieurs jours et plusieurs nuits. Après une indifférence générale, les passants des deux villes se prirent de passion pour le phénomène et se donnèrent rendez-vous devant les écrans.

Dans ces différents projets, la télévision se place comme un véritable lieu d'exposition où l'artiste mais aussi le public et les différents intervenants deviennent corps actif de l'œuvre.

Seeing at a distance: Artistic experiences of telecommunication

The word “television” means literally “seeing at a distance.” By the 1960s, many artists made use of this medium to attempt communication experiences between different places and different people where the vision had an essential place. This paper will examine the most significant.

In 1969, in the show “Hello” created by Allan Kaprow in the TV program “The Medium is the Medium” for the U.S. channel WGBH, viewers attended a unique experience where the TV crew communicated live by screens with others people located outside of the studio. The participants, enthusiastic, communicated with each other by repeating the phrases “I see you” or “I can see you.”

In 1977, at the Documenta 6, in Kassel, Germany, took place the first live international satellite telecast by artists. Nam June Paik and Charlotte Moorman are seen live from Kassel in Fluxus-inspired collaborative performances. They fused music, performance, video and television in homage to global communications. From Caracas, Venezuela, Douglas Davis performed *The Last Nine Minutes*, a participatory piece in which he addressed the time/space distance between himself and the television viewing audience.

The same year, the artists Kit Galloway and Sherrie Rabinowitz took also possession of the satellite technology opportunities for their research project “*Mobile Images*”. Premise of a network art, in 1980, the two artists organized an unprecedented meeting, live between the passers-by of a street in New York and another in San Francisco through a video screen and a video camera connected via satellite. *Hole in Space* was a hole in the physical space, which lasted several days and nights, firstly in the general indifference then passers-by were seized by a passion for the phenomenon, and met in front of the screens.

In these projects, television stands as a true exhibition space where the artist but also the public and the different stakeholders become active body of the work.

Nabelschau im Spiegelkabinett. Sehen als Beobachtung in Allan Kaprows *Activities*.

Mit den neuen Formen der Kunst ab den 1960er-Jahren schien der Sehsinn ins Hintertreffen zu geraten. Der Modus der Betrachtung eines Kunstwerks wurde zunehmend als passive Anbetung kritisiert und im Gegenzug die Handlung zum Paradigma erhoben. Anhand zeitgenössischer partizipativer Strategien wurde dieser Umschwung bereits theoretisch reflektiert und differenziert, die gezielte kunsthistorische Diskussion einzelner prozessorientierter, auf aktiven Vollzug setzenden, Tendenzen der Kunst steht allerdings noch aus. Wo etwa eine Methode wie die Bildbeschreibung zur Disposition zu stehen scheint und materiell greifbare, zu betrachtende Objekte oft nur spärlich vorhanden sind, steht die Kunstgeschichte auch vor einer Neuperspektivierung der eigenen Arbeitsweisen.

Wer sich den Happenings, Aktionen und Handlungsanleitungen der 1960er-Jahren widmet, entdeckt, dass gerade solche Arbeiten, die sich kaum mehr als vom Künstlergenie geschaffene, sinnliche Objekte dem Auge des Betrachters darbieten, oft auf thematischer Ebene das Sehen verhandeln – allerdings im Sinne der Beobachtung. Besonders prägnant tun dies die sogenannten ‚Activities‘ des amerikanischen Künstlers Allan Kaprow. In den 1970er Jahren wandte sich Kaprow von den meist in Gruppen durchgeführten Happenings ab und entwickelte Handlungssituationen, vornehmlich für Paare. Die Umsetzung dieser *Activities* erfolgte meist in privaten Räumen ohne das Beisein des Künstlers als Regisseur und Mitspieler. Die äußerst minimal und billig gehaltenen, technisch anmutenden *Activity Booklets* fungierten dabei als Anleitung und Kommentar zugleich.

Routine (1975) lässt ein Paar mittels Spiegel und Telefon das ständige Changieren zwischen Selbst- und Fremdbildkonstruktion in geradezu absurder Zusitzung miteinander aufführen, *Take Off* (1974) inszeniert unter Zuhilfenahme von Sofortbildkamera und Diktiergerät den prekären Status von Vertrautheit. Die von Kaprow virtuos verschachtelt im Modus soziologischer Versuchsreihen angelegten Konstellationen kreisen in nahezu tragikomischer Weise um den Versuch, Intimität und ständige Selbstbeobachtung unter einen Hut zu bringen. Vermehrt objektivierende technische ‚Sehhilfen‘ spielen dabei eine besondere Rolle. Die Auseinandersetzung mit dem Modus der Beobachtung in den *Activities* führt auch zu der Frage, inwiefern Kaprow hiermit zeitgenössische soziologische Untersuchungen verarbeitete.

Engaging in navel-gazing in the hall of mirrors. Vision as observation in Allan Kaprow's *Activities*.

With the emerging of new forms of art in the 1960s, the concept of vision seemed to fall behind. While the mode of viewing a work of art was increasingly criticized as passive adoration, action became the new paradigm. In regard to contemporary participatory practices this turnaround has already been theoretically discussed and differentiated. Nevertheless, a deepened art historically examination of single process-oriented trends in art which focus on an active execution still remains to be done. If, for instance, a method such as describing pictures does not seem to be adequate anymore and concrete, viewable objects are barely available, art history itself has to question its methods.

Focusing on happenings, actions, and instructions since the 1960s, it is particularly interesting to remark that especially those works which do no longer appear as sensual objects, carefully created by the artistic genius, deal with the topic of vision – but addressing it as observation. This particularly applies for the *Activities* by the American artist Allan Kaprow. In the 1970s Kaprow's work shifted from happenings for larger groups toward a setup of situations mainly for couples. The realization of those *Activities* often took place in private rooms without the presence of the artist as participant or director. Here the highly minimal, cheap, and technical looking *Activity Booklets* function as instruction manuals and comments at the same time.

Routine (1975) stages the constant shifting of a couple between the construction of the image of one's self and the other in an almost absurd way. *Take Off* (1974) enacts the precarious status of familiarity with the help of instant cameras and dictating machines. Kaprow's intricate constellations masterly revolve around the sometimes tragicomical attempt to balance intimacy and permanent self-observation. Presumably 'objective' optical devices play an important role in doing so. This examination of the mode of observation leads to the question to what extent Kaprow worked up contemporary studies in the field of sociology.

PARTICIPANTS

Aufreiter Johanna · Universität Wien

Bernardi Erica · Università Ca' Foscari, IUAV e Università degli Studi di Verona

Blumenthal Ulrike · Universität Leipzig

Brabant Dominik · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

de Bosio Stefano · Freie Universität Berlin

Desbuissous Frédérique · Institut National d'histoire de l'art, Paris

Eibelshäuser Henrike · Freie Universität Berlin

Ensabella Alice · Università di Roma I / Université Pierre Mendès France - Grenoble

Gallay Antoine · Université de Genève

Grimm Bruno · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Himmerich Marie-Sophie · Technische Universität Dresden

Hosseini Anita · Leuphana Universität Lüneburg

Jalla Marco · Université de Genève

Jernite Kenza · Ecole Normale Supérieure - Paris

Joschke Christian · Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Joyeux-Prunel Béatrice · ENS Paris

Kamola Jadwiga · Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Labo Nora · University of St Andrews - Scotland

Leger Nina · Université Paris 8

Le Men Ségolène · Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Mauuarin Anais · Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

Mermet Rémi · Université de Genève

Messina Maria Grazia · Università degli Studi Firenze

Michaliszyn Maja · The University of East Anglia - Norwich

Nagai Hiroko · The University of Tokyo

Nagelsmit Elco · University of Copenhagen

Naldi Chiara · Università degli Studi di Udine

Napolitani Maddalena · École Normale Supérieure

Negraschus Gabriel · University of Salzburg

Porterfield Todd · Université de Montréal

Poulain Bérangère · Université de Genève

Poupard Laure · Paris IV - Sorbonne

Rabe Mark · Leuphana Universität Lüneburg

Reinhardt Chanelle · Université de Montréal

Ronetti Alessandra · Scuola Normale Superiore di Pisa

Sauer Christian · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Schwan Alexander · Freie Universität Berlin

Sorrentino Vincenzo · University of Florence

Vergé Emilie · Université Sorbonne Nouvelle Paris-3

Vicet Marie · Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Wiesheu Rosali · Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris

Wilson Bronwen · University of East Anglia, Norwich

Wörsdörfer Clara · Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Zimmermann Michael F. · Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

**Elitenetzwerk
Bayern**



Studiengang „Aisthesis.
Historische Kunst- und Literaturdiskurse“

Internationales Netzwerk für Kunstgeschichte

Réseau International pour la Formation à la
Recherche en Histoire de l'Art



Katholische Universität
Eichstätt-Ingolstadt



Universität
Augsburg
University



Ludwig-Maximilians-Universität München



Universität
Regensburg



Zentralinstitut für
Kunstgeschichte



Münchner
Stadtmuseum