

V

Vereinigung der
Kunsthistorikerinnen
und Kunsthistoriker
in der Schweiz

Association
suisse des historiens
et historiennes
de l'art

Associazione
svizzera degli storici
e delle storiche
dell'arte

u^b

b
**UNIVERSITÄT
BERN**

ERSTER SCHWEIZERISCHER KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE, 2.-4. SEPTEMBER 2010, UNIVERSITÄT BERN

ABSTRACTS DER VORTRÄGE

PREMIER CONGRÈS SUISSE EN HISTOIRE DE L'ART, 2-4 SEPTEMBRE 2010, UNIVERSITÉ DE BERNE

RESUMES DES CONTRIBUTIONS

VKKS / ASHHA / ASSSA

c/o SIK-ISEA
Zollikerstrasse 32
Postfach 1124
CH-8032 Zürich

KONGRESSEKRETARIAT

Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz
Institut für Kunstgeschichte
Catherine Nuber
Hodlerstr. 8
CH-3011 Bern

Tel. +41 (0)78 691 79 05
catherine.nuber@ikg.unibe.ch

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, UNIVERSITÄT BERN

Prof. Dr. Peter J. Schneemann
Hodlerstrasse 8
CH-3011 Bern

peter.schneemann@ikg.unibe.ch
www.ikg.unibe.ch



b
UNIVERSITÄT
BERN

PLENUM 1

VICTOR STOICHITA (Universität de Fribourg)

Einleitungstext Sektion:

Regards interdits. Stratégies de monstration et d'occultation dans l'art de la Renaissance et du Baroque.

La section propose d'interroger les tensions opérantes dans le cadre de la représentation du corps et du visage dans l'art de la Renaissance et du Baroque. Elle part de l'observation selon laquelle, à cette époque, tant le corps que le visage sont soumis à de multiples stratégies figuratives, parfois co-présentes et qui dialoguent, se complètent ou bien s'excluent réciproquement. Le « nu » s'exhibe et se cache en même temps grâce à des stratégies de dynamique corporelle ou vestimentaire, ou à l'aide de dispositifs habilement manipulés, tel le rideau. Le visage, à son tour, est une « surface à signes » sur laquelle viennent s'inscrire plusieurs éléments qu'il s'agira de lire et d'interpréter correctement en vue d'accéder à l'identité de la personne dans son entier. Le visage est « le chef-lieu » de la personne, le réceptacle par excellence de ses expressions et émotions. Il se présente le plus souvent comme la seule partie dénudée du corps, à même de dévoiler le « moi » de l'individu. Le visage assure ainsi à lui seul (ou du moins dans sa majeure partie) l'identité de la personne humaine, au seuil du visible (corps) et de l'invisible (âme). Dans ce contexte, la section propose un débat autour des stratégies de monstration et d'occultation de l'identité corporelle ou faciale, par le biais d'un accessoire, d'un « vêtement ». Le corps comme « réceptacle », voire comme « vêtement » de l'âme, et le visage comme « fenêtre » s'ouvrant sur une intériorité jamais pleinement accessible, seront les deux jalons qui devront marquer nos débats.

Victor Stoichita, ordentlicher Professor für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Freiburg (Schweiz). Forschungsinteresse: Bildhermeneutik, italienische und spanische Malerei der frühen Neuzeit. Letzte Publikationen: Das Mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters, 1997; Das Selbstbewusste Bild. Der Ursprung der Metamalerei, 1998; Eine kurze Geschichte des Schattens, 1999; Goya. Der Letzte Karneval, 2006; The Pygmalion Effekt, (2008).



b
UNIVERSITÄT
BERN

PLENUM 1

BETTINA GOCKEL (Universität Zürich)

Einleitungstext Sektion:
Bildtexturen der Fotografie

Fotografie ist immer schon als Text und Sprache verstanden und dementsprechend gelesen worden, als Zeichensystem, als Erzählung. Was aber bedeuten Schrift und Text im Verhältnis zur Fotografie als Bild? *Bildtexturen der Fotografie* will den Blick für bedeutungstiftende Beziehungen zwischen Bild, Schrift und Text schärfen. Neben kunsthistorischen Ansätzen ist die Sektion ein Forum für interdisziplinäre, kulturwissenschaftliche und kunstphilosophische Forschungen zur Fotografie. Die Referentinnen und Referenten werden Themen aus den folgenden Bereichen untersuchen: 1. Die Verbildlichung von (lesbarer und unlesbarer) Schrift in/auf Fotografien als Bestandteil ästhetischer Produktion und Rezeption. 2. Beschriftungen von Fotografien und fotografischen Materialien sowie Bildunterschriften im Zusammenhang von Entwicklungs- und Auswahlprozessen, Vermarktung und Archivierung, Signatur und Widmung, Publikation und Wiederverwertung. 3. Fotografische Evidenz im Verhältnis zu und im Dialog mit Text und Literatur. Die Vortragsthemen umspannen eine Relektüre von Stieglitz' *Equivalents*, eine Untersuchung von Jakob Tuggeners origineller Wiederverwertung seiner Fotografien als Briefe sowie die Analyse der Fotografie als Teil der Erinnerungspoetik in W. G. Sebalds Erzählungen. Exemplarisch wird es um die Erkundung fotografischer Evidenz im Verhältnis zur politischen Geschichte gehen: Das Anti-Kriegsbuch „Krieg dem Kriege“ von Ernst Friedrich und Mussolinis fotografische *Selbst-Zensur* schliessen die Sektion gleichsam dialektisch ab.

Bettina Gockel lehrt, nach Forschungsaufenthalten am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, und am Institute for Advanced Study in Princeton, seit 2008 Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Sie hat als Ordinaria den Lehrstuhl für Geschichte der bildenden Kunst und die Leitung der Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie inne und ist derzeit Institutsvorsteherin.



b
UNIVERSITÄT
BERN

PLENUM 1

ANDREAS TÖNNESMANN (ETH Zürich)

Abstract Plenarvortrag:
Kunstgeschichte als Architekturgeschichte

Der Horizont eines wissenschaftlichen Faches ist nicht nur ein sachlicher, sondern immer auch ein sprachlicher. Beide verdanken sich mehr oder weniger langen Traditionen, und beide greifen vielfältig ineinander. Bei einer Disziplin wie der Kunstgeschichte ist das nicht anders. Der Vortrag setzt bei der Sprache der Kunstgeschichte an. Wie hat sie sich entwickelt, auf welche Gegenstände, Probleme und Methoden war und ist sie bezogen? Der universale Zugriff, den die Kunstgeschichte seit ihren Anfängen auf alle visuellen Medien wagte, hatte auf die Entwicklung ihrer Sprache eminenten Einfluss. Musste kunstgeschichtliches Schreiben und Sprechen sich doch in der Lage erweisen, zwischen so unterschiedlichen Praktiken wie etwa Malerei, Skulptur und Architektur gemeinsame Anliegen herauszuarbeiten und begriffliche Einheiten zu stiften. Auf dieses Problem wird sich der Vortrag konzentrieren, und zwar unter besonderer Rücksicht auf das Verhältnis zwischen Architektur und Bildkünsten. Die Frage, wie sich aus dem sprachlichen Radius einer Disziplin deren fachlicher Horizont entwickelt hat, wird uns vom «Paragone» des 16. Jahrhunderts über die akademische Ausdifferenzierung der Fachkulturen bis hin zur Gegenwart beschäftigen.

Jahrgang 1953, Studium der Kunstgeschichte und Literaturwissenschaften. 1980 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Bonn. Auf vier Jahre Forschungstätigkeit an der Bibliotheca Hertziana in Rom folgte 1984 eine Assistenz am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der TU München, 1989 die Habilitation an der dortigen Fakultät für Architektur. 1990 Vertretung des Lehrstuhls für Baugeschichte an der RWTH Aachen sowie Lehrbeauftragter an der Universität Basel. Danach Professor für Kunstgeschichte an den Universitäten Bonn und Augsburg. Seit 2001 ordentlicher Professor für Kunst- und Architekturgeschichte am Departement Architektur der ETH Zürich, derzeit Vorsteher des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur. 2002 Ernennung zum Titularprofessor an der Universität Basel. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind Architektur, Bildkünste und Kunsttheorie der Renaissance sowie die Geschichte der modernen Architektur. Zuletzt erschienenene Bücher: Kleine Kunstgeschichte Roms (2002); Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino (mit Bernd Roeck, 2005, ital. 2009); Die Kunst der Renaissance (2007).



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

PLENUM 2

BEAT WYSS (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich)

Abstract Plenarvortrag:
Macht das Medium die Methode?

Während die Sektion 4 zum Thema „Kunstgeschichte im digitalen Zeitalter“ Fragen der Bildtheorie und Bildpraktik im Umgang mit Datenbanken erörtert, zielt mein Vortrag auf das epistemische Verhältnis von Medien der Repräsentation und Verfahren der Forschung. Als Einstieg dient ein Erfahrungsbericht, wie sich der Einsatz der Powerpoint-Präsentation vom Vortrag mit Diapositiven unterscheidet. Beeinflusst das neue Medium die methodische Anordnung des Diskurses? Im zweiten Teil berichte ich aus meiner aktuellen Arbeit über die Weltausstellung als Wissenstheater, in der Technologie, Kunst, Ökonomie und Politik in spektakulärer Weise zusammentreten. Meine Kritik einer mechanistischen Wissenstheorie lehnt sich an Henri Bergson, der die Freiheit des Denkaktes im selben Jahr 1889 hervorhob, als an der vierten Pariser Weltausstellung eine gigantische Demonstration aus Liberalismus, Kolonialpolitik und industrieller Potenz stieg. Bei der Beantwortung der Frage, ob und wie weit die technischen Medien das Bewusstsein bestimmen, geht es um den politischen Standort der Geisteswissenschaften.

Prof. Dr. Beat Wyss, seit 2004 Lehrstuhl für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Derzeit Professorial Fellow am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich. Gastprofessuren an der Cornell University, Ithaca, N.Y. 1996 und an der Aarhus Universität, DK 2001.



b
UNIVERSITÄT
BERN

PLENUM 2

JAN BLANC (Université de Genève)

Einleitungstext Sektion:

New Connoisseurships : pour un nouveau discours sur les styles artistiques

Si les rapports des historiens de l'art aux principes traditionnels du *connoisseurship* se limitent généralement à des attitudes exclusives de condamnation inconditionnelle ou de défense indignée, cette opposition caricaturale des adversaires et des partisans du *connoisseurship* prend le risque de réduire la notion de « style » à sa dimension formelle, alors que le style est aussi le lieu de focalisation des débats qui animent une société, ainsi que le marqueur visible et concret de ces tensions. C'est à une réflexion autour des nouvelles formes de *connoisseurship* que cette session souhaiterait inviter. Il s'agira de montrer que le problème qu'il pose concerne les critères du jugement scientifique, fondé sur une conception des rapports entre le fond et la forme (Audrey Rieber) mais aussi les fins de ce jugement. Celui-ci doit viser le classement et l'attribution des objets à une main, une période, un espace définis (Frédéric Hueber), mais chercher aussi à comprendre comment ces spécificités stylistiques rendent compte d'une vision du monde, de pratiques épistémologiques (Valérie Kobi), politiques (Grégoire Extermann) ou sociales (Anna-Lena Gugger).

Jan Blanc est professeur associé d'histoire de l'art de la période moderne à l'Université de Genève. Spécialiste de la théorie de l'art, ainsi que de la peinture hollandaise et anglaise du xvii^e et xviii^e siècle, il prépare la publication complète des écrits de Joshua Reynolds et un livre sur la peinture d'histoire anglaise.



Vereinigung der
Kunsthistorikerinnen
und Kunsthistoriker
in der Schweiz

Association
suisse des historiens
et historiennes
de l'art

Associazione
svizzera degli storici
e delle storiche
dell'arte

u^b

b
UNIVERSITÄT
BERN

PLENUM 2

PETER J. SCHNEEMANN (Universität Bern)

Abstract Plenarvortrag:

Anagrammatische Räume. Das Interieur in der zeitgenössischen Kunst

Die Ausgangslage für dieses Forschungsprojekt bilden Phänomene der Installationskunst, das heisst realer Dreidimensionalität. Während in den 60er und 70er Jahren Rauminstallationen dominierten, die das formale und wirkungsästhetische Raumvokabular ausloteten, kann für die Gegenwart der Begriff des Interieurs fruchtbar gemacht werden. Der Charakter der „Erfahrungsinstallation“ tritt zurück zugunsten von Räumen, die Referenzen gesellschaftlicher Orte zur Disposition stellen. Der Kunstraum der Installation greift ein Vokabular auf, das eine Lektüre nach Funktionen und Konventionen nahelegt. Handlungsfelder der Gesellschaft werden mittels ikonologischer, memorialer und narrativer Referenzen innerhalb der künstlerischen Innenräume angeboten und können so als Raumtypologien analysiert werden. Vom Mobiliar zur Tapete, über Türen und Beleuchtungen bis hin zum spezifischen Geruch reichen die Elemente mit denen gearbeitet wird. In diesem künstlerischen Interesse am Innenraum wird dieser als eine brüchige und hybride Konstruktion erprobt. Mit der klaren Konfrontation von gereinigtem, objektiviertem Kunstraum (White Cube) mit den Fragmenten eines Realraums (Beispiel Gregor Schneider) wird das Interieur zum eigenständigen Paradigma. Distanzierungen und Brechungen entstehen nicht nur durch die Möglichkeit die Differenz zwischen institutioneller Wand des Museums und installativer Wand des Interieurs, sondern durch den Bezug funktionaler aber nachgebauter Räume: Temporäre Filmsets, Kulissen und Modelle. Unter der Perspektive der Betrachterforschung sind diese installativen Arbeiten deshalb so interessant, weil sich die Rezipienten in den fragmentierten Interieurs als Protagonisten bewegen und ihr Verhalten gegenüber den Regelwerken der entsprechenden Typologien positionieren. Die Typologie dieser neu zusammengesetzten, als Konstruktion offengelegten Räume ist in den letzten Jahren immer komplexer geworden und spiegelt Prozesse permanenter Translozierung und Verschränkung. Das Interieur spielt die zentrale Rolle in Fragen der Repräsentation von Geschichte und Praktiken sozialer Kommunikation. Hier gilt es, den Bezug zu untersuchen, der sich zwischen der Kunstgattung „Interieur“ und der Ausdifferenzierung von Räumen in der Gesellschaft ergibt.

Peter J. Schneemann, geb. 1964; Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie in Freiburg i. Br., Colchester und Giessen; 1993 Dissertation über Modelle und Funktionen der französischen Historienmalerei 1747-1789; Habilitation im Jahr 2000 mit einer Arbeit über die Historiographie des Abstrakten Expressionismus. Seit 2001 Direktor der Abteilung Kunstgeschichte der Gegenwart an der Universität Bern. Gastprofessur am Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD); Sekretär des Comité International d'Histoire de l'Art (CIHA); Präsident der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS). Arbeitsschwerpunkte: Diskursanalyse, Paradigmen der Kunstbetrachtung, Kunstausbildung, Archivprozesse, Display. Aktuellste Publikation: *Kunstausbildung. Aneignung und Vermittlung künstlerischer Kompetenz*, hrsg. von Peter J. Schneemann und Wolfgang Brückle.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

PLENUM 3

PASCAL GRIENER (Universität de Neuchâtel)

Einleitungstext Sektion:

Histoires de l'art au musée du XXI^{ème} siècle – pourquoi, comment?

Plusieurs concours d'architecture récents, en Europe, privilégient l'image d'un musée discret, presque invisible – trois exemples récents, en Suisse, proposent même l'enterrement pur et simple d'extensions muséales. Signe des temps nouveaux ? Cette remise en cause de l'enveloppe du Musée contraste avec la visibilité presque agressive de plusieurs projets construits en orient et en extrême orient. Partout, cette tension s'additionne à une crise des contenus propres à être mis en scène. Dans le domaine des beaux-arts, nous vivons l'affaiblissement majeur des Grands Récits censés organiser l'histoire du modernisme ; enfin, la mise en espace de l'histoire de l'art favorise une culture presque ludique de la juxtaposition, qui fait éclater les syntaxes traditionnelles. Un bilan s'impose.

Born 1956. M.A. Neuchatel (1981), D. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris (1984); Ecole du Louvre (Muséology); D. Phil. University of Oxford (1990) with Francis Haskell. Fellow of the Baring Foundation, London; Professor of Art History, University of Neuchâtel, 1995; Guest scholar, Trinity College, Oxford, 1992-7; Associate Professor, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 1999-2000; Guest Professor at the Collège de France, Paris 2003-4; Guest professor at the Ecole Normale Supérieure, Paris, 2006. Elected member of the European Academy of Sciences, 2004; scientific board, *Revue de l'Art*, and *Perspectives* (INHA, Paris). Writings on Winckelmann, Hans Holbein, on historiography and history of collections. Edited together with Kornelia Imesch : *Klassizismus und Kosmopolitismus. Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*. Zurich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2004. Associate curator of a large exhibition on artistic exchanges in Europa, *Europalia 2007*, The Great Workshop, Brussels, under the patronage of the European Commission, to coincide with the celebrations of the 50th anniversary of the Rome Treaty (Head curator: Prof. Roland Recht, Collège de France, Paris; essays by Krzysztof Pomian, EHESS Paris, Peter Burke, Cambridge University, Roger Chartier, Collège de France, & Pascal Griener). Co-organizer of the large colloquium *XIXème siècle*, organized by the Musée d'Orsay, Paris, for the celebrations of the twentieth anniversary of this institution (scientific board and head of section on History of taste in the XIXth century), september 2007



b
UNIVERSITÄT
BERN

PLENUM 3

SIGRID SCHADE (Zürcher Hochschule der Künste)

Einleitungstext Sektion:
Affekt in Kunst und Visueller Kultur

Affekte und Affizierungen sind wieder in den Fokus wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeitens gerückt. Die theoretische Beschäftigung mit Konzepten von Atmosphäre und Emergenz zeugt ebenso wie die Ästhetik vieler Videoinstallationen seit den 1990er Jahren von dem aktuellen Interesse an einer (körperlichen) Wirkungsästhetik. Angesichts der Tendenz, damit unkritisch an Unmittelbarkeitsvorstellungen anzuknüpfen und sich auf Übertragungsphänomene zu konzentrieren, ohne historische und mediale Bedingtheiten zu reflektieren, sollen unausgesprochene Unterstellungen dieses Diskurses thematisiert werden. Aus der Perspektive einer (Re-)Historisierung des Affektskonzepts und einer kritischen Diskussion medialer Wirkungsästhetiken lässt sich nach den damit verbundenen kulturellen Konstruktionen sowie den zugrunde liegenden Subjektentwürfen fragen. Die Beiträge beleuchten u. a. Warburgs Affektkonzept als mediales Setting, affektiv-emotionale Aspekte der Bildproduktion, Konzepte von Ansteckung und Widerfahrnis und Einfühlungstheorien in Geschichte und Gegenwart.

Prof. Dr. Sigrid Schade, Leiterin des Institute for Cultural Studies in the Arts (ZHdK), von 1994-2004 Professorin für Kunstwissenschaft und Ästhetische Theorie an der Universität Bremen, lehrt und forscht zu KünstlerInnenmythen, Körperkonzepten und Wechselwirkungen zwischen alten und neuen Medien in Kunst und der Alltagskultur, zu Gedächtnistheorien und Kulturtransfers



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

PLENUM 3

NOTT CAVIEZEL (Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege)

Einleitungstext Sektion:

Auftrag und Grundsätze der Denkmalpflege – Theorie und Praxis im Wandel

Seit dem jungen Bundesstaat haben sich Denkmalbegriff und -theorie, aber auch die praktische Auseinandersetzung mit dem gebauten Patrimonium sowie die politischen Rahmenbedingungen gewandelt. Die Denkmalpflege gewinnt infolge einer sich erweiternden Auslegung ihrer Bestimmung einen mehr und mehr interdisziplinären Charakter der sich auch in einer engen Verbindung zu den Nachbarfächern wie Bauforschung, Archäologie, Restaurierungstechnologie, usw. zeigt. Diese Entwicklung ist eng mit dem Wandel der Beweggründe und Theorien verbunden. Denkmalpflege ist heute ein zeitgebundener Auftrag, dessen gesellschaftliche Relevanz auch immer neu definiert werden muss.

Die Referate beziehen sich ebenso auf die theoretische wie die praktische Seite der Denkmalpflege und beleuchten ihren Wandel als Auswirkung der Charta von Venedig wie auch vor dem Hintergrund einer Denkmal-Landschaft der Nachkriegszeit.

Nott Caviezel, Dr. phil.; Studium der Kunstgeschichte, Geschichte des Mittelalters und der historischen Grundwissenschaften an der Universität Freiburg. Ehem. Programmleitung NFP 16, ehem. Direktor der GSK, Lehraufträge für Kunstgeschichte und Denkmalpflege an den Universitäten Bern und Lausanne. Seit 2003 Chefredaktor von "werk, bauen + wohnen", Seit 2005 Mitglied, seit 2009 Präsident der Eidg. Kommission für Denkmalpflege



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

PLENUM 4

KORNELIA IMESCH OECHSLIN (Universität de Lausanne)

Einleitungstext Sektion:

Auteur, originalité, authenticité – construction / déconstruction

Avec la fin du postmodernisme, les concepts et les termes d'« originalité », « auteur » et « authenticité » ont gagné une nouvelle pertinence. Cette session a pour objectif de soumettre ces termes à un questionnement permettant une relecture à travers différents points de vue. Elle propose une discussion aussi bien thématique que théorique et réunit des présentations qui manient ces concepts et notions en abordant la représentation de l'hystérie dans le domaine visuel documentaire et artistique, l'aspect du *facadesign* contemporain, les discours concernant les déclarations d'artistes ainsi que le procédé de l'appropriation dans le cadre de l'histoire de l'art postmoderne. Durant cette session, nous poserons également la question de savoir dans quelle mesure l'originalité et l'authenticité, le style et la notion d'auteur constituent les fondements de l'œuvre et du concept d'art occidental. Nous aborderons la question de la relation réciproque de ces notions et concepts par rapport à leurs contextes spécifiques, de même que l'hypothèse que ces derniers constituent un élément propre à notre culture.

Prof. Dr. Kornelia Imesch Oechslin, Professeur d'histoire de l'art de la période contemporaine à l'Université de Lausanne. Domaines de spécialisation scientifique: système de l'art globalisé, théorie de l'art, activités et concepts artistiques, art et études de genre, cinéma et art, art suisse. Co-éditrice et auteur de diverses publications liées à l'art de la période moderne et contemporaine.



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

PLENUM 4

CHONJA LEE (articulations / Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich)

Einleitungstext Sektion:
Das Material des Immateriellen

Der Topos des Immateriellen nimmt in kunsthistorischen Diskursen einen zentralen Stellenwert ein. Wie wird in der bildenden Kunst das Immaterielle dargestellt beziehungsweise Materialität überwunden? Ist das nicht per definitionem unmöglich? Die bildliche Repräsentation abstrakter Konzepte ist ein Epochen und Traditionen übergreifendes künstlerisches Problem: Als Reaktion auf den byzantinischen Bilderstreit wird in den Licht inszenierenden Mosaiken der Hagia Sophia die Dichotomie von Material und Inhalt scheinbar aufgehoben. Im Mittelalter entwickelten toskanische Künstler für die Visualisierung von Träumen auf Predellen vielfältige Darstellungsmodi. Im 20. Jahrhundert wurden Werk- und Materialbegriff neu verhandelt: Laszlo Moholy-Nagy erschuf durch Licht und Bewegung einen „dematerialisierten Raum“. Vermeintlich immaterielle Performances der Neo-Avantgarde der 1970er Jahre machten den Körper zum „Bildträger“ und betonten somit gerade dessen Materialität. Der Topos des Immateriellen bleibt auch in designhistorischen Diskursen jüngerer Zeit aktuell, die trotz der Semantik des „digitalen Zeitalters“ romantische Ideale des Bauhauses aufgreifen.

Ab 2001 Studium (Universitäten Zürich und Genf), künstlerischer Vorkurs (écal), Redaktionsassistentin und freie Journalistin (NZZ am Sonntag), Praktikantin (Kunstmuseum Luzern), Kunstvermittlerin (Museum Rietberg). 2009 Studienabschluss (europäische und ostasiatische Kunstgeschichte, Politikwissenschaft). 2008–2009 Assistentin (Lehrstuhl für zeitgenössische Kunstgeschichte, Universität Genf). Seit Sep. 2009 Doctoral Fellow (SIK-ISEA).



b
UNIVERSITÄT
BERN

PLENUM 4

GOTTFRIED BOEHM (Universität Basel)

Einleitungstext Sektion:
Bilddiskurse

Das Arbeitsprogramm der Sektion „Bilddiskurse“ erprobt Versuche, die Kunst von ihren Werken her zu verstehen und zum Sprechen zu bringen. Dabei geht es darum, die schlechte Alternative zwischen einem formalistischen close reading und einer kunstfernen Kontextanalyse zu vermeiden. Ausgehend von den Modalitäten ausgewählter Werke und der ihnen innewohnenden bildlichen Organisation wird untersucht, auf welche Weise sie jeweils ihren spezifischen Sinn erzeugen. In enger Wechselwirkung mit der Wahrnehmung des Betrachters und bezogen auf die jeweiligen historischen Prägungen, die in das Werk eingeflossen sind.

In der Sektion kommen unterschiedliche Vorgehensweisen, in Richtung auf dieses Ziel, zur Diskussion. Diejenige von Michael Lüthy ist bestrebt, die Struktur der Sinnerzeugung selbst zu analysieren – im Rückgang auf Gedanken Ludwig Wittgensteins. Pablo Schneider geht vom Status der Bildbeschreibung aus, als eines methodischen Instrumentes, das er anhand von Überlegungen Edgar Winds diskutiert. Michael Diers, Claudia Blümle und Nadine Franci dagegen wählen den Ausgangspunkt jeweils bei ganz bestimmten Werken: bei Antonio Pollaiuolos Bildnis eines Grossvaters mit seinem Enkel, bei Dirk Bouts Rathausbildern für Löwen und exemplarischen Gemälden Frantisek Kupkas.

Dabei treten ganz unterschiedliche historische und sachliche Explikationshorizonte hervor, die zum Beispiel die Rolle eines Bildprogramms in der Rechtsgeschichte oder die Konkretisierung von Zeiterfahrung unter Vorzeichen abstrakter Malerei zum Gegenstand haben. Diese verschiedenen Exempel kommen in der Absicht überein, die den Bildern innewohnende Form der Artikulation, die ihnen eigene Diskursivität herauszuarbeiten und als methodische Basis kunstgeschichtlicher Arbeit ins Spiel zu bringen. Sie verfolgt die Absicht, alte Frontlinien zum Beispiel zwischen einer immanenten und einer externen Analyse der Werke, zwischen Formbestimmung und Ikonographie oder zwischen Ästhetik und Historisierung zu begradigen.

Die Sektion beabsichtigt einen Raum offener Debatten zu schaffen, in dem das Gespräch zwischen unterschiedlichen Positionen des Faches weitergeführt und produktiv gewendet wird.

BOEHM, Gottfried, Prof. Dr. phil. geb. 1942 in Braunau (Böhmen). Studium der Kunstgeschichte, Philosophie, Germanistik in Köln, Wien und Heidelberg. Promotion 1968 in Philosophie, Habilitation 1974 in Kunstgeschichte in Heidelberg. Von 1975-1979 Dozent und apl. Prof. für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum, 1979-1986 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Justus-Liebig-Universität Giessen. Seit 1986 Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel. Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin (2001/2002). Direktor des Nationalen Forschungsschwerpunktes (NFS) „Bildkritik“ (2005). Seit Juli 2006 korrespondierendes Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften; seit 2010 Mitglieder der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 1: „REGARDS INTERDITS. STRATÉGIES DE MONSTRATION ET D'OCCULTATION DANS L'ART DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE“

TRISTAN WEDDIGEN (Universität Zürich)

Abdruck, Gewebe, Gesicht: zu den textilen Ursprüngen des christlichen Bildes

Die jüngere Forschung hat das ‚nicht von Menschhand geschaffene‘ Christusbild, insbesondere den Gesichtsabdruck im Stoff, als ein Paradigma des mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildbegriffs erkannt. Es stellt sich nun die Frage, welche Rolle der textile Bildträger im christlich geprägten Visualitätsdiskurs spielt. Ausgehend von der Vera Icon und ihren Vervielfältigungen sollen textilkünstlerische Darstellungen des Antlitzes Christi untersucht werden, die die Differenz zwischen Bild und Träger aufheben. Welches Bildkonzept stellen gewirkte Veroniken dar? Wie definiert sich das textile Medium im medialen Wettstreit mit der Malerei? Wie verhalten sich die Metaphern ‚Schleier‘ und ‚Teppich‘ zueinander?

Tristan Weddigen (*1969) ist Ordinarius für Kunstgeschichte der Neuzeit an der Universität Zürich. Er hat über Kunst und Kunsttheorie der frühen Neuzeit, über Sammlungsgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts und über Methodenfragen publiziert. Zurzeit leitet er das Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds und des European Research Council 'Eine Ikonologie des Textilen in Kunst und Architektur'.

<http://www.khist.uzh.ch/neuzeit/prof.html>



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SECTION 1: „REGARDS INTERDITS. STRATÉGIES DE MONSTRATION ET D'OCCULTATION DANS L'ART DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE“

MASSIMO LEONE (Università di Torino)

The veil of Tamar

Gen. 38:14 narrates the Biblical episode of Tamar, Judah's twice daughter-in-law. God kills both her first husband Er, because he is wicked, and her second husband Onan, because he refuses to give his seed to his brother's former wife. Judah therefore promises Tamar to his third son Shelah, but since he is not in the age of marriage yet, Judah asks Tamar to dress like a widow until Shelah grows up. One day Judah goes up to Timnath to shear his sheep. What happens next is narrated as follows:

«And she put her widow's garments off from her, and covered her with a vail, and wrapped herself, and sat in an open place, which [is] by the way to Timnath; for she saw that Shelah was grown, and she was not given unto him to wife. When Judah saw her, he thought her [to be] a harlot; because she had covered her face.» (KJV)

The paper will focus on the Jewish and Christian exegeses of the story of Tamar in the Renaissance and in the early modern period, as well as on coeval visual representations, in order to answer the following questions: how did the Renaissance and the early modern period interpret this episode, both in Biblical exegeses and visual representations? How did they determine the status of the female body, and its relation to the male gaze and desire? How were garments used to articulate such relation? And what does the analysis of these exegetical and visual materials reveal about the visual and bodily culture of this epoch?

Massimo Leone is Research Professor of Semiotics and Cultural Semiotics at the Department of Philosophy, University of Torino, Italy. He graduated in Communication Studies from the University of Siena, and holds a DEA in History and Semiotics of Texts and Documents from Paris VII, an MPhil in Word and Image Studies from Trinity College Dublin, a PhD in Religious Studies from the Sorbonne, a PhD in Art History from the University of Fribourg (CH). He was visiting scholar at the CNRS in Paris, at the CSIC in Madrid, Fulbright Visiting Professor at the Graduate Theological Union, Berkeley (USA), and Endeavour Research Visiting Professor at the School of English, Performance, and Communication Studies at Monash University, Melbourne (AUS). His work focuses on the role of religion in modern and contemporary cultures. Massimo Leone has authored two books, *Religious Conversion and Identity - The Semiotic Analysis of Texts* (London and New York: Routledge, 2004) and *Saints and Signs - A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism* (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2010) and numerous papers in semiotics and religious studies. He has lectured in Africa, Asia, Australia, Europe, and North America. He is the chief editor of *Lexia*, the Semiotic Journal of the Center for Interdisciplinary Research on Communication, University of Torino, Italy.

SECTION 1: „REGARDS INTERDITS. STRATÉGIES DE MONSTRATION ET D'OCCULTATION DANS L'ART DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE“

MICHEL WEEMANS (École des Hautes-Études en Sciences Sociales, Paris)

Vision extérieure et vision intérieure dans *La Tentation de Saint Antoine* de Joos van Craesbeeck.

Cette communication propose d'étudier l'économie scopique singulière et les tensions à l'œuvre dans *La Tentation de saint Antoine* (1650) de Joos van Craesbeeck. Le tableau est dominé par une tête monumentale qui représente la bouche d'enfer mais dont les traits expressifs semblent refléter les affres du saint. Tandis que la Luxure tentatrice tourmente l'anachorète qui cherche refuge dans la concentration intérieure à droite, une horde de monstres grotesques et de corps nus s'échappe de la bouche du géant. Une seconde béance, au sommet de la tête comme déchirée, laisse entrevoir un peintre à son chevalet dans un décor de taverne. Le visage géant qui d'un œil interpelle le spectateur et de l'autre lorgne vers le saint, est aussi un autoportrait. Le peintre semble traverser le panneau peint pour découvrir par effraction un monde imaginaire et effrayant. Le dispositif pictural récurrent chez Craesbeeck, d'une tête (souvent un autoportrait) traversant une fenêtre pour observer la scène, suggère ici un regard interdit, une impossible confrontation du visage et de son identité intérieure. Le tableau sera envisagé dans le contexte des autoportraits d'artistes néerlandais débauchés (associés aux cinq sens ou ici aux péchés) et relié au thème, commun à saint Antoine et à l'autoportrait, de la mélancolie. Nous interrogerons la manière dont sont mis en scène sur un mode paradoxal, vision extérieure et vision intérieure, réel et imaginaire, corporel et spirituel, pictor vulgaris et pictor doctus, observateur naer het leven et pictor gryllorum héritier de Bosch et Bruegel.

Docteur en histoire de l'art de l'École des hautes études en sciences sociales.

Membre du CEHTA-EHESS (Centre d'histoire et théorie de l'art, École des hautes études en sciences sociales, Paris).

Professeur à l'École nationale supérieure d'art de Bourges

SECTION 1: „REGARDS INTERDITS. STRATÉGIES DE MONSTRATION ET D'OCCULTATION DANS L'ART DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE“

DIANE BODART (Université de Poitiers)

De face ou de profil? Portraits de borgnes et autres infirmes des yeux

Par l'étude d'un petit catalogue de portraits de borgnes et autres infirmes des yeux, réunissant anciens et modernes, princes et hommes de guerre, poètes et belles intrigantes, la communication se propose d'interroger la tension entre ressemblance et idéalisation dans l'art de la Renaissance, à travers le problème théorique et pratique que soulevait la représentation des défauts physiques. Un célèbre portrait de borgne, celui d'Antigonos peint de profil par Apelle pour cacher son infirmité (Pline, *Nat. Hist.*, XXXV-90), était à l'époque le topos qui illustre par excellence le discours sur la dissimulation des traits disgracieux dans la représentation des hommes illustres, discours développé dans les théories artistiques et la littérature depuis le *De Pictura* de Leon Battista Alberti jusqu'au théâtre de Calderón de la Barca. Or l'exemple était aussi efficace que limité, parce que la position de profil, si elle permettait d'occulter le défaut sans en nier l'existence, donc sans compromettre la ressemblance, n'était applicable qu'à une catégorie restreinte d'infirmités. En outre, le paradigme d'Antigonos fut loin d'être suivi de façon systématique dans la pratique artistique, certains portraits témoignant au contraire avec précision l'anomalie physique du modèle. L'analyse de cas différents tant par leurs références culturelles que par le statut social du modèle, permet ainsi de mettre au jour de multiples stratégies de monstration ou d'occultation du défaut physique au sein de la détermination des traits identitaires d'un visage et de la construction de son image.

Diane Bodart est maître de conférences d'histoire de l'art moderne à l'Université de Poitiers. Ses principaux travaux ont porté sur les rapports de mécénat entre les Gonzague et Titien (*Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rome, Bulzoni, 1998), les Habsbourg d'Espagne et la représentation du pouvoir (*Pouvoirs du portrait. L'art à l'épreuve de la politique sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, INHA, sous presse), les théories de la statuaire royale (François Lemée, *Le traité des statues* (1688), éd. critique en collaboration avec H. Ziegler, Weimar, VDG, sous presse), le reflet dans l'art de la Renaissance (« Le reflet et l'éclat. Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI^e siècle », dans *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, éd. J. Habert et V. Delieuvin, cat. exp., Paris, Hazan, 2009, p. 216-259), la création à l'âge de la vieillesse (organisation du colloque international « Le grand âge et ses œuvres ultimes », Université de Poitiers, 10-12 décembre 2009). Elle a été boursière de la Casa Velázquez, de la Villa Médicis – Académie de France à Rome, du Centre Allemand d'Histoire de l'Art à Paris, de la Villa I Tatti – The Harvard University Center for Renaissance Studies à Florence, du Kunsthistorisches Institut à Florence, et elle a reçu un prix de l'Aby-Warburg-Stiftung à Hambourg.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 1: „REGARDS INTERDITS. STRATÉGIES DE MONSTRATION ET D'OCCULTATION DANS L'ART DE LA RENAISSANCE ET DU BAROQUE“

JEAN-FRANÇOIS CORPATAUX (Université de Fribourg)

La Vénus de Dresde: Une peinture, un corps et ses mystères

«La tela della Venera nuda, che dorme in un paese con Cupidine fu de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese et Cupidine furno finiti da Tiziano»

Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere del disegno* (1525)

La Vénus de Dresde fait partie des nus féminins les plus célèbres de l'art occidental. Nous envisageons d'examiner les enjeux esthétiques et anthropologiques de la représentation de ce corps qui s'offre – les yeux clos, endormi – au regard du spectateur avec une attention particulière aux stratégies figuratives et aux propriétés de l'œuvre dans sa globalité. Cette peinture très étudiée depuis que Giovanni Morelli l'a redécouverte vers la fin du XIXe siècle peut encore dévoiler quelques-uns de ses secrets. Une double interrogation nous conduira dans cette recherche: quel est le rapport qui s'instaure entre le nu et le paysage ? Quel est le rôle joué par le drapé dans la mise en exergue du fameux nu vénitien ? Il s'agit d'une approche renouvelée de l'œuvre qui pose le problème du regard du spectateur par une analyse ponctuelle de l'objet pictural aux confins de ses données techniques, stylistiques et formelles.

Né en 1981, J.-F. Corpataux accomplit ses études à l'Université de Fribourg (Suisse) où il soutient, en 2009, sa thèse de doctorat intitulée «Sculpture et moulage sur nature au XIXe siècle» (rapporteurs : V. Stoichita et H. Zerner). Il est auteur de plusieurs publications portant sur l'art du XIXe siècle parmi lesquelles figure un article consacré à la *Pythie* de Marcello paru dans la *Revue de l'art* en 2009. Assistant diplômé à la Chaire d'histoire de l'art moderne et contemporain de l'Université de Fribourg entre 2005 et 2010, J.-F. Corpataux est boursier du Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) durant l'année 2007-2008 à Paris. Promu assistant docteur en 2010, il travaille actuellement sur la peinture italienne de la Renaissance.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 2: „BILDTEXTUREN DER FOTOGRAFIE“

FLORIAN ARNDTZ (Universität Basel)

„Ohne Titel“ (Strategien des Nicht-Benennens bei Stieglitz und Mapplethorpe)

Durch alle Selektion, Manipulation, Suggestion hindurch erhält sich bei Fotografien ein Moment der bloßen Wiedergabe, der stummen Wiederholung dessen, was als ihnen vorausliegend zu denken ist: der Referenz, der Kontingenz, der Realität. Auf und aus diesem Grund scheinen fotografische Bilder häufig keine weitere Bedeutungsgebung nötig zu haben, das *vouloir-dire* eines Titels wirkt schnell redundant oder beliebig. Statt sich nun aber mit semantischen Lappalien zu begnügen oder auf die Benennung ganz zu verzichten, spielen Fotografen diesen Konflikt hin und wieder konsequent aus. Ihre Titel beziehen sich dann nicht (nur) auf das, was das Bild zu sehen gibt, sondern auf die Beziehung des Titels zum Bild. Alfred Stieglitz zum Beispiel nennt seine Wolkenbilder *Equivalentes*, während Robert Mapplethorpe gelegentlich einem Bild, das explizit ohne Titel ist, in Klammern doch noch eine deutende Ergänzung beifügt. Was sind die Äquivalente? Was trägt die Klammer nach? In meinem Beitrag möchte ich der hohen Reflexivität, die hier zu erkennen ist, auf die Spur kommen.

Studium der Medienwissenschaft, Germanistik und Anglistik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Lehraufträge zur Bildtheorie und Philosophischen Ästhetik, seit 2009 Promotionsstipendiat des Graduiertenkollegs „Bild und Zeit“ des NFS Bildkritik, eikones, in Basel mit dem Thema „Reflexionsphilosophie und technische Bilder“.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 2: „BILDTEXTUREN DER FOTOGRAFIE“

NANNI BALTZER (Universität Zürich)

Zur Produktion von Geschichtsbildern. Die politische Funktion von Text und Fotografie

Notate - Kürzel, Stichworte - auf der Rückseite von fotografischen Aufnahmen sind in den meisten Fällen kurz und präzise. Für Uneingeweihte mögen sie kryptisch sein, doch in der Absicht sind sie, meistens, eindeutig. So lässt Mussolini, wenn er Portraits von sich selbst zensuriert, keinen Zweifel über sein Urteil: Ein si/M resp. no/M entscheidet über die weitere Existenz der Abbildung, das Sigel lässt keinerlei interpretatorische "sfumature" zu. Ähnlich verhält es sich in den meisten Fällen mit Orts- und Zeitangaben sowie Stichworten, die das Geschehen auf der Vorderseite skizzieren; sie sollen dem Betrachtenden eine Hilfestellung bieten in der Dechiffrierung des Abgebildeten. Anders verhält es sich mit Texten (etwa Legenden oder Kommentaren), die eine Fotografie, losgelöst von ihr als Träger, begleiten. Nicht selten bewegt sich dieser Text weg von objektiven Fakten hin zu einem subjektiv-deskriptiven Inhalt, der sich nur mehr oder weniger eng an das Abgebildete anlehnt. Hinter der Kombination von Text und Bild, womöglich publiziert in Printmedien, steht meistens eine andere Absicht als hinter dem Notat einzelner Stichworte auf der Rückseite eines Fotos. Nicht selten soll ein begleitender Text den Leser zu einer bestimmten Interpretation des Bildes führen, die nicht zwingend mit der Absicht des Fotografen übereinstimmen muss. Im Vortrag sollen solche Beispiele - unbewusste, vor allem aber auch bewusste Manipulationen von Fotografien durch Text (Bsp. "Marcia su Roma", 1922) - untersucht, erläutert, und in den Kontext der spezifischen politischen, kulturellen und medienhistorischen Situation gestellt werden.

Postdoc an der Lehr- und Forschungsstelle für Fotografie an der Universität Zürich; Promotion über „Fotomontage im Kontext faschistischer Propaganda im Italien der Dreissigerjahre“. Forschungsaufenthalte u.a. in Kanada und Italien; versch. Stipendien. Lehraufträge und Publikationen zur Kunst-, Architektur- und Fotografiegeschichte sowie Ausstellungskuratorien.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 2: „BILDTEXTUREN DER FOTOGRAFIE“

ROGER FAYET (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich)

„Abgeschossen“. Fotografische Evidenz und verbale Militanz in Ernst Friedrichs „Krieg dem Kriege!“

Das „nüchtern-wahre, das gemein-naturgetreue Bild des Krieges – teils durch Zufall, teils durch Absicht – photographisch festgehalten“ wollte der Antimilitarist Ernst Friedrich mit seiner Streitschrift „Krieg dem Kriege!“ den Zeitgenossen vor die Augen bringen. In der 1924 erschienenen und 1926 um einen zweiten Band erweiterten Dokumentation über die Gräueltaten des 1. Weltkrieges verschränken sich wissenschaftliche, politische und künstlerische Strategien im Umgang mit Fotografie und ihrer Kommentierung. So orientiert sich der auf Evidenz hin angelegte Einsatz des fotografischen Materials an naturwissenschaftlichen und medizinisch-psychiatrischen Diskursen der Jahrhundertwende, während im polemisch aufgeladenen Verhältnis von Fotografie und Bildunterschrift sowohl Anbindungen an die Agitation der Linken als auch Bezugnahmen zur expressionistischen Druckgraphik manifest werden.

Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Zürich, Kurator, Direktor des Museums zu Allerheiligen in Schaffhausen, ab 1. September 2010 Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, versch. Lehraufträge, Publikationen und Ausstellungen zur Theorie der Un/Reinheit, Ästhetik der Gewalt, Museologie.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 2: „BILDTEXTUREN DER FOTOGRAFIE“

BARBARA NAUMANN (Universität Zürich)

Unschärfe, Verzeichnung. Fotografien in W.G. Sebalds Erzählungen

Unschärfe, Verzeichnung, Dunkelheit gehören zu den eigentümlichen signifikanten Eigenschaften der Fotografien in Sebalds Erzählungen. Diese Bildeigenschaften sind nicht auf druck- oder fotografietechnische Mängel zurückzuführen; vielmehr prägt die spezifische Erinnerungspoetik der Texte durch diesen Bildtypus geprägt. Die Fotografien sind Blicköffnungen, aber auch Symptome des Widerstands gegen die zweifelsfreie Sichtbarkeit des Gegebenen. Sie stellen wie die Texte die Ambivalenz der Erinnerung heraus. Man könnte sie deshalb als "symptomale Bilder" bezeichnen.

Barbara Naumann, seit 2000 Ordinaria für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich; zeitweilig auch Leiterin des Seminars für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. 1998-2000 Professorin für Literaturwissenschaft an der Universität Hamburg; 2002 Gastprofessur an der Universität Wien (Erasmus); 1994 Gastprofessur an der University of California, Berkeley. Von 1983 bis 1996 Assistentin in der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft (Szondi-Institut) der FU Berlin.

Herausgeberin der Zeitschrift „figurationen“; im Vorstand der Goethe-Gesellschaft Schweiz, Leitung des Projekts „Übertragung, Transference“ im Rahmen des NCCR „Mediality – Medienwissen, Medienwechsel, Medienwandel“, Zürich, ab 2005.

Gerade erschienen: Hg. (mit A. Kleihues, E. Pankow):

Intermedien: Zur kulturellen und artistischen Übertragung. Zürich: Chronos, 2010 (560Seiten, 120 Abb.)



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 2: „BILDTEXTUREN DER FOTOGRAFIE“

MARTIN GASSER (Fotostiftung Schweiz, Winterthur)
Tuggeners Briefe

Unser "blindes" Vertrauen in das, was wir auf einer Fotografie – oder einem Bild, das wie eine Fotografie aussieht – sehen, ist spätestens mit der Digitalisierung endgültig verloren gegangen. Mehr denn je müssen wir heute eine Fotografie, wenn wir sie verstehen wollen, nicht nur als Bild sehen, sondern als Objekt im wörtlichen Sinn *lesen* – vor allem auch das, was auf ihrer Rückseite gestempelt, gezeichnet oder geschrieben ist oder sich in sonst einer Weise als Spur ihrer "Biografie" eingepreßt hat.

Gerade beim Schweizer Fotografen, Maler und Filmemacher Jakob Tuggener (1904–88), der erklärende Texte zeitlebens ablehnte, sind die eigenen Beschriftungen auf Fotografien – oftmals auch auf Ausschussmaterial – sehr erhellend. Simple Orts- und Datumsangaben, ausgedehnte Bildlegenden, allerlei Notizen (von der Telefonliste bis zu Gedanken über die Kunst und den Sinn des Lebens), Beschreibungen und Erzählungen, Entwicklungen von Skizzen, mehrseitige Briefe oder detaillierte, teilweise wieder mit Fotografien illustrierte Filmscripte funktionieren als aufschlussreiche Kontexte für die Fotografien, auf denen sie erschienen. Dass sie darüber hinaus im Zusammenspiel von Malerei, Fotografie und Film sogar ein Eigenleben entwickeln können, soll anhand einer Reihe von Briefen, die Tuggener 1936 nach einer Reise in die Bretagne auf Fotografien an einen Freund schrieb, diskutiert werden.

Studium der Fotografie an der ETH Zürich und am Rochester Institute of Technology, USA. Studium der Kunst- und Fotografiegeschichte an der Princeton University und Promotion über das fotografische Werk von Jakob Tuggener. Konservator an der Fotostiftung Schweiz, Winterthur, zahlreiche Publikationen und Ausstellungen zur Geschichte der Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts.



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 3: „ARCHITEKTURGESCHICHTE ALS KUNSTGESCHICHTE“

OSKAR BÄTSCHMANN (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich)
Kunst- und Architekturgeschichte in der Schweiz

Es geht im Wesentlichen um die Diskussion einiger Fragen: Wie standen Kunstgeschichte und Architekturgeschichte zueinander in der universitären Lehre und Forschung in den vergangenen fünfzig Jahren? Welches sind die gegenwärtigen Beziehungen zwischen den beiden Gebieten? Welches sollen und können die künftigen Beziehungen sein für die Lehre, die Forschung und die wissenschaftliche Praxis?

Geboren 1943 in Luzern (Schweiz), Studium in Florenz und Zürich, Promotion an der Universität Zürich 1975 mit *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des ‚parler peinture‘* (Bern 1977). Anschliessend Forschungen an der Bibliotheca Hertziana, Rom, an der Bibliothèque Nationale Paris und am Warburg Institute London für die Habilitationsschrift *Nicolas Poussin. Dialektik der Malerei* (dt. 1982, engl. 1990, frz. 1994). 1984-88 C 3 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i.Br., 1988-90 C 4 Professor an der Universität Giessen, 1990-91 Getty Scholar am Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica C.A., 1991-2009 o.Prof. für Kunstgeschichte an der Universität Bern, 1992 Gastprofessor an der Ecole des Hautes Etudes an Sciences Sociales, Paris, 1995 Paul A. Mellon Visiting Fellow am Center for Advanced Study in the Visual Arts, Washington, D.C., 1999-2003 Vizedekan und Dekan der Phil.-hist. Fakultät der Universität Bern, 2005 Professeur de France am Institut National d’Histoire de l’Art, Paris, 2008/09 Gastprofessor an der National Normal Taiwan University, Taipeh.

Publikationen über Methodologie, Edouard Manet, Hans Holbein, Ausstellungskünstler, L.B. Alberti, Ferdinand Hodler, Paul Klee, Ilya Kabakov u.a.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 3: „ARCHITEKTURGESCHICHTE ALS KUNSTGESCHICHTE“

DANIELA MONDINI (Universität Zürich / Università della Svizzera italiana, Mendrisio)
Zentrum und Peripherie. Überlegungen zu Johann Rudolf Rahns *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* (1876)

1876 veröffentlichte Johann Rudolf Rahn (1841–1912) seine über 800 Seiten starke, epochale *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz*, die er parallel zur ebenfalls von ihm initiierten *Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler (erste Serie: Romanische Denkmäler 1872–1876)* erarbeitete. Beide Werke fokussieren auf die Architektur und Kunst des Mittelalters. Sie zielen auf eine positivistische kunsttopographische Erschliessung, aber auch kunsthistorische Einordnung des schweizerischen Denkmälerbestandes, um dessen Vielfalt in den unterschiedlichen Sprach- und Kulturregionen hervorzuheben und in den europäischen Kontext zu stellen. Entgegen zeitgleichen Publikationen, wie etwa Alfred Woltmanns *Geschichte der deutschen Kunst im Elsass* (1876), unterliess es Rahn, die Existenz einer «Schweizer» Kunst bzw. Architektur des Mittelalters zu postulieren. Exemplarisch wird an Schlüsselstellen des Werkes Rahns Auffassung der Antriebkräfte von Stilwandel und -transfer näher untersucht und mit jenen zeitgenössischer Überblicksdarstellungen zur Kunstgeschichte (Lübke, Springer, Schnaase, Viollet-le-Duc u.a.) verglichen.

Studium in Zürich und Rom; 2002 Promotion (Séroux d'Agincourt) und 2010 Habilitation (Kunst in Rom im Mittelalter) an der Universität Zürich. Lehraufträge an der TU München, ZHdK, ETH Zürich und an den Universitäten Zürich und Bern. Seit 2008 Dozentin für Geschichte der Architektur des Mittelalters an der Accademia di Architettura in Mendrisio.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 3: „ARCHITEKTURGESCHICHTE ALS KUNSTGESCHICHTE“

CRISTINA GUTBROD (Stauer & Hasler Architekten, Frauenfeld)

Das Landesmuseum als Vermittlung von Johann Rudolf Rahns Schweizer Architekturgeschichte

Johann Rudolf Rahn (1841–1912) zählte zu den Begründern des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich: Mit der Inventarisierung schweizerischer Kunstdenkmäler und seinem Eintreten für die Sicherung schweizerischen Kunst- und Kulturguts gab er den Anstoss zur Schaffung der «Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler». Seine Bestimmung kunsthandwerklicher Arbeiten des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts als eines ersten Ausdrucks nationalen Kunstschaffens war grundlegend für die Ankaufstätigkeit der 1887 aus der Gesellschaft hervorgegangenen eidgenössischen Kommission. Die erworbenen historischen Zimmereinrichtungen und Bauteile bildeten ein Kernstück der Sammlung des Landesmuseums und Ausgangspunkt von Gustav Gulls Entwurf, wobei sich Rahn dafür aussprach, dass nicht nur das Innere des Museums, sondern auch der Aussenbau Geschichte wiedergebe. Mit welchem Bild schweizerischer Architekturgeschichte Rahn den Museumsentwurf prägte, inwiefern der Bau mit seinem Architektur- und Denkmalverständnis übereinstimmte und wie das Landesmuseum mit seiner Lehrtätigkeit an der Bauschule des Polytechnikums verknüpft war, soll nachvollzogen und zur Diskussion gestellt werden.

*1973; 1992–1998 Architekturstudium an der ETH Zürich (dipl. Arch. ETH); 1999–2001 Nachdiplomstudium am Institut gta, ETH Zürich; 2002–2004/2007/2009 Entwurfsassistentin bei Stauer & Hasler, ETH Zürich und Lausanne; 2004–2009 Arbeit an der Dissertation über Gustav Gull (1858–1942); seit 2009 Assistentin an der Professur für Geschichte des Städtebaus, ETH Zürich; ab August 2010 bei Stauer & Hasler Architekten, Frauenfeld.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 3: „ARCHITEKTURGESCHICHTE ALS KUNSTGESCHICHTE“

PAOLO AMALDI (ENSA Lyon / Università della Svizzera italiana, Mendrisio)

Généalogie d'une interprétation en architecture: L'œuvre de Mies van der Rohe et la notion moderne de «continuité spatiale»

Dans leur pamphlet militant *The International Style*, publié à l'occasion de l'exposition de 1932 au Musée d'art moderne de New York, Johnson et Hitchcock posaient les bases d'une nouvelle opposition entre ancien et moderne. Parmi les critères de distinction, on trouve la notion de «régularité» opposée à celle de symétrie. Par régularité, les auteurs entendaient le rôle de la trame porteuse qui traverse les espaces et confère «continuité» et «unité» à l'ensemble. Johnson et Hitchcock accrédiétaient ainsi l'idée d'un rapport de cause à effet entre la notion quantifiable de «régularité» et celle plus heuristique de «continuité» spatiale qui va dominer l'historiographie de l'architecture moderne par son caractère flou et incertain. De continuité ont longuement parlé Sigfried Giedion (en l'associant à la notion de transparence), Bruno Zevi et Walter Curt Behrendt (pour ne citer que les plus célèbres).

C'est dans cette catégorie qu'est entrée l'architecture de Mies van der Rohe – et en particulier son pavillon de Barcelone – considérée par la plupart des historiens du XXe siècle comme l'expression la plus pure de cet idéal. Les commentateurs ont fait large usage, pour la décrire, de notions telles que «ouverture», «fluidité» et «continuum» qui dénotent des emprunts à d'autres champs de savoir. Il sera démontré comment ce discours a pris forme autour de l'œuvre de Mies en bloquant finalement la compréhension de l'œuvre. Seront présentées certaines manipulations graphiques employées par les historiens pour faire coïncider cette nouvelle valeur utopique de la modernité avec les espaces de Mies van der Rohe.

Paolo Amaldi d'origine italo-suisse est architecte diplômé de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (1994). Détenteur d'un doctorat en architecture de l'Université de Genève (2002), ses recherches tournent autour des mécanismes de perception en architecture. Il a été professeur à l'Université Catholique de Louvain, à l'Université de Montréal, et est actuellement professeur d'Histoire et Théorie de l'architecture aux Universités de Lyon ainsi que professeur invité à l'Accademia di Architettura de Mendrisio. Il est Rédacteur en chef de la revue suisse d'architecture FACES. Il mène, parallèlement, une activité comme architecte indépendant dans le bureau Amaldi-Neder à Genève.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 3: „ARCHITEKTURGESCHICHTE ALS KUNSTGESCHICHTE“

STANISLAUS VON MOOS (Yale University)

Kunstgeschichte im Exil

Man kennt das Paradox: Kunst und Architektur florieren wie noch nie, doch scheinen die einschlägigen Institutionen (Museum, Architekturschule, neuerdings auch Denkmalpflege) in zunehmendem Mass ohne die im universitären Fach Kunstgeschichte vermittelten Kenntnisse und Kompetenzen auszukommen. Die Situation der Kunstgeschichte an den Architekturschulen ist nur ein Beispiel.

Die Stellen für Kunsthistoriker schrumpfen weltweit. Wolle das Fach im Rahmen der Architekturschulen überleben, müsse es sich daher an den Normen einer technologisierten, oekonomisierten und digitalisierten Praxis des Architekturberufs orientieren. «Wenn wir fortfahren, das zu unterrichten, was man uns vor dreissig Jahren gelehrt hat [...] sind wir mehr als nur überflüssig. Wir schaden der Architektenausbildung» (so z.B. Mario Carpo in einem Editorial des *European Architectural History Network*).

Das vorgeschlagene Paper plädiert demgegenüber für eine Strategie der bloss taktischen Anpassung ans neue Umfeld. Hätte – besser: hat eine kulturgeschichtlich solide verankerte und geisteswissenschaftlich ambitionierte Kunstgeschichte nicht gerade in dem geschilderten Umfeld eine besonders nützliche Funktion zu erfüllen? – Der «Schaden», der in der Tat droht, kommt nicht von den Geisteswissenschaften und auch nicht von der Kunstgeschichte, sondern von einer nach opportunistischen Kriterien operativer Effizienz festgelegten «Architektenausbildung».

Kunsthistoriker, *1940 in Luzern, Vincent Scully Visiting Professor an der Yale University. Arbeitet heute an Projekten zu Le Corbusier und zur modernen Architektur in den den USA und in der Schweiz sowie zum Spannungsfeld von Bildender Kunst und Architektur im 20.Jh. allgemein. War 1983–2005 Professor für moderne und zeitgenössische Kunst an der Universität Zürich.



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 4: „KUNSTGESCHICHTE IM DIGITALEN ZEITALTER: POTENZIALE UND PROBLEME“

CHRISTIAN HUEMER (The Getty Research Institute, Los Angeles)

»Distant Reading«: Abstrakte Modelle und Datenvisualisierungen in der Kunstgeschichte

Seit Mitte der 1970er Jahre bemüht sich der Getty Provenance Index® grundlegende Quellenmaterialien für die Erforschung der Geschichte des Kunstsammelns in Europa zentral zugänglich zu machen. Gegenwärtig sind etwa 1,1 Millionen Datensätze aus historischen Dokumenten wie Inventaren, Auktionskatalogen und Geschäftsbüchern von Galerien online abrufbar. Doch was ist abgesehen vom unmittelbaren Zugriff auf Information gewonnen? Wie könnte der Schritt von digitalisierter zu digitaler Kunstgeschichte aussehen? Ist eine über Jahrzehnte hinweg entwickelte Datenbank überhaupt flexibel genug, um auf die jeweils aktuellen Fragestellungen einer Disziplin zu reagieren?

Am Beispiel des Provenance Index soll aufgezeigt werden, welche Herausforderungen und Potentiale in der durch kollaborative Arbeit bereitgestellten Datenfülle stecken. Obwohl ursprünglich als Nachschlagewerk für Provenienzen singulärer Meisterwerke konzipiert, sind damit auch komplexe raum-zeitliche Visualisierungen von sozialen Netzwerken, Marktentwicklungen, Kulturtransfers, etc. machbar, die andere, vielleicht unerwartete Zusammenhänge zum Vorschein bringen.

Christian Huemer leitet seit 2008 das „Project for the Study of Collecting and Provenance“ am Getty Research Institute in Los Angeles. Studium der Kunstgeschichte in Wien, Paris und New York. Lehraufträge u.a. am Hunter College, CUNY. Forschungsschwerpunkte sind Geschichte des Kunsthandels, zentraleuropäische Moderne sowie digitale Kunstgeschichte.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 4: „KUNSTGESCHICHTE IM DIGITALEN ZEITALTER: POTENZIALE UND PROBLEME“

MICHAEL SCHMID (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich)
Das ortlose Archiv

Traditionelle physische Archive sind an einen eindeutig definierten Ort gebunden. Online verfügbare Datenbanken lösen diese Bindung von Dokument und Aufbewahrungsort jedoch auf, an die Stelle dieser Identität tritt die virtuelle Präsenz im digitalen Raum. Digitalisierte Text- und Bildquellen werden durch die Präsentation im Internet zu Bildern gemacht, die sich von ihrem Erinnerungskontext zu lösen beginnen. Statt als Realitätssplitter einer vergangenen Wirklichkeit werden die digitalen Dokumente unterschiedlichster Herkunft als Bildkonglomerat der Gegenwart gelesen. Die Erinnerung selbst wird zeit- und ortlos und stattdessen durch eine frei flottierende Bildmasse ohne räumliche Beschränkung, ohne sinnhafte Rahmung verdeckt, die durch ihre sichtbare Präsenz im Web das in den Archiven Verborgene überstrahlt und die Sicht auf das Vergangene verzerrt.

Ab 2005 Leiter Dokumentation und Nachlassarchiv SIK-ISEA: Projekt Interview-Dokumentation (ab 2007), Projekt Virtuelle Vitrienen SIK-ISEA (ab 2008), Projekt Digitales Kunstarchiv SIK-ISEA (ab 2009). 2002–04 Autor und Mitherausgeber der Publikationsreihe UBS Art Collection. 2000 Assistenzkuratorium Museum Bellerive, HGKZ, Zürich.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 4: „KUNSTGESCHICHTE IM DIGITALEN ZEITALTER: POTENZIALE UND PROBLEME“

OLIVER GRAU (Donau-Universität Krems)

BRIDGING THE GAP: Zum Verlust der Kunst der letzten Jahrzehnte

Trotz gut besuchter Festivals, Forschungsprojekte, Publikationen, Konferenzen und datenbankgestützter Dokumentation ist die Medienkunst noch nicht in unserer Gesellschaft angekommen. Weder wird sie systematisch durch Museen und Archive gesammelt, noch von der universitären Kunst- und Mediengeschichte angemessen berücksichtigt. Auf eine in der Geschichte beispiellose Art unterliegt Medienkunst der ephemeren Natur der Speichermedien, so dass ihre ersten 4 Dekaden vollständig verloren gehen werden.

Dieser Vortrag diskutiert Initiativen und Strategien der systematischen Integration der Medienkunst in die Künste früherer Zeiten und zeigt Maßnahmen zu ihrem Erhalt. Fallbeispiele sind Forschungen, die am Department für Bildwissenschaften entstanden, die Datenbank für Virtuelle Kunst, umfassendstes Archiv der Medienkunst, (www.virtualart.at), die Konferenzserie, Textplattform und Virtuelle Community (www.MediaArtHistories.org) und die Digitalisierungs- und Erschließungskampagne der Graphischen Sammlung Göttweig (www.gssg.at). Letztere wird über Brückenschlagwort-Indices systematisch mit Archiven der Medienkunst verknüpft, sowie durch Virtuelle Ausstellungen und Projektionsforschung in neuartiger Weise erschlossen.

Oliver Grau ist Inhaber der ersten Professur für Bildwissenschaften im deutschen Sprachraum. Vor der Habilitation forschte er an der Humboldt-Universität. Grau konzipierte neue Masterprogramme sowie neue Arbeitsinstrumente für die Geisteswissenschaften, u.a. die Database of Virtual Art und die Graphische Sammlung Göttweig Online.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 4: „KUNSTGESCHICHTE IM DIGITALEN ZEITALTER: POTENZIALE UND PROBLEME“

ANNA SCHREURS (Kunsthistorisches Institut Florenz / Max-Planck-Institut)

Kollektive Forschung: Reflexionen über die Idee eines Wissenschaftler-Netzwerks am Beispiel von www.sandrart.net

In einer kritischen Reflexion des Projektes Sandrart.net, das auf die Online-Edition eines zentralen Quellentextes der Barockzeit, der 1675-80 in Nürnberg publizierten „Teutschen Academie“ Joachim von Sandrarts (<http://ta.sandrart.net>), zielt, soll der Beitrag die dem Projekt zugrundeliegende Idee der kollektiven Kommentierung des Textes durch ein Wissenschaftler-Netzwerk präsentieren und problematisieren.

In einer Art „blended database“ verbindet diese Online-Edition mehrere relationale Datenbanken mit ausformulierten Textkommentaren, in denen die Datenbank-Informationen argumentativ verarbeitet sind und Forschungsergebnisse präsentiert werden. Die Vorteile des Mediums Internet – neue Visualisierungsformen, andere Abfragemöglichkeiten, Vernetzungen von Information – werden mit den herkömmlichen Methoden der Textedition verbunden. Zudem ist eine unmittelbare Einbeziehung und Publikation von spezialisierten Forschungsergebnissen in Kommentaren zum Online-Text möglich. Die datierten Kommentare können das Fundament für einen daran anknüpfenden Diskurs – andere Meinungen, Korrekturen, neue Erkenntnisse – bieten. Problematisiert werden sollen zwei Aspekte dieses Vorgehens: Zum einen die Rolle der Individualität in der Forschungsleistung der Autoren: zwar wird jeder Kommentar „signiert“, doch sind die wissenschaftlichen Eingaben nur schwer quantifizierbar im Hinblick auf den wissenschaftlichen Lebenslauf des Autors. Zum anderen soll die scheinbare „Unendlichkeit“ von Internet-Projekten problematisiert und diskutiert werden.

Studium der Kunstgeschichte in Bonn und Rom. 1995 Dissertation über den Künstler und Antiquar Pirro Ligorio (1513–1583). 1996 bis 2005 wiss. Assistentin am KHI in Frankfurt/Main; seit 2006 wiss. Assistentin am KHI Florenz, dort wiss. Leiterin des Projektes „Sandrart.net - Eine netzbasierte Forschungsplattform zur Kunst- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts“; Mitherausgeberin der kommentierten Online-Edition der „Teutschen Academie“, Nürnberg 1675-80 (<http://ta.sandrart.net>). Habilitation 2010 in Frankfurt.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 4: „KUNSTGESCHICHTE IM DIGITALEN ZEITALTER: POTENZIALE UND PROBLEME“

GUNTHER REISINGER (Karl-Franzens-Universität Graz)

Werk, Abbild und Quelle. Der künstlerische Originalbegriff in analogen und digitalen Archivstrukturen.

Der Vortrag thematisiert auf quellenkritischer Basis die Entwicklung des künstlerischen Originalbegriffs vor und bis zu digitalen Produktions-, Archivierungs- und Re-Präsentationsmedien. Die historische Befragung der Genese kunstwissenschaftlicher Methodiken ist ebenso als Grundlage der Herangehensweise zu sehen wie die Methodendiskussion zum Einsatz digitaler Archivsysteme in quellenbezogener kunstwissenschaftlicher Arbeit. Anhand des künstlerischen Fallbeispiels der Netzkunst („born digital“) der 1990er Jahre werden Fragen zu medialen Transformationen künstlerischer Werke, terminologischen Problematiken zu Klassifizierung, Einordnung und Verortung etwaiger „Originale“ in digitalen Archiven sowie zum kunstwissenschaftlichen Umgang mit digital „Gegebenem“ („Data“) erörtert. Als Fokus kann demnach die wissenschaftshistorisch motivierte Diskussion derzeitiger terminologischer wie phänomenologischer Unsicherheiten im Umgang mit digitaler Information in künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Feldern gesehen werden.

Univ.Ass. für Neueste Kunstgeschichte an der KFU Graz. 2006-2009 Leitung des Forschungsprojekts zu Restaurierung, Archivierung und Kontextualisierung von netzbasierter Kunst am LBI Medien.Kunst.Forschung Linz. 2003-2005 Forschung zum Themenfeld der digitalen Quelle in der Kunstwissenschaft (ZKM und HfG Karlsruhe) und Mitarbeiter bei *MedienKunstNetz* (Karlsruhe).



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 5: „NEW CONOISSEURSHIPS: POUR UN NOUVEAU DISCOURS SUR LES STYLES ARTISTIQUES“

AUDREY RIEBER (Universität Basel)

Die panofskysche Ikonologie zwischen *Connoisseurship* und Archäologie: eine Neu-Bearbeitung des Stilkonzepts

Das Interesse der panofskischen Ikonologie für unser Thema liegt darin, dass sie sich aus epistemologischen Gründen als Gegenmodell zur *connoisseurship* und *appreciation* einerseits und zur Archäologie und zu den *purely antiquarian studies* andererseits versteht. Während die Kennerschaft für ihren Subjektivismus und ihr exklusives Interesse an der Form kritisiert wird, gilt die Archäologie als eine positivistische Methode. Die Antinomie, die diese beiden Ausrichtungen der Kunstgeschichte bilden, kann aber durch einen organischen Kreis zwischen Subjektivität des Kunsthistorikers-Urteils und Objektivität der Fakten aufgehoben werden. Nur diese Methode, die im Zusammenhang mit der cassirerischen Vorstellung der Geschichte und seinem Begriff der symbolischen Form verstanden werden muss, kann erlauben, die untrennbare Einheit der Form und des Inhaltes zu verstehen und den Stil als Ausdruck und Manifestation der *basic attitude* eines kulturellen Kosmos zu begreifen.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines de Lyon.
Agrégée de Philosophie

Docteur en Philosophie. Thèse dirigée par Mme le Prof. J. Lichtenstein (Université Panthéon-Sorbonne Paris IV) sur le thème : « Concepts fondamentaux d'une iconologie. Présupposés philosophiques de la méthode historique d'Erwin Panofsky ».

Chercheuse invitée à eikones NFS Bildkritik (Bâle) depuis le 01.09.2009.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SECTION 5: „NEW CONOISSEURSHIPS: POUR UN NOUVEAU DISCOURS SUR LES STYLES ARTISTIQUES“

FREDERIC HUEBER (Université de Genève)

Le corpus graphique de Primatice à l'épreuve des dix critères d'authentification de Louis Dimier

En 1900, Louis Dimier soutient à la Sorbonne une thèse intitulée *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*. L'imposant ouvrage de plus cinq cents pages dépourvues de toute illustration propose une approche complète de l'artiste ainsi qu'un «catalogue raisonné des dessins conservés du Primatice et de ses compositions gravées». Dans l'étude préliminaire du catalogue, Dimier formule dix critères d'authentification qui permettent à l'auteur, en associant étroitement documents et oeuvres, de retenir ou de rejeter les attributions dont certaines remontent à la première moitié du XVIIe siècle, soit à peine cinquante ans après la mort du Bolognais. En 2004, l'exposition monographique organisée au Louvre sous la direction de Dominique Cordellier rappelle à quel point l'ouvrage de Dimier reste fondamental pour appréhender le Primatice mais signale également la nécessité d'une révision des attributions concernant le corpus graphique du maître. Ma communication se propose de reconsidérer les critères de classification formulés par Dimier et d'en vérifier la validité.

Assistant à l'Université de Genève, Frédéric Hueber prépare une thèse de doctorat sur l'oeuvre du Primatice et à sa place dans les échanges européens du XVIe siècle.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 5: „NEW CONOISSEURSHIPS: POUR UN NOUVEAU DISCOURS SUR LES STYLES ARTISTIQUES“

VALERIE KOBI (Université de Neuchâtel)

Le XVIII^e siècle sous la loupe du XIX^e siècle. Etude du cas Mariette.

La fascination exercée par la personnalité de Pierre-Jean Mariette marque l'historiographie des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles; au point de l'ériger en figure légendaire de la connoisseurship. « Uno dei più bei geni [...] del nostro secolo »¹ pour T. Temanza, « [...] le plus illustre des amateurs français »² selon Jules-Antoine Dumesnil et reconnu comme un « exceptionnel collectionneur »³ par Roseline Bacou, les superlatifs ne manquent pas afin de désigner l'homme et son savoir. Participant à cette aura prestigieuse et outil principal du connoisseur, les *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs* rédigées par le Français, conservées à la Bibliothèque Nationale de France, ne seront pourtant guère respectées par ses suiveurs, et subiront un remaniement total au cours du XIX^e siècle. Ma contribution visera à exposer, puis à analyser ces mutations, dans le but de démontrer qu'elles relèvent de discours théoriques distincts, témoins d'une vision différente de l'art et de son histoire, en nous renseignant ainsi de manière inédite sur l'archéologie des savoirs.

Assistante à l'Université de Neuchâtel, Valérie Kobi prépare une thèse de doctorat sur le collectionneur Pierre-Jean Mariette et son impact sur l'élaboration d'une histoire de l'art.

¹ BOTTARI / TICOZZI 1976 [1825] - Giovanni Gaetano Bottari & Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura. Scritta da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1976 [1825], vol. 8, p. 238.

² DUMESNIL 1856 - Jules-Antoine Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes. Pierre-Jean Mariette (1694-1774)*, Paris: E. Dentu, 1856, p. 1.

³ BACOU (ET AL.) 1967 - Roseline Bacou (et al.), *Le Cabinet d'un Grand Amateur: P.-J. Mariette 1694-1774. Dessins du XV^e siècle au XVIII^e siècle*, Catalogue d'exposition, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1967, p. 17.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 5: „NEW CONOISSEURSHIPS: POUR UN NOUVEAU DISCOURS SUR LES STYLES ARTISTIQUES“

GRÉGOIRE EXTERMANN

Changement politique et changements artistiques. Le cas de Gênes sous les Doria

Le baldaquin de la cathédrale de Gênes, œuvre réalisée rapidement (2 ans à peine) et occupant l'espace sacré le plus important de la ville (la chapelle qui contient les cendres de Saint Jean-Baptiste), s'inscrit dans la série de travaux financés par les Doria en prévision de la visite de Charles V en 1532.

Il se singularise par la présence de 16 figures de prophètes dont le style, inspiré du langage romain de Raphaël mais influencé aussi par des expériences anticlassiques élaborées Lombardie dans les années 20, est sans attaches avec la production locale.

Il faut se demander dans quelles mesures ce style, dont l'excentricité est déjà avertie par les historiens du XIX^e siècle, est voulu par les Doria ou si au contraire Gênes, ville sans tradition artistique forte, a permis l'éclosion d'un langage artistique nouveau à la faveur d'un bouleversement politique.

Membre externe de l'Institut suisse à Rome, Grégoire Extermann vient d'achever une thèse de doctorat sur le sculpteur Guglielmo Della Porta et prépare un projet sur la polychromie structurelle en sculpture à Rome au XVI^e siècle.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 5: „NEW CONOISSEURSHIPS: POUR UN NOUVEAU DISCOURS SUR LES STYLES ARTISTIQUES“

ANNA-LENA GUGGER

Zitieren, Aneignen und Umdeuten: Der Typus des Amateurs

Das extensive formale und inhaltliche Referenzsystem Rodney Grahams stellt die kunsthistorische Methodologie beispielhaft vor eine Herausforderung: Was passiert, wenn sich ein Œuvre mit gängigen Parametern von Stil nicht mehr hinreichend beschreiben lässt; was bedeutet es, wenn ein Werk von Referenzen mitbestimmt wird?

Zur Diskussion gestellt wird der Typus des Amateurs, der für KünstlerInnen der Gegenwart treffend scheint und für den Graham exemplarisch steht. Er kann nicht auf jedem Gebiet, auf das er sich bezieht, ein Experte sein. Darüber hinaus interessiert der Hang der heutigen Rezeption und Kritik, in ihren Interpretationen ihrerseits nach Referenzen zu suchen und wie Graham gerne zu behaupten, sich mit Gebieten wie der Rockmusik ebenso auszukennen wie mit der Geschichte der Kunst. Untersucht wird folglich nicht nur das Problem künstlerischer, sondern auch jenes der kunsthistorischen *connoisseurship* in der Gegenwart.

Anna-Lena Gugger a obtenu une licence à l'Université de Berne, où elle a soutenu en 2009 un mémoire consacré à l'artiste canadien Rodney Graham.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 6: „DAS INTERIEUR – KUNSTORTE, WISSENSRÄUME, LEBENSWELTEN

TOBIAS PFEIFER-HELKE (Universität Bern)

Weiblichkeit und Interieur. Das Arbeitszimmer der Dichterin Marie Sophie von La Roche (1783)

Das dritte Heft der im 18. Jahrhundert wohl populärsten deutschsprachigen Frauenzeitschrift *Pomona* beginnt mit einer Beschreibung des Zimmers der Herausgeberin Sophie von La Roche. Die Dichterin gab damit vermeintlich Einblick in ihr privates Wohnambiente. Der Text darf jedoch nicht als visueller Tatsachenbericht einer bürgerlichen Lebenswelt missverstanden werden. Vor dem Hintergrund des *topographical turn* soll versucht werden, das dem Text inhärente räumliche Dispositiv zu erarbeiten. La Roche schuf ein Muster, das als geschlechtsspezifisch konnotierter Modellraum die Konstitution psychosozialer Weiblichkeit im Zeitalter der Aufklärung beschrieb und damit den Übergang von den älteren topologischen Wissensformen zu subjektbezogenen narrativen Kommunikationsformen vorantrieb.

Der Text besteht aus mehreren semantischen Ebenen. Erstens wird ein bildhaftes Sehen thematisiert (Fensterausblick), das die Wahrnehmung des Lesers strukturiert. Zweitens werden die Objekte und deren Relationen beschrieben (Graphiken, Zeichnungen und Büsten). Daraus entstehen Raumkompartimente, die gleichzeitig als Sinneinheiten verstanden und nun ikonisch als historische, familiäre und soziale Zeichen gehandelt werden, wobei die ursächliche Bedeutung der Objekte in den Hintergrund tritt. Sodann wird deutlich, dass die Dichterin den privaten Raum als anthropozentrischen Raum versteht, der in der Tradition der *Ars Memoria* zu verorten ist. Damit wird klar, dass es der Verfasserin vordergründig um die Speicherung von Wissensbeständen geht, der Text dafür ein literarisches Modell entwirft. In diesem Sinne konstituiert das Interieur der Sophie von La Roche ein Ideal weiblicher Bildung.

Dr. des. Tobias Pfeifer-Helke, 2005 Promotion über den Schweizer Landschaftsmaler Johann Ludwig Aberli. Danach Kurator mehrerer Kunstprojekte und Mitarbeiter am Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle. Seit 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstgeschichte Bern (Lehrstuhl für Ältere Kunstgeschichte). Projekt zur Schweizer Landschaftsgraphik von 1766 bis 1848. Forschungsschwerpunkte sind die Graphikwissenschaft, die Landschaftsmalerei und das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 6: „DAS INTERIEUR – KUNSTORTE, WISSENSRÄUME, LEBENSWELTEN

MEREL VAN TILBURG (Université de Genève)

The nineteenth-century interior as model, metaphor and myth

This paper proposes to trace some of the origins of the conceptual conflation of the domestic interior with notions of ‘interiority’, or inner life. In late nineteenth-century paintings, prints and applied arts, the metaphor of the domestic interior-as-inner-life was consolidated, providing a model of the interior that is still of influence today. It therefore seems in order to try and unravel some of the ‘myths’ attached to the metaphoric interior –notably regarding psychology and gender roles-, by taking a close look at circumstances and ideas that may have been at work in the production of artworks that have the interior as their subject, theme or destination. The focus will be on works that were categorised already at the time as ‘intimist’, and on their relation to the discovery of the unconscious in the research field of dynamic psychiatry, or *psychologie des profondeurs*.

Merel van Tilburg (Geneva, CH) works as an assistant at the University of Geneva, where she is currently writing her PhD dissertation *Staging the Figure: Psychology and Form in Symbolist Theatre and Painting*. She is a member of the research group “Art and psychology around 1900” in the doctoral program “Art & Science” financed by the Swiss National Science Foundation (FNS) and led by the Universities of Bern, Fribourg, Geneva, Lausanne and Zurich. She has published articles on modern and contemporary painting and photography in the journal *De Witte Raaf*, as well as in books and exhibition catalogues. Topics of recent publications include the role of the hand of the painter in contemporary painting, the connection between painting and cinema in the work of Belgian painter Koen van den Broek, the German notion ‘Stimmung’ as a critical category for late nineteenth-century interior paintings by Edouard Vuillard, and the interrelationship of painting and the textile arts.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 6: „DAS INTERIEUR – KUNSTORTE, WISSENSRÄUME, LEBENSWELTEN

FELIX THÜRLEMANN (Universität Konstanz)

Die Aussenwelt im Interieur. Eine Bilderwand in Pierre Bonnards Atelier

Der Zugang zum Atelier von Pierre Bonnard in Le Cannet war nicht einfach, vor allem für Photographen. Zwei Ausnahmen sind bekannt: Im Sommer 1944 wurde Cartier-Bresson Einlass gewährt, und zwei Jahre später wurde dort auch Brassäi empfangen. Dieser photographierte dabei – vermutlich ohne von der Aufnahme seines Vorgängers zu wissen – den gleichen Wandausschnitt ein zweites Mal: ein Arrangement von kleinen Bildern, meist Postkarten mit Kunstwerken und kolorierten Landschaften, die Bonnard an die Wand gepinnt hatte. Einiges war in der Zwischenzeit verändert worden, doch im Zentrum hing noch immer die farbige Postkartenreproduktion eines Gemäldes von Bonnard selbst: „La Fenêtre“ von 1925, in dem die Grenze zwischen innen und aussen, zwischen *intérieur* und *extérieur*, verhandelt wird. Meine These lautet, dass auch die übrigen Bilder – zusammen mit dem Stadtplan und den zerknitterten Silberpapierchen, die daneben hingen – Bonnard dazu dienten, das Interieur seines Rückzugsortes wieder auf die Aussenwelt hin zu öffnen.

Felix Thürlemann, geboren 1946 in St. Gallen, ist seit 1987 Professor für Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte an der Universität Konstanz. Forschungsschwerpunkte: visuelle Semiotik als Bedeutungsanalyse der bildenden Kunst, frühniederländische Malerei, Theorie und Geschichte des „hyperimage“. Zuletzt publizierte er (zusammen mit Steffen Bogen): *Rom: eine Stadt in Karten*, Darmstadt 2009.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 6: „DAS INTERIEUR – KUNSTORTE, WISSENSRÄUME, LEBENSWELTEN

ROBIN SCHULDENFREI (Humboldt-Universität zu Berlin)

Contra the Großstadt: Mies van der Rohe's Interiority

In the face of the swirling activity of the metropolis, Mies van der Rohe designed architecture for the bourgeoisie of modern, capitalist society. He was singularly affirmative of settings that carved out spaces autonomous from the city and from society at large—belying an architectural interiority that has yet to be fully mined. In his luxurious, single family villas of the 1920s, Mies created spaces of interiority for his subjects. Despite the open plans, Mies's interiors will be read as sites for the individual. While sociologist Georg Simmel was attempting to resolve the antinomy of the individual and society; Mies adhered to a moral philosophy of autonomous will and a belief in self-definition, placing the emphasis on the individual's ability to shield himself from society at large. This paper will discuss new conceptualizations of what it meant to dwell and what role inhabitants were to play in new interiors—as well as in society and communities. This paper will discuss new conceptualizations of what it meant to dwell and what role inhabitants were to play in new interiors—as well as in society and communities. It questions the role of interiors in the pursuit of “modern life” and differentiates active agents from mere spaces of containment.

Robin Schuldenfrei is Juniorprofessorin for Applied Arts and Design at Humboldt-Universität zu Berlin. She received her PhD from Harvard University and was an Assistant Professor at the University of Illinois—Chicago. She recently published *Bauhaus Construct: Fashioning Identity, Discourse, and Modernism* (Routledge, 2009).



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 6: „DAS INTERIEUR – KUNSTORTE, WISSENSRÄUME, LEBENSWELTEN

ANDREAS BEYER (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris)

Unbequemes Denken. Sitz- und andere Lebensgelegenheiten der Weimarer Klassik

Der Vortrag erkundet die materielle Lebenswelt der Weimarer Klassik und zeichnet, zumal am Interieur, nach, wie sich in der thüringischen Residenzstadt um 1800 eine Alltagskultur auszubilden beginnt, die in vielerlei Hinsicht als Vorläufer des rund hundert Jahre später dort Epoche machenden Bauhauses gelten darf.

Andreas Beyer, Kunsthistoriker. Nach Professuren an den Universitäten in Jena, Aachen und Basel, seit 2009 Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris. Forschungsschwerpunkte: Kunst- und Architekturgeschichte der Neuzeit und der deutschen Klassik; Wissenschaftsgeschichte; Geschichte des Porträts.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SECTION 7: „HISTOIRES DE L’ART AU MUSÉE DU XXI^{ÈME} SIÈCLE – POURQUOI, COMMENT?“

FRANÇOIS MAIRESSE (Musée royal de Mariemont)
Bilbao, Rubicon, Bérézina: la question des passages

La ria de Bilbao est-elle en passe de devenir aussi célèbre que le Rubicon ou la Bérézina ? L’expression « passer la Bilbao » a-t-elle un avenir (dans le sens du fleuve italien ou celui du biélorusse) ? Incontestablement, la construction du bâtiment conçu par Franck Gehry constitue un moment capital dans l’histoire des musées et celle de leur conception, dont les répercussions en matière de muséologie sont pour le moins étonnantes. Une littérature abondante existe déjà, qui décrit l’importance du monument de titane pour l’histoire de l’architecture, son apport à l’économie basque, son rôle quant au mouvement de filialisation des musées, etc. En a-t-on pour autant déduit toutes les répercussions sur le champ muséal ?

François Mairesse est Professeur d’économie de la Culture à l’Université de Paris 3 et jusqu’à la fin de cette année, Directeur du Musée royal de Mariemont en Belgique. Il a enseigné la muséologie à l’université Jean Moulin à Lyon et à l’Université de Liège et poursuivra cet enseignement, à partir de cette année, à l’Ecole du Louvre. Après un Mastère en Gestion et un Mastère en Histoire de l’art à l’Université Libre de Bruxelles, il a obtenu son doctorat en 1998 dans la même université et son habilitation à diriger des recherches à Lyon en 2008. Il a successivement travaillé pour le Fonds national de la Recherche scientifique, le Cabinet du Ministre Président de la Communauté française de Belgique et, de 2002 à 2010, au Musée royal de Mariemont dont il a assumé la direction. Il a publié plusieurs articles et ouvrages de muséologie, dont les plus récents sont : *Le musée hybride*, Paris, la Documentation française, 2010 ; *L’inaliénabilité des collections de musées en question* (Ed.), Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2009 ; *Pourquoi (ne pas) aller au musée*, Lyon, Aléas, 2008 (écrit avec Bernard Deloche) ; *Mariemont, capitale du don : des Warocqué aux Amis de Mariemont*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2007 ; *Vers une redéfinition du musée ?*, Paris, l’Harmattan, 2007 (dirigé avec André Desvallées) ; *Le droit d’entrer au musée*, Bruxelles, Labor, 2005, etc.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SECTION 7: „HISTOIRES DE L'ART AU MUSÉE DU XXI^{ÈME} SIÈCLE – POURQUOI, COMMENT?“

MARC MUNTER (Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen)

Samlungsausstellungen im Wandel – Perspektiven für den Diskurs

Viele Kunstmuseen präsentieren ihre Sammlung heute nicht mehr als permanente, chronologisch geordnete Gesamtschau. Zum einen gründet diese Tatsache auf einem Mangel an Ausstellungsfläche, zum anderen auf einem pluralistischen Ansatz der Postmoderne, welcher anstelle der Erzählung einer linearen Geschichte der Kunst, die Darstellung einer Vielfalt von Geschichten einfordert. Vor diesem Hintergrund wird im Vortrag der Wandel von Sammlungspräsentationen in den letzten Jahren näher beleuchtet.

Den Auftakt dazu machten das Museum of Modern Art und die Tate Modern, die zur Jahrtausendwende ihre Sammlungen nach gattungsähnlichen Begriffen wie „People, Places, Things“ (MoMA) oder „Still Life, Object, Real Life“ (Tate Modern) neu einrichteten. Inzwischen gehören wechselnde, thematische Samlungsausstellungen zum Programm mancher Kunstmuseen und verhelfen diesen zu einem viel versprechenden Profil.

In den neuartigen Gegenüberstellungen gelingt vielerorts ein veränderter Blick auf die Sammlungen, doch mangelt es häufig an inhaltlicher Vertiefung, kunstspezifischer Relevanz und Vermittlung der Themen. Gleichzeitig liegt darin ein erhebliches Potenzial für die Kunstgeschichte im Museum: Mittels einer Verknüpfung kunsthistorischer Forschungen und kuratorischer sowie vermittelnder Praxis kann die Entwicklung positiv vorangetrieben werden und ein Dialog zwischen den Museen und dem Publikum entstehen. Die Öffentlichkeit wird aktiv mit einbezogen und partizipiert am Diskurs über das Museum und seine Sammlung.

Marc Munter (*1972, Bern)

2001–2007 Studium der Kunstgeschichte und der Germanistik an der Universität Bern; 3/2008–2/2009 Volontariat/Assistenzkurator am PROGR_Zentrum für Kulturproduktion, Bern; seit 2009 Dissertationsprojekt zum Thema „Sammlungsbewirtschaftung in Kunstmuseen“ an der Universität Bern; 07/2009 Forschungsaufenthalt im Getty Research Institute, Los Angeles; ab 03/2010 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kunstabteilung des Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SECTION 7: „HISTOIRES DE L'ART AU MUSÉE DU XXI^{ÈME} SIÈCLE – POURQUOI, COMMENT?“

MICHAELA GIEBELHAUSEN (University of Essex)

Die Genealogie der Diskretion: das Museum zwischen Krise und Reife

Der Vortrag untersucht, ob das Museum wirklich eine neue Diskretion pflegt oder sich auf verschollene Werte besinnt. In ihrem Buch, *Towards a New Museum*, diskutierte Victoria Newhouse Rolf Prixs 'disappearing museum', ein Museumskonzept, das in der Stadt verschwindet. Bestehende Gebäude und Orte werden kurzfristig in den Dienst der Kunst gestellt. So ist das Museum ein Organismus fast ohne festen Ort. Es besitzt einen verwaltenden Kopf, einen Körper legt es sich nach Belieben zu.

Zum verschwindenden Museum gesellt sich das vergrabene. Hans Holleins Museum am Abteiberg inszeniert sich diskret, unterirdisch. Es will entdeckt werden und nicht schon von Ferne lauthals glitzern. Holleins Abteiberg zelebriert die Kollaboration zwischen Kunst und Architektur, Werk und Bauwerk, und schafft damit sehr bewusste Momente der Begegnung. Ein anderes Verschwinden in der Stadt hat das Museum mit der Übernahme sinnentleerer Architekturhüllen betrieben. Neue Funktionen halten Einzug in die Baudenkmale einer früheren Moderne, wie etwa in Tate Modern oder dem Musée d'Orsay.

Vielleicht aber sind solche Aneignungen nur möglich, weil das Museum sich gezielt einer "starchitecture" bedient hat wie im Falle des Centre Pompidou, der Stuttgarter Staatsgalerie oder des Bilbao Guggenheim. Mein Beitrag stellt zur Diskussion, in wieweit die Genealogie der Diskretion dieser Aufmerksamkeit erhaschenden Inszenierung des Museums bedarf. Denn diese hat das Museum populär, medien- und benutzerfreundlich gemacht, es aus seinem Dornröschenschlaf gerissen. Zu fragen wird sein, ob die neue Reflektiertheit des Museums aus dem Übermut früherer Inszenierungen resultiert und als Sinnkrise oder stille Reife verstanden werden sollte.

Michaela Giebelhausen is Senior Lecturer at the Department of Art History and Theory at the University of Essex, where she co-directs the MA in Gallery Studies & Critical Curating and the Centre for Curatorial Studies. She is also a corresponding member of the Centre André Chastel, Université Paris-Sorbonne, Paris IV. She has edited and contributed to *The architecture of the museum: symbolic structures, urban contexts* (Manchester UP, 2003) and continues to have a keen interest in museum architecture, its history and theory as well as current debates and developments. She is also the author of a seminal study of Victorian religious painting, *Painting the Bible: Representation and Belief in mid-Victorian England* (Ashgate, 2006) and has recently co-edited with Tim Barringer a new anthology *Writing the Pre-Raphaelites* (Ashgate 2009). Her latest project is a book on the nineteenth-century destruction and transformation of Paris as manifested in photography and popular prints. She is also preparing the volume on the museum for Reaktion's Objekt series.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SECTION 7: „HISTOIRES DE L'ART AU MUSÉE DU XXI^{ÈME} SIÈCLE – POURQUOI, COMMENT?“

CHRISTIAN SAEHRENDT (Humboldt-Universität zu Berlin)

Die Ausweitung der Konsumzone. Kunstmuseen werben um ein Massenpublikum

Die Programme und Ausstellungen von Kunstmuseen befinden sich in scharfer Konkurrenz zu anderen Freizeitangeboten, besonders in Städten und Ballungsräumen. Sie haben sich in den letzten Jahren rasant verändert, um in dieser Hinsicht wettbewerbsfähiger zu werden. Amerikanische Museen waren hier in den 1990er Jahren vorangegangen und proklamierten eine „Visitors' Bill of Rights“. Kampagnen wie die seit über 10 Jahren laufende „Lange Nacht der Museen“ und zielgruppengenaues Marketing sollten seitdem auch in Europa ein Massenpublikum ins Museum locken – Zeit für eine erste kritische Bilanz. Gelingt es mit Hilfe dieser Maßnahmen, ein größeres, ein bildungsferneres, ein jüngeres Publikum ins Museum zu locken? Ist dieses Ziel überhaupt sinnvoll und erstrebenswert?

Dr. Christian Saehrendt (*1968) studierte zunächst Freie Kunst an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Es folgte ein Studium der Neueren Geschichte und der Kunstgeschichte in Berlin und Heidelberg, wo er mit einer Arbeit über den Expressionisten Ernst Ludwig Kirchner promoviert wurde. Er lebt in Thun und Berlin.

Heute betrachtet Christian Saehrendt als Wissenschaftler die Kunst nicht als isoliertes Phänomen, sondern fragt nach ihrer gesellschaftlichen Wirkung, nach ihren Verbindungen zu Wirtschaft und Politik.

Aktuelle Monografien: „Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation. Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR“, Stuttgart 2009.

„Geier am Grabe van Goghs ...und andere häßliche Geschichten aus der Welt der Schönen Künste“ (Co-Autor: Steen T. Kittl), Köln 2010.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 8: „AFFEKT IN KUNST UND VISUELLER KULTUR“

KATHRIN BUSCH (Hochschule für Gestaltung Stuttgart)

Affekt und Kontrolle

Die heutige Wiederbelebung des Affektiven steht im Zeichen der Kontrolle – einer Kontrolle durch Affekte. Die Drastik gezeigter und evozierter Emotionen, wie sie in der heutigen visuellen Kultur spartenübergreifend gängig ist, dient in der Regel weniger einer libertären Entgrenzung des Gefühls als vielmehr seiner Normierung oder Steuerung. Anders in der zeitgenössischen Kunst, in der sich sublimere Formen der Affizierung ausgebildet haben, die nicht auf eine Darstellung des Gefühls, sondern seine implizite Übertragung zielen.

Der Vortrag will die künstlerische Erzeugung devianter wie ambivalenter Gefühlsdispositionen nachzeichnen und darin die erhellende, nämlich erkenntnisbefördernde Kraft des Affektiven offenlegen.

Kathrin Busch, Professorin für Kulturtheorie an der Merz Akademie Stuttgart.

Forschungsschwerpunkte: Französische Gegenwartsphilosophie, Ästhetik, Künstlerische Forschung. Veröffentlichungen u.a. »Pathos«. *Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld 2007 (hg. mit I. Därmann); *A Portrait of the Artist as a Researcher. AS – a visual culture quarterly* 179 (2007) (hg. mit D. Lesage), *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*, München 2010 (hg. mit I. Därmann).

SEKTION 8: „AFFEKT IN KUNST UND VISUELLER KULTUR“

JOSEPH IMORDE (Universität Siegen)

Reproduzierte Emotionen. Hochkunst für die Massen (um und nach 1900)

Was mit den unzähligen Vorzugsdrucken, Bildbeilagen und Sammelillustrationen "höherer Kunst" um 1900 zu Markte getragen wird, ist – idealerweise – ein Kunstempfinden. Die Kunst soll in ihren Reproduktionen unmittelbar zum Gefühl des Publikums sprechen. Kunst wird »aus Empfindung geboren und nur mit Empfindung erfaßt«. Ein gutes Bild kann schlechterdings nicht verstanden, sondern nur empfunden werden, und hat, um es mit Paul Schultze-Naumburg zu sagen, nur eine einzige Bestimmung, nämlich die, ästhetischen Genuss zu bereiten. Vor dem Hintergrund des auch durch die Industrie propagierten empfindsamen Betrachtungsaktes läßt sich die Ansicht vertreten, »dass die Beschäftigung mit der Kunst gar keine Sparte der Wissenschaft« und kein Vorrecht selbsternannter »Fachleute« ist, sondern eine Sache für jeden Menschen.

Um starke Empfindungen zu erleben und diese vor Bildern an sich selbst zu genießen, muss man nun kein ausgebildeter Historiker mehr sein, da reicht es aus – so Richard Muther – eine Seele im Herzen und Augen im Kopf zu haben. Starke Emotionalität kann in diesem Sinne nicht nur etwas revolutionär Gleichmacherisches gewinnen, sondern ihm wohnt irgendwann auch etwas völkisch Verbindendes inne. »Vor dem Apoll von Belvedere, vor Raffael und Michelangelo« verflüchtigten sich in Zeiten einer florierenden Reproduktionsindustrie alle »Rangunterschiede«.

Mit der weitesten Verbreitung kunsthistorischer Bildung und dem emanzipatorischen Potential, das dem selbstgenüßlichen Betrachten von Kunst dadurch zukommt, können Ansichten gerechtfertigt werden, die nicht auf Erklärung drängen, sondern sich allein auf die Verlebendigung des Kunstwerks richten. Wem es vordringlich um die persönliche, das heißt auch emotionale Aneignung der Historie geht, darf das Faktische gerne beiseite lassen, Hauptsache, der Blick zurück auf sich selbst hat etwas Ungekünsteltes, etwas vermeintlich Wahres und Wesentliches.

Der Beitrag versucht deutlich zu machen, wie um 1900 die emotionale Rezeption von Kunst (mit dem Rekurs auf klassische Vorstellungen der Affektübertragung) theoretisch gerechtfertigt werden konnte und möchte damit die methodische Frage nach der "richtigen" Rezeption von Kunst verbinden.

Joseph Imorde studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Musikwissenschaft in Bochum, Rom und Berlin. Nach der Magisterarbeit war er mehrere Jahre Redakteur der Architekturzeitschrift Daidalos. 1996 gründete er die Edition Imorde. Nach der Promotion zur römischen Festarchitektur des Barock wechselte er als Assistent an das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an die ETH Zürich. 2001 ging er als Stipendiat der Forschungsgruppe „Kultbild“ an die Universität Münster, danach an die RWTH Aachen. Er war Stipendiat der Volkswagen- und der Thyssenstiftung und ab 2006 Mitarbeiter des Max-Planck-Instituts für Kunstgeschichte „Bibliotheca Hertziana“. Seit August 2008 hat er den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Siegen inne. Arbeitsfelder sind Barocke Kunst, Kunsthistoriographie, Architekturgeschichte bzw. Architekturtheorie, historische Emotionsforschung, Medientheorie etc. Buchveröffentlichungen: Präsenz und Repräsentanz. Oder: Die Kunst, den Leib Christi auszustellen (1997), Barocke Inszenierung (1999), Plätze des Lebens (2002), Affektübertragung (2004), Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne (2008), Michelangelo Deutsch! (2009), Die Tagebücher Ernst Steinmanns (in Vorbereitung), Dreckige Laken – Die Kehrseite der Grand Tour (in Vorbereitung).



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 8: „AFFEKT IN KUNST UND VISUELLER KULTUR“

CATHERINE SCHALLER

Un regard synergologique sur le concept de la pathosformel

Le concept de la pathosformel d’Aby Warburg comprend des formules gestuelles typiques créées par les anciens, ressurgissant à différentes époques. Ce concept est entendu possible dans la mesure où il existe des transmissions inconscientes de formes expressives. Ces formes récurrentes de l’expression humaine sont ainsi à comprendre et à analyser non pas au niveau de l’histoire mais au niveau du pathos humain. Les gestes et les postures représentés, repris à diverses époques ne sont pas de nature intentionnelle, selon Warburg. Ces formules gestuelles et corporelles ne sont ni imitation, ni citation. Elles sont de l’ordre de l’affect.

Mon approche de la pathosformel cherche une nouvelle compréhension des gestes selon une analyse synergologique, c’est-à-dire selon une méthode de lecture du langage non verbal inconscient qui utilise les derniers savoirs médicaux. Le fondateur de la synergologie, Philippe Turchet dit volontiers : «Une émotion est un état corporel». A partir de quelques formules gestuelles de Warburg, je vais essayer de décrypter leur continuité au travers du discours synergologique actuel.

Diplômes

1987	Diplôme d'enseignement primaire
1996	Licence en Histoire de l'art
2003	Doctorat en Histoire de l'art
2009	Diplôme de synergologue

Sujet de licence :

Edgar Degas. Etude physiognomonique.

Sujet de doctorat :

L’expression des passions au XIXe siècle.

Théories de l’expression des passions et analyse des toiles du concours de Caylus à l’Ecole des beaux-arts de Paris.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 8: „AFFEKT IN KUNST UND VISUELLER KULTUR“

MARTINA SAUER

Affekte als Grundlage für ein Bildverstehen? Zur Tragfähigkeit (kultur-)anthropologischer Forschungsansätze

Es ist vor allem die affektiv-emotionale Verfasstheit des Menschen, die für die Forschungsansätze des Philosophen Ernst Cassirer und des Kulturwissenschaftlers Aby M. Warburg wesentlich wurde. Ihren Einfluss auf die Symbolisierungsleistungen des Menschen zu bestimmen, wurde sowohl für Cassirer (Seeleneigenschaften) und Warburg (Angst) als auch für die jüngere bild- bzw.

kulturwissenschaftliche Forschung wie die von Hans Belting (Erfahrungen von Raum, Zeit und Tod) und Hartmut Böhme (Ängste, Sehnsüchte, Lüste und Begierden) leitend. Doch wie lassen sich deren Überlegungen angesichts der sehr unterschiedlichen medialen, kulturellen und historischen Voraussetzungen von Bildern und deren Rezeption halten? Sind die Ergebnisse der Produktion und Rezeption, wie bereits Lambert Wiesing kritisch anmerkte, dann überhaupt unterscheidbar und nicht einfach "nur" immer wieder neue "Verkörperungen" der angenommenen Grunderfahrungen und dienen so zu deren Bewältigung?

Hier anders anzusetzen und die affektiv-emotionale Verfasstheit weniger als den "eigentlichen" Inhalt der Bilder, sondern als impulsgebendes Potential für Auslegungen des Produzenten von wie auch immer gewählten Inhalten zu begreifen, denen der Rezipient begegnet und auf die er eine Antwort zu geben vermag, eröffnet dagegen ein neues Bildverständnis: das Bild kann als Ort kultureller Wertebildungen bestimmt werden. Insbesondere das Frühwerk Anselm Kiefers eignet sich dafür als Beispiel. Denn mit Bezug auf die Deutschlandbilder des Künstlers gilt: auf das, was "blendet(e)", sollte immer eine Antwort gegeben werden.

Dr. Martina Sauer M.A., Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Klassischen Archäologie in Heidelberg, München (Magister 1989), Paris, Grenoble und Basel (Promotion 1998). SS 2010 Lehrbeauftragte an der Hochschule für Gestaltung und Kunst, FHNW Basel. Assistentin an der Privatuniversität Witten/Herdecke (2004-2006), Wissenschaftl. Mitarbeiterin mit Öffentlichkeitsarbeit an der Bauhaus-Universität Weimar (2007-2009). Forschungsschwerpunkte liegen bei Fragen zum Bild- und Kulturbegriff.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 8: „AFFEKT IN KUNST UND VISUELLER KULTUR“

SIGRID ADORF UND SABINE GEBHARDT FINK (Zürcher Hochschule der Künste)

Stimmung und Atmosphäre. Aktuelle Konzepte affizierender Ästhetiken und ihre Politik

Teil 1 (Gebhardt Fink): Im Verlauf der 1990er Jahre lassen sich zahlreiche Bestrebungen in Kunsttheorie und –praxis beobachten, Affizierungen und Atmosphäre erneut in den Blick zu nehmen. Einige AutorInnen haben dafür die Bezeichnung „Ambient“ vorgeschlagen - wie die amerikanische Kunstkritikerin Maria Lind. Zentral für Konstruktionen des Ambient in der Kunst ist eine immersive ästhetische Erfahrung, die sich in performativen, sprich Handlung neu definierenden, »Betrachterinnen- und Hörerbewegungen« im Alltagsraum äußert.

Es hat inzwischen eine Reihe von mehr oder weniger geglückten Versuchen gegeben, diese spezifischen Erfahrungen genauer zu beschreiben etwa bei Hermann Schmitz oder Gernot Böhme. Schafft „Ambient“ im Feld der Gegenwartskunst Dekonstruktionen von Affizierungen in Alltags- und Konsumatmosphären? Mit Rückgriff auf Henri Bergsons Idee eines Affektes „als Nervenreizungen, die eine Handlung auslösen kann“ sollen künstlerische Strategien als Artikulationen der eigenen komplexen Position in Relation zur Matrix kultureller, politischer und sozialer Verhältnisse in den Blick genommen werden. Diese werden verstanden als selbstermächtigende Formen von Teilnahme und Teilhabe wie etwa im Fall von Alice Creischers, Andreas Siekmanns und Christian von Borries *Auf einmal und gleichzeitig* (Kassel 2007).

Teil 2 (Adorf): Großformatige, filmische Arbeiten in abgedunkelten Projektionsräumen, wie sie seit den 1990er Jahren in vielen Ausstellungen zu sehen sind, werden häufig als affektgeladen betrachtet (Mieke Bal). Das besondere daran ist – bei Maurizio Lazzarato zur Begründung einer „Videophilosophie“ erweitert – die mit Bergson unterstellte Direktheit in der Vermittlung zwischen äußeren und inneren Bildern. Narzissmus und Spiegel, in den 1970er Jahren bevorzugte Metaphern zur Erklärung einer Videoästhetik und ihrer Beziehung zum Subjekt, wurden in den letzten Jahren in Auseinandersetzung mit der aktuellen Ästhetik von Videoinstallationen durch Konzepte von Stimmung, Immersion, Performativität und Selbst-Affizierung ersetzt, die noch immer eine besondere Beziehung zwischen der Selbstbezüglichkeit des Subjekts und bewegten („fließenden“) Bildern erklären. Eigentümliche ästhetische Analogiebildungen zwischen Subjektivität, post-industriellen Arbeitsbedingungen und Medienbildern zeichnen diesen videophilosophischen Diskurs aus. „After the Empire“ (2008), eine Videoarbeit der Schweizer Künstlerin Elodie Pong, nimmt sich vor diesem Hintergrund als ein ebenso intelligentes wie gewitztes Spiel mit bekannten Figuren aus, das dieses „Affekt-Subjekt“ zu dekonstruieren verhilft.



b
UNIVERSITÄT
BERN

Dr. Sigrid Adorf; Kunst- und Kulturwissenschaftlerin; Dissertation Universität Bremen 2007; Dozentin und stellvertretende Institutsleiterin am Institute for Cultural Studies in the Arts (Zürcher Hochschule der Künste); lehrt und forscht im Bereich Medienkunst und –theorie, Gender Studies und Repräsentationskritik.

Dr. Sabine Gebhardt Fink, Kunstwissenschaftlerin, ist Dozentin an der Zürcher Hochschule der Künste und Forscherin am Institute for Cultural Studies in the Arts der ZHdK mit einer Post-Doc-Position von 2004-2010. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Core-Researcher in einer Reihe von SNF-geförderten Projekten an den Kunsthochschulen Basel und Zürich (seit 2003). Dissertation an der Universität Basel 2002 (Transformation der Aktion, Wien Passagen 2003). 2009 Einreichung der Habilitationsschrift „Ambient in der Kunst der Gegenwart“ an der Ruhr-Universität Bochum, wo sie ebenfalls zur Kunst der Moderne und der Gegenwart seit 2009 lehrt. Publikationen zum Thema Körperbild, Raum, Performativität und Performance, Jugendstilornamentik, Ortspezifität und Konstruktionen von Gemeinschaft.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 9: „AUFTRAG UND GRUNDSÄTZE DER DENKMALPFLEGE – THEORIE UND PRAXIS IM WANDEL“

MORITZ FLURY (Kantonale Denkmalpflege St. Gallen)
Ortsbildschutz zwischen Substanzerhalt und Entwicklungsvisionen

Nach 37 Jahren Feldarbeit hat der Bund das „Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz“ (ISOS) abgeschlossen. Die Bedeutung der einzelnen Ortsbilder, ihre Charakteristik ist festgehalten – doch wie steht es mit der Umsetzung des Schutzes? Während die Restaurierungsprinzipien für Einzeldenkmäler um 1900 entwickelt und 1964 von der Charta von Venedig ausformuliert wurden, gibt es für den Ortsbildschutz nur wenige theoretische Schriften – obwohl gerade in diesem Bereich kommunale Entwicklungsvisionen und denkmalpflegerische Schutzinteressen oft besonders weit auseinanderklaffen. Wieviel Substanzverlust erträgt ein Ortsbild, wieviel *Substanzerhalt* ist politisch durchsetzbar für den Schutz eines Orts-*Bildes*? Lässt sich eine zunehmend mobile Gesellschaft überhaupt noch sensibilisieren für die Identifikation mit den unscheinbaren kleinen Eigenheiten eines Ortes, die in ihrer Summe Heimat bedeuten könnten?

Moritz Flury, Dr. phil.; Studium der Kunstgeschichte und Mittelalterarchäologie an der Universität Zürich, 2008 Dissertation über den Winterthurer Architekten Ernst Jung. Seit 2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter der kant. Denkmalpflege St.Gallen; Vorstandsmitglied Heimatschutz Sektion Appenzell-Ausserrhoden, Mitglied der Denkmalpflegekommission Kanton Appenzell-Ausserrhoden und Zürich, Mitglied Bau- und Planungskommission Trogen



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 9: „AUFTRAG UND GRUNDSÄTZE DER DENKMALPFLEGE – THEORIE UND PRAXIS IM WANDEL“

MICHAEL HANAK

Schützenswerte Nachkriegsmoderne

Die Architektur der Nachkriegsmoderne, jener Jahrzehnte des Aufbruchs, Fortschritts und Baubooms, wird zunehmend Gegenstand denkmalpflegerischer Auseinandersetzung. Immer mehr nach 1945 entstandene Bauten sind heute Umbau- und Sanierungsfälle. Bis anhin existieren in der Schweiz aber nur wenige geschützte Baudenkmäler aus dieser Epoche. Je nach Kanton und Gemeinde fällt die diesbezügliche Praxis höchst unterschiedlich aus. Rein quantitativ sieht sich die Denkmalpflege neuen Dimensionen gegenüber. Zur qualitativen Beurteilung fehlt ein fundiertes methodisches Rüstzeug.

Welches sind die Kriterien bei der Inventarisierung von Bauten aus den 1950er bis 1970er Jahren? Die Aufsplittung der Stilrichtungen, der Massenwohnungsbau und Ingenieurbauwerke sind nur herausgegriffene Aspekte um aufzuzeigen, wie die fachliche Unterscheidung der Qualitäten differenziert werden muss. Zur Diskussion gebracht werden adäquate Methoden zum gegenwärtigen Umgang mit der Nachkriegsarchitektur ebenso wie Problemfelder bei ihrer Erhaltung.

Michael Hanak, lic. phil.; Studium der Kunstgeschichte, Filmwissenschaft und Publizistik an der Universität Zürich. Seit 1995 hauptsächlich freiberufliche Tätigkeit als Publizist, Ausstellungsmacher und Dozent. Mitherausgeber von „Nachkriegsmoderne Schweiz. Architektur von Werner Frey, Franz Füg, Jacques Schader, Jakob Zweifel. Zahlreiche denkmalpflegerische Inventare, Studien und Konzepte, besonders zur Architektur des 20. Jahrhunderts



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 9: „AUFTRAG UND GRUNDSÄTZE DER DENKMALPFLEGE – THEORIE UND PRAXIS IM WANDEL“

DAVE LÜTHI (Universität de Lausanne)

L'apparition d'un «thème» dans les restaurations. Réflexions autour d'une conséquence de l'article 12 de la Charte de Venise

En 1948, Linus Birchler postule dans ses *Principes déontologiques* que le monument se « restaure lui-même » (« *Der Bau restauriert sich im Grunde selber* »), limitant de fait le travail de l'architecte-restaureur à une « simple » intervention fondée sur l'analyse historico-archéologique de l'édifice. La Charte de Venise, par la formulation floue de son article 12, ouvre pourtant la voie à des interventions plus importantes de reconstructions et d'agrandissements. En Suisse, dans les années 1970 apparaît même le concept de « thème de la restauration », laissant entendre que le programme architectural et le respect du monument ancien ne suffisent plus à guider l'intervention de l'architecte. Souvent animés par la volonté moderne de rompre avec le passé, ces « thèmes » proposent des (re)lectures parfois esthétiquement réussies de monuments anciens. Toutefois, à posteriori se pose la question de leur pertinence et de leur validité. Comment justifier, trente ans après la restauration d'un édifice en pierres de taille et en pans de bois, que son thème soit le métal, sinon par un effet de mode ?

Dave Lüthi, Dr. Prof.; Doctorat ès lettres de l'Université de Lausanne, thèse: le compas & le bistouri – une histoire de l'architecture médicale vaudoise 1740-1940. Dès 2009 Professeur assistant d'histoire de l'architecture et du patrimoine à la Section d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 9: „AUFTRAG UND GRUNDSÄTZE DER DENKMALPFLEGE – THEORIE UND PRAXIS IM WANDEL“

BRIGITTE FREI-HEITZ (Denkmalpflege des Kantons Basel-Landschaft)
Blickpunkt Garten

Unsere Aufmerksamkeit gilt dem Garten, dessen Wertschätzung als schützenswertes Kulturgut sowohl unter Kunsthistorikern wie auch bei den Denkmalpflege-Fachstellen nicht selbstverständlich ist. Seit 1981 regelt die Charta von Florenz den Schutz und den Umgang mit historischen Parks und Gärten. Deren Umsetzung obliegt der Gartendenkmalpflege, in der Schweiz eine relativ junge Disziplin. In den vergangenen 40 Jahren widerspiegeln sich in der Gartendenkmalpflege die grundsätzlichen denkmalmethodischen Positionen der Baudenkmalpflege von Substanz versus Bild, von Rekonstruktion, Konservierung und Neuschöpfung. Dazu gehören auch die fachinternen Diskurse der Ökowelle, welche die Interventionen in Frage stellten. Die Ausweitung der schützenswerten Gartengattungen, die zunehmende Gefährdung des ephemeren Kulturgutes sowie die heutigen Strategien zum Umgang und zur Pflege werden anhand von konkreten Beispielen erläutert, unter Mitberücksichtigung der Entwicklung der Gartenkultur in der Schweiz nach dem 2. Weltkrieg.

Brigitte Frei-Heitz, lic. phil.; Studium der Kunstgeschichte, Ägyptologie, Germanistik und Kirchengeschichte an der Universität Basel. Seit 1998 Leiterin der Denkmalpflege des Kantons Basel-Landschaft; Mitglied der Eidg. Kommission für Denkmalpflege, ICOMOS Arbeitsgruppe Gartendenkmalpflege, Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur, Landesvertretung in ISCC (International Scientific Committee on Cultural Landscapes)



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 9: „AUFTRAG UND GRUNDSÄTZE DER DENKMALPFLEGE – THEORIE UND PRAXIS IM WANDEL“

ROBERTA GRIGNOLO (Università della Svizzera italiana, Mendrisio)

La sauvegarde du patrimoine industriel récent: de l'étude monographique à la mise au point d'un cahier des charges

Le projet élaboré pour l'ensemble industriel Olivetti à Scarmagno (arch. M. Zanuso et E. Vittoria, Ivrea, 1968-72) représente une démarche méthodologique exemplaire pour la sauvegarde du patrimoine bâti récent.

Une "étude monographique" met en évidence les valeurs qui réclament la sauvegarde: la structure porteuse aux formes sculpturales est l'aboutissement des recherches sur l'intégration structure/réseaux initiées par Louis Kahn.

La mise au point d'une stratégie de sauvegarde doit adresser aujourd'hui les problèmes de gestion de l'ensemble (surface couverte de 120'000 m² et fragmentation des unités locatives).

Une étude systématique menée à travers le projet met en relation les caractéristiques de la structure porteuse avec les possibilités qu'elle offre vis-à-vis des transformations (partitions, éclairage et réseaux) et définit des "règles" d'intervention. Le projet aboutit à mise au point d'un "cahier des charges" contenant les indications pour la remise en état et l'usage des bâtiments à chaque échelle.

Roberta Grignolo, Dr. Prof. Ass.; Diplômée en architecture au Politecnico di Torino, DEA en "Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain" à l'Institut d'Architecture de l'Université de Genève, Doctorat en architecture au Politecnico di Milano; Professeur-Assistant à l'Accademia di architettura di Mendrisio, Coordinateur du projet de recherche CUS (Critical encyclopaedia of re-use and restoration of twentieth-century architecture)



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SECTION 10: „ORIGINALITÉ, AUTHENTICITÉ, AUTEUR ET STYLE: RELECTURES DE L'ŒUVRE ET DES CONCEPTS ARTISTIQUES DANS UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE“

CELINE EIDENBENZ (Université de Lausanne)

Création et hystérie face à l'authenticité de l'image

Lorsque l'artiste du tournant du XIXe siècle s'intéresse aux sujets de la psychopathologie et de l'hystérie, il propose souvent une réflexion sur la création, sur le statut de l'auteur et sur l'authenticité de l'image. Au-delà des questions déjà très explorées de la théâtralité et de la mise en scène de la grande névrose, cette intervention propose de développer la notion de l'authenticité de l'œuvre lorsque cette dernière invoque l'iconographie médicale.

Au niveau de la représentation du corps, la force expressive et l'authenticité de l'œuvre picturale sont renforcées par l'usage implicite de sources visuelles médicales. C'est ce qui a lieu autour de 1900 dans les études d'expressions et dans les portraits qui puisent dans la mimique déformante (Albert Boree, Wilhelm Trübner, etc.). Au niveau de la représentation symbolique, c'est l'esprit troublé par la névrose, avec ses visions de type hallucinatoire, qui offrent aux peintres l'occasion de développer un univers visuel antinaturaliste et riche en inventions formelles. Questionnant les frontières du réel de l'image dans l'image, ces visions donnent lieu à des mises en abîme et à des confrontations entre les différents niveaux de représentation (Jules Bastien-Lepage, Jacek Malczewski, Max Klinger, Otto Dix, etc.) et proposent une réflexion sur le statut de l'auteur.

Céline Eidenbenz. Née en 1978, nationalité suisse et française.

Céline Eidenbenz a étudié l'histoire de l'art à Lausanne, Vienne et Paris. Sur la base de son mémoire de licence intitulé *Salomé ou la « déesse de l'immortelle Hystérie »* et dirigé par le Professeur Philippe Junod, elle a présenté une exposition thématique à la Fondation Neumann (Gingins) en 2003. Suite à différentes expériences dans les musées, elle a poursuivi ses recherches à Paris grâce à une bourse au Centre allemand d'histoire de l'art. Actuellement, elle est assistante à l'Université de Lausanne et prépare un doctorat interdisciplinaire intitulé *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1905)*, sous la direction de Prof. Dario Gamboni et Prof. Vincent Barras. Depuis 2008, elle est associée au module de recherche *Art et psychologie autour de 1900*, dans le cadre du programme doctoral *Art & Science* mené par les Universités de Berne, Fribourg, Genève, Lausanne et Zurich.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 10: „ORIGINALITÉ, AUTHENTICITÉ, AUTEUR ET STYLE: RELECTURES DE L'ŒUVRE ET DES CONCEPTS ARTISTIQUES DANS UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE“

DANIEL HORNUFF (Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe)

Gesichtetes Wesen. Physiognomik, Facedesign und die Ästhetik fazialer Authentizität

Was sehen wir, wenn uns geschnitztes Fleisch gegenübertritt? Kaum eine andere Bildgestaltung verspricht heute ein derart umfassendes Authentizitätsergebnis wie die ästhetisch-plastische Chirurgie. Denn wer seine Körperform einem allzu verfrühten Verfall übergeben meint, kann sich die Deckungsgleichheit von Sein und Fleisch in ungleich stabileren Konturen wiederherstellen lassen. Vor allem die Offerten des Facedesigns suchen dabei nach Anwendungen aufklärerisch-szientistischer Vorstellungen: Wo der Protestant Lavater – in Konkurrenz zu Lichtenberg – im zahllosen Schattenrissen die „reinste Signatur der Schöpfung“, ja die Entschlüsselung des Menschseins zu erkennen glaubte, soll heute die Formoptimierung des Fazialen das wahre Ich zur Sichtbarkeit bringen. Der Beitrag nimmt die Bildwerke der Schönheitschirurgie zum Anlass, um die ideengeschichtliche Dimension gesichteter Wesen anzudenken. So soll sich zeigen, dass physiognomische Ideen noch immer ins Feld geführt werden, um pathognomische Stimmungsbilder zu verdrängen.

Geboren 1981; 2001-2003 tätig als Erziehungshelfer; 2003-2005 Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Komparatistik in Leipzig; 2005-2007 Studium der Kunstwissenschaft/Medientheorie und Philosophie/Ästhetik an der HfG Karlsruhe; Magister 2007 mit einer Arbeit über den Bilder-Chor im Theater Piscators, ausgezeichnet mit dem Stipendium der ZKM-Fördergesellschaft; 2009 Promotion (summa cum laude) mit der Dissertation „Im Tribunal der Bilder. Über die Nachverhandlung der Realität in Theater und Musikvideo“, Publikation bei Wilhelm Fink in Vorbereitung; 2008-2009 Promotionsstipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes, seither freiberuflich tätig als Autor und Dozent; Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Physiognomik, Bildgeschichte der Kulturkritik, Bilderwelten der Konsum- und Internetkultur.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 10: „ORIGINALITÉ, AUTHENTICITÉ, AUTEUR ET STYLE: RELECTURES DE L'ŒUVRE ET DES CONCEPTS ARTISTIQUES DANS UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE“

RACHEL MADER (Zürcher Hochschule der Künste)

After Representation – kunstwissenschaftliche Interpretation und die künstlerische Dekonstruktion des Werkbegriffes in der Postmoderne

Die Dekonstruktion und Destabilisierung des Werkbegriffes gehört zu den zentralsten Themen der künstlerischen Praxis des 20. Jahrhunderts. Die Kunstwissenschaft hat diesen Umstand nicht minder rege bearbeitet und seit einiger Zeit auch selbstkritisch im Sinne einer Methodenreflexion aufgegriffen. Dennoch basieren bis heute fast ausschliesslich alle in der Kunstwissenschaft angewandten Instrumentarien weiterhin auf einem Werkverständnis, das zeitlich und örtlich bestimmt und abgegrenzt ist. Grundlage dafür ist die Vorstellung von Kunst als einer repräsentativen Praxis, in der Dinge und Themen über den Moment der Anschauung von Kunstschaffenden gezeigt und vom Publikum erfasst werden können.

Im Vortrag wird ausgehend von Arbeiten wie derjenigen von Hannes Rickli exemplarisch eine kunstwissenschaftliche Analyse skizziert, die den repräsentativen Moment des Werkes (die Sichtbarmachung) lediglich als eine Etappe der künstlerischen Auseinandersetzung erachtet. Ziel dabei ist es der künstlerischen Dekonstruktion des Werkbegriffes ein adäquates kunstwissenschaftliches Instrument zur Seite zu stellen.

Kunstwissenschaftlerin, Projektleitung *Kunst als Unternehmen – Kreative Praxis und Kulturpolitik seit 1980* (2009-2012), 2002–09 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der ZHdK (IFCAR) und den Universitäten Bern und Zürich. Publikationen zu Gegenwartskunst, Kunst und Politik, Kunstbetrieb, Kunstförderung und Kulturpolitik, Ambivalenz in Kunst, Theorie und Gesellschaft, feministische Kunstgeschichte.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SECTION 10: „ORIGINALITÉ, AUTHENTICITÉ, AUTEUR ET STYLE: RELECTURES DE L'ŒUVRE ET DES CONCEPTS ARTISTIQUES DANS UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE“

VALENTIN NUSSBAUM (National Taiwan Normal University)

« L'art c'est le vol ». L'originalité mise à l'épreuve de l'appropriation

Dans un entretien publié en 2007, Jacques Villeglé résumait l'acte créateur en ces termes : « L'art, c'est le vol. » Une telle démythification s'inscrit dans le cadre spécifique de remise en question répétée durant les années cinquante et soixante de l'authenticité du geste artistique et de la notion d'artiste. Cette esthétique privilégiant le ravir sur le faire s'appuie, d'une part, sur le précédent duchampien et le principe du *ready-made*. Elle participe d'autre part à un phénomène d'appropriation initié et véhiculé par la pratique photographique, dont Villeglé se revendique être proche.

La dimension kleptomane de l'art ne saurait toutefois se limiter au contexte nihiliste des années 50 ou au modèle photographique. La métaphore du vol traverse l'histoire de la création artistique occidentale, de Zeuxis à Quentin Tarantino. Plin est l'un des premiers à rappeler que l'art de Zeuxis repose sur une fraude, celle d'avoir volé l'art de ses maîtres. Un même scénario est repris par Karel van Mander dans la vie de Frans Floris. On verra que la légitimation du vol dans les arts visuels relève d'une anthropologie de l'art en tant que *métis*. Elle repose sur l'idée de ruse et de fraude. Elle s'explique aussi par les principes de transmission et de diffusion de modèles basés sur l'imitation, autrement dit sur l'appropriation.

1998 : Licence ès Lettres

1999-2005 : Assistanat et Doctorat « L'identité à l'œuvre. Titre, portrait et nom dans la peinture et au cinéma »

2005-2009 : Chargé de cours : ECAL, Ecole Hôtelière de Lausanne, Université de Fribourg

2009- : Professeur Associé, National Taiwan Normal University, Taipei.

A publié sur l'intitulation des œuvres d'art, le portrait, l'image de l'artiste en criminel. Recherches post doc sur l'imaginaire forensique.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SECTION 10: „ORIGINALITÉ, AUTHENTICITÉ, AUTEUR ET STYLE: RELECTURES DE L'ŒUVRE ET DES CONCEPTS ARTISTIQUES DANS UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE“

PHILIP URSPRUNG (Universität Zürich)

Oral History: Autorität und Stil des Künstlerstatements

Während die Kunsthistoriker angesichts des Phänomens des Künstlerstars die Nase rümpfen, weil sie dahinter einen Opportunismus dem Kunstmarkt gegenüber vermuten, der nach Personifikation verlangt, hängten sie den Künstlern an den Lippen. Sie haben nicht nur akzeptiert, dass Interviews und Statements einen grossen Teil der Kritik und Theorie als autonome Instanzen absorbiert haben, sie verwenden sie innerhalb der Geschichtsschreibung auch unkritisch als Garant für Autorität, Authentizität und Kontinuität. Das Zitat ist nicht mehr die anekdotische Illustration des Arguments, sondern diejenige Substanz, welche der Narration erst Kohärenz verschafft. Zeugt dies von deiner Rückkehr zu überwinden geglaubten Kategorien der Autorschaft, ja des Geniekults, also zu einer Hierarchisierung und Fixierung des Wissens? Oder kündigt es eine neue Art von dialogartiger Historiographie an, in welcher die permanente Rede die Argumentation offen hält und niemand das letzte Wort hat?

Philip Ursprung, geb. 1963 in Baltimore, ist Professor für Moderne und zeitgenössische Kunst an der Universität Zürich. Er ist Autor von *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art* (München, 2003), *Kunst der Gegenwart* (München, 2010), sowie Herausgeber von *Herzog & de Meuron: Naturgeschichte* (Montreal, 2002).



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 11: „DAS MATERIAL DES IMMATERIELLEN“

SOPHIE-LUISE SCHWEINFURTH (Universität Basel)

Die Idolatriefrage als Materialfrage: Die Bedeutung des Mediums Mosaik nach dem Bilderstreit in der Hagia Sophia

Die Frage nach der Darstellbarkeit des Göttlichen bildet den Kern der Auseinandersetzung um das byzantinische Bild, die Ikone. Um den Vorwurf der Idolatrie endgültig zu beseitigen, einigte man sich am Ende des Bilderstreits auf folgende Definition: Das Abwesende, i. e. das Göttliche, und die Ikone stehen in einer Beziehung der formalen Ähnlichkeit, d. h. die Verehrung des Abbilds (*typos*) geht auf das Urbild (*archetypus*) über. Die Negation ihrer Objektivität ist dem Konzept der Ikone also inhärent. Dennoch ist der Ästhetik der Ikone jeder Illusionismus fremd: keine Reflexion erfahrbarer Lebenswirklichkeit ist intendiert, sondern gerade ihr Gegenteil, die Öffnung des Bildraums hin zum Heilsgeschehen. Dieses Desinteresse bildnerischer Darstellung im Sinne eines antiken Mimesis-Prinzips hat aber gerade eine Verstärkung des Objektcharakters zur Folge. Das Medium des Mosaiks bricht eine solche Objekt-orientierte Deutung auf, indem es sich des Immateriellen *per se*, des Lichts, als Material bedient. So fungieren v. a. die Apsismosaiken byzantinischer Kirchen als „Abbild des Himmels“. Die Dichotomie von Material und Inhalt scheint aufgehoben.

Studium der Kunstgeschichte, Alten Geschichte und Griechischen Philologie an der Universität Basel bis 2009. Dissertationsprojekt: "Ikone und Ikonenaufschrift. Schrift als visuelles Zeichen eines Statuswandels des Bildes im Appropriationsprozess zwischen Byzanz und dem Westen". Seit Oktober 2009 Mitarbeiterin beim NFS Bildkritik Cluster 2: "Schrift, Bild, Ornament".

SEKTION 11: „DAS MATERIAL DES IMMATERIELLEN“

PIERRE-YVES THELER (Universität de Fribourg)

Légende dorée et légende rêvée: la narration onirique dans la peinture hagiographique italienne du Trecento et du Quattrocento

Mise en image dès la fin du 13^{ème} siècle, la *Légende dorée* dut son essor visuel au développement du retable italien à la fin du 14^{ème} siècle. En Toscane principalement, l'émergence de la prédelle permit le foisonnement de scènes secondaires, engendrant ainsi la naissance de plusieurs représentations détaillées du récit de Jacques de Voragine. Si cet apport d'images inédites provoqua une émulation artistique considérable, il ne se fit pas sans poser des problèmes de conception formels dus à la variété et à la richesse de leur source textuelle. L'un d'entre eux concerne le défi posé par la récurrence de nombre de passages « rêvés » au sein des vies de plusieurs saints. La narration onirique de la *Légende dorée* ne pouvait se contenter des suggestions simples utilisées auparavant dans l'art chrétien. Afin d'intégrer l'espace immatériel du rêve, les peintres firent preuve de talent et d'imagination, proposant souvent de nombreuses variantes pour un même thème. A partir de quelques exemples iconographiques choisis, tel le « Miracle de la jambe noire », il est néanmoins possible d'analyser la genèse d'un type particulier d'images qui, juxtaposant les niveaux de réalité, détermine un nouvel espace visuel, celui de la psyché humaine.

Études en Histoire de l'Art et Archéologie paléochrétienne et byzantine à Fribourg et Bologna. Depuis 2009 : thèse de doctorat « La greffe artistique. Iconographie, anthropologie et restauration de l'intégrité corporelle » sous la direction du Prof. Victor Stoichita, dans le cadre du programme de recherche « Mediality » du Fond National Suisse.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 11: „DAS MATERIAL DES IMMATERIELLEN“

EVA KOUVANDJIEVA

Création d'espace dématérialisé au moyen de la lumière en mouvement : la scénographie de *Madame Butterfly* de Laszlo Moholy-Nagy

La vision théorique de Laszlo Moholy-Nagy de la dématérialisation comme but ultime recherché dans la création artistique et comme élément déterminant de l'évolution de l'histoire de l'art est largement diffusée par ses écrits. Dans la pratique, elle est représentée à travers sa production de photogrammes, de *light paintings* et sa « sculpture cinétique » le *Lichtrequisit*.

Dans ma communication, je propose de montrer que l'accomplissement réel du passage du matériel à l'immatériel a eu concrètement lieu dans une seule de ses œuvres, la scénographie de *Madame Butterfly*. Moholy saisit ici l'occasion pour créer un *Lichtspiel* explorant la tridimensionnalité de l'espace par le jeu dynamique de lumière et d'ombres libéré de la matière.

Mon intervention se donnera deux objectifs de réflexion. D'une part, l'étude de cette scénographie nous permettra d'aborder la question des stratégies techniques et matérielles que Moholy utilise pour représenter l'immatérialité. D'autre part, cette scénographie, jusqu'à présent complètement mise à l'écart par la critique, me semble devoir acquérir une place centrale dans l'oeuvre théorique et artistique de Moholy.

Études de l'histoire de l'art, philosophie et français moderne à l'Université de Lausanne avec licence en 2008 auprès de Olivier Lugon et Georges Starobinski sur la scénographie de *Madame Butterfly* créée par Laszlo Moholy-Nagy. Depuis 2009, boursière de la Société académique vaudoise. Projet de thèse sur l'architecture contemporaine et l'art vivant des années 60.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 11: „DAS MATERIAL DES IMMATERIELLEN“

SERAINA RENZ (Universität Zürich)

Medium – Körper – Materialität: Die Politik der Videokunst von Marina Gržinić und Aina Šmid

In der Videokunst von Marina Gržinić und Aina Šmid geht die auf radikaler Flächigkeit und Entmaterialisierung beruhende Ästhetik des Videos ein paradoxes Verhältnis zur Inszenierung des mit politischer Sprengkraft aufgeladenen Körpers ein. Im kulturellen Raum des (post-)sozialistischen Jugoslawien der 1980er Jahre entwickeln die beiden Künstlerinnen Formate und Inhalte, die auf ästhetisch sperrige und im ideologischen Kontext ihres Wirkungskreises problematische Weise zu einer "Queerness des Politischen" führen wollen. Wurde in die Kunst in der Neo-Avantgarde (auch in Jugoslawien) durch die Performance- und Body Art der Körper als nicht weiter reduzierbare Basis künstlerischer Arbeit eingeführt, gelangte damit die Kunst an den Punkt der reinsten Materialität. Dagegen scheint nicht nur die Kunst, sondern auch der Körper im Video der 80er und 90er Jahre vollständig entmaterialisiert zu sein. Der Vortrag geht der Frage nach, welches subversive Potential der flache Video-Körper im Werk von Gržinić/Šmid in seinem Kontext und ausserhalb entwickelt.

Doktorandin im Doktoratsprogramm „Mediengeschichte der Künste“, Universität Zürich bei Prof. Philip Ursprung; Stipendiatin der „Hans und Renée Müller-Meylan Stiftung“, Basel; seit 2008 Assoziierte am Schweizerischen Graduiertenkolleg „Gender Studies“ und Assistentzkuratorin der Burger Collection. Ausstellungsprojekte in Berlin und Hongkong.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 11: „DAS MATERIAL DES IMMATERIELLEN“

CLAUDIA MAREIS (Hochschule der Künste Bern)

INTERFACE-DESIGN: Zur Konzeption einer 'immateriellen' Designtheorie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und ihren historischen Bezügen

Nicht nur in kunst-, sondern auch in designhistorischen Diskursen nimmt der Topos des ›Immateriellen‹ einen zentralen Stellenwert ein. Insbesondere ist er dort seit den 1960er Jahren im Zuge der Entwicklung digitaler Technologien sowie vor dem Hintergrund von ›Künstlicher Intelligenz‹-Forschung und System- und Netzwerktheorien virulent geworden. Bis heute ist im Design die Vorstellung wirkungsmächtig, dass das ›digitale Medium‹ eine neue Gestaltungsdimension eröffnet habe, deren Charakteristikum ihre ›Immaterialität‹ sei. Designdisziplinen, für die das Konzept des ›Immateriellen‹ konstitutiv ist, sind etwa ›Interface-Design‹, ›Interaction-Design‹, oder ›Systemdesign‹. In den einschlägigen Debatten interferieren die Begriffe ›Immaterialität‹ und ›Digitalität‹ auf produktive, bisweilen aber auch unscharfe Weise. Nur selten werden sie hinsichtlich ihrer differentiellen materialen und technologischen Bedingtheit sowie ihrer diskurshistorischen Entwicklung befragt.

Am Beispiel von Gui Bonsiepes Aufsatz ›Design: Von Material zu Digital und zurück‹ soll die theoretische Konsistenz einer ›immateriellen‹ Gestaltungstheorie in der zweiten Hälfte des 20. Jh. diskutiert und in Beziehung zu Gestaltungsnarrativen des Bauhauses gesetzt werden. Ziel ist es aufzuzeigen, wie eng ›postmoderne‹ Designansätze noch mit historischen Idealen des Bauhauses verflochten sind und implizit dessen idealistisch-romantischen Ganzheitsideale perpetuieren – wengleich sie dafür mittels einer Semantik des ›digitalen Zeitalters‹ operieren.

Forschungsdozentin für Designtheorie an der Hochschule der Künste Bern. Erststudium in Visueller Kommunikation, Zweitsstudium in Gestaltungs-, Kunst- und Kulturtheorien. Promotion zu ›Design als Wissenskultur. Interferenzen zwischen Design- und Wissensdiskursen seit 1960‹. Seit 2008 Vorstandsmitglied der Deutschen Gesellschaft für Designtheorie und -forschung.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 12: „BILDDISKURSE“

PABLO SCHNEIDER (Humboldt-Universität zu Berlin)

In der Beschreibung gewinnen – Edgar Wind und die Bestimmung des kunsthistorischen Gegenstandes

Der Kunsthistoriker und Philosoph Edgar Wind beteiligte sich mit seiner Schrift *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*. an den Bestrebungen einer wissenschaftlichen Fundierung der Kunstgeschichtsschreibung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Sein Ansatz war von dem Gedanken bestimmt, die Eigenständigkeit des Bildes zu bewahren und sich mit dem Vorgang der Beschreibung auseinanderzusetzen: „In dem Gedanken, dass DURCH die Beschreibung ein schon bestehender Gegenstand bloss *übersetzt* werde, lebt ein Rest der längst überwundenen *Abbildtheorie* weiter. [...] Die kunstwissenschaftliche Beschreibung hat in Wahrheit nicht die Funktion des Übersetzens. [...] Der Gegenstand wird erst IN der Beschreibung gewonnen und war VOR der Beschreibung gar nicht da.“ Es ist Winds Blick auf die aktive Bilderzeugung durch dessen sprachliche Fassung, den der Vortrag zur Diskussion stellen wird.

Pablo Schneider, Koordinator der Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin

Studium der Kunstgeschichte und Geschichte in Hamburg. Promotion über Charles Le Brun und das Verhältnis von Kunst, Wissenschaft und Repräsentation. Forschungsschwerpunkte im Bereich der bildlichen Darstellung von Souveränität in der Frühen Neuzeit und methodischer Überlegungen bei Aby Warburg und Edgar Wind.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 12: „BILDDISKURSE“

MICHAEL DIERS (Hochschule für bildende Künste Hamburg)

Das Bild als Theorie

Domenico Ghirlandaios Porträt des „Alten Mannes mit seinem Enkel“ (Louvre) ist ein ebenso ansprechendes wie bis heute rätselhaftes Bildnis, das im Blick auf die theoretische Aspekte, die es vor Augen stellt, zugleich als ein eminent ‘modernes’ Gemälde anzusehen ist.

Wenn eine Darstellung wie das angeführte Bildnis, das hier als Memorialporträt des Medici-Bankiers Francesco Sassetti bestimmt wird, die Beziehung zwischen Bild und Betrachter ebenso deutlich reflektiert wie den Status eines Gemäldes im allgemeinen, ferner die Konventionen des Schönen und Häßlichen, die Grenzen der Bildgattung sowie die Identität des Dargestellten, dann läßt sich mit Fug und Recht von einem theoretischen Bild sprechen. Darüber hinaus läßt sich Ghirlandaios Gemälde nicht nur als neuer Bildnistypus, sondern auch als ein ‘performatives Bild’ begreifen.

Michael Diers, Kunsthistoriker, Professor für Kunst- und Bildgeschichte an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und an der Humboldt-Universität zu Berlin; Buchpublikationen (Auswahl): Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Briefkopierbüchern der Jahre 1905-1918, Weinheim 1991; Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler (Hg.), Weinheim 1995; Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt/M. 1997; „Der Bevölkerung“. Aufsätze und Dokumente zur Debatte um das Reichstagsprojekt von Hans Haacke (Hg., gemeinsam mit K. König), Köln 2000; Fotografie Film Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes, Hamburg 2006; Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform (Hg., gemeinsam mit M. Wagner), Berlin 2010



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 12: „BILDDISKURSE“

MICHAEL LÜTHY (Freie Universität Berlin)
Bild und Aspekt

Der Vortrag rekonstruiert die Bildästhetik, die Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* unter dem Begriff des ‚Aspekts‘ entwickelt, und lotet deren kunstwissenschaftliches Potenzial aus. Den Aspekt definiert Wittgenstein als das, wovon ein Wahrnehmungsgegenstand ein *Bild* sein kann. Zugleich ist der Aspekt die *Perspektive*, unter der etwas im Kunstwerk erscheint. Ein Bild hat die Kapazität, einen Aspekt aufleuchten zu *lassen*; ein Bild zu erfahren wiederum bedeutet, einen Aspekt aufleuchten zu *sehen*. Leuchtet dieser auf, verknüpft sich mehreres miteinander: (a) die Form des Kunstwerks, (b) die Welt des Wahrnehmenden, (c) die künstlerische Absicht und (d) der Weltbezug des Kunstwerks. Als *aufleuchtender* ist der Aspekt die Art und Weise, wie ein Kunstwerk eine Bedeutung entfaltet, als *gesehener* ist der Aspekt die Art und Weise, wie sich diese Bedeutung in die Wahrnehmung des Betrachters übersetzt.

Das Bild *zeigt* den Aspekt; und indem der Aspekt das Bild zu seinen Bezugsfeldern relationiert, *sagt* dieses etwas *aus*. Damit vermittelt der Aspekt die spezifische Erfahrungsform des Bildes mit dessen Diskursivität. Mit Wittgenstein lässt sich somit erläutern, wie die Singularität jeweiliger Bilder zu deren Welthaltigkeit steht, d.h. wie Bilder Welt erzeugen.

Dr. Michael Lüthy, geb. 1966 in Zürich, Studium der Kunstgeschichte und der Geschichte in Basel und Berlin, 1993-1997 Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel, 1999-2001 Lehrbeauftragter an der Universität der Künste Berlin, seit 2000 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin. Arbeitsfelder: Französische Kunst des 19. Jahrhunderts, US-amerikanische Kunst nach 1945, Kunsttheorie der Moderne.



b
**UNIVERSITÄT
BERN**

SEKTION 12: „BILDDISKURSE“

CLAUDIA BLÜMLE (Kunstakademie Münster)
Bildgeschichte und Rechtsdiskurs

Im Zentrum stehen zwei für das Rathaus von Löwen entstandene Gemälde von Dieric Bouts, die mit der Darstellung der Feuerprobe eine alte Rechtspraxis illustrieren. Die Feuerprobe, die in Löwen zur Zeit des Malers verboten war, wird in den Bildern visuell vergegenwärtigt, ohne dass dabei ihr Vergangenheitscharakter aufgehoben ist. Daran anknüpfend wird die These entwickelt, dass im Sinne des Streites *Antiqui et Moderni* das Exemplum mit der Legende für die alte Rechtspraxis steht, gegenüber der sich die im Kreis angeordnete Männergruppe eine neu entstehende juristische Wahrheitsfindung darstellt. Auf dem Weg einer strukturalen Bildanalyse wird der Blick auf das visuelle Verweisspiel gelenkt, das die beiden Rathausgemälde am Ort ihrer ursprünglichen Hängung entfaltet. Dabei gehören die Gemälde in Anlehnung an Martin Heidegger nicht dem Löwener Rathaus „in einem historisch-antiquarischen Sinne, sondern ihrem Bildwesen nach“, weshalb sie im Blick auf ihr Potential „des Zeit-Spiel-Raumes als des Ortes“, an dem Recht gesprochen wurde, betrachtet werden sollen.

Prof. Dr. Claudia Blümle

Von 2002 bis 2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt "Das Leben schreiben. Medientechnologie und die Wissenschaften vom Leben (1800-1900)" an der Bauhaus-Universität Weimar tätig. Von 2005 bis 2009 Assistentin am kunsthistorischen Seminar der Universität Basel und Mitglied des SNF-Bildkritik eikones. 2009 Habilitationsstipendium des Schweizerischen Nationalfonds (SNF). Seit Oktober 2009 Professorin für Ästhetik und Kunstwissenschaft an der Kunstakademie Münster.



b
UNIVERSITÄT
BERN

SEKTION 12: „BILDDISKURSE“

NADINE FRANCI BINDER (Université de Genève)

Zwischen Simulation und Stimulation. František Kupka und die Bewegungsdarstellung

František Kupka beschäftigte sich intensiv mit dem Problem, wie Bewegung im Bild dargestellt werden kann. Sein Ziel war, das Vergehen von Zeit mit der Gleichzeitigkeit des Bildes zu versöhnen. Ab 1911 versuchte er deshalb Bewegung nicht mehr einfach als Motiv oder über narrative Strukturen sichtbar zu machen, sondern allein durch die Organisation der Bildelemente auf der Leinwand zu evozieren. Damit machte er einen wichtigen Schritt in die Abstraktion, aber auch das Bild selber zu einem *agens* im Austausch mit dem Betrachter.

Der Beitrag erklärt einerseits, wie František Kupka das Phänomen der Bewegung bildnerisch neu umsetzte und deutete. Andererseits stellt er die These auf, dass sich das performative Potential des Bildes und damit sein sinnliches Erkenntnisvermögen erst offenbaren, wenn das Simulieren und Stimulieren als parallel ablaufende Prozesse wahrgenommen werden, die reziprok miteinander verbunden sind.

Nadine Franci: 1996-2003 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Zürich; 2003-2006 Lehrbeauftragte an der Schweizerischen Textilfachschule St. Gallen; 2004-2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kunsthaus Zürich. Seit März 2008 Stipendiatin des Pro*Doc Art & Science an der Universität Genf.