

Sektion I : Prozesse und Akteure der Kanonbildung

Michael Gnehm

Ein „Musée imaginaire“ im 18. Jahrhundert: Louis Doissin (1721–1753) über Reproduktionsgraphik

Reproduktionstechniken tragen zur Kanonisierung von Werken der Kunst bei. Besonders deren graphische Reproduktion hatte zu einem allgemeinen Bildgedächtnis beigetragen. So spricht der französische Jesuit Louis Doissin mit dem didaktischen Gedicht *La Gravure* (1753) ein Prinzip der Kanonbildung mit seinem zentralen Punkt an, dass dank der Reproduktionsgraphik Kunst zum Massenmedium werde. Jeder könne nun die Meisterwerke berühmter Künstler in seiner Wohnung geniessen.

Doissin entwickelt seine Argumente entlang von Gemäldereproduktionen, deren Auswahl indessen sowohl durch «klassische» wie «populäre» Inhalte bestimmt wird. Er versucht, so mein Argument, eine Kanonbildung zu legitimieren, die gegensätzliche gesellschaftliche Distinktionen überbrückt. Hierzu gehört Doissins Gleichbehandlung kopierender und originaler Graphiken mit dem offensichtlichen Ziel, einen breitgestreuten Kanon auch der Reproduktionsgraphik selbst zu etablieren.

Corina Meyer

«Wenn es Ihnen möglich ist, so vergessen Sie Ihre Persönlichkeit» – Über die Bewertung von Kunst in Frankfurt am Main um 1820

1816 wurde in Frankfurt am Main das Städelsche Kunstinstitut durch die Stiftung des vermögenden Bankiers und Kunstsammlers Johann Friedrich Städel gegründet. Geleitet werden sollte es nach Städel's Letztem Willen von einer fünfköpfigen Administration – allesamt Juristen und Kaufleute. Die Städel'sche Administration pflegte von Anfang an einen regen Austausch mit Kunstkennern, anerkannten Sammlern oder Akademiemitgliedern und auch Künstlern, der zu Auseinandersetzungen über Wertmassstäbe und Kriterien zur Bewertung von Kunst führte.

Welchen Beitrag zu den damals in Europa entstehenden Kanones lieferte die Administration des Städelschen Kunstinstituts bei ihrer Museumsgründung, zwar abseits der grossen Kunstzentren, aber inmitten der bürgerlichen Kultur einer vom Handel geprägten Freien Reichsstadt? Welche kanonischen Entwicklungen lassen sich anhand von Entscheidungen des Städelschen Kunstinstituts aufzeigen? Inwiefern widerspiegelten sich die zeitgenössischen Debatten in Frankfurt?

Franz Müller

«Canon raisonné. Der Werkkatalog der Gemälde von Cuno Amiet»

Werkverzeichnisse definieren einen Werkbestand; sie sind traditionelle Instrumente der Kanonbildung. Das Werkkatalog-Projekt Cuno Amiet von SIK-ISEA teilt Amiets gemaltes Œuvre in zwei Bereiche: Während die Gemälde bis 1919 in einem Catalogue raisonné aufgearbeitet werden, sind sie ab 1920 in einer unkommentierten, dereinst ausschliesslich online einsehbaren Werkliste erfasst. Damit ist eine der Gattung Werkkatalog widersprechende Hierarchie suggeriert. Die höhere Gewichtung von Amiets «Frühwerk» spiegelt dessen kunsthistorische Bewertung, wie sie sich in der Nachkriegszeit im Zug der Historisierung der klassischen Moderne zu etablieren

begann. Das Projekt schreibt somit auch die heroisierende Geschichte der Schweizer Moderne fort, es kanonisiert einen Kanon. Zugleich kann aber erst die wissenschaftliche Bearbeitung der Gemälde bis 1919 die etablierte Rezeption fundiert bestätigen – oder partiell relativieren. Der Werkkatalog ist also ebenso sehr Resultat wie Instrument der Kanonbildung.

Pablo Müller

Making Art History

***Prozesse und Modi der Kanonbildung am Beispiel der Zeitschrift
October 1976–2005***

Die 1976 in New York gegründete Zeitschrift *October*, die mit einem neuen theoretischen Rüstzeug die moderne Kunstgeschichtsschreibung infrage stellte, hat nicht nur in den USA die Kunstgeschichte und Kunstkritik grundlegend verändert. Damals innovativ und dissident, unterrichteten die *October*-Herausgeber heute an amerikanischen Elite-Universitäten und ihre Thesen prägten die kunsthistorische Forschung.

Der Beitrag zeigt, wie die Herausgeber von *October* um eine Kohärenz ihrer Aktivitäten bemüht waren und ihre Paradigmen in Form von Narrativen Eingang in die Kunstgeschichte fanden. Im Fokus stehen die Formen der Kanonbildung. Welche Funktion haben Formate wie Anthologien und Publikationsreihen in der Kanonisierung? Welche Rolle spielt die strategische Selbstverortung, Programmatik und Selbsthistorisierung in der Bildung eines Kanons und dessen Etablierung im Fach Kunstgeschichte? Schliesslich soll diskutiert werden, wie ein Kanon auf die Deutung von Kunst rückwirkt.

Edith Krebs / Dina Epelbaum

Lexikonwürdig? Die Rolle von SIKART im Prozess der Kanonbildung

SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz, herausgegeben von SIK-ISEA, praktiziert eine Art Selektion, indem es Kunstschaffende verschiedenen Bearbeitungstiefen zuordnet. Anders als im Kunstbetrieb üblich, legt SIKART seine Bewertungskriterien aber offen: Ausschlaggebend ist die Rezeption einer künstlerischen Position durch Ausstellungen und Publikationen. Gestützt auf das Urteil der Fachwelt, sanktioniert das Lexikon gleichsam deren intransparentes Bewertungssystem; als letztes Glied in der Kanonisierungskette drückt es den Kunstschaffenden den Stempel auf: lexikonwürdig – oder nicht. Damit wird SIKART selbst zur Instanz im Kunstbetrieb – Grund genug, sich ein paar Fragen zu stellen: Welche Kriterien bestimmen die «Qualität» von Kunst? Darf SIKART von sich behaupten, ein Lexikon «der besten Künstler in der Schweiz» zu sein? Ist der Begriff Lexikon im Zeitalter von Wikipedia und einer sich rasch wandelnden Kunstlandschaft überhaupt noch zeitgemäss?

PD Dr. Michael Gnehm

ETH Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta

CV: Michael Gnehm ist Privatdozent für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich. 2006 erhielt er den Prix Jubilé der SAGW. Jüngste Publikation: «Das Nachleben der Ornamente: Kunstgeschichte aus dem Geist der Gegenwart bei Rahn und Gantner», in: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 69 (3/4), 2012.

Dr. des. Corina Meyer

TU Berlin

CV: Studium der Kunstgeschichte und Filmwissenschaft, FU Berlin; Mitarbeit bei der Deutschen Kinemathek, Berlin; wiss. Referentin des europäischen Kooperationsprojektes «EUniCult», Berlin. 2013 Promotion zu Johann Friedrich Städel und seinem Kunstinstitut in Frankfurt a. M.; seit Juni Mitarbeiterin der TU Berlin (Editionsprojekt zu Briefen von J. D. Passavant).

Dr. Franz Müller

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich
CV: Projektleiter «Cuno Amiet. Catalogue raisonné des gemalten Frühwerks». 1994–1998 Redaktor für das «Biografische Lexikon der Schweizer Kunst» bei SIK-ISEA, ebenda nach einer Assistenz am Kunstmuseum Solothurn (1998–2000) Projektleiter «Web-Dokumentation Martin Disler» (2004) und Herausgeber der Disler-Monografie (2007); Vorstandsmitglied der VKKS.

Pablo Müller, M. A.

Visiting Research Scholar, Graduate Center der City University of New York
CV: 2007 Diplom in Bildender Kunst an der Zürcher Hochschule der Künste; 2010 M. A. in Kunstgeschichte an der Universität Bern; seit 2008 freier Kunstkritiker; seit 2012 Fulbright Stipendiat und Visiting Research Scholar am Graduate Center der City University of New York, in Vorbereitung einer Dissertation.

Edith Krebs, lic. phil., und Dina Epelbaum, lic. phil.

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), Zürich
Anschrift: SIK-ISEA, Zollikerstrasse 32, Postfach 1124, CH-8032 Zürich
CV: Edith Krebs, lic.phil., Redaktorin und Leiterin SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Linguistik an der Universität Zürich. Langjährige Tätigkeit als Kunstkritikerin, Kulturredaktorin sowie als Dozentin an verschiedenen Kunsthochschulen.
Dina Epelbaum, lic.phil, Redaktorin SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz. Studium der Kunstgeschichte, Filmwissenschaft und Publizistik in Zürich und Paris. Seit 2000 Wissenschaftliche Mitarbeiterin bei SIK-ISEA. Tätigkeit als Kunstvermittlerin und Autorin.

Sektion II: Strategie produttive in architettura e nelle sue scienze dal 1750 ad oggi

Dr. Valeria Farinati

Il problema del restauro e della costruzione delle grandi cupole nell'Europa della metà del XVIII secolo. Matematiche e architettura

L'intervento si propone di tracciare le condizioni del rapporto tra scienze matematiche e architettura alla metà del XVIII secolo, allorché, alla perdita di saperi costruttivi empirici tradizionali, si cominciò a rispondere con i metodi della nuova scienza newtoniana e galileiana. Tali "inizi della tecnologia" in campo architettonico sono indagati concretamente a partire dalla vicenda del restauro della grande cupola michelangiotesca di San Pietro a Roma, che, seguito a quello della cupola brunelleschiana di Santa Maria del Fiore a Firenze, avviò uno sforzo di riflessione e di ricerca da parte degli uomini di scienza più reputati in Europa, interpellati dalla committenza papale. Dopo pochissimi anni, la costruzione della chiesa di Sainte Geneviève a Parigi rappresentò, con la sua grande cupola, oltre che l'occasione per un altro acceso dibattito disciplinare, una nuova sfida per l'architettura e le scienze

implicate.

Prof. Marco Carpiceci und Dr. Fabio Colonnese

Hermann Maertens e «Der Optische Massstab». La fisiologia della visione al servizio della «Raumkunst»

Herman Maertens svolse alla fine del XIX secolo un ruolo singolare e significativo nel raccordare le conoscenze scientifiche relative alla percezione visiva con le teorie e le pratiche artistiche e architettoniche. Il suo più celebre libro, *Der Optische Massstab* (1877), offrì agli studiosi e ai progettisti dell'epoca l'occasione per un rivoluzionario cambio di impostazione operativa rispetto alla dibattuta questione del rapporto tra forma e visione, finendo col costituire un possibile anello di congiunzione fra l'*Einführung* di Vischer e la *promenade architecturale* di Le Corbusier. A partire dalla effettiva sensibilità e specializzazione dell'organo visivo, Maertens individuò una serie di parametri (angoli, distanze, densità, ecc.) che non solo suggerivano agli storici un nuovo strumento di indagine dei complessi storici ma offrivano ad urbanisti, architetti e arredatori un inaspettato fondamento scientifico per ottimizzare la distribuzione degli elementi nello spazio della città moderna.

PD Dr. Lothar Schmitt

Narrative Strategien der Geschichtsschreibung. Nikolaus Pevsners «Pioneers of the Modern Movement»

Unsere Vorstellung von der Architektur der Moderne ist massgeblich durch Zeitgenossen wie

Sigfried Giedion geprägt worden, die historiographische Methoden auf Ereignisse ihrer eigenen Gegenwart anwendeten. Dahinter stand die Absicht, den Stellenwert der Moderne im Gang der Geschichte zu verankern. Einige der Akteure waren ausgebildete Kunsthistoriker. Sie erprobten damals die Möglichkeiten, wie sie mit ihren Schriften den Rang der modernen Architektur im Kanon der Epochen unterstreichen konnten. Das wurde ihnen zunächst hoch angerechnet, machte sie aber später zur Zielscheibe postmoderner Kritik. Besonders aufschlussreich ist dabei Nikolaus Pevsners wegweisende Studie zu den «Pioneers of the Modern Movement» (1936). Damit gelang ihm im britischen Exil am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, einen kulturellen Brückenschlag zwischen Deutschland und Grossbritannien glaubwürdig darzustellen. Das ist Ergebnis einer literarischen Strategie, die es lohnt zu analysieren.

Dr. Nathalie Heger

Die Versachlichung des architektonischen Entwerfens: Planungsexperiment Olympisches Dorf München 1968

Die Konzeption des Olympischen Dorfes in München im Jahr 1968 fiel in eine Zeit des Aufund Umbruchs in der Bundesrepublik. Die städtebauliche und architektonische Planung, das Entwerfen und die Rolle des Architekten an sich wurden grundlegend hinterfragt. In Anlehnung an naturwissenschaftliche Methoden verfolgten Planungsverfahren damals mehr und mehr einen „behavioristischen“ Ansatz und wurden Zeugnisse einer „Verwissenschaftlichung“ der Planung. Angeregt von der internationalen Bewegung des „Design Method Movement“ suchten auch die verantwortlichen Architekten des Olympischen Dorfs Heinle, Wischer und Partner nach einer alternativen Entwurfsmethodik mit dem Ziel, den Planungsvorgang zu versachlichen, zu systematisieren und als gemeinschaftlichen, interdisziplinären Vorgang zu enthierarchisieren. Obschon das Planungsexperiment die Problematik

der Transformation theoretischer Denkmodelle in die Praxis veranschaulicht und deutlich macht, dass städtebauliche und architektonische Planungsvorgänge keine vollständig objektivierbaren und quantifizierbaren Prozesse darstellen, steht es ebenso beispielhaft für ein besonderes Engagement in der Planung in den 1960er Jahren.

Dr.-Ing. habil. Jasper Cepl

Entwerfen im Wechselspiel von «Vermutungen und Widerlegungen». Karl Popper und die Architekten

«Die Hypothesen entdecken die Fakten und nicht umgekehrt» – So berufen sich Rowe und Koetter 1978 in *Collage City* auf Popper, der in den 1970er Jahren auch von anderen Architekten (wie Ungers) und Theoretikern (wie Rittel und Webber) für die Entwurfstheorie entdeckt wird. In *Conjectures and Refutations* (1963) argumentiert Popper, dass die Hypothese und deren Prüfung für den Fortschritt der wissenschaftlichen Erkenntnis sorgen. Dieser deduktive Ansatz erscheint für die Architekten – nach zahlreichen spätfunktionalistischen Versuchen, Entwurfsprozesse zu systematisieren – wie eine Erlösung. Poppers Idee bahnt den Weg zurück zu einem kreativen Schaffensprozess, der nun gleichsam «erkenntnistheoretisch» abgesichert ist: So wie die Hypothese die Forschung in Gang setzt, so muss auch beim Entwerfen die Idee am Anfang stehen. Das Paper untersucht, wie Popper in der Architektur rezipiert wurde, und es beleuchtet insbesondere, welche schöpferischen Missverständnisse dabei eine Rolle spielen.

Prof. Dr. Sonja Hildebrand

Relative Verbundenheit. Zu Gottfried Sempers Architekturhermeneutik

Gottfried Semper verwendete ein Lebenswerk darauf, die Gesetzmässigkeit der architektonischen Phänomene zu erforschen. Die von ihm beschriebenen Prinzipien und «Elemente» bieten, oft grosszügig an die eigene Argumentation adaptiert, bis in den heutigen Architekturdiskurs hinein Reibungs- und Kontaktflächen. Dass in Sempers Grosstheorie rationale, auf Material, Technik und Zweck bezogene sowie (kultur-) historische Faktoren neben «irrational»-poetischen Impulsen stehen, blieb nicht unbemerkt, wurde aber erst in Ansätzen auf einen epistemologischen Zusammenhang hin untersucht. Die «Faschingslaune», die Freude an der «Vernichtung von Realität» stehen bei Semper für eine nicht nur künstlerische, sondern auch wissenschaftliche Notwendigkeit. In einer Zeit, in der die Regeln «moderner» Wissenschaft definiert wurden, entwickelte er ein heute weitsichtig erscheinendes Verständnis von einer Amalgamierung künstlerischer und rationalwissenschaftlicher Verfahren im Versuch, Geschichte zu verstehen und Architektur zu entwerfen.

ReferentInnen

Prof. Marco Carpiceci

Marco Carpiceci è architetto e dal 2005 è Professore Associato e insegna Disegno dell'architettura presso l'Università La Sapienza di Roma. Parallelamente alla sua attività di rilevamento e documentazione di siti monumentali, si occupa di percezione visiva e dello sviluppo digitale della fotografia per l'architettura.

Dr.-Ing. Jasper Cepl

Studium der Architektur an der RWTH Aachen und der TU Berlin. Diplom 2000, Promotion 2006. Seit 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der TU Berlin, Fachgebiet Architekturtheorie.

Dr. Fabio Colonnese

Fabio Colonnese è architetto e dal 2002 è Dottore di Ricerca in Disegno e rilievo del patrimonio edilizio. Svolge attività di insegnamento in disegno e rilievo dell'architettura e conduce ricerche sulla rappresentazione urbana e sulla percezione visiva in movimento in architettura.

Dr. Valeria Farinati

Dopo avere conseguito il Dottorato di ricerca in Storia dell'architettura e della città (1989), ha svolto attività didattica e di ricerca, in particolare presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Ha quindi lavorato, in qualità di ricercatrice e coordinatrice degli archivi, presso la Fondazione Archivio del Moderno, Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana (1999-2012). Si è occupata, in numerose pubblicazioni, di diversi temi di storia dell'architettura di età moderna e contemporanea.

Dr.-Ing. Natalie Heger

Natalie Heger studierte Architektur in Berlin und Barcelona. Ab 2000 arbeitete sie in verschiedenen Architekturbüros in Berlin und Frankfurt am Main. Sie war 2007 bis 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachgebiet Entwerfen und Gebäudelehre an der Universität Kassel und schloss dort 2012 ihre Promotion über das Olympische Dorf in München ab.

Dr. Lothar Schmitt

Lothar Schmitt promovierte 2000 in Bonn. Von 2001 bis 2012 arbeitete er als Assistent und Oberassistent am Institut gta der ETH Zürich. Daneben war er als Dozent in Berlin und Basel tätig. Ausserdem hat er an Forschungsprojekten in Rotterdam, Basel und Nürnberg mitgewirkt. Seit 2013 ist er Forschungsreferent an der ZB Zürich.

Sektionsleitung

Ass.-Prof. Dr. Roberta Grignolo

Roberta Grignolo graduated in Architecture from the Turin Polytechnic. In 2003 she completed a DEA in "Sauvegarde du patrimoine bâti moderne et contemporain" (IAUG, Genève) and in 2006 her PhD (Milan Polytechnic and IAUG). Since 2009 she is assistant-professor of Restoration and reuse of 20th century architecture at the Accademia di architettura, Mendrisio (USI).

Prof. Dr. Sonja Hildebrand

Kunsthistorikerin. Promotion 1997, Habilitation 2008 an der TU München. Wissenschaftliche Mitarbeiterin Architekturmuseum München (1997-2000) und Institut gta, ETH Zürich (2001-2011). Lehraufträge an der TU München und den Universitäten Bamberg und Zürich. 2010 Vertretungsprofessur am Institut gta. Seit 2011 Professorin für Architekturgeschichte an der Accademia di architettura, Mendrisio (USI).

Prof. Dr. Daniela Mondini

Kunsthistorikerin. 2002 Promotion (Séroux d'Agincourt), 2010 Habilitation (Kunst in Rom im Mittelalter) an der Universität Zürich. Lehraufträge an der TU München, ETH Zürich und an den Universitäten Zürich und Bern. Seit 2012 Professorin für Kunstgeschichte an der Accademia di architettura, Mendrisio (USI).

Section III : Musée d'artiste – artiste curateur

TITRE DE LA CONFÉRENCE PLÉNIÈRE

Pascal Griener, *La tactique Rodin. Ou comment transformer l'Hôtel Biron en musée d'artiste (1907-1917)*

Rodin n'a guère vécu à l'hôtel Biron, dont il n'est d'ailleurs tout d'abord qu'un des locataires. Très vite, l'artiste décide de transformer ce site délabré en véritable lieu magique, marqué du sceau de la Présence. Au terme d'une stratégie ambitieuse et habile, Rodin force l'Etat français à acquérir l'ensemble de la propriété, et à la transformer en monument à la gloire du sculpteur. L'exposé accordera une importance toute particulière à la mise en scène complexe du Génie artistique, dans un dispositif qui encadre l'Œuvre dans une représentation globale de l'histoire de l'art.

LES CINQ CONFÉRENCIERS

Michael Lüthy

Duchamp in Philadelphia: Der Künstler als Kurator des eigenen Nachlebens

Dass sich fast alle Werke Marcel Duchamps im Philadelphia Museum of Art befinden und er dafür sein letztes, im Verborgenen hergestelltes Werk „Etant donnés“ konzipierte, ist bekannt. Weniger bekannt ist die umfassende Kooperation mit dem Museum, seit seine Mäzene, das Ehepaar Arensberg, eine Institution für ihre Sammlung suchten und ihn mit dieser Suche beauftragten. Duchamp wurde zum Mitentwerfer von dessen neuer Moderne-Abteilung, was ihm ermöglichte, seine eigenen Werke, die fast ausschließlich im Besitz der Arensbergs waren, so präzise zu installieren, wie es nur die Vertrautheit mit der Architektur und dem ästhetischen Konzept des Hauses erlaubte. Der Vortrag schildert diese Kooperation, die 1954 zur Eröffnung eines veritablen Duchamp-Flügels führte und damit zu einer musealen Würdigung, die so bislang keinem lebenden Künstler zuteil geworden war – sowie 1969, kurz nach Duchamps Tod, zur Enthüllung jenes nachgelassenen Werks „Etant donnés“, womit die Präsentation des Lebenswerks zugleich zum Mausoleum wurde.

Christian Sauer

Dalís Gedächtnisort. Konzept, Umsetzung und Herausforderung des Teatro-Museo in Figueres

Das Teatro-Museo Dalí oszilliert zwischen Kunstwerk, Wohnhaus und Grablage des Künstlers, Museum im Geiste der 1970er Jahre sowie moderner Museumsinstitution. Innerhalb des Baus überlagern sich mehrere Konzepte und erschweren die wissenschaftliche Vermittlung.

Dalís erstes Konzept sah vor, die ausgebrannte Ruine seines Heimattheaters als *objet trouvé* unverändert zu lassen und nur mit Kopien seiner Werke auszustatten. In

einer zweiten Phase verwarf er dieses subversive Konzept weitgehend und stattete das Museum mit eigenen und fremden Werken aus. Die Räume wurden künstlerisch überarbeitet und erweitert. Geschickt nutzte Dalí die Semantik der Architektur und konstruierte einen Weg durch die Anlage. Sein Tod setzt eine Zäsur und macht das Gebäude selbst zum unveränderlichen Kunstwerk. Für die heutigen Kuratoren wird die Vermittlung des Museums zwischen engen Statuten, unterschiedlichen Konzepten und zeitgenössischen Ansprüchen zur großen Herausforderung, die noch zu meistern ist.

Melissa Rérat

Centre d'art et collectifs d'artistes : l'exposition de l'art, et de l'artiste, vidéo dans la Genève des années 1970 - 1980

La contribution, en lien avec un projet de thèse portant sur l'exposition et l'institutionnalisation de la vidéo, tant artistique que sociale ou de communication, en Suisse, propose de se concentrer dans un premier temps sur deux projets ayant modelé la scène artistique genevoise de la seconde moitié des années 1970 : l'exposition-festival *VIDEO* au Musée d'art et d'histoire en 1977 à laquelle a contribué le Centre d'art contemporain ; la Galerie Gaëtan fondée en 1971 à Carouge. Le médium vidéo constitue le point commun entre ces structures, leur point de rencontre, voire de collaboration.

Dans un second temps, il sera question de se concentrer sur l'année 1977 afin de mettre en évidence les différentes stratégies de « mise en scène réflexive » ou d'« auto-curating » des acteurs des deux structures présentées, influencées par les spécificités du médium vidéographique.

Sebastian Baden

Das «Musée Igor Balut» in Paris, sein «co-directeur, l'artiste inconnu» und das «Département Coucou»

The MIB is a living museum with its Headquarter at Rue Rivoli 59, Paris. The MIB members produce artworks for permanent exchange and travelling exhibitions. Fitting into the suitcase as its central hallmark, MIB has professionalized in the co-production and collection of other suitable items, which the artists put on show at various occasions, building dépendances called „Département Coucou“ in their host's institution. Using different kinds of media, the artists of MIB create, copy and recycle artworks and curate exhibitions with numerous guest artists. In addition, true political campaigns underline and undermine general museum's traditions and politics. Outlining the different conceptual artistic strategies of the Musée Igor Balut, which is the Name (or Trade Mark) of an artist collective as well as an institutionalized studio-museum with continuing production, this paper introduces the reading of MIB as a still neglected and non-profit type of multi-layered „auto-reflexive“ artistic practice. The MIB principally functions as an anti-museum but meanwhile has been incorporated in several private and public collections.

Martin Schieder

Zwischen Depot und Display. Limited Art Project von Yan Lei auf der dOCUMENTA (13)

Mit seinem *Limited Art Project* hat der chinesische Konzeptkünstler Yan Lei eines der vielschichtigsten Kunstwerke der dOCUMENTA (13) geschaffen. In der

documenta-Halle zeigte er 360 figürliche Acryl-Gemälde mit kunterbunten Motiven aus Kultur, Geschichte und Gesellschaft, die er alle im Internet gefunden und kopiert hatte. Dazu hatte Yan Lei ein besonderes Display gewählt: Dicht gedrängt und ohne Ordnung hingen sie in einer Petersburger Hängung an der Decke, an den Wänden sowie an Schieberegalen, die von den Besuchern bewegt werden konnten. Der Vortrag möchte zum einen darlegen, wie Yan Lei als *curatist* ephemerer Bilder in einer ephemeren Ausstellung agierte, zum anderen wird er analysieren, auf welche Weise *Limited Art Project* wesentliche Diskurse des zeitgenössischen Ausstellens im globalisierten und digitalisierten Kunstsystem inszenierte – vom Display bis zum Sponsoring, vom *outsourcing* der Kunstproduktion bis zur performativen Perzeption des Betrachters.

Sektion IV: Sektion Transkulturell und transdisziplinär: Kunstwissenschaft in Bewegung

Thomas Fillitz

„Globale Kunst“ – Sozialanthropologische Perspektiven anhand zeitgenössischer Kunst aus Afrika

1989 hat die Ausstellung „Magiciens de la Terre“ den Blick auf einen neuen Themenkomplex in der zeitgenössischen Kunstwelt eröffnet, der seitdem transdisziplinär als globale Kunst diskutiert wird. So unterscheidet Hans Belting (2011) die Begriffe „globale Kunst“ und „Weltkunst“. Erstere bezeichnet zeitgenössisches Kunstschaffen in seiner globalen Diversität und ist in einem postkolonialen Diskurs eingebettet. Letztere hingegen umfasst Kunst aus allen Zeiten und Regionen der Welt und ist dem Universalismus der frühen Moderne verpflichtet. Freilich, der scheinbare Anspruch auf egalitäre Beziehungen, den der Begriff der globalen Kunst insinuiert, kann darüber nicht hinwegtäuschen, dass wir hier einem „Mythos einer konsolidierten globalen Kunstwelt“ (Enwezor 2003) gegenüberstehen. In meinem Beitrag möchte ich aus sozialanthropologischer Sicht Aspekte dieses Mythos' besprechen. Ich argumentiere, dass die globale Kunstwelt zwar global in ihren Ausmaßen ist, tatsächlich jedoch durch die Diversität vielfältiger, lokaler und regionaler Kunstwelten konstituiert ist. In diesem Sinne bedarf es situierter, nicht-hegemonialer Blicke aus diesen Kunstwelten, um die globale Kunstwelt als Konstruktion postkolonialer Machtbeziehungen zu verstehen.

Prof. Dr. Thomas Fillitz

Professor für Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien. Gastprofessuren an der Université des Sciences et Technologies Lille, der Université Lumière Lyon-2 sowie der Université Paris-Descartes-Sorbonne. Arbeiten zur zeitgenössischen Kunst in Afrika, zur Kunstbiennale von Dakar und zum globalen Kunstmarkt.

PD Dr. phil. Marianne Koos

Wanderne Dinge. Aspekte der Transkulturalität im kleinformatischen Bildnismedaillon

Der Beitrag geht von der aktuellen Debatte zum Dingcharakter von materialen Artefakten aus und konzentriert sich auf eine Gattung, die unter diesem Aspekt besonders gewinnbringend neu betrachtet werden kann: das kleinformatische Bildnismedaillon. Wie in einem ersten Teil des Vortrages dargelegt wird, waren

verschließbare Bildnismedaillons wandernde Dinge und Artefakte der transkulturellen Netzworkebildung, die aufgrund ihrer Handhabung und Materialität eine (im Sinne von Alfred Gell) aktive Handlungsmacht (*agency*) besitzen. Der zweite Teil hingegen wird der konkreten Analyse eines Bildnismedaillons aus der englischen Kunst um 1600 gewidmet sein, das vor dem Hintergrund des europäischen Sklavenhandels ein selten interessantes Beispiel für die aktive Semantisierung von Hautfarben und Neuaushandlungen weißer, aristokratischer Identitäten darstellt. Inwiefern, so die zentrale Frage der Untersuchung, haben Bildnismedaillons wie dieses nicht nur dazu verholfen, die hegemonialen Ansprüche einer weißen aristokratischen Identität zu etablieren, sondern diese zugleich auch zu unterlaufen?

PD Dr. Marianne Koos

Privatdozentin an der Université de Fribourg. Fellow u.a. am Wissenschaftskolleg zu Berlin und an der Columbia University (NYC). Magisterabschluss an der Universität Wien, Promotion an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt a.M. Arbeiten zu Malerei und Poesie, Haut und Oberfläche in der italienischen und französischen Kunst, 1500-1900.

Axel Langer

War Peter Paul Rubens in Persien? Zur Rezeption europäischer Kunst in Persien in der späten Safawiden-Zeit (1588–1736)

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren mit Mohammad Zaman und 'Aliqoli Jebadar zwei Künstler in Persien tätig, die ganz im «europäischen Stil» oder *farangi-sazi* arbeiteten. Ihre Technik wie ihre Ikonografie war stark von okzidental Bildwerken beeinflusst. So erstaunt es – vorerst – auch nicht, dass Peter Paul Rubens genauso rezipiert wurde wie Guido Reni. Darüber hinaus wissen wir, dass auch einige europäische Künstler am Safawidenhof in Isfahan angestellt waren. Einige Punkte, die im Zentrum des Vortrags stehen, kreisen um die Herkunft und die Art der Vorlagen, die Frage nach dem Stellenwert der vermeintlichen «Kopien» und die Art und Weise, wie diese zwei persischen Künstler europäische Themen aufnahmen, umformten und mit ihrer Tradition verschmolzen. Damit kommt indirekt auch zur Sprache, wie Kunstwerke im Westen bewertet wurden und auf welchen Wegen Meisterwerke überliefert wurden.

Axel Langer

Kurator für die Kunst des Nahen Ostens am Museum Rietberg, Zürich. Studienabschluss an der Universität Zürich mit einer Arbeit über den französischen Wohnbau im 18. Jahrhundert. Ausstellungen zu persischen Textilien im 19. Jahrhundert und zu blau-weißer Keramik von China bis Europa im 16. und 17. Jahrhundert.

Jadwiga Kamola

Lam Quas Tumoren-Porträts (1836-1852) und die Aspekte ihrer Transkulturalität

In den Jahren 1836-1852 malte der kantonesische Künstler, bekannt unter dem Namen „Lam Qua“ (1800-1860), eine außergewöhnliche Bilderserie. Circa 116 Ölgemälde zeigen im Porträt-Format chinesische Frauen, Männer und Kinder verschiedener Alters- und Sozialgruppen und bilden zugleich einen enormen Tumor ab. Diese Serie entstand aus der Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Missionar und Mediziner Peter Parker (1804-1888), der 1835 ein Krankenhaus nach westlichem Vorbild in Kanton (Guangzhou) errichten ließ.

Die Bilder sind in zweifacher Hinsicht außergewöhnlich; sie bedienen sich des sperrigen Formates des Gemäldes zur Abbildung der Pathologie und – dies ist das Markanteste – westlicher Manier. Im Hinblick darauf widmet sich der Vortrag den Aspekten der Transkulturalität dieser Bilder und fragt nach ihrem Entstehungsrahmen, ihrer Funktion und skizziert eine transkulturelle Bildgeschichte des Pathologischen.

Jadwiga Kamola

Promotionsstipendiatin am Exzellenzcluster „Asia and Europe in a Global Context“. Studium in Freiburg i. Br., Dublin und Berlin. Magisterarbeit: „Zu Francis Bacon und der Haut in der Malerei: Die Van Gogh-Serie (1957)“. Forschungsschwerpunkte: Bilder von Kranken in verschiedenen Medien, Disziplinen und Kulturen.

Dr. Clémentine Deliss

The post-ethnographic museum: exercises in advanced anthropology and contemporary art practice

In 2013, an ethnographic museum appears to be off the clock, out of time, and its collection unable to combine with current concepts of contemporaneity. What can one do to break this stasis and dislodge the anachronism embedded in its collections? How can ethnographic artefacts provide a central pool from which to reconfigure experimental research into visual culture and make this applicable to new forms of transcultural and interdisciplinary education? At the Weltkulturen Museum in Frankfurt we attempt to remediate, in other words, to heal whilst transforming, to improve a deficient situation around our collections by activating a change of media. Guest artists are invited to work on site with ethnographic artefacts in the museum's laboratory and to produce new prototypes from this experiment. Through the incompleteness of its form and content, the prototype is able to carry over new meanings around given objects of heritage: it constitutes a narratological vehicle that goes beyond conventional wall texts or ethnographic analysis.

Dr. Clémentine Deliss

Director of Weltkulturen Museum, Frankfurt a. M. since April 2010. Holds a PhD from the School of Oriental and African Studies, University of London. Guest Professor at the Städelschule, Frankfurt a. M. and former director of Future Academy at Edinburgh College of Art. Curator of several major exhibitions and producer of the writers' and artists' organ Metronome (www.metronomepress.com).

Dr. Ursula Helg

Wanderstrassen und Anthropophagen. Kunstwissenschaft in Bewegung

Dass das „Ende der Kunstgeschichte“ kein Schluss, sondern vielmehr ein Anfang, ein Aufbruch in neue Gefilde sein würde, war schon bei seiner Verkündung vor 20 Jahren klar. Seither ist viel in Bewegung geraten, in geografischer, thematischer und methodischer Hinsicht. Das Fach richtet sich zunehmend global aus und fokussiert vermehrt auf das Transkulturelle. Dabei überschreitet es seine eigenen Grenzen, geht transdisziplinär vor und bedient sich eines über die Kunst hinaus erweiterten Bildbegriffs. Die Gegenwartskunst, die sich neu als Forschung begreift, wird ihm zur Konkurrentin.

Ausgehend von Aby Warburg (Wanderstrassen der Kultur) und Oswaldo de Andrade (Antopofagia), den Vorläufern einer nun aktuellen, transkulturell ausgerichteten Kunstgeschichte – sie begreift die einzelnen Bildkulturen nicht als geschlossene,

sondern als offene, dynamische, miteinander verflochtene Größen thematisiert der Vortrag - unter Berücksichtigung der Sektionsbeiträge – einige der neuen Entwicklungen.

Dr. Ursula Helg

Kunsthistorikerin und Ethnologin. Lehrtätigkeit an der Universität Zürich und an der Zürcher Hochschule der Künste. Forschungsaufenthalte in Südafrika, an der Universität Wien sowie am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien. Arbeiten zur afrikanischen und lateinamerikanischen Kunst sowie zur transkulturellen Kunstgeschichte.

Section V: De l'atelier au marché: échanges, perméabilités et antagonismes

Beat Wyss

Der Kunstmarkt und die Dialektik der Aufklärung

Ein offener Kunstmarkt ist fundamentaler Bestandteil des Kunstsystems, wie ein komparativer Blick auf Tauschpraktiken im alten China zeigt. Mit der kapitalistischen Wirtschaftsform importierten die sogenannten Schwellenländer einen Markt für Hochkunst, den es in vormoderner Zeit nur in Europa gab. Doch auch hier bestanden bis weit ins 20. Jahrhundert Tendenzen, das Verhältnis von Kunst und Geld zu tabuisieren. Erst im Popzeitalter wurden die letzten Hemmschwellen abgebaut, um Kunst im Geist liberaler Ökonomie vollständig zu säkularisieren.

BEAT WYSS, Ordinarius für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Einschlägige Publikationen: *Bilder von der Globalisierung, Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin: Suhrkamp/Insel, 2010; Profit ohne Arbeit, in: *Die Kunst, der Markt und die Krise*, hg. von Holger Liebs, Köln: Walther König, 2009, S. 58-83 *Vom Bild zum Kunstsystem*, zwei Bände, Köln: Walther König, 2006.

Pamella Guerdat

Entre art et capital – Autour de la collection de Pierre-Eugène Secrétan et du rayonnement économique de l'oeuvre d'Ernest Meissonier.

Dès les années 1860, les sommes considérables que remportent sur le marché les oeuvres de l'artiste français Ernest Meissonier (1815-1891) suscitent de vives réactions parmi ses contemporains. Celui-ci fait preuve d'une habileté rare quant à l'orientation promotionnelle de son art, s'assurant les regards des amateurs fortunés soucieux du prix de leurs acquisitions comme gage de qualité artistique. La forte demande qui alors sous-tend la production de Meissonier a pour effet d'exalter le rapport continuellement mis en doute au fil du XIXe siècle entre valeurs artistiques et commerciales. La collection du magnat Pierre-Eugène Secrétan (1836-1899), dispersée en 1889, offre à cet égard un témoignage explicite. Afin d'appréhender les enjeux et débats d'idées en vigueur, la relation établie entre l'artiste et l'amateur met en lumière les systèmes de valeurs qui régissent le statut et la perception des oeuvres d'art, tant dans la sphère de la collection qu'au sein des mécanismes du marché.

Biographie : Titulaire d'un master de l'Université de Neuchâtel et de l'École du Louvre, Pamella Guerdat est actuellement assistante doctorante à l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel. Ses recherches portent sur l'histoire des collections aux XIXe et début du XXe siècles.

Julia Burbulla

Art Business in den 68er: Künstlerische Identitätssuche im Streit zwischen Beuys, der Düsseldorfer Kunstakademie sowie der Berliner SDS-Gruppe „Kultur und Revolution“

In den Jahren von 1968 bis 1972 bot sich den Lesern der Zeit und der Kunstzeitschrift Das Kunstwerk ein ungewöhnliches, wenngleich höchst interessantes Debattenspektakel. Auslöser der Auseinandersetzung war auf der einen Seite die öffentliche Interpretation von Kunst als Konsumartikel der Berliner SDS-Gruppe im Dezember 1968. Auf der anderen Seite befeuerte der seit Beginn desselben Jahrs schwelende Streit zwischen Beuys und den Verantwortlichen der Düsseldorfer Kunstakademie, in persona Norbert Kricke und Eduard Trier, die Medienlandschaft zur Kunst. Beuys erweiterter Kunstbegriff führe das „Selbstverständnis einer Hochschule ad absurdum“ (Trier 1968) und seine „Angst“ (Kricke 1968) vor sämtlichen gesellschaftlichen Fortschritten, wie auch wirtschaftlichen Rahmenbedingungen, lähme den pädagogischen Auftrag am Rhein.

Geplanter Vortrag möchte diese Streitigkeiten zu einer neuen Kunst im Schatten der Kapitalismuskritik seit 1965 aufgreifen, mit den Anliegen anderer internationaler Aktionsgruppen (etwa Art Workers Group) vergleichen und unter Heranziehung historischer Konzepte zur Auflösung der Kunst in Leben (z.B. Aubertin) kontextualisieren.

Biographie : Julia Burbulla holds a PhD in Art History. Her work focuses the history of aesthetics and art theory, the transformations between arts and science, the relationship between art and economics as well as the history of space since the early modern. She is also founder member and editor of the international series “nature, science and the arts”.

Barbara Preisig

Das flexible Werk. Ephemera oder die Aneignung post-fordistischer Mobilitätsmodelle in der Konzeptkunst, 1967-1975

Mit dem Satz „For the exhibition the gallery will be closed“ informierte die unscheinbare Einladungskarte 1969 das internationale Kunstpublikum, dass die Galleria Sperone in Turin während Robert Barrys Einzelausstellung geschlossen bleibt. *Closed Gallery Piece* ist beispielhaft für die künstlerische Aneignung von PR-Formaten wie Anzeigen, Plakate oder Einladungskarten während der frühen Konzeptkunst. In diesen sog. Ephemera, zugleich Dokumentation, Ankündigung und Kunstwerk, überlagern sich vormals getrennte Sphären der Produktion, Distribution und Vermittlung eines Werks. Wie lässt sich das neue Verhältnis zwischen Werk und Rahmung anhand der Zusammenarbeit zwischen Künstler/innen und Galeristen/Galeristinnen beschreiben? Welche neuen Möglichkeiten der Publikumsadressierung stellten Ephemera bereit? Der Beitrag erörtert, wie Ephemera als Sinnbild für Mobilität, Flexibilität und Internationalität kommunikationsorientierte Produktionsformen vorzeichneten, die heute von grosser Aktualität sind.

Biographie : 2000-2007 Studium der Kunstgeschichte und Philosophie an den Universitäten Bern und Wien; 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Zürcher Hochschule der Künste; 2007-2011 Mitarbeiterin in der Galerie Francesca Pia; seit 2009 Doktorandin an der Universität Bern; seit 2012 Förderstipendium des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) und Visiting Research Scholar an der Columbia University in New York City

Valentin Nussbaum

« Vendre sa peau » Le marché de l'art entre fictions et réalités

En 1952, paraissait une nouvelle de l'écrivain anglais Roald Dahl mettant en scène un vieux tatoueur dont la peau tatouée par le peintre Soutine suscite la convoitise des collectionneurs. En 1968, le cinéaste Denys de la Patellière soumettait à son tour sur le mode de la comédie une histoire aux accents similaires. Dans le Tatoué, un légionnaire, dont le dos a été tatoué par Modigliani, accepte un marché avec un antiquaire prêt à tout pour revendre le tatouage à deux américains.

Dans les deux fictions les limites de l'art et de sa marchandisation sont questionnées. Le principe ultime dont l'issue consiste à vendre sa peau a valeur d'exemple. Ce n'est donc pas un hasard si, en 2006, Wim Delvoye, décide à son tour de tatouer le dos de Tim Steiner, en faisant de son corps une œuvre d'art qui sera finalement vendue en 2008 pour 150'000 Euros. Définissant son art comme une entreprise, Wim Delvoye questionne le marché de l'art, en empruntant les clichés des multinationales, tout en appliquant leurs principes de fonctionnement. Sa production s'inscrit clairement dans une esthétique de marché. La mise en œuvre de nombreux tabous, à l'image de la commodification de l'être humain dans Tim, constitue à n'en pas douter l'une des issues les plus problématiques.

Biographie : Professeur associé en histoire de l'art occidental à la National Taiwan Normal University à Taipei, Valentin Nussbaum a étudié l'histoire de l'art, la linguistique et la musicologie à l'Université de Fribourg. Il a défendu son doctorat intitulé « L'identité à l'œuvre. Titre, portrait et nom dans la peinture et au cinéma » en 2005. Il prépare un livre sur l'imaginaire de la forensique au cinéma et dans la photographie.

Table ronde I: Digital Art Histories: Collecting for a Digital Future?

Organizers

Thomas Hänslı, ETH Zurich

Andreas Tönnemann, ETH Zurich

Tristan Weddigen, University of Zurich

Speakers

Murtha Baca, The Getty Research Institute, Los Angeles

Maximilian Benker, Freie Universität Berlin

Andreas Beyer, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris

Christian Bracht, Bildarchiv Foto Marburg

Thomas W. Gaehtgens, The Getty Research Institute, Los Angeles [cancelled]

Michael Schmid, SIK-ISEA, Swiss Institute for Art Research, Zurich

Concept

“The extension of any one sense alters the way we think and act – the way we perceive the world.”
(Marshall McLuhan 1967)

Collecting, storing, and cataloguing aesthetic objects and their reproductions are fundamental practices of art history since its very beginnings. As part of a collection, as a “semiophore”, the work of art bears a plurality of relational meanings which transcend the singularity of the artifact. Concurrently, the digital reproduction of works of art, the storage of images in databases, and their ubiquitous availability, count amongst the global media megatrends of the last decades. Under the impact of new technologies, the continuous de- and re-contextualisation of the digital image might change the practices of art historical perception and thinking, and challenge the notion of collecting, of the museum and the archive, and not least of objecthood itself. However, art history depends on media technologies in teaching and research. The round table of international experts aims at discussing the impact of digital media onto art history as a discipline and the notion of collecting, and at exploring the technological, institutional, and intellectual challenges for the future of our field.

Sektion VI: Handling Exhibitions. Konvergenzen zwischen Praxis und Theorie

09.30 – 10.00 Art Handling

Christoph Lang, ZHdK Zürich / Hochschule Luzern

Die Freizügigkeitsforderung des globalen Marktes hat längst auch Werke der Kunst erfasst. Diese sind, neben den Akteuren (KünstlerIn, KuratorIn, GaleristIn, KäuferIn) mit dem aufkommen der weltweiten Biennalen, Kunstmessen und Grossausstellungen ebenfalls einem erhöhten Reiseprogramm ausgesetzt. Oft begleiten KünstlerInnen als Art Handler Kunstwerke auf ihren Reisen zwischen Museen, Galerien und privaten Sammlungen. Unter Art Handling sind vielfältige Tätigkeiten wie verpacken, bewegen, hängen, aufbauen, dokumentieren von Kunstwerken und ganzen Ausstellungen zu verstehen. Obwohl seit den frühen 1990er-Jahren die Auseinandersetzung mit den massgeblichen Institutionen und Dispositiven des Kunstfeldes zu einem zentralen Thema künstlerischer Produktion geworden ist, findet die Figur des Art Handlers in der Kunstwissenschaft, der Kunstsoziologie wie auch in der eigentlichen Kunstproduktion kaum Beachtung. Der Vortrag wird zeigen, wie der Art Handler im Kunstfeld verortet ist und welche Spannungen zwischen der angestellten Lohnarbeit im Kunstfeld und der eigenen künstlerischen Praxis bestehen.

10.00 – 10.30 Szenografie des globalisierten Kunstsystems

Beat Wyss, Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

Die Kunsthistorik des 20. Jahrhunderts hatte die Ideologie der Avantgarde verinnerlicht, wenn sie die Moderne zur internationalen Bewegung gegen ewig gestrigen Regionalismus stilisierte. Nach dem Zusammenbruch der Grenzabsprachen von Yalta ist „Internationalismus“ unbrauchbar geworden, abgesunken zur ideologischen Topik des 20. Jahrhunderts, von der es im Westen und im Osten zwei je

spezifische Ausprägungen gab. Der Frontverlauf des Kalten Kriegs, der dem Kunstsystem bis um 1990 eingeschrieben war, wich einer komplexeren Verteilung von künstlerischer Aufmerksamkeit, ablesbar an der Entwicklung der Biennale Venedig und der Documenta. Für die Gegenwartskunst stellt die Grossausstellung nach dem Biennaleprinzip die Institution dar, welche Kunst als transkulturelles Phänomen anschaulich macht. Denn es geht hier nicht mehr, wie in der früheren Westkunst, um künstlerische Neuheiten, gesteuert von Paris oder New York, sondern um einen transkulturellen Wettbewerb, bei der die Reflexion des Regionalen und Subalternen die entscheidende Rolle spielt.

11.00 – 11.30 Was heisst Ausstellungsgeschichte? – Überlegungen zur Methode

Felix Vogel, Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Hamburg

Ausstellungen nach 1945 avancierten in den letzten Jahren in der Kunstgeschichte und benachbarten Feldern zu einem zentralen Forschungsgegenstand. Einerseits wird damit der Proliferation von Ausstellungen überhaupt Rechnung getragen, andererseits ergeben sich daraus bislang kaum reflektierte methodische Schwierigkeiten. Mit meinem Beitrag möchte ich insbesondere die Ausstellungsgeschichte im kuratorischen Diskurs untersuchen und fragen, welche Sprechweisen hier entwickelt werden, von welchem Gegenstand ausgegangen wird und welcher Kanon damit konstruiert wird. Zudem gilt es die strategische Funktion der Ausstellungsgeschichte für die an ihr beteiligten AkteurInnen zu beleuchten. Eine eingehende Überprüfung des Diskurses über die Ausstellung soll schließlich Anhaltspunkte auf die Frage nach der Homogenisierung von Ausstellungsformaten geben, wodurch nicht zuletzt der Umgang mit der globalen Verbreitung von Biennalen und anderen Großausstellungen nach 1989 in Peripherie und Zentrum des Kunstbetriebs konkretisiert werden kann.

11.30 – 12.00 «What our city needs now, is a biennial» – Wem nützt die Biennialisierung der Kunst

Ursula Zeller, Zeppelin Museum Friedrichshafen

Seit den 1990er-Jahren schießen Biennalen wie Pilze aus dem Boden. Niemand hat den Überblick über die tatsächliche Anzahl von Biennalen weltweit. Vor allem in Asien werden Biennalen als attraktive Ausstellungsformate gegründet und geschätzt. Daran zeigt sich ein gewisser Nachholbedarf für Biennalen in außereuropäischen Ländern. Doch was wird eigentlich nachgeholt? Woraus ergibt sich der Mehrwert dieser Biennalen? Was macht das Ausstellungsformat der Biennale weltweit so attraktiv? Die Biennialisierung der Kunst hat die Welt kleiner werden lassen. BiennalekünstlerInnen gibt es nicht mehr nur in Europa und Amerika, sondern genauso in der Mongolei, in Bangladesch oder im Senegal. Die kulturelle Hegemonie des Westens löst sich auf. Der Vortrag will dem Einfluss nachgehen, den diese Entwicklungen auf lokale und nationale Kunstszenen sowie auf Museen und Ausstellungshäuser haben. Die Dichotomie von Nationalismus und kultureller Eigenheit wird nur eines der Themen sein.

12.00 – 12.30 Mythos Biennale – Schein und Wirklichkeit. Kritische Analyse aus der Perspektive eines teilnehmenden Künstlers

Johannes M. Hedinger, ZHdK Zürich / Universität Köln

Internationale Grossausstellungen wie die Documenta oder die Biennale Venedig gelten gemeinhin als die Champions League der Gegenwartskunst und eine Teilnahme ist für jeden Künstler, jede Künstlerin ein Karrierehöhepunkt, der entsprechend im Lebenslauf vermerkt wird. Biennalen, einst als Diskursmarkt (Markt des Wissens) dem Kunstmarkt gegenüber stehend, wurden längst von diesem bzw. dem globalen Kunstsystem eingenommen. Doch wie konstruiert sich das Versprechen Biennale wirklich? Wie werden Einladungen ausgesprochen und welche KunstbetriebsteilnehmerInnen ziehen dabei die Fäden? Wie weit setzen sich KünstlerInnen mit dem Ausstellungsthema und dem Ort auseinander? Was sind die konkreten Nutzen und Folgen einer Biennaleteilnahme und wie ist der Einfluss auf die künstlerische Entwicklung? Diesen und weiteren Fragen werde ich in meinen Kurzreferat aus der Perspektive eines Teilnehmers an 9 Biennalen (u.a. Venedig, Sharjah, Singapore, Moskau und Shanghai) in Text und Bild nachgehen und eine kritische, teils auch entzaubernde Analyse des zeitgenössischen Biennale-Marktes unternehmen.

Biographien

Christoph Lang (*1971, lebt in Zürich). MA Scenography und MAS ETH ARCH/GTA. Künstler und Szenograf. Seit 2008 Projektleiter am Institut für Gegenwartskunst der Zürcher Hochschule der Künste und seit 2009 Forschungsdozent am MFA „Art in Public Spheres“ an der Hochschule Luzern.

Beat Wyss (*1947, geboren in Basel). Lehrstuhl für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Scholar am Getty Center, Santa Monica, CA. Seit 2008 Aufbau eines Forschungsprojekts zur Geschichte der Biennale Venedig, gefördert vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft.

Felix Vogel, M.A. 2006-2011 Studium der Kunstwissenschaft, Medientheorie, Philosophie und Ästhetik in Karlsruhe und Madrid. Doktorand am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg und Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich.

Ursula Zeller, (*1958). Dr. phil. Seit 2008 Direktorin des Zeppelin Museums Friedrichshafen. Lehraufträge an Universität Zürich (EMAA) und Institut für Kulturmanagement in Ludwigsburg. Sie organisierte Symposien zum Thema Kunst- und Kunstvermittlung in Mittel- und Osteuropa, Kunstaustausch und Biennalen.

Johannes M. Hedinger (*1971) ist Künstler und Kunsthistoriker. Doktorand an der Universität Lausanne bei Prof. Dr. Kornelia Imesch. Seit 2006 Dozent an der Hochschule der Künste Zürich ZHdK, seit 2010 an der Universität zu Köln. 1997 gründete Hedinger mit Marcus Gossolt das Kunstlabel Com&Com.

Jörg Scheller (* 1979 in Stuttgart) lebt als Kunstwissenschaftler, Journalist und Musiker in Bern. Er ist Co-Leiter des Bachelorstudiengangs Fotografie an der Zürcher Hochschule der Künste. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Körperkultur, Ausstellungsgeschichte, Popkultur und Popmusik.

Lucie Kolb (*1985 in Bern). 2005-2010 Studium der Kunst in Basel, Buenos Aires und Zürich. Doktorandin im Lehrstuhl Philosophie und ästhetische Theorie an der Akademie der bildenden Künste Wien und wissenschaftliche Mitarbeiterin im CC «Kunst und Öffentlichkeit» an der Hochschule Luzern.

Section VII: Perception des images de verre, de lumière et de couleur

Prof. Dr. Brigitte Kurmann-Schwarz, Universität Zürich/Vitrocentre Romont

Prof. Dr. Dave Lüthy, Université de Lausanne

Dr. Stefan Trümpler, Vitrocentre Romont

Résumés des conférences

Brigitte Kurmann-Schwarz, Vitrocentre Romont/Universität Zürich

Ordnungsplan als Form und Inhalt gotischer Glasmalerei? Überlegungen zur Medialität der gläsernen Bilder in den Großkirchen Frankreichs

Hans Belting hat den Ordnungsplan der Glasmalereien, den er zugleich als deren Inhalt auffasste, als entscheidenden Unterschied zwischen der Bilderwelt der nordalpinen Hochgotik und dem italienischen Tafelbild, seinen Funktionen, seinen besonderen Sprechweisen postuliert. Unter den Bildmedien initiierte erst die Tafelmalerei eine kommunikative Qualität, währenddem sich die skulptierten und auf Glas gemalten Bilder der hochgotischen Kathedralen als überpersönliche Dokumente einer Weltordnung präsentierten. Diese gaben, so Belting, dem Individuum und dessen Zwiesprache mit dem Heiligen wenig Raum. Gerade die Glasmalereien der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts jedoch thematisieren und inszenieren den Dialog zwischen Bild und frommem Betrachter an gut sichtbarer Stelle und belegen damit, dass die nordalpine Monumentalkunst spätestens seit Beginn des 13. Jahrhundert zahlreiche Strategien einsetzte, um Blicke mit dem Betrachter zu tauschen.

Angela Schiffhauer

Manifestationen des Heils. Zur Wahrnehmung von Fenstern und gläsernen *images* in mittelalterlichen Mirakeltexten

Um die Geschichte der Glasmalerei vor dem 12. Jahrhundert zu erschliessen, wird neben archäologischen Zeugnissen gerne auf Texte verwiesen, die als historische Quellen für eine konkrete Ausstattungssituation oder für Produktionsstätten von Glasmalereien verstanden werden. In der Regel haben solche Texte jedoch keinen dokumentarischen Charakter. Vielmehr bestimmen Gattung und Kontext ihr jeweiliges Verständnis. Sie inszenieren häufig die Wahrnehmung von *images*, wobei

allenfalls ihre Materialität, jedoch kaum ihre Ikonografie interessiert. In Mirakelerzählungen wird die Wahrnehmung einer durchlichteten *pictura* vor allem auf ihren Bildort, das Fenster, bezogen. Das Fenster fungiert hierbei als Einlasspforte für das Licht und verkörpert eine Schwellensituation, die auf den Betrachtenden übertragen wird. Die Funktion des Bildortes in den Mirakeltexten veranlasst, nach möglichen Rückschlüssen für die Bedeutung von Glasmalereien und ihrer Wahrnehmung zu fragen.

Christine Hediger, Vitrocentre Romont / NFS Mediality, Universität Zürich

„Die andechtig figuren werden dy schwester morgens und abens oft heymsuchen“.

Überlegungen zur Wahrnehmung von gläsernen Andachtsbildern

Zwischen 1510/20 bittet die Brigittine Katharina Lemmel ihre Nürnberger Verwandten um Glasfensterstiftungen für den Kreuzgang des Klosters Maihingen. Zwar blieben die Scheiben nicht erhalten, wohl aber 62 Briefe, die einen einmaligen Einblick in den Entstehungsprozess des verlorenen Ensembles bieten und über die Verantwortlichkeiten und die Zielsetzungen der Beteiligten berichten. Nach Katharinas Berichten dienten die geplanten Kreuzgangfenster als Kulisse für die regelmäßigen Nonnenprozessionen und funktionierten als Auslöser für die Andacht und die Gebete der Nonnen. Besonders die Passionsszenen wurden vom Glasmaler so umgesetzt, dass sie bei den Nonnen Mitleid mit Christus hervorriefen. Den in Wappen verewigten Geldgebern versprach Katharina, die bildgenerierte andächtige Haltung der Nonnen würde sich auch auf die Fürbitte übertragen. Die emotionale Reaktion der Nonnen auf die Glasbilder wird von Lemmel auf die materiellen Eigenheiten der Glasbilder sowie auf deren Einbindung in das Ritual zurückgeführt und lässt auch für andere Kreuzgangverglasungen vergleichbare Rezeptionssituationen vermuten.

Fabienne Hoffmann

Du verre à vitre aux vitraux à figures...

Evolution de la fermeture des baies dans les édifices religieux de Suisse romande au XIXe siècle

Au XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, les baies des églises et des temples sont fermées à l'aide de verre à vitre incolore laissant largement passer la lumière. Autour de 1830-40, sous l'effet de l'adoption du style néogothique pour la construction de nouvelles églises catholiques, les fenêtres sont alors garnies de verres colorés. Dès 1850-60, par volonté de modernité et par effet de mode, apparaissent des vitraux à motifs décoratifs, à figures ou à scènes, provenant d'ateliers zurichois et français, auxquels s'ajoutent, vers la fin du siècle, des allemands et des anglais. Cette évolution

provoque un obscurcissement progressif des églises et un changement du rapport entre l'intérieur et l'extérieur, l'espace sacré devenant désormais un lieu clos.

Cette présentation se base sur des extraits d'archives et des recherches concernant le travail des peintres-verriers Röttinger en Suisse romande, menées dans le cadre du Fonds national de la recherche scientifique.

Jean-François Luneau, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

La réception du verre américain en France (1889-1914)

On désigne sous le nom de verre américain un verre à vitrail translucide, de fabrication artisanale, aléatoirement coloré, offrant un aspect opalescent, et dont au moins une des surfaces est animée de reliefs réguliers ou irréguliers.

Ce type de verre, créé vers 1880 à la demande de John La Farge et Louis Comfort Tiffany, apparaît en France lors de l'Exposition universelle de 1889. En 1895, Bing expose dans sa boutique parisienne des vitraux exécutés par Tiffany d'après des cartons des Nabis. Lors de l'Exposition universelle de 1900, de nombreux peintres verriers français utilisent désormais ce verre.

Face à ce nouveau matériau, les contemporains ont ressenti un violent choc esthétique, que révèle la lecture des critiques : sous leur plume, la métaphore médiévale des pierres précieuses reprend vie. Ces textes montrent aussi un recours fréquent à des jugements éthiques louant l'usage raisonnable et modéré de ces matériaux ou critiquant la démesure décorative de ceux qui l'emploient.

Antoni Vila Delclòs, Corpus Vitrearum Catalonia

La lumière de Gaudí: les vitraux de Gaudí et de la Sagrada Família. Barcelona

En 1999, nous avons été chargés de créer les vitraux de la Sagrada Família. Par respect pour la personnalité d'Antoni Gaudí et vue l'importance religieuse et culturelle de l'édifice, nous avons mené une étude préalable sur la fonction que l'architecte attribuait dans ses œuvres au vitrail, à la lumière et à la couleur. Il fallait étudier les sources écrites et iconographiques laissées par son entourage à ce sujet et analyser les vitraux réalisés. Pour certains d'entre eux, Gaudí est passé par plusieurs essais, du vitrail tridimensionnel à l'emploi des cives émaillées, la trichromie et l'emploi décoratif de grandes cives. Il fallait également tenir compte des caractéristiques et particularités architecturales de l'édifice de la Sagrada Família.

Par cette analyse de la perception des œuvres et des pensées de Gaudi à ce sujet à travers le temps, nous avons essayé de retenir des éléments directeurs pour notre propre démarche, en identifiant des qualités confirmées et d'autres, conditionnées par l'époque, qui nous semblaient anachroniques.

Sektion VIII: Darstellung und Inszenierung von Gemeinschaften in den bildenden und performativen Künsten

2. Titel aller Vorträge

Dr. Eva Martina Ehninger: **A Bourgeois Queen. Repräsentationskritik als Repräsentationsnorm in der Portraitfotografie des 19. Jh**

Der britische Hof des 19. Jahrhunderts hatte kaum andere Verpflichtungen als die der Repräsentation – eines modernen, industrialisierten, demokratischen Staates mit weitreichenden ökonomischen und geo-politischen Zielen. Mit Blick sowohl auf die eigene Tradition der Repräsentation einer seit 1660 stetig an politischem Einfluss verlierenden Monarchie als auch auf die jüngsten Entwicklungen im Nachbarland Frankreich entpuppte sich die Suche nach einem der gesellschaftlichen Realität des 19. Jahrhunderts angemessenen Format des Herrscherportraits als wesentliche Aufgabe.

Queen Victoria giff dafür auf die neue Technologie der Fotografie zurück, deren medienspezifische Charakteristika die Funktion und das Format der Repräsentation reflektierten: Erstens wurde die Fotografie zumindest in ihren Anfangszeiten nicht als Repräsentation der Realität, sondern als ihre Replik angesehen und zweitens erlaubte die Vervielfältigung dieser Replik eine bisher ungekannte Proliferation der reproduzierten „Realität“. Victoria wusste diese Qualitäten früh zu nutzen und produzierte in hoher Auflage Portraits, die sie in unterschiedlichen von der Gesellschaft für sie antizipierten Rollen präsentierten – Queen, Empress, viktorianische Ehefrau und Mutter. Im Rahmen dieses Vortrags möchte ich mit dem *carte de visite*-Album ein spezifisches Medium untersuchen, in dem Victorias unterschiedliche Portraits Eingang in ein öffentliches, modernes Bildwissen fanden. Diese Alben, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in jedem bürgerlichen Haushalt geführt wurden, erlaubten der betreffenden Familie, sich in direkten Bezug zu einer Königsfamilie zu setzen, die sowohl motivisch als auch formal in demselben „bürgerlichen“ Format repräsentiert wurde. Inwiefern wurde die im fotografischen Medium immanente Kritik am Herrscherportrait umgemünzt in eine neue Norm, die sowohl die Identifikation des Bürgertums mit seiner Monarchin erleichterte als auch ihre Position als erste Bürgerin bestätigte? Illustriert dieses neue Herrscherportrait Demokratisierungstendenzen des 19. Jahrhunderts, oder wendet es vielmehr die Ansprüche der Gesellschaft an gemeinschaftliche Bildpotentiale in eine öffentlichkeitswirksame Bestätigung der modernen Queen?

Dr. Brianne Cohen: **Staging Collectivity at the Roma Pavilion**

This paper analyzes the Roma Pavilion at the 54th Venice Biennale (2011). Entitled “Calling the Witness,” the exhibition staged a three-day stream of live “testimony” by artists, filmmakers, social workers, political activists, art historians, and more in order to interrogate the stateless position of Romani peoples today. Perhaps more than any minority in Europe, the Roma have been particularly demonized in the last decade as cultural outsiders. The

pavilion assumed a contestatory symbolic role within the Biennale's nationalistic structure, but it also evoked a traditional Romani court of law, as a type of court that focuses on conflict mediation and resolution. Ultimately, "Calling the Witness" rejected the image of the Roma as an empirically bound, transplantable "population" by modeling itself as a heterogeneous, culturally-mixed collective. As a more open, artistic space of assembly, it countered such an instrumentalizing depiction of the Roma, one that would understand and objectify cultural affiliation vis-à-vis statistics, censuses, and surveillance, and treat its members as numbers on a ledger rather than citizens in a community. This type of discourse arises from both states attempting to "deal with" marginalized groups such as the Roma, as well as NGOs working to provide critical assistance to them. Located within the UNESCO headquarters in Venice, artists and cultural producers, as well as social workers, legal activists, and humanitarians, all testified together at "Calling the Witness." By including such a breadth of perspectives, many not typically part of the art world, the event not only advocated for concrete, positive change for Romani peoples, but also insisted upon a broader, visual-symbolic shift in the framing of discourse and publicity concerning their communities.

lic. phil. Raphael Gygax: **A FAIRY TALE OF EXTRAS – ÜBER INSTRUMENTALISIERTE KÖRPER IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST AM BEISPIEL VON AI WEIWEIS FAIRYTALE (2007)**

In den 1990er Jahren und insbesondere um die Jahrtausendwende werden vermehrt künstlerische Arbeiten geschaffen, die sich durch den Einsatz von «(künstler)fremden» Körpern auszeichnen. Gemeint sind in diesem Fall solche, in denen gecastete und entlohnte Menschen nach Anweisungen des Künstlers Handlungen ausführen und Funktionen übernehmen. Es handelt sich also nicht um Werke, die den Kunstbetrachter zur Partizipation auffordern und den Künstler in die Rolle des Dienstleisters versetzen – wie dies etwa in vielen künstlerischen Produktionen der Fall ist, die unter dem Begriff einer «relationellen Ästhetik» (Bourriaud, 1998) zusammengefasst wurden. Diese Körper werden nach ihren sozialen oder biosoziologischen Rollen ausgewählt. Es existiert also keine klassische Spielrolle mehr. Diese Künstler stellen Versuchsanordnungen her, in denen eine Überlagerung von Spiel- und Sozialer / biosoziologischer Rolle stattfindet. Der Vortrag untersucht das Phänomen anhand Ai Weiweis Beitrag *Fairytale* (2007) für die documenta 12. Während den ersten fünf Ausstellungswochen wurden 1'000 Chinesen, aufgeteilt in fünf Gruppen, vom Künstler (der den 1'001 symbolisierte) für je knapp eine Woche nach Kassel eingeladen. Diese künstlerisch funktionalisierten Körper werden mit dem Begriff des «Statisten» beziehungsweise des «Statistenkörpers» beschrieben. Um eine gültige Definition des Statisten in der zeitgenössischen Kunst zu formulieren, wird auf die Figuren- und Rollentheorie des postdramatischen Theaters zurückgegriffen.

lic. phil. Mona De Weerd: **Emergenz & (Auto)-Poïesis
Schwammdynamik und performativ gebildete Gemeinschaft in der ,improvisierten
Choreographie' *You've Changed***

Der Schweizer Tänzer und Choreograph Thomas Hauert und seine 1998 gegründeten Kompanie ZOO arbeiten seit Jahren mit Tanzimprovisation. Sie nutzen diese als choreographische Methode, als Mittel zur Bewegungsfindung während des Probenprozesses und als Kompositionsmittel während der Live-Aufführungen. In der Improvisation geht es immer um ein gemeinschaftliches Tun, um ein Miteinander, um Interaktion und gegenseitige Rücksichtnahme. In meinem Vortrag möchte ich diskutieren, inwiefern sich die Improvisation im Stück *You've Changed* (2010) dezidiert als kollaborative und gemeinschaftliche Praxis zeigt und wie hierin die Generierung eines interaktiv erzeugten Ereignisses evident wird. Um zu verdeutlichen, wie sich in diesem Tanzstück Gruppen bilden, wie Sozialität, Kollektivität und Gemeinschaft performativ hervorgebracht und verhandelt werden, benutze ich den Tierschwarm als Metapher und Denkfigur. Der Schwarm als performatives, dynamisches Gebilde, als Bewegungskollektiv von gleichberechtigten Teilnehmern, bietet sich als Erklärungsmodell an. Ähnlich wie der Tierschwarm wird auch die hier stattfindende Live-Improvisation

durch Unvorhersehbarkeit, Performativität, Ephemeralität, Dynamik und kinästhetische Übertragungsbewegungen zwischen den einzelnen Mitgliedern charakterisiert. Ausgehend von Jean-Luc Nancys Schrift *Singulär plural sein* werden des Weiteren philosophische Überlegungen zur Gemeinschaft hergestellt und die Frage verhandelt, wie sich der Begriff der Singularität für die Betrachtung der ‚choreographierten Improvisation‘ *You’ve Changed* fruchtbar machen lässt.

Prof. Dr. Christian Janecke: Formeinschlüsse. *Shaped Canvas* als Paradigma eines gemeinschaftsformenden Theaterbaus der Moderne

Die Initiierbarkeit einer Gemeinschaft aus Akteuren und Publikum bereits über die Anlage von Theaterbauten bzw. von „places of performance“ wurde seitens der jüngeren Theaterwissenschaft verschiedentlich aufgegriffen. Doch lassen sich derart totalisierende Konstellationen kunstwissenschaftlich noch genauer und anders ausloten. In diesem Sinne wird es in meinem Beitrag um den Sonderfall eines die Bühne zwar nicht notwendig umschließenden, jedoch streng als deren formales Echo gebildeten Zuschauerbereiches gehen. Dass beispielsweise eine sechseckige Bühne von ebensolchen Rängen umfassen wird, ist ja aus theatraler Warte eher sinnlos. Es lässt sich aber unter Rückgriff auf das in der modernen Kunst gut vertraute Prinzip des *Shaped canvas* – also einer den weiteren Bildverlauf und schließlich auch die Bildaußengestalt initiierenden Binnenform – erstaunlich gut aufschlüsseln: als das Bestreben, gleichsam Form-magisch auch das Publikum unter Auspizien des Bühnengeschehens zu bringen. Zumal die apokryphen Vor- und Nachläufer des *Shaped Canvas* in der Bildenden Kunst zeigen dann verblüffende Parallelen zu der Tendenz manch modernen Theaters wie teils auch noch der jüngeren Performance Art, das Publikum wie durch Formeinschluss zu bannen. Mithin wird die zivilisierende Zweiheit eines freien Gegenübers von Bühne und Welt umgebaut: als sollte, wie Engel in ihren Sphären um Gott allein ihm ihre Kraft verdanken, auch das Publikum nur noch vom Theater her sein.

Sektion IX: "Mittelalterrezeption im 18. und 19. Jahrhundert - Vielfalt der Erscheinungsformen und Objektkultur"

Wem gehört der Totentanz?

Zum Problem von Kunst und Nation in der Forschung des 19. Jahrhunderts

Dr. Stefanie Knöll (Düsseldorf)

Als bedeutendes Motiv der mittelalterlichen Kunst fand der Totentanz in den kunsthistorischen Schriften des 19. Jahrhunderts große Beachtung. Am Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung standen dabei grundsätzliche Fragen nach dem geographischen Ursprung des Motivs, um den Deutschland und Frankreich konkurrierten.

Hatte man zu Beginn des Jahrhunderts für den Kleinbasler Totentanz noch eine dokumentarisch belegte Datierung auf 1312 angenommen, so mehrten sich im Laufe des Jahrhunderts die Zweifel daran. Den deutschen Ursprung der Totentänze suchten Kunsthistoriker wie Alfred Woltmann,

Wilhelm Lübke und Johann Rudolf Rahn nun ohne Bezug auf Kleinbasel nachzuweisen. Die Argumentationen lassen sich in drei Hauptstränge einteilen: 1) Abwertung des französischen Ursprungs zugunsten der Vollendung des Motivs in Deutschland, 2) Abgrenzung des Totentanzes als nordeuropäisches Phänomen vom italienischen *Triumph des Todes*, und 3) Annahme und Rekonstruktion eines deutschen Ur-Totentanzes.

CV: Promotion 2002 an der University of Sussex (UK), seit 2007 Kustodin der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Habilitationsprojekt zur Forschungsgeschichte des Totentanzmotivs. Weitere Schwerpunkte: Druckgraphik, Grabmonumente, Alterskonzepte.

Étudier, restaurer et vice-versa. Échanges entre histoire de l'art et restauration de peintures murales médiévales. Karina Queijo

Les chantiers de restauration menés au 19^e s. sur les monuments anciens européens ont fortement stimulé le développement de l'histoire de l'art médiéval; en premier lieu, déjà, parce qu'ils ont concrètement mis au jour une grande partie de la «matière première» de la discipline.

En ce qui concerne les peintures murales médiévales, on peut constater que les connaissances scientifiques dans le domaine de l'histoire de l'art ont conditionné les interventions alors effectuées. Ceci pour une raison principale: l'architecte-restaurateur du 19^e s. était *aussi* un historien de l'art.

Ce mouvement de balancier entre histoire de l'art et restauration, flagrant à la fin du 19^e en Suisse, a doublement déterminé l'image que les historiens du 20^e s. (et dans certains cas encore du 21^e) se sont faite de certains ensembles peints, ensembles marqués par ce double «héritage de réception» laissé par le 19^e s., à la fois dans la littérature scientifique, mais aussi dans la matière picturale.

CV: Depuis 2008: Thèse: "Restauration et perception des peintures murales médiévales en Suisse: la documentation graphique (XIXe – début du XXe s.)", (UNIL).

2008-2011: Projet FNS "Corpus della pittura medievale a Roma. Il Duecento e la cultura gotica", (UNIL).

2011-2013: Responsable de recherche (Fonds d'innovation pédagogique UNIL).

Ana Shanshiashvili

Medieval Traditions of Representation in the Visual Culture of 18th-19th century Georgia

The 18th-19th c. in Georgia are the turning point between Late Middle Ages and the subsequent urban culture, which brought secular changes to the outlook of society. This time-related change is clearly reflected in artistic tendencies: The interest toward the personal and the individual raised the importance of portraiture. And yet, the worldview of the society in this period seems to be deeply penetrated by the *Weltanschauung* of yesteryear.

The paper will discuss the ways how the medieval traditions of representation are reflected in visual culture of 18th-19th c. Georgia. In this respect it will look at the diverse array of media ranging from easel paintings to stone carvings and photography. By comparing different fields of art, the paper will argue the existence of overall system of medieval-related subject matter and symbols, equally comprehensible for every layer of society and the common artistic language, marked by a peculiar mixture of old and new. All these together reflect the outlook of a society living in the period of transformation from late Middle Ages to early urban culture, what makes the art of this period a multifaceted and fascinating object of study.

Ana Shanshiashvili - Art historian, Assistant professor and PhD candidate in Art History and Theory at Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Arts and Culture Program Manager at NGO Georgian Arts and Culture Center. Being engaged in different cultural projects and art historical studies, she works on the links between medieval and early modern Georgian art.

Von der Bilderhandschrift zum "Tableau vivant"

Beobachtungen zur Werkgenese durch visuelle Übertragungen im 19. Jahrhundert

Valentine von Fellenberg

Die Konstruktion im 19. Jahrhundert einer historisch gewachsenen und staatstragenden Identität ist bekannt und die Bedeutung der Ikonographie in diesem Prozess unumstritten. Dieser Beitrag befasst sich mit den verschiedenen Kategorien der identitätsstiftenden Sinneswahrnehmung von Zusammengehörigkeit. Die Betrachtung der Schweizer Kunst legt eine visuelle Reflexion über gemeinsame Vergangenheit, örtliche Zusammenfindung, überzeitliche Verwandtschaft und gemeinsame Handlung offen. Die inhaltliche Konvergenz dieser Ausprägungen drückt sich in einer stark referentiellen Kunstproduktion aus: einerseits durch eine gattungsübergreifende Bezugnahme und andererseits durch einen historischen Rückverweis auf das Mittelalter als Glanzzeit drastischer Ausdrucksformen. Exemplarisch werden die Bildstrategien der grossformatigen Visualisierung von Textinhalten, der Bildsynthese aus Vedute und Trachtenfolge, der graphischen Verdichtung eines Freskenzyklus und der gemalten Vermehrung einer symbolischen Geste untersucht.

CV: *1977, Studium Kunstgesch. (Bern, Berlin, Freiburg CH). 2011 Prom. 2004-2007 Wiss. Mitarb. SIK und Seminar für Zeitgesch., Univ. Freiburg CH. 2009-2012 Kuratorin/Gastkuratorin Bürgerbibliothek Bern und Kunstmuseum Bern. Seit 2013 Premier Assistant Université de Lausanne und Leitung Kunstsammlung der Stadt Bern.

La réception des jardins hispano-musulmans par les historiens de l'art des jardins au XIX^e siècle.

Agnès Juvanon du Vachat

Cette communication analyse la réception de l'art des jardins du Moyen Âge arabe dans les ouvrages d'histoire des jardins, en France au XIX^e siècle.

Si les traités d'horticulture existent depuis l'Antiquité et se multiplient à partir du XVI^e siècle, les ouvrages historiques consacrés à l'art des jardins sont plus récents. L'histoire de l'art des jardins se constitue en discipline scientifique au XIX^e siècle, époque d'émergence des nationalismes en Europe. Les ouvrages d'histoire des jardins comportent une dimension nationaliste évidente : chaque époque est associée à un style de jardins et à un pays. Ainsi, la Renaissance est associée aux jardins d'Italie, le classicisme aux jardins réguliers français, le XVIII^e siècle aux jardins pittoresques « à l'anglaise ». Dans cette optique, les jardins emblématiques du Moyen Âge sont les jardins d'Espagne et plus particulièrement de l'Espagne arabe, l'Andalousie.

Nous étudierons les descriptions des jardins d'Andalousie (Alhambra et Généralife de Grenade, Alcazar de Séville, Patio des Orangers de Cordoue), pour montrer comment la vision du Moyen Âge arabe informe l'écriture de l'histoire de l'art des jardins. Nous analyserons les ouvrages d'historiens français de la seconde moitié du XIX^e siècle : *Les jardins. Histoire et description* (1867) d'Arthur Mangin, *L'Art des Jardins. Traité général de la composition des parcs et jardins* (1879) d'Edouard André et *L'Art des jardins* (1900) de Georges Riat.

CV: Docteur en Sciences et Architecture du Paysage, enseigne l'histoire des jardins et des paysages à l'École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles. Elle poursuit actuellement une recherche post-doctorale sur l'inspiration espagnole chez les architectes-paysagistes français du début du XXe siècle.

Sektion X: Retusche oder Reparatur?

Plenarvortrag:

Retusche oder Reparatur?

Dr. Isabel Haupt

Die «geistig-körperliche Doppelnatur» des Denkmals (Georg Dehio) stellt einen Antagonismus dar, der sowohl die Theoriebildung als auch die Praxis der Denkmalpflege seit ihrer Entstehung als eigenständige Disziplin prägt. Dabei war und ist es durchaus zeitbedingt, ob die Wertschätzung für die überlieferte Substanz oder der Schauwert eines Objektes höher gewichtet werden.

Der Beitrag beleuchtet in einer nicht nur historischen Perspektive den denkmalpflegerischen Umgang mit Kunst- und Bauwerken in der Schweiz. Dabei werden anhand ausgewählter Beispiele die unterschiedlichen Reaktionen auf den Bestand thematisiert. Sie reichen von der Akzeptanz und Ästhetisierung des Fragments bis hin zur Wiederherstellung eines vermeintlichen Originalzustandes und widerspiegeln damit die Sicht auf das Denkmal als historisches Zeugnis und als ästhetisches Objekt.

ReferentInnen / Abfolge der Referate:

Retouche, réception et recréation. Ou comment les repeints révèlent et transforment ce que l'on voit

Dr. Noémie Etienne

Noémie Étienne a été assistante à l'Université de Genève auprès du prof. M. Natale et y a obtenu son doctorat en 2011. Son livre *La restauration des peintures à Paris (1750-1800)* a été publié aux PUR en 2012. Elle est actuellement l'assistante du prof. T. Weddigen à l'Université de Zurich. Elle sera la prochaine Andrew W. Mellon Fellow de l'Institute of Fine Arts à New York (2013-2015).

Abstract :

À la fin du 18^e siècle, la retouche des peintures préoccupe différentes personnalités en Europe. Au début du 19^e siècle, une vive discussion occupe la presse allemande et italienne au sujet des repeints réalisés à Dresde par le romain Pietro Palmaroli sur la Madone Sixtine de Raphaël. Caractérisé par l'affirmation progressive de traditions nationales, le monde de la restauration est traversé dès cette époque par de nombreux débats : leur étude permet de comprendre les conventions en jeu à une époque donnée et ce que celles-ci reflètent du rapport aux peintures et au temps. À partir de ces discussions, je propose, d'une part, de jeter un regard sur l'histoire de la restauration pour éclairer les pratiques contemporaines. Il s'agit de saisir la mise en place d'Écoles nationales et d'inscrire dans le temps certaines recommandations techniques comme le *trattegio*. D'autre part, à l'aide d'exemples appartenant à des domaines patrimoniaux et à des moments historiques différents, je souhaite souligner comment la retouche, tout comme d'autres interventions de restauration, participe plus largement à un processus de réception et de recréation des œuvres d'art.

De la réflexion à la réalisation – un cheminement variable

Mirjam Jullien, Konservatorin-Restauratorin dipl. FH / SKR

Formation en restauration de peintures au C.I.R.T. à Chateaufort. Etudes et diplôme à la HES de Berne. Collaboration en tant que conservatrice-restauratrice dans différents projets en Suisse et à l'international. Création de l'entreprise « Conservation-Restauration M. Jullien » en 2010.

Abstract :

En partant des recherches faites sur Christian Schmidt, peintre décorateur travaillant avec Rudolf Rahn, j'aimerais retracer les réflexions faites par eux sur la retouche et les travaux réalisés qui les ont suivies. Cet exemple ainsi que d'autres montre que selon les périodes et les régions/pays, des réflexions similaires ont mené à des réalisations très différentes.

Il semble qu'il ne suffise pas de poser la question: Comment je traite une lacune? Mais quelle sera l'apparence réelle de mon intervention? Quelles sont les conséquences matérielles concrètes? Faut-il enlever d'anciennes retouches et créer des lacunes ou faire de nouvelles réparations/retouches? Peut-on garder les anciennes réparations/retouches?

Faut-il retoucher les retouches?

Des exemples historiques permettent de démontrer le lien entre problématiques techniques et solutions esthétiques au début du 20^{ème} siècle. Les contextes culturels et historiques ont eu une influence importante, moins sur la réflexion qui est plus internationalisée mais plutôt sur les réalisations plus imprégnées culturellement.

Ist minimal authentischer?

Nathalie Bäschlin, dipl. Konservatorin-Restauratorin FH

Studium Konservierung und Restaurierung HFG Bern. 1992 Diplom. Projektarbeit/Assistenz am Opificio delle Pietre Dure Florenz und an den Kunstmuseen Bern und Basel; Lehrassistenz an der HFG/FH Bern; Forschungsprojekt Maltechnik Paul Klee, Seniorrestauratorin Stichting Kollektief Restauratieatelier SKRA Amsterdam. Seit 2000 Restauratorin Kunstmuseum Bern und ab 2002 begleitend Dozentin HKB.

Abstract:

Der Beitrag untersucht die Verknüpfungen zwischen den restaurierungsethischen Maximen „Minimaleingriff“ und „Bewahrung der Authentizität“ anhand restaurierungstheoretischer und kulturtheoretischer Schriften der 1970er und der 1980er Jahre sowie anhand von ausgewählten Konservierungs- und Restaurierungsberichten der Zeit, mit Fokus auf die Gemälderestaurierung.

Das Konzept des Minimaleingriffs verdichtet sich in der Zeit, in der die Bewahrung der Authentizität, ausgehend von Europa (Charta von Venedig 1964) internationale Bedeutung erlangte (ICOMOS 1965, UNESCO Weltkulturerbekonvention 1972). Interessant ist, dass dabei die materielle Authentizität im Vordergrund stand. Parallel dazu eröffneten kulturtheoretische Schriften, als Beispiel sei David Lowenthal erwähnt, heftige Debatten zu Sinn und Unsinn der Bewahrung materieller Relikte und zum Verständnis des Begriffs „Authentizität“ im Kontext der Kulturgütererhaltung. Die Kunstschaffenden verschärfen die Debatte mit dem Einbezug ephemerer Materialien, deren Zerfall selbst Teil der künstlerischen Aussage darstellte.

Es stellt sich die Frage, ob die Maxime des Minimaleingriffs als eine Reaktion auf diese Debatte zu verstehen ist und ob sich daraus Rückschlüsse zum Authentizitätsverständnis der Zeit ziehen lassen.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist die Rezeption des „Minimaleingriffs“ in der aktuellen restaurierungstheoretischen Debatte. Sind allenfalls aktuelle Neubewertungen der restaurierungsethischen Maximen als Spiegel eines sich wandelnden Authentizitätsverständnisses zu lesen?

Konservierung oder Restaurierung? Zur Problematik der Ruinenerhaltung nördlich der Alpen am Beispiel des römischen Theaters von Aventicum/Avenches (VD)

Dr. phil. hist. Thomas Hufschmid

Site et Musée Romains d'Avenches, Responsable des monuments

Thomas Hufschmid ist Archäologe, 1993-2007 archäologischer Leiter der Sanierung des römischen Theaters von Augst. Div. Publikationen zu römischer Architektur und antiken Theaterbauten. Seit 2012 «responsable des monuments» in Avenches. Archäologischer Verantwortlicher bei der Restaurierung des römischen Theaters von Aventicum.

Noé Terrapon

Site et Musée Romains d'Avenches, Laboratoire de conservation-restauration

Noé Terrapon est conservateur-restaurateur en archéologie. Il est responsable de la conservation des mosaïques, des peintures murales et des monuments à la Fondation Pro Aventico. Il dirige, à ce titre, les travaux de restauration du théâtre romain d'Avenches.

Abstract :

Im Rahmen der Erhaltungsmassnahmen an den römischen Ruinen von Avenches/Aventicum hat im Frühherbst 2012 die umfangreiche, mehrjährige Restaurierung des dortigen szenischen Theaters begonnen. Die Konservierung von nur noch unvollständig erhaltenen Baudenkmalern birgt angesichts der klimatischen Umstände in unseren Breitengraden vielfältige technische und restaurierungsethische Probleme. Die Erhaltung einer Ruine ohne Schutzdach ist ohne rekonstruierende Massnahme meist nicht zu bewerkstelligen. Hinzu kommen Ansprüche an die Lesbarkeit der baulichen Struktur und zunehmend auch Wünsche von museologischer Seite, das Bauwerk durch Teilrekonstruktionen besser versteh- und nutzbar zu machen. Der Charakter des Monuments als gebautes historisches Dokument gerät unter dem Anspruch der "museologischen Erlebbarkeit" dabei oft in den Hintergrund, obwohl Konventionen wie die 1964 ausgearbeitete Charta von Venedig die Integrität des Bauobjekts als oberstes Ziel definieren.

Mit der Präsentation einzelner Aspekte der Restaurierung des Theaters von Avenches soll ein Beitrag zur Diskussion dieser vielschichtigen Problematik geleistet werden. Tangiert werden Fragen wie: Wieviel Rekonstruktion ist zur Konservierung der erhalten gebliebenen Originalsubstanz notwendig? Lassen sich die baulichen Massnahmen im Einklang mit der Charta von Venedig durchzuführen? Und wieviele Konzessionen an eine "touristische Nutzung" sind nötig oder sinnvoll?

Retuschen am Stadtbild: Altstadtsanierung und Identitätspolitik in der Schweiz der 1930er bis 50er Jahre

Melchior Fischli, lic. phil.

Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Abteilung Architekturgeschichte und Denkmalpflege,
melchior.fischli@ikg.unibe.ch

Melchior Fischli hat in Zürich studiert und war u.a. in Florenz sowie an der Accademia di architettura in Mendrisio tätig; seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bern. Er arbeitet an einer Dissertation über Konzepte der Stadtsanierung und Stadterhaltung um 1900.

Abstract:

In den Altstädten von Bern, Basel und Zürich wurden in den Jahren unmittelbar vor und während des Zweiten Weltkriegs Sanierungskampagnen in Angriff genommen, welche gleichermaßen hygienische Zielsetzungen wie auch eine Bewahrung des bestehenden „Stadtbilds“ verfolgten. In der Nachkriegszeit schlugen sich diese in einer eigentlichen Welle von Restaurierungen und Ersatzneubauten nieder, die in ihrer Summe den Bestand weniger bewahrten, als vielmehr in traditionalistischem Sinn überformten.

Ziel des Vortrags ist es, die baulichen Eingriffe und die ihnen zugrundeliegenden Sanierungskonzepte in ihrem zeitgenössischen politischen Kontext zu verorten. Beispielhaft lässt sich an den Tätigkeiten der „Eidgenössischen Expertenkommission für Altstadtsanierung“ zeigen, wie in der Schweiz jener Jahre auch das Bauerbe in den Dienst einer traditionalistischen Kulturpolitik gestellt wurde. Dass dies auf mehr indirektem Weg geschah und unter Einbezug verschiedener Institutionen und Akteure, kann dabei als besonderes Kennzeichen der Konsenspolitik im Zeichen der sogenannten „Geistigen Landesverteidigung“ gelten.

Table ronde II:

« *Quelle pertinence pour les études en histoire de l'art aujourd'hui?* »

Présentation et direction: Olivia Fahmy et Simon Würsten

De quelle façon notre vision et notre traitement de l'art tendent-ils à évoluer? Quels défis rencontreront les jeunes historiennes et historiens de l'art lors de leurs premières confrontations au monde professionnel? Les métiers liés à l'art sont-ils en effervescence ou en dépression? Telles sont les questions qu'a choisi de poser PARAGONE – l'association des étudiant-e-s en histoire de l'art de l'Université de Lausanne – à cinq invités dont les parcours sont aussi divers que passionnants. En invitant Marianne Burki, Bruno Corthésy, Inès Flammarion, Delphine Rivier et Thomas Schmutz à venir présenter leurs carrières et à répondre aux questions des étudiants, PARAGONE souhaite ouvrir le débat sur la pertinence des études en histoire de l'art, aujourd'hui en Suisse... et en apprendre plus sur les opportunités qui s'offrent aux étudiants en histoire de l'art de demain.

T. Marianne Burki

Marianne Burki est diplômée de l'Université de Berne en histoire de l'art et de l'architecture. En 2002 elle complète son cursus par une formation en gestion culturelle. En 1999, elle devient directrice du Kunsthaus de Langenthal, jusqu'en 2005, où elle est nommée responsable des arts visuels pour Pro Helvetia.

• Bruno Corthésy

Bruno Corthésy est diplômé de l'Université de Lausanne en histoire, histoire de l'art et français. Il travaille comme historien indépendant. Son activité comprend publications, mises sur pied d'expositions et réalisations de films documentaires. Il est également président de l'Association romande des historiens de l'art monumental.

- Inès Flammarion

Inès Flammarion est diplômée de Christie's Education à Paris, en histoire de l'art et spécialisation marché de l'art. Suite à ses études, elle travaille au sein de galeries d'art contemporain puis auprès de collections privées ou pour des projets d'entreprises liés à la culture. Elle a rejoint cette année l'équipe du Centre d'Art Contemporain de Genève.

- Delphine Rivier-Wagner

Après des études en archéologie provinciale romaine, histoire de l'art et histoire ancienne à l'Université de Lausanne, Delphine Rivier obtient en 2007 un diplôme en gestion culturelle. Elle crée son propre espace d'art contemporain, « DOLL », dès 2008, et devient la même année la nouvelle directrice du Musée d'art de Pully.

- Thomas Schmutz

Thomas Schmutz a fait des études en histoire de l'art, sciences politiques et sciences des médias à Berne. En 2009, il a été nommé conservateur au Musée Neuhaus et membre du conseil de la Fondation Collection Robert à Bienne. Depuis 2011, il est commissaire et directeur adjoint au Aargauer Kunsthau, Aarau.

Section XI: „Architecture of Empire, Architecture of the Common: Issues of the Built Environment since the Cold War“

Bernd Nicolai: Architecture in the age of Globalization – an art historical perspective, conférence plénière

In an era which oscillates between a diffuse geo-power and information-power based “Empire” and the search for a “Common” as an expression for post-consumer communities, architecture plays a crucial role in representing these two poles. Since the 1970s where, at the transition from modernism to post-modernism, architects like Venturi & Scott Brown propagated a new type of mixed media architecture that gained monumentality out of every-day life, like Las Vegas' hotels and casinos, architecture lost its clear and austere principles and turned to qualities, described as ‘crazy’, ‘wild’ and ‘cramp’. Rem Koolhaas/O.M.A., who did so as an avant-garde architect of the upcoming age of Globalization, became its first architectural theorist, searched for a hyper-architecture compatible for the new demands of hyper-capitalism, either in Beijing, Dubai or Las Vegas. With his massive book “S, M, L, XL” (1995) Koolhaas opened the gate for a highly flexible, monumental and contemporary architecture, located in the “Generic City” of the future. My talk on the one side wants to address this remarkable shift in architectural paradigms, and detect traditions of visionary hyper-architecture in the

20th century, on the other side I shall focus on the phenomena of architecture brands and architects as artist who produce for the art-market and weakening the edge between fictional and real architecture.

Steeve Sabatto: La construction industrialisée américaine sous supervision militaire : modalité de circulation et de « territorialisation » durant la Guerre Froide.

Lorsque Michel Foucault repère d'abord dans *Les Mots et les Choses* la tendance de la connaissance à l'Age classique à une heuristique de la *convention du signe*, qu'il esquisse ensuite l'existence d'une relation bijective du couple « espace/champ militaire » à celui de « savoir/pouvoir », et qu'enfin Pierre Lascoumes (2004), commentant Foucault, voit dans l'économie politique le champ par lequel s'opère le déplacement de la puissance de la mise en valeur de ses richesses vers la structuration de la production; l'on se demande s'il faut voir, dans la difficile quête de l'automatisation de la construction, la persistance de cette exigence « classique » dans le contexte de la Guerre Froide. On montrera, qu'au travers des travaux de Wachsmann, l'architecture des systèmes constructifs a agit comme un processus de « territorialisation » impulsé avec la guerre de Corée puis mis sur orbite par l'offensive internationale lancée par le président Eisenhower en 1958 à l'attention des soviétiques sur le terrain de la production des connaissances scientifiques et techniques.

Catherine Hug, Nicolaus Schafhausen: A critical (self-)examination of the impact and sustainability of the Fogo Island Inn in Newfoundland and its international cultural program— an initiative by the Shorefast Foundation

In the realm of M. Hardt and A. Negri's paradigmatic notions, the integrated cultural project Fogo Island Inn is reacting on the local premises on Fogo Island located on the north-east coast of Newfoundland. In the 1950s, the residents of Fogo Island had defeated the government's plans to resettle them to a new industrial centre, but by 1967 the downturn of the inshore cod fishery had forced many to turn to government's welfare. Against this background, an interesting initiative occurred: Colin Low shot 27 films with Fogo Islanders as part of the National Film Board of Canada's Challenge for Change program. Through these films, the island played a key role in the development of what came to be known as the so-called "Fogo Process." Embracing this strategic model of self-guided improvement, the Inn and related modules balance traditional building techniques, unconventional design elements and sustainable materials with innovative construction practices eclectically echoing the actual discourse in contemporary art and architecture.

Irina Davidovici: Notions of “resistance”: ethical deliberations in contemporary architectural practice

Many architects' pronouncements since the 1980s express defiance through the common appeal to “resistance”. “Resistance” suggests opposition to license, individualism and arbitrariness as architectural manifestations of a wider cultural malaise. The opposition to the mainstream celebration of consumerism implies a higher moral ground, reflecting an ethical ambition. One common interpretation of resistance is through appeal to the “reality” of architecture. Resistance is seen as equivalent to revealing those bases of the profession that constitute an incontestable truth. The problem is determining exactly what these bases are; the range of possible interpretations leads in practice to a lack of consensus. This paper collects a number of Swiss and British architects' statements regarding “resistance”, comparing the various meanings ascribed to this term and offering a framework for the interpretation of the equivalent built production.

Lilia Mironov: *Arcades, Atriums and the Quest for a higher meaning in a modern Airport Terminal*

The current bizarre story of enemy-of-the-state and anti-hero/whistleblower Edward Snowden who may or may not be seeking refuge in the transitory space of a Hong Kong, then Moscow airport terminal is the perfect metaphor of modern day loss of identity, displacement and statelessness in a globalized world. The airport terminal has evolved from a transitory space without identity into a so called third space, providing travelers with the consumerism comfort of a shopping mall, entertainment park and spa retreat. Contemporary airport architects seek to recreate the public gathering place of the grand Beaux-Arts city arcades, public plazas and railway stations within their terminals. Thus an architectural hybrid is being created that oscillates between public, semi-public and private place, interior and exterior and ideally enhances the anthropological place of the airport's region and heritage. Is this kind of building type actually backfiring by creating a fake identity or even a new imperialism?

Sektion XII: Kunstförderung: der Gesellschaftsvertrag mit der Kunst

Marianne Burki, *System „Arts Council“ - Austausch oder Export?*

Topdown oder Bottom-up? Institutionen oder KünstlerInnen? Individuelle Förderprofile oder Kooperationen in der Förderlandschaft? - In regelmässigen Rhythmen stellen sich der Kulturförderung grundsätzliche Fragen. Mit dem 2012 in Kraft getretenen Kulturfördergesetz haben

sich Auftrag und Aufgaben der Kulturförderung in der Schweiz auf nationaler Ebene verändert. Wie sind diese Umgestaltungen im europäischen Kontext zu deuten und welche gesellschaftlichen und politischen Werte stehen heute im Vordergrund? Ein abwechslungsreicher Streifzug durch ausgewählte europäische Förderstrategien.

CV: Studium der Kunst- und Architekturgeschichte an der Universität Bern. 1996 New York Film Academy. 1982-1990 freie Mitarbeit beim Feuilleton des «Bund»; 1993-1996 wissenschaftliche Mitarbeiterin Werkkatalog Paul Klee; 1989-2001 Lehraufträge für Kunst- und Architekturgeschichte an Fachhochschulen in Biel und Bern. 1999-2005 Leiterin Kunsthaus Langenthal. Seit November 2005 Leiterin Visuelle Künste, Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.

Gioia Dal Molin, Patrizia Keller, „Kulturpolitik Ist nicht nur Kunstfinanzierung.“¹ Die Schweizer Kunstförderung der 1970er und 1980er Jahre zwischen Reflexion und Wandel.

Im Kontext der um 1950 einsetzenden Formation und Pluralisierung der Kunstförderung in der Schweiz stellen die 1970er und 80er Jahre ein Moment der Verdichtung dar. Dies manifestiert sich bezüglich der kunstfördernden Akteure, der Strukturen und Begründungsstrategien sowie im Bereich der künstlerischen Praxis. Während die staatliche Kunstförderung durch die Schaffung des *Bundesamtes für Kulturpflege* (1975) und durch die Veröffentlichung des *Clottur-Berichtes* etabliert und reflektiert wurde, beschleunigten spätestens ab 1980 verschiedene nicht-staatliche Akteure (Wirtschaftsunternehmen, Stiftungen, Galerien etc.) den Pluralisierungsprozess auf dem Feld der Kunstförderung. Der gesellschaftspolitische Umbruch der frühen 1980er Jahre, die Forderungen der protestierenden Jugend, die zusehende Privatisierung öffentlicher Bereiche, die Dominanz des Ökonomischen als Kategorie der Wertigkeit und die wachsende Orientierung der Schweizer Kunst an einem internationalen Kontext wirkten sich entscheidend auf die Förderung aus. Im geplanten Referat werden die sich wandelnden Strukturen, Debatten und Inhalte der Kunstförderung der 1970er und 80er Jahre ausgehend von theoretischen Ansätzen der Kunstsoziologie dargelegt und analysiert. Gefragt wird unter anderem nach den Zusammenhängen zwischen den Strategien der Förderung und der künstlerischen Praxis, den angewandten Begründungsstrategien oder nach dem Einfluss der Förderung auf die reale und symbolische Bewertung von Kunst. Dabei wird das Agieren der privaten Kunstförderung bewusst mitgedacht, ist diese doch als wesentliche Konsekrationsinstanz nicht nur im Kontext von Kunstsporing wesentlich am Aushandlungsprozess um eine 'gute', 'förderungswürdige' Kunst beteiligt.

CV: Gioia Dal Molin ist Kunstwissenschaftlerin und Historikerin. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit der Formation und der Bedeutung der öffentlichen und privaten Kunstförderung in der Schweiz. Daneben ist sie Mitinitiantin des Zürcher Ausstellungs- und Gesprächsformates Le Foyer.

CV: Patrizia Keller ist Kunstwissenschaftlerin; seit 2011 Dissertationsprojekt (SNF) zur öffentlichen und privaten Förderung der bildenden Kunst in der Schweiz bei Prof. Dr. Philip Ursprung (ETH

¹ So der Zürcher Stadtpräsident Sigmund Widmer 1979. (Widmer, Sigmund: "Kulturpolitik ist nicht nur Kunstfinanzierung", in: Müller, Felix, Ders. (Hg.), *Zürich als Anlass. Beiträge zur Kulturpolitik einer Stadt*, Zürich 1979, (S. 203–209).

Zürich) und Prof. Dr. Jakob Tanner (UZH); Mitglied im ProDoc 'Art&Science'; seit 2011 freie Tätigkeit als Kuratorin und Kunstvermittlerin.

Iolanda Pensa, Davide Fornari, ***Culture and Safety in Africa***

Public art is a site-specific temporary or permanent artistic intervention located in public and accessible sites. Public art has been produced internationally, it has an artistic value, and it has been studied as a tool of national representation, identity and community building, urban regeneration and public interest. This paper looks at Luanda in Angola, Douala in Cameroon, and Johannesburg in South Africa, it compares the way cultural events and public art have been produced in those three African cities between 1991 and 2012 and it observes their impact on urban safety.

Looking at the impact of public art on urban safety is a very specific perspective. It has been the approach of an international, interdisciplinary and comparative research project developed by a team of 18 scholars between 2011 and 2013. The research was based on literature review, mapping, field-research, case studies and comparative analysis. The focus on safety allowed to frame the study of public art in a very specific way. To define safety and to evaluate it a series of indicators were developed, but also, a series of hypothesis was confronted with evidences. In Douala we assumed safety to be an unexpected side-effect of the production of public art, which fostered public awareness about the city and its estates, contributed to the circulation of people, and produced infrastructures; at the same time certain artworks produced in Douala also brought up violent discussions related to ethnicity and history. In Johannesburg public art was observed as a specific government' strategy intended to reclaim and regenerate territories and to make them "safe"; we assumed that this strategy produced private security, exclusion (in particular of local traders), a specific corporate business of public art and critical reactions by artists and intellectuals. We looked at the development of the Luanda Triennale as an artwork of public art by the artist (ant the Luanda Triennale curator) Fernando Alvim, intended since its very first conception as a tool for conflict resolution in a post-war context.

What emerges, and what this paper argues, is that Luanda, Douala and Johannesburg are extreme examples of situations and phenomena experienced elsewhere. Looking specifically at the impact of public art on urban safety allows to address directly a hot topic for grant-makers and policymakers and to link it to city branding and tourism; it highlights processes, the chain of decision, motivations and intentionality, the role of included and excluded stakeholders and the way urban patterns change before and after the production of public art. At the same time safety is an ambiguous term, difficult to limit and define, which provide space for qualitative analysis related to perception, what art is indeed about.

This paper relies on the premises, methodology and results of a research project

Mobile A2K: Culture and Safety in Africa. Documenting and assessing the impact of cultural events and public art on urban safety (2011-2013), co-financed by the Swiss Network for International Studies and lettera27 Foundation, coordinated by SUPSI University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland.

CV: Davide Fornari holds a PhD in Design sciences from University Iuav of Venice and is a tenured teacher-researcher at the Laboratory of visual culture of SUPSI University of applied sciences and arts of Southern Switzerland, in Lugano, where he teaches Interaction design and History of graphic design.

Andrea Glauser, *Die Fabrikation von „Erfolgsmodellen“*

Über die Durchsetzung institutioneller Muster in der Kunstförderung

Was führt dazu, dass sich gewisse Instrumente der öffentlichen Kunstförderung nahezu flächendeckend durchsetzen? Wie erlangen bestimmte institutionelle Arrangements quasi-verbindlichen Charakter? Dieser Beitrag diskutiert die Fabrikation von „Erfolgsmodellen“ sowie die Diffusion von institutionellen Mustern im Bereich der Kunstförderung in einer soziologischen Perspektive. Am empirischen Beispiel der Atelierstipendien, die in den letzten rund zwanzig Jahren weltweit (und insbesondere in der Schweiz) einen starken Aufschwung erfahren haben, werden dabei vornehmlich zwei Aspekte hervorgehoben: Zum einen will der Beitrag aufzeigen, inwiefern sich Organisationen bei der Gestaltung ihrer Aktivitäten maßgeblich am Profil anderer Organisationen orientieren und auf der Basis von Beobachtungs- und/oder Kooperationsbeziehungen dazu tendieren, ihre Praktiken dem bestehenden institutionellen Repertoire ‚anzugleichen‘. Zum anderen soll am Beispiel von Krisenkonstellationen aufgezeigt werden, dass die Legitimität von Förderungsprogrammen auch entscheidend vom Urteil von Künstlerinnen und Künstlern abhängt. Bezeichnenderweise sind Kunstförderungsinstitutionen in der Regel systematisch darum bemüht, Einschätzungen von Künstlerinnen und Künstler in Erfahrung zu bringen und ihre Programmatiken mit den Sichtweisen von Kunstschaffenden zu harmonisieren.

CV: Andrea Glauser, Dr. rer. soc., Dozentin für Soziologie an der Hochschule für Wirtschaft Zürich. Studium der Soziologie, Kunstgeschichte, Philosophie und Volkswirtschaftslehre in Bern und New York. Promotion mit einer interdisziplinären Arbeit zum Phänomen des „Artist-in-Residence“. Forschungstätigkeiten an der Universität Bern, am Institut Français d’Urbanisme in Paris sowie an der Columbia University in New York.

Brigitte Bijl-Schwab , *Spannungsfeld öffentliche Kulturförderung welche Wege zu einem ausgewogenen Gesellschaftsvertrag?*

Gerne trage ich mit einem Vortrag aus politikwissenschaftlicher Sicht zur Thematik Ihrer Tagung bei: Sozusagen unter dem Motto „Wie tickt die Politik in Kulturfragen?“, geht es erstens darum, das

inhärente Spannungsfeld zwischen dem Respekt der künstlerischen Freiheit (§ 21 BV) und dem Nachweis der gesellschaftlichen Relevanz öffentlicher Kulturförderung aufzuzeigen, das jeglicher öffentlichen Kulturförderpolitik zugrunde liegt. Ausgehend von der „Hirschhorn-Affäre“ 2004 und weiteren Beispielen wird konkreter illustriert, wie schwierig sich die Gratwanderung kulturpolitischer Steuerung vor dem Hintergrund des skizzierten Spannungsfeldes bislang gestaltete, sodass das Zusammenspiel der Politik und der Kultur vielmehr einem *Duell* als einem *Duo* gleichkam.² Seither floriert zweitens im kulturpolitischen Diskurs was man eine „Strategie der politischen Anbindung“ nennen kann. Das heisst: öffentliche Kulturförderung wird mit „kulturfremden“ Zwecken, wie Innovationsförderung, Standortmarketing, *community-building* u.ä., legitimiert. Diese Strategie ist – zumindest was die Höhe der gesprochenen Kulturfördergelder anbelangt – durchaus erfolgreich. Sie lässt allerdings vollends ausser Acht, dass Kultur auch weniger positive oder gar negative Auswirkungen auf die Gesellschaft haben kann. Ausserdem steckt die Evaluationsforschung wie solche Wirkungen nachträglich empirisch auch adäquat belegt werden können, noch in Kinderschuhen, was anhand einiger Beispiele illustriert wird. Als Diskussionsbeitrag wird schliesslich der Vorschlag formuliert, dass der Weg zu einer Art „Gesellschaftsvertrag“ der Kultur über eine Debatte der verschiedenen Berufsfelder laufen müsste, die sich an der Schnittstelle Kultur/Gesellschaft bewegen: namentlich die Kulturvermittlung, die soziokulturelle Animation, die künstlerische Bildung u.a. Dies mit dem Ziel das Phänomen der „gesellschaftlichen Relevanz“ von Kunst und Kultur in diesen konkreten Berufsfeldern differenzierter zu verstehen, beispielsweise zu beschreiben was mit Kunst und Kultur – in einer mehr kunst-/kulturinternen Logik – geschieht, wenn die gesellschaftliche Relevanz im Vordergrund steht. Dieses akkuratere Verständnis des gesellschaftlichen Phänomens, sollte es ermöglichen die Methoden der Evaluationsforschung zu gesellschaftlichen Auswirkungen von Kunst und Kultur zu verbessern.

Rachel Mader

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Bern; 2006 Dissertation «Beruf Künstlerin. Strategien, Konstruktion und Kategorien am Beispiel Paris 1870-1900». Seit 2012 Leiterin Forschungsschwerpunkt «Kunst und Öffentlichkeit» an der Hochschule Kunst und Design, Luzern; 2009-2014 Projektleitung «Die Organisation zeitgenössischer Kunst –Zur Vorgeschichte des New Institutionalism am Beispiel Grossbritanniens» (ZHdK).

Andreas Münch

Studium der Kunst- und Architekturgeschichte an der Universität Bern; 2001 Dissertation zu *De Stijl*. 1999-2002 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Recht und Internationales (Anlaufstelle Raubkunst) des Bundesamtes für Kultur (BAK); 2002-2012 Leiter der Kunstförderung des BAK und Sekretär der Eidgenössischen Kunstkommission; seit 2012 Leiter der Kunstsammlungen des Bundes, Konservator des Klostermuseums St. Georgen in Stein a.R. sowie Sekretär der Eidg. Gottfried Keller Kommission.

Peter Stohler

Peter Stohler ist Kunst- und Filmwissenschaftler, Kulturmanager und Kommunikationsberater. 2000-2004 Ausstellungsmacher am Museum Bellerive, Zürich; danach Leiter Haus für Kunst Uri Altdorf und Medienkunstzentrum CIC Genf. 2007-2013 Beauftragter für Kulturprojekte Basel-Stadt. Seit 2013 Direktor Kunst(Zeug)Haus Rapperswil SG.

² Zitat aus dem Magazin *Passagen* der Pro Helvetia.

Sektion XIII: Barocke Netzwerke

Sektionsleiter:

PD Dr. Axel Christoph Gampp, Universität Basel und
Fachhochschule Bern, Abteilung Architektur

Dr. Matthias Oberli, SIK-ISEA, Zürich

Die neuere Barockforschung hat wiederholt die teilweise grossflächigen Netzwerke der beteiligten Architekten und Künstler wie auch der intellektuellen Berater thematisiert. Das 17. und 18. Jahrhundert sind denn auch geprägt von einem sich immer stärker internationalisierenden und zugleich spezialisierenden Informationsaustausch, sowohl im Bereich der Wissenschaften wie auch der Künste. Der Schweiz als geografischem Knotenpunkt kommt dabei eine wichtige Funktion als Drehscheibe des Wissenstransfers zu, von dem sie auch vieles adaptiert und einiges beisteuert.

Die Sektion möchte Schlaglichter auf barocke Netzwerke sowohl im Mikro- wie auch im Makrobereich werfen, wobei die Schweizer Kunst möglichst im Vordergrund stehen soll. Von Interesse sind einerseits Verbindungen und Abhängigkeiten im Bereich von Werkstätten, grossen Bau- und Ausstattungsunternehmen oder der Etablierung neuer Kunstformen. Zudem sollen Fragestellungen zur frühneuzeitlichen Globalisierung und deren Auswirkungen auf die lokale Kunstproduktion aufgeworfen werden, ebenso wie auch thematisiert wird, ob und welchen Beitrag die Schweizer Barockkunst auf dem internationalen Parkett zu leisten vermochte.

Abstracts

Dr. Gian Casper Bott, Kunsthistoriker, Basel

L'Oratorio S. Anna di Poschiavo

L'oratorio S. Anna si trova nel centro del Borgo di Poschiavo, in immediata vicinanza della collegiata S. Vittore Mauro. Fu edificato nel 1732 su piani di uno sconosciuto architetto lombardo per la confraternita del SS. Sacramento. L'interno segue una tipologia unica nei Grigioni ed è caratterizzato da un suggestivo susseguirsi di tre spazi volti a cupola, in una ritmica cadenza di altezze progressivamente diminuite. Il programma iconografico con riferimenti all'eucarestia e all'escatologia culmina nella cupola della navata, scenograficamente affrescata nel 1760 dal pittore valtellinese Lorenzo Piccioli.

Lic. phil. Patricia Cavadini-Bielander, SIK-ISEA, Ligornetto

Künstler und Architekten im Dienst des Walliser Handelsherrn und Politikers Kaspar von Stockalper (1609-1699)

Der Briger Multiunternehmer und Politiker Kaspar von Stockalper liess im Gebiet zwischen dem piemontesischen Ossolatal und dem Genfersee Handelshäuser und Paläste errichten und stiftete Kirchen, Klöster und Schulen. Als Mitglied einer internationalen, sozioökonomisch und kulturell führenden Elite betrieb er Kunstpatronage im grossen Stil. Für die Realisierung seiner ambitionierten Projekte beauftragte er Architekten, Künstler und Kunsthandwerker aus der Schweiz, Italien, Deutschland und Frankreich, die ihm zum Teil durch seine Handelsbeziehungen vermittelt wurden.

**Dr. Rembrant Fiedler, Oberkonservator am Bayerischen Landesamt für
Denkmalpflege, Dienststelle Bamberg - Schloss Seehof**

Der Bündner Baumeister Gabrieli und seine Netzwerke

Das Referat behandelt Gabriel de Gabrielis "Vernetzung" und die Bündner Bauleute in seiner Umgebung, die zu seinem Netzwerk gehören. Mehrere Netzwerke lassen sich gerade bei den Graubündner Baumeistern erkennen. Da ist einmal das moderne internationale barocke Baugeschehen und die Höfe, die sich die Baumeister empfehlen, "ausleihen" oder vielleicht auch abspenstig machen. Da ist vor allem das Netzwerk der Graubündner Bauhandwerker, die sich einerseits gegenseitig die Steigbügel halten, um sich wirtschaftlich behaupten zu können, und die sich dann aber auch zum Teil heftige Konkurrenz werden. Als Hofbefreite genießen sie oft Vergünstigungen gegenüber der heimischen Handwerkerschaft. Dazu kommt das Netzwerk der "Welschen" die als Fremde (auch anderer Berufe) gern auch einen gewissen Zusammenhalt pflegen und manchen Gegenwind hatten. Und da ist dann noch die oft lebenslang nachwirkende Rückbindung von Bauleuten in die Graubündner Familien in der Heimat. Diese Vernetzungen wären an einigen Beispielen darzustellen.

Dr. Stefan Hess, Leiter des Dichter- und Stadtmuseums Liestal

Zwischen Protektionismus und internationalem Wettbewerb.

Netzwerke im Basler Schreinerhandwerk des 17. und 18. Jahrhunderts

Das Schreinerhandwerk in Basel war in zum Teil konkurrierende Netzwerke eingebunden. Ein lokales Netzwerk mit internationalen Verbindungen war der Zusammenschluss der Schreinermeister in einem sogenannten Ehrenhandwerk innerhalb der Spinnwetternzunft. Ein lockeres, aber sehr effektives Netzwerk bildeten die Gesellen. Hier wurde darüber entschieden, ob eine Stadt von fähigen Gesellen (=Facharbeitern) aufgesucht wurde oder eben nicht. Netzwerke unterhielten aber auch Patrizierfamilien, auswärtige Möbelmanufakturen, aber auch einzelne Schreinermeister in Basel. Alle diese Netzwerke hatten einen prägenden Einfluss auf die Möbelgestaltung in Basel. Wenn sich zum Beispiel

Kaufleute in Residenzstädten mit Möbel eindeckten oder wenn auswärtige Schreiner-Unternehmer, wie die Funk in Bern oder die Couleru in Montbéliard, Kunden in Basel belieferten, hatte dies zur Folge, dass ambitionierte Schreinermeister in Basel damit begannen, stilistisch und typologisch ähnliche Möbel herzustellen. Oder wenn sich der Basler Ebenist Johannes Tschudy infolge seiner Verbindungen zu höfischen Werkstätten und später durch seine Tätigkeit für den Markgrafen von Durlach einen höfischen Stil aneignete, so fertigte er auch für seine Basler Kundschaft entsprechende Möbel.

Dr. Nathalie Lallemand-Buysens, Kunsthistorikerin, Ceyrat (F)

Incontournable Fribourg?

Les relations artistiques entre Francs-Comtois et Fribourgeois au XVIIe siècle

À partir du milieu des années 1630, un épisode de la guerre de Trente Ans, ruinant la Comté poussa nombre de ses habitants à l'exil, faisant de Fribourg le refuge par excellence de ces émigrants; parmi eux des artistes et les membres de communautés religieuses qui prirent part à la vie artistique de la cité suisse.

Il sera évoqué ici la place de Fribourg au XVIIe siècle pour les artistes francs-comtois, les relations artistiques avec leurs confrères fribourgeois, ainsi que les échanges et transferts allers et retours avec Rome.

Plenarvortrag (24.8.2013):

PD Dr. Axel Christoph Gampp, Universität Basel und
Fachhochschule Bern, Abteilung Architektur

„Geben und Nehmen. Die Schweiz im Barock als kulturelle Drehscheibe Europas“

Im Herzen von Europa gelegen, war die Schweiz lange Zeit eine kulturelle Drehscheibe von grosser Bedeutung. Das gilt insbesondere für die Zeit des Barock. Hier hat die Schweiz Einflüsse von aussen empfangen, diese aufgenommen, transformiert und an andere Teile von Europa abgegeben. Vor allem im Felde der Architektur sind zwei Gruppen von Barockarchitekten auszumachen: Zum einen die Vorarlberger Baumeister, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Schatten der Jesuiten gross geworden sind und dann - nach dem Niedergang dieses Ordens - für fast alle anderen religiösen Orden in der Schweiz gebaut haben. Zum anderen jene Gruppe bedeutender Barockarchitekten, die aus dem Misox stammt. Bedeutend geworden sind sie aber, weil dank ihnen der italienische, namentlich der römische Barock weit in den Osten Europas hinein weitervermittelt wurde.

Denn die wichtigsten Vertreter der Misozer Schule waren im gesamten Raum der Habsburgermonarchie tätig, wo sie als Transmissionsriemen für italienische Vorstellungen des Barock gewirkt haben.

Section XIV: Musées des beaux-arts et interdisciplinarité

Dr. Bernard Fibicher : *Le Musée cantonal des Beaux-Arts dans un nouveau quartier des arts*

(conférence plénière)

L'an 2017 verra l'ouverture du nouveau Musée cantonal des Beaux-Arts (MCBA) sur le site des halles CFF à deux pas de la gare. Notre Musée sera rejoint à moyen terme par deux autres institutions déjà existantes à Lausanne : le Musée de l'Elysée, créé en 1985 et dédié à la photographie, ainsi que le MUDAC – Musée du design et des arts appliqués contemporains. Trois institutions (dans trois bâtiments distincts) et quatre collections (s'y ajoute la collection Toms Pauli : tapisseries anciennes et art textile contemporain) sur un même site pour constituer un nouveau quartier des arts ! Ce projet est-il susceptible de créer des « synergies » entre les institutions impliquées ? Si oui, cela se fera-t-il au niveau de leur infrastructure, de leur personnel, de leur programmation, de leur communication ? Ou bien y aura-t-il au contraire spécialisation accrue et recherche d'un profil plus tranchant ? La concurrence comme moteur d'un grand projet collectif, en somme ?

Les interrogations sur les modes de collaboration au sein de ce nouvel espace culturel rejoignent celles, plus générales, des avantages et limites du décloisonnement des savoirs et des pratiques et concernent donc une majorité de musées des beaux-arts tant en Suisse qu'à l'étranger, en particulier les institutions réunissant sous un même toit des collections de plusieurs types. Le temps est-il venu d'un décloisonnement non plus seulement dans la théorie mais aussi dans la pratique ?

Dr. Dieter Bogner: „... und wenn Sie sich auf den Kopf stellen ...!“

Interdisziplinär ganzheitlichem Denken und Handeln stehen in Kunstmuseen vielfältige Hindernisse entgegen. Die selten kritisch hinterfragten Verhinderungsgründe sind historischer, kunsttheoretischer, methodischer, struktureller, organisatorischer und nicht zuletzt auch persönlicher Natur, vor allem wenn sich hinter dem Festhalten an Traditionen wissenschaftliche Spezialisierung, Angst vor Veränderung oder Strategien der Machterhaltung verbergen.

Das Referat setzt sich an Hand von vier unterschiedlichen Projekten theoretisch und praktisch mit der Problemstellung und mehr oder weniger erfolgreichen Lösungsansätzen auseinander. Diese reichen von der Frage der Integration des künstlerischen Werks eines Multitalents – des Architekten, Malers, Bildhauers, Designers, Bühnen- und Ausstellungsgestalters und Theoretikers Friedrich Kiesler (1890-1965) – in den Kontext des Museums über die Notwendigkeit einer gattungsübergreifenden Konzeption der Wiener Kunstammer innerhalb der Sammlungen des Kunsthistorischen Museum mit seinen historisch bedingten Abgrenzungen bis zu den politischen Rahmenbedingungen, die die multidisziplinäre Konzeption des Wiener Museumsquartiers ermöglichten.

Justine Moeckli : *Expositions temporaires et interdisciplinarité*

Travaillant depuis plusieurs années au département des beaux-arts d'un musée pluridisciplinaire, je suis forcée de constater qu'il ne suffit pas de réunir des collections diverses dans un même lieu géographique pour créer de l'interdisciplinarité. Bien que le terme de « transversalité » soit à la mode dans le management culturel, la volonté de créer des expositions grâce à une réelle collaboration entre les disciplines est souvent encore absente. Je propose d'examiner les raisons pour lesquelles une grande partie des expositions temporaires créées par les musées des beaux-arts peine à atteindre la richesse des recherches de ce que l'on appelle la « nouvelle histoire de l'art ». Parmi les causes du problème nous pouvons citer : les liens historiques entre l'organisation des musées et le développement de l'histoire de l'art classique ; la proximité des œuvres, au fondement de l'institution muséale, qui encourage encore fréquemment les approches liées au *connoisseurship* ; la frilosité des musées devant les questions sociales et politiques qui émergent des nouvelles façons d'envisager l'art ; le manque de liberté et la démarche souvent littérale dans le traitement des thèmes d'exposition ; la dimension fondamentalement matérielle de l'exposition et la difficulté d'exposer des idées ; etc.

Adèle Etter : *Le musée postmoderne interdisciplinaire: enjeux et problématiques*

Le musée, la postmodernité et l'interdisciplinarité. Un ensemble de notions aux contours discutés, qui misent en commun donnent lieu à de nouveaux débats et réflexions. Si l'on peut concevoir des aspects interdisciplinaires dans le cabinet de curiosités de la Renaissance alors que le musée thématique occidental s'en éloigne, c'est plus concrètement avec la pensée postmoderne que cette approche se développe. Comme l'a mis en évidence François Lyotard, la postmodernité est empreinte de l'élan d'abolition de la pensée progressiste et évolutionniste des temps modernes. L'interdisciplinarité, dans ce qu'elle apporte une vision augmentée, voire totale, serait-elle donc une solution à la fin des grands récits ? Mais comment tout ceci se manifeste-il concrètement dans le monde du musée postmoderne ? Serait-on aujourd'hui face aux utopies passées, ou au contraire pourrait-on réactiver certaines modalités de pensée pour comprendre mieux le musée à l'heure de sa globalisation, voire de sa virtualisation ?

Tout en cherchant à mettre dans un premier temps le musée, la postmodernité et l'interdisciplinarité en perspective par une introduction historique et théorique, il s'agira au travers d'une série d'exemples d'interroger la modalité d'interdisciplinarité dans quelques musées postmodernes.

Dr. Andreas Spillmann : *Anspruch und Praxis im Schweizerischen Nationalmuseum*

Die Interdisziplinarität mag in Universitäten ein Ideal sein, das sich – so wird gesagt – nicht so einfach praktisch umsetzen lässt. Kulturinstitutionen hingegen sind Organisationen mit ausgeprägter Anlage zur Interdisziplinarität. Im Theater zeigt sich diese in der täglichen Zusammenarbeit zwischen Gestalter/innen, Elektriker/innen, technischen Zeichner/innen, Schlosser/innen, Maskenbildner/innen, Schauspieler/innen und Ton- oder Videokünstler/innen. In den Ausstellungshallen, Werkstätten oder Labors historischer Museen arbeiten Restaurator/innen und Konservator/innen, Historiker/innen, Chemiker/innen, Archäolog/innen, Ethnolog/innen, Ökonom/innen oder Kunsthistoriker/innen Hand in Hand auf engem Raum.

Macht diese Kombination von geistes-, sozial- und naturwissenschaftlichen Arbeiten nun die Kulturinstitutionen umso attraktiver und interessanter für Zusammenarbeit und Kooperationen? Man müsste es annehmen. Zu beobachten ist aber etwas anderes: Arbeitsgemeinschaften zwischen Universitäten und Kulturinstitutionen waren vermutlich kaum seltener als in den vergangenen ein, zwei Jahrzehnten. Es würde paradox anmuten, wenn gerade die Interdisziplinarität in den Kulturinstitutionen die Universitäten vor gemeinsamen Projekten zurückschrecken liesse.

Dr. Christian Besson : *Expositions et histoire de l'art études culturelles*

On partira de l'hypothèse d'une exposition sur les Arts Incohérents (1882-1893) et leur influence supposée sur l'art des avant-gardes du début du siècle dernier (archéologie du monochrome). Pourrait-on en la matière outrepasser toute distinction hiérarchique entre œuvres et documents ? Se placer du point de vue de l'histoire culturelle plutôt que de l'histoire de l'art ? Recourir au comparatisme et ne pas craindre les déphasages temporels ? On s'appuiera sur un indice : celui d'un lien resté inaperçu entre les Incohérents et Carnaval.

Sektion XV : Appropriations

PLENUMSVORTRAG (24.08.2013)

ARIANE VARELA BRAGA (Université de Neuchâtel) **MARCEL HENRY** (Universität Zürich)

Appropriation und der Begriff des geistigen Eigentums – gestern und heute!

Appropriation et la notion de la propriété intellectuelle – hier et aujourd'hui !

Ariane Varela Braga (*1978) a étudié l'histoire de l'art, l'anglais et la sociologie à l'Université de Genève. Elle vient d'achever à l'Université de Neuchâtel une thèse de doctorat sur la *Grammar of Ornament* de l'architecte Owen Jones. Membre scientifique de l'Institut Suisse de Rome (2009-2011), ses recherches portent sur la théorie des arts décoratifs et de la couleur.

Dr. des. Marcel Henry (*1977, CH) studierte Kunstgeschichte, Kommunikationswissenschaft und BWL an den Universitäten Bern und Rom. 2007-2009 Direktor Berry Museum St. Moritz und Projektleiter Porta Engadina. Seit 2009 künstlerischer Leiter von ADB | Amici di Borgo. 2010-2012 membro scientifico am Istituto Svizzero di Roma. 2012 Promotion an der Universität Zürich.

MODERATION

Dr. des. Andreas Blättler (*1970, CH) ist Medien- und Kunstwissenschaftler und arbeitet als Verantwortlicher der Kunstvermittlung am Schaulager. Er hat 2011 zum Thema einer Medialität der Zeit in den Installationen von Dieter Roth, Jeff Wall und Heath Bunting promoviert.

Laura Zaugg studiert Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Zürich. 2009 Austauschsemester an der Università degli studi di Firenze und Hiwi am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Seit 2009 Hilfsassistentin im ERC-Projekt TEXTILE von Prof. Tristan Weddigen und Vorstandsmitglied von *articulations*.

Re-Play – Kunstgeschichte als Schauspiel

DORA IMHOF (ETH Zürich)

Die Protagonisten des Stücks «Drama Queens» von Michael Elmgreen & Ingar Dragset, das erstmals 2007 an den Skulptur Projekten in Münster gezeigt wurde, verweisen auf Werke der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts: «Rabbit» zitiert ein Werk von Jeff Koons,

«Walking Man» bezieht sich auf Alberto Giacometti, «Elegy III» auf Barbara Hepworth, «Four Cubes» und «Brillo Box» wurden von Sol LeWitt und Andy Warhol inspiriert, «Cloud Shepherd» zitiert ein Werk von Jean Arp und «Untitled (Granite)» Ulrich Rückriem. Im Theater werden die Skulpturen «lebendig» und anthropomorph. Sie streiten, flirten und reflektieren über Kunst, Mode und das sie betrachtende Publikum. Anhand von «Drama Queens» lassen sich zentrale Fragen diskutieren, die durch die zahlreichen aktuellen künstlerischen Rückbezüge auf die Kunst des 20. Jahrhunderts auftauchen: Wie lässt sich das Verhältnis von Kopie und Original beschreiben? Haben wir es mit einer Parodie oder einer Hommage zu tun? Ist es eine Abkehr vom Originalitäts- und Neuigkeitsanspruch der Kunst oder ein Zeichen der Erschöpfung? Handelt es sich um Meta-Kunstgeschichte oder sogar eine Aneignung der Kunstgeschichtsschreibung durch die Kunst?

Dr. Dora Imhof 1988-1995 Studium der Kunstgeschichte, Neueren Englischen Literaturwissenschaft und Klassischen Archäologie in Basel und Edinburgh. 2005 Promotion an der Universität Basel. Seit Mai 2011 PostDoc am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta, ETH Zürich.

Le livre d'art et ses illustrations du XVIIIe au XXe siècle : Récit de quelques tentatives d'appropriation

VALERIE CLERC (Université de Lausanne) **VALERIE KOBI** (Université de Neuchâtel)

L'argument que nous souhaitons développer ici repose sur une tension inhérente au livre d'art, à savoir comment l'illustrer sans trahir la perfection des œuvres reproduites. Durant le XVIIIe siècle, la reproduction fidèle d'une œuvre d'art suppose que la copie ne soit pas pervertie par la manière de l'exécutant. L'illustrateur, qu'il soit renommé ou non, doit impérativement abolir son être artistique en s'appropriant temporairement les caractéristiques propres à l'artiste imité. Dans ce contexte, quelles sont les qualités artistiques requises afin de réaliser une copie parfaite ? Aux XIXe et aux XXe siècles, ce débat se modifie avec les possibilités offertes par la reproductibilité technique des œuvres d'art. La généralisation de la photographie bouleverse les manières de s'approprier et de capturer les œuvres d'art. Les réflexions théoriques conduites à ce propos par les historiens de l'art des XVIIIe, XIXe et XXe siècles nous paraissent capitales, car elles permettent de mieux cerner ce problème épistémologique qui accompagne la naissance de notre discipline.

En octobre 2012, **Valérie Clerc** a débuté une thèse sur les *Bibliothèques personnelles de peintres suisses dans la seconde moitié du XIXe siècle* sous la direction conjointe de Ségolène Le Men et Danielle Chaperon. Ses recherches de mémoire portaient sur l'illustration des manuels d'histoire de l'art et plus particulièrement sur ceux d'Elie Faure.

Valérie Kobi, predoctoral fellow au Getty Research Institute 2012/2013 et membre scientifique

à l'Institut Suisse de Rome 2010/2011. Thèse de doctorat en cours sur *Pierre-Jean Mariette (1694-1774) : de la collection à l'histoire de l'art* (titre provisoire), sous la direction du Prof. Pascal Griener à l'université de Neuchâtel.

La Maddalena leggente di Correggio: storia di un'appropriazione

VALENTINA LOCATELLI (Università di Bergamo)

L'intervento intende presentare il caso emblematico di un dipinto, la *Maddalena leggente* di Correggio, che per secoli è stato un punto di riferimento iconografico fra i più noti di tutta la storia dell'arte italiana, fonte di ispirazione per *ekphrasis*, incisioni e copie.

La più famosa tra le versioni note di questo originale perduto è quella della Gemäldegalerie di Dresda. Acquisita come autografa del Correggio da Augusto III di Sassonia (1746) e dispersa durante la Seconda guerra mondiale, la Maddalena sassone fu oggetto di appropriazione in numerose incisioni e panegirici letterari. Questo almeno fino a che Giovanni Morelli non ne mise in dubbio l'autenticità dichiarandola una copia. Molte altre sono però le appropriazioni dell'originale del Correggio: dai dipinti eseguiti da Cristofano Allori, alle incisioni ottocentesche di Angelo Biasoli.

La vicenda della *Maddalena leggente* si rivela esemplare della relazione non sempre univoca fra originale e copia/e. Questo intervento intende ricostruire la storia di un dipinto entrato a far parte del nostro "museo immaginario" soltanto attraverso le sue appropriazioni.

Dott. Valentina Locatelli (*1979) ha studiato germanistica, anglistica e storia dell'arte a Bergamo e Monaco (2004), specializzandosi in museologia a Ginevra (2012). Nel 2009 ha conseguito il dottorato in Teoria e Analisi del Testo (Bergamo). Vive in Svizzera dove collabora con la Fondation Beyeler di Riehen/Basilea e il Kunstmuseum di Berna. Il suo interesse scientifico si concentra sulla relazione tra testo e immagine e la *connoisseurship* storico-artistica.

Nach Strich und Faden – Textile Appropriationen in der Gegenwartskunst

ANNE RÖHL (Universität Zürich)

Aneignung ist konstitutives Element textiler Herstellungsprozesse: Bildvorlagen aus anderen Medien werden der Logik von Kette und Schuss unterworfen oder in Maschen, Stiche und Knoten umgerechnet. Durch seine Konnotationen als weiblich und primitiv wurde das Textile zudem marginalisiert. Textile Appropriationen bestehen so nicht nur in einem komplexen Netz von Konnotationen und neuen Kontexten, sondern zeigen Hierarchien des Kunstbetriebs auf.

Der Vortrag geht von drei Fällen von Aneignung aus, die untersucht werden sollen: Die Aneignung einer den Künstlern fremden Handarbeit wie beispielsweise von Judy Chicago gezeigt, das Übertragen fremder Bildvorlagen ins Textile bei Rosemarie Trockel, sowie die Aneignung von Medium und Bild, die Cosima von Bonin vollzieht, wenn sie Werke Poul Gernes' appropriiert. Textile Aneignungen zeigen so exemplarisch, inwiefern Appropriationen als mediale Reflexionen und als Knotenpunkte von Hierarchie-, Gender- und Aufmerksamkeitsfragen fungieren.

Anne Röhl (*1984) hat von 2004-2010 Kunst, Kunstgeschichte und Anglistik an der Universität Siegen und der University of Southampton studiert. Seit April 2012 ist sie Doktorandin im ERC-Projekt „Textile – An Iconology of the Textile in Art and Architecture“ an der Universität Zürich.

L'appropriation par la reproduction : le cas du livre d'artiste

NOLWENN MEGARD (Université de Genève)

Cette présentation se propose d'aborder l'appropriation en art à travers une de ses formes, la reproduction, et à partir d'un cas d'étude, les livres d'artistes des années soixante à nos jours. Ces derniers – et particulièrement ceux intégrant la photographie – constituent un terrain propice à cette réflexion, puisque l'histoire du livre et celle de la photographie sont toutes deux intrinsèquement liées à la reproduction, mais également à l'appropriation comme moyen de création. Le découpage du médium du livre d'artiste en trois axes (le texte, l'image et le livre en tant qu'objet), permet d'aborder diverses modalités d'appropriation par la reproduction, notamment au travers des techniques de copie et des stratégies de détournement, de réutilisation ou de réactualisation. Ainsi, cette contribution se penche sur les rapports entre reproduction et appropriation, copie et original, multiple et unique, mais aussi sur la place du livre d'artiste dans l'histoire de l'art. Plusieurs exemples seront analysés dans les livres d'Annette Messenger, de Sophie Ristelhueber et de Michalis Pichler.

Nolwenn Mégard est assistante en histoire de l'art de la période contemporaine à l'Université de Genève. Elle prépare une thèse sur la vue d'en haut dans la peinture et les arts graphiques (1870-1930) sous la dir. du Prof. D. Gamboni. Elle a également travaillé comme médiatrice et guide dans plusieurs musées genevois (Mamco, Musée d'ethnographie et Musée Rath).

Table Ronde III:

mudac

MUSÉE DE DESIGN
ET D'ARTS APPLIQUÉS
CONTEMPORAINS

PLACE DE LA CATHÉDRALE 6
CH-1005 LAUSANNE T. +41 21 315 25 30
INFO@MUDAC.CH WWW.MUDAC.CH

Design et art contemporain :

Depuis la naissance de cette discipline qu'on a assez rapidement nommée « design », au milieu du XIXe siècle, celle-ci n'a pas cessé de chercher à se définir et à se démarquer de l'art. Art mineur ou art à part entière, le design des débuts est bien souvent le produit de concepteurs qui évoluent dans les milieux artistiques et/ou artisanaux (William Morris) ou ceux de l'architecture (Gropius ou Rietveld). Juste après la seconde guerre mondiale, le métier de designer est reconnu comme une profession en soi et le terme devient d'usage courant.

Parallèlement, les artistes s’emparent des objets du quotidien pour leurs installations, les utilisant comme miroir de la société. Mais les choses seraient très simples si les designers, eux aussi, ne s’étaient pas mis à créer des objets-manifestes, qui reflètent leur vision du monde et qui vont bien au-delà de l’étiquette du fonctionnalisme souvent collée au monde du design.

Où commence le design, où s’arrête l’art contemporain ? Pourquoi ces deux disciplines sont-elles si souvent mises en parallèle ? Comment aborder le design d’un point de vue académique et artistique, alors qu’à la base, on a affaire à une production commerciale et en série ? Quelle vision proposer pour le design ? Sociologique, esthétique, historique, conceptuelle ?

C’est pour réfléchir à ces questions que le mudac souhaite mettre sur pied un panel de discussion qui réunira des spécialistes des deux disciplines.

Les invités :

Marie Pok est licenciée en philologie romane. Journaliste indépendante depuis 1998, elle a fourni des centaines d’articles à divers magazines belges et contribué à la rédaction de catalogues, guides et autres publications. En 2006, elle a co-fondé le festival Design September dont elle a assuré la direction artistique jusqu’en 2011. Depuis 2012, elle est directrice de Grand-Hornu Images, une association dédiée au design à travers un programme d’expositions internationales et de recherches sur le design, les arts appliqués, le graphisme et l’architecture.

Lorette Coen

Essayiste, journaliste et commissaire d’expositions. Collabore au quotidien suisse «Le Temps» ainsi qu’à d’autres publications. Auteur de livres et de films documentaires. Présidente de la Commission fédérale du design (2001 - 2008). Membre de plusieurs jurys suisses et européens.

Marco Costantini est historien de l’art et commissaire d’exposition. Chargé de mission au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne de 2009 à 2011, il enseigne la théorie de l’art contemporain à l’Ecole cantonale d’art du Valais après l’avoir fait à l’Université de Lausanne et à l’Ecole polytechnique fédérale de Lausanne.

La table ronde sera animée par :

Chantal Prod'Hom, directrice du mudac depuis 2000. Elle a été conservatrice au Musée cantonal des beaux arts de Lausanne, co-directrice de la FAE Musée d'art contemporain de Pully/Lausanne et *executive director* de Fabrica, Benetton, à Trévise (Italie).

Au mudac, elle a été notamment commissaire des expositions « Air en forme », « Cache-cache camouflage », « Bêtes de style » et « Nature en kit ».

Claire Favre Maxwell travaille en tant que conservatrice au mudac depuis 2000. Elle a été commissaire des expositions « Jeunes créateurs de BD et de films d'animation » (2001), « Chaussés-croisés » (2002), « Design, vous avez dit design ? » (2005), « Packaging : emballer à dessein » (2009) et « Touch. Le monde au bout des doigts » (2012).

Est en outre responsable des collections estampes et céramiques du mudac.