

# Abécédaire en valise

Octobre 2020

# Avant-propos

*L'Abécédaire en valise* est un hommage à Dario Gamboni auquel ont participé septante de ses collègues et ami-e-s. Que chacun et chacune soient vivement remercié-e-s pour leurs merveilleuses contributions, pleines d'imagination, d'esprit et de méandres!

Les participant-e-s à *l'Abécédaire en valise* ont été invité-e-s à livrer une production textuelle ou visuelle à partir de mots-entrées, tels que des concepts sur lesquels Dario Gamboni a travaillé ou des termes renvoyant à des souvenirs et anecdotes le concernant. Les notices de cet abécédaire évoquent ainsi les centres d'intérêt de Dario Gamboni et les moments forts de sa carrière scientifique, de même que des expériences et moments partagés avec lui.



Le 2 octobre 2020 au Palais de l'Athénée à Genève, l'unique exemplaire papier de *l'Abécédaire en valise* a été offert à Dario Gamboni à l'occasion de sa leçon d'adieu intitulée « *Le doux et bienfaisant loisir* » : *leçon d'épistémologie buissonnière*. (photo : Magali Le Mens)

Ce projet participatif a été initié et conduit par Marco Jalla, Nolwenn Mégard, Magali Le Mens et Merel van Tilburg.

Un grand merci à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève pour le soutien apporté à cette publication en ligne.

# Abécédaire en valise

Abécédaire	Ségolène Le Men	Inchoate	David Zagoury
Ambiguïté	Philippe Junod	Japon	Sadao Fujihara
Amitié	Carel Blotkamp	Klecksographie	Friedrich Weltzien
Amsterdam	Merel van Tilburg	Lapin-canard	Jan Blanc
Anecdote	Marco Jalla	Materials, Materiality	Hans-Jörg Rheinberger
Arabesque	Sarah Burkhalter	Medium	Ted Gott
Arche	Stanislaus von Moos	Modi	Yannis Hadjinicolaou
Art Nouveau	Leïla el-Wakil	Multilinguisme	Ann Goslin
Art Public	Oskar Bätschmann	Museum	Roger Fayet
Autopoïesis	Friedrich Weltzien	Nature	Hiroo Yasui
Baleine (cachée)	Shigemi Inaga	Néerlandais	Jan Blanc
Berlin	Tristan Weddigen	Nuages	Julien Zanetta
Bild im boden	Silvie Defraoui	Objective correlative	Henry Adams
Collage	Micaela Vianu	Ornament	David Spurr
Croquetons	Nolwenn Mégard	Ours	M. van Tilburg, N. Mégard, M. Le Mens et M. Jalla
Deadline	Laurence Schmidlin	Palais	Sandrine Kott
Destruction	Monica Bonvicini	Parable	June Hargrove
Destruction	Louis Deltour	Parsifal	Ted Gott
Diogenes	Alessandro Nova	Patrimoine	Dominique Poulot
Duchamp, Marcel	Thierry Davila	Philographe	Jérémie Koering
Enchaînements	A. Alfieri, Q. Béran, V. Chenal, C. De Sousa, N. Duperron, S. Petrucci, B. Poulain, J. Zouyene	Profil	David Zagoury
Escalier (esprit de)	Magali Le Mens	Raglan	Henri de Riedmatten
Excentricité	David Lemaire	Rocher	Asako Tahira
Eyes	Philip Benedict	Ruin Risk	Stanislaus von Moos
Fétiche	Pierre Pinchon	Salon	Marie Theres Stauffer
Fin de siècle	Laura Malosetti Costa	Source	Richard and Belinda Thomson
Furka	Felix Thürlemann	Sud	Paula Barreiro López
Genji, Le Dit du -	Shigemi Inaga	Terza Roma	Avinoam Shalem
Géographie	Frédéric Elsig	Ut pictura poesis	Joseph Jurt
Globetrotter et Globe-trotteuse	Leïla el-Wakil	Vague	David Zagoury
Gravure	Anastasia Belyaeva	Vandalisme	Mayte Garcia
Hallucination	François-Xavier Viallon	Vela, Vincenzo	Federica Vermot
Hearn, Lafcadio	Shigemi Inaga	Vénus et Adonis	Ileana Parvu
Heft	Katrin Luchsinger	Vexierbild	Andreas Hauser
Iconoclaste	Catherine Bolle	Vidéo	Antoine Hennion, Florence Paterson
		Vignette	Ségolène Le Men
		Wax Sculpture	Michele Bacci
		Zeitgeist	Jan Blanc

# Abécédaire

Sékolène Le Men

«Ouvrage qui, avec les éléments de toute science, à savoir l'alphabet, contient un catéchisme succinct, des pièces de poésie variées, des images coloriées d'hommes et d'animaux et de petites natures mortes, une histoire naturelle abrégée, un manuel sommaire des différents métiers. J'y ai appris non seulement les lettres de l'alphabet, mais aussi l'épellation; c'est à lui également que je suis redevable de toutes sortes de lectures que je ne cesse de faire». C'est ainsi que l'abécédaire à figures est défini en 1812 dans *La vie de Fibel*, un court roman parodique de Jean-Paul Richter où l'auteur porte un regard attentif et amusé, celui du Witz romantique, sur ce livret modeste, quotidien, familier, enfantin, initiatique, présenté comme «le livre des livres», qui devint au XIX<sup>e</sup> siècle l'un des supports d'une alphabétisation encyclopédique et ludique où apprendre à voir et apprendre à lire allaient de pair.

L'abécédaire devint progressive-ment «toybook»: album en couleurs, parfois photographique, dans lequel les jeux de formes, d'association, de montage entre les lettres, les mots et les images abondaient.



Claire Le Men, *G comme Gamboni, Glace, Géographie, Globe ...*, souvenir de l'École de Printemps «Géographie artistique», Cortone, mai 2005

# Ambiguïté

Philippe Junod



Nature ou culture ?



Chien géant ?



Un monstre préhistorique ?



Julien Junod, *Jour ou nuit? Intérieur ou extérieur?* - Hommage à Magritte

# Amitié

Carel Blotkamp



# Amsterdam

Merel van Tilburg



Petit catalogue des animaux fantastiques  
de l'École d'Amsterdam

# Anecdote

Marco Jalla

Le mot «anecdote» et ses dérivés ont généralement un sens péjoratif. L'anecdote est perçue comme une petite histoire plaisante à la crédibilité cependant douteuse. L'adjectif «anecdotique» désigne ce qui ne touche pas à l'essentiel, c'est-à-dire ce qui est secondaire, marginal, particulier, en opposition à ce qui est primordial, central et général.

Dans son article «Anecdote», le *Grand Dictionnaire Universel du XIX<sup>e</sup> siècle* énonce sa méfiance envers les anecdotes, annoncées comme vraies mais le plus souvent entachées d'un soupçon de mensonge et d'approximation :

L'histoire sérieuse est tenue de se défier des anecdotes, parce que ce ne sont bien souvent que des récits faits à plaisir. Rien de plus naturel à l'homme que d'altérer la vérité (...), rien de plus naturel que de se montrer crédule quand il s'agit d'une histoire brève, amusante, et surtout quand le narrateur ou l'écrivain a de l'esprit. (...) Les anecdotes ne sont le plus souvent que des fictions qui dénaturent l'histoire pour faire et défaire des réputations.

Pourtant «les esprits les plus sérieux ont aimé et cultivé le genre anecdotique», sont tout de même forcés de reconnaître les rédacteurs du *Grand Dictionnaire*. De nombreuses anecdotes émaillent d'ailleurs leurs propres articles, ce qu'ils justifient à la fin de leur définition du mot : «Placées dans un dictionnaire, [les anecdotes] égayent une matière aride, un peu monotone [...] où ni l'imagination ni la fantaisie ne peuvent se donner carrière».

Bien qu'anecdotiques par définition, les anecdotes apparaissent en fait souvent pleines de sens. Et les historiens d'art en savent quelque chose. À l'inverse du préjugé dont elles pâtissent, plusieurs grands noms de la discipline ont en effet pris au sérieux ces petites histoires et montré tout l'intérêt qu'il y a à les recueillir et à les analyser. Ainsi, Jacob Burckhardt, par exemple, les a toujours défendues et n'a jamais renoncé à en

rapporter une bonne, au prétexte qu'elle n'avait peut-être jamais eu lieu. Ce qui lui importait, c'était qu'à travers une anecdote il pouvait communiquer l'esprit d'une époque de façon plus percutante et captivante qu'au moyen d'aucune autre source. On peut noter aussi que ce sont deux historiens d'art, Ernst Kris et Otto Kurz, qui ont proposé la première étude systématique d'un corpus d'anecdotes, consacrés en l'occurrence à l'image de l'artiste. En prospectant dans les biographies des peintres et des sculpteurs, de l'Antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle, ils nous ont appris à reconnaître la valeur heuristique des motifs narratifs stéréotypés et des thèmes récurrents qui dessinent différentes figures idéales de l'artiste. Une méthode dont s'est aussi inspiré Dario Gamboni pour analyser un même souvenir d'enfance partagé à la fois par Redon, Ernst et Dali...

L'intérêt des anecdotes ne se trouve ainsi certainement pas tant dans la recherche de leur authenticité que dans leur signification symbolique. Aussi permettez une petite expérience pour conclure cette notice. «À l'aide de trois anecdotes, on peut faire le portrait d'un homme», écrivait Nietzsche – un nom qu'il faut certainement aussi compter parmi les avocats de l'anecdote. Voici donc ci-dessous trois anecdotes sur Dario Gamboni glanées ici et là en guise de portrait. Je vous laisse juger quelle figure idéal-typique s'en dégage :

L'art de la tache : un souvenir d'enfance de Dario

Enfants de maraîcher, Dario et ses frères et sœurs devaient souvent aider aux travaux des champs. En particulier l'été, il était d'usage de prendre des vacances qu'une fois terminée la récolte des tomates. Dario et sa sœur étaient usuellement chargés du tri : les belles tomates d'un côté et celles pourries de l'autre. Ce n'était pas une activité forcément amusante, mais à la fin d'une après-midi de tri harassante, Dario imagina un jeu qui allait lui permettre d'exprimer sa fantaisie. La règle du jeu était simple :

s'emparer d'une tomate pourrie et la lancer le plus fort possible contre le mur situé à l'arrière de la maison. Le gagnant était celui qui réalisait la *plus belle tache*... La plus belle tache, c'est-à-dire certainement une tache d'une taille conséquente, mais aussi et peut-être surtout une tache dans laquelle Dario et sa fratrie pouvaient jouer ensuite à découvrir les apparitions potentielles d'êtres bizarres, chimériques et merveilleux...

### *Slaolieidool*

Je ne sais pas combien de personnes ont prêté attention à cet objet curieux appartenant à Dario. Beaucoup l'ont sans doute vu sans le voir. Il faut dire que chez Dario et Johanna, les objets tournent, changent de place, disparaissent pour un temps pour réapparaître parfois ailleurs, à côté d'autres objets. Quand on les interroge à ce sujet, Dario et Johanna répondent que «c'est simple, on n'a pas envie de voir éternellement les mêmes objets. Il y a un moment où on les a trop vus, où peut-être on finit même par ne plus les voir du tout, ils sont tombés dans les *coulisses de la conscience*, et donc il faut changer». Et Dario d'ajouter normalement à cette explication qu'on peut penser à ce disait Robert Musil des monuments publics, alors qu'ils sont faits pour attirer l'attention, ils se révèlent petit à petit *imprégnés contre l'attention*. En fait, il n'y a rien de plus invisibles que les monuments ! Mais ceci est une autre histoire.

L'objet dont je voudrais parler, c'est une cuillère à salade en plastique que Dario fit monter sur un petit présentoir. Il lui donna même un titre : *Slaolieidool*. Pour le moins énigmatique, n'est-ce pas ?

A ma connaissance, c'est son fils Aurélien qui obtint de Dario la clé du mystère :

*Slaolieidool*, c'est un titre à usage personnel et c'est en soi assez joli à écrire. En néerlandais, cela signifie l'«idole de l'huile à salade». En fait, je trouvais cette cuillère très joliment dessinée, c'est un bel objet, qui fait un peu penser, comme ça à la verticale, à une idole cycladique. Donc je l'ai mis parmi les objets qui circulent

par-là, des fois sur mon bureau, des fois vers la cheminée. A cet endroit, j'avais d'ailleurs installé une petite histoire de l'art en quelques objets – dont cette cuillère – qui m'amusaient bien. Et même si je ne l'ai pas fait pour qu'on le remarque, ça m'a amusé, au fond, que je n'aie rien entendu là-dessus. Personne n'a rien dit. Les gens ont quand même dû voir que c'était une bête cuillère, enfin j'imagine...

### Consécration de l'impatience

Enfin, et pour terminer, j'aimerais évoquer brièvement la remise du prix Meret Oppenheim, en 2006, à l'occasion de laquelle Dario dut se plier à l'exercice de l'interview. Pour Hans-Joachim Müller qui lui posait des questions, il s'agissait de mettre en valeur la carrière de Dario comme professeur d'histoire de l'art, une brillante carrière qui lui apportait aujourd'hui une prestigieuse récompense. Et voilà Dario qui répond que l'histoire de l'art était en réalité un second choix de carrière :

En fait, j'avais commencé par étudier à l'École des beaux-arts, à Lausanne. Elle était organisée très scolairement, et les choses qui m'attiraient n'arrivaient qu'en troisième ou en quatrième année, alors comme je suis impatient, je suis parti et comme je m'intéressais aussi à la littérature et évidemment à l'histoire de l'art, je me suis inscrit en Lettres.

Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, trad. par H. Schmitt, Paris, 2017 [1860]

Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, trad. par Laure Cahen-Maurel, Paris, 2010 [1934]

Dario Gamboni, « Fiction et vérité : un souvenir d'enfance d'Odilon Redon partagé par d'autres artistes », *Genesis*, n°24, 2004, 70-88

Aurélien Gamboni, « Intérieur Genève », Entretien avec Dario Gamboni, à propos d'un plateau de service accroché au mur de son salon. Propos recueillis en janvier 2006 à Genève, [en ligne] [http://www.ag-archives.net/raw6ZCK2py0s2/agttx\\_D\\_Gamboni.pdf](http://www.ag-archives.net/raw6ZCK2py0s2/agttx_D_Gamboni.pdf)

Hans-Joachim Müller, « Entretien avec Dario Gamboni, Prix Meret Oppenheim 2006 », *artlog.net* [en ligne] <https://www.artlog.net/de/prix-meret-oppenheim-2006/dario-gamboni>

# Arabesque

Sarah Burkhalter

[Inhale and exhale at will.]

To set foot on a ground that awaits and draw it up, through heel and hip. To fan it out in the rib cage – or rib case, as Anna Halprin put it one day on the dance deck, shunning all cages but one – and let it trickle out at the elbow, at the wrist, at the ear. Strike that balance, that fall on the right as the left rises, limbs and ligaments hugging the bones into a vortex, upwards and downwards at once if that is possible. [Inner gaze.] Of course it is. This is dance, after all.

[Shift attention outwards.]

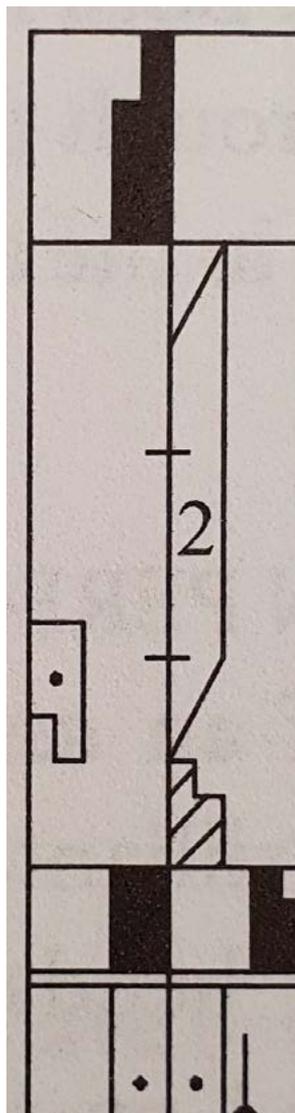
Did I not begin as a verb, which I am, in North Africa by way of France if you agree to unfold the seeing and the doing? My point of reference when I was *sur pointes* was ornamental, along the lines of the emblem that enraptured many and one in particular. He valued my power as an absolute. A live ligature with poetry. Stéphane Mallarmé, *mon bien-aimé*. He penned a piece in a periodical that Félix Vallotton designed, ushering dance and drawing into a brief pulp adventure. It was summer 1895. [As in Patti Smith.]

Insight, it appears, is often an outsider's affair. It arrives from the room, the audience, the onlooker. It often does, and it often has, in art history. Yet it need not be, not exclusively anyway, for insight – or the inner eye – dwells more often than not on this side of the skin. In a space that escapes the visual, only to better flesh it out with agency.

Am I an insider, then, when I tell you how it feels, what it takes, to set foot on a ground that awaits, and draw it up? What does it change and does it matter? [No pathos in the pose.] Is my material, my stuff, the blood and the sweat and the groove, but also the notes and the scores and the sketches, a looser bet for stories, whether histories or her stories?

I'll take that chance. Let's hang loose, shoot the breeze, see what comes, comb the beach, beat the crowds, eat a mango, go back home, have a look, at Paul Klee, and alight, hand in hand. You'll see how my line of practice is a leap of faith. Anchored in experience, in the haptics of the body, I am always ready to take shape. If only to lose it a split second later. And recover it, or another one, anew.

So here I am, taking a line for a walk. [Read aloud while doing.] Aiming to walk the talk. [Walk it.] Tight-roping my way through gravity. [Give in.] Here I am again, aligning navel and atlas. [Across.] One knee through the floor and the other through the back wall. [Feel your chest lift.] I call on kinesthesia to keep my momentum. [Surf it.] I forget myself only to author my work. [Shape it.] I forget the move only to find the spin. [Trust it.]



Arabesque piqué turn,  
Labanotation

This is to feel free in a field that expects and dance it through, with soul and wit.

[*Elle s'arabesque.*]

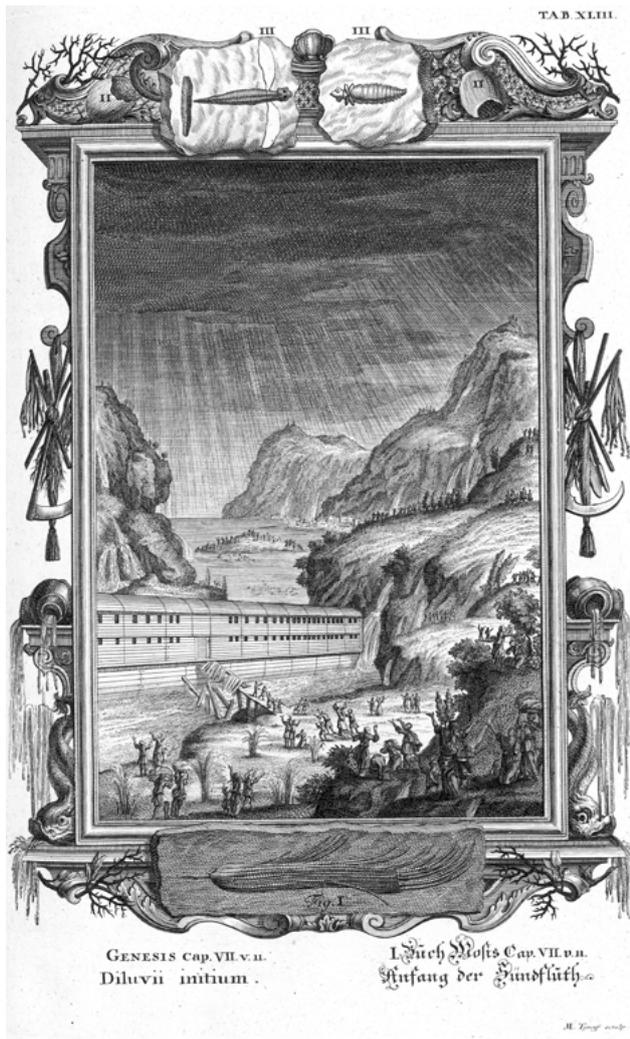
# Arche

Stanislaus von Moos

In einem 2017 erschienenen Essay unter dem Titel «Noah's Ark» geht Hubert Damisch der Frage nach, wie es dazu kommen konnte, dass der in der *Encyclopédie* veröffentlichte Beitrag zum Stichwort «Arche de Noé» (er stammt von Abbé Edmé-François Mallet) dreimal länger ausgefallen ist als derjenige über «Architecture» (von Jean-François Blondel). Damisch vermutet, dass die Faszination, die die Arche auf das 18. Jahrhundert ausübte, unter anderem mit der damals verbreiteten Vorahnung eines Zeitalters, das von Mathematik, Logik und Statik beherrscht werde, zusammenhängt (tatsächlich sollte die Arche gemäss den Angaben der Bibel etwa 570 Meter lang werden – eine Länge, die von keinem Überseedampfer des 20. Jahrhunderts erreicht wurde: die Flandre, von Le Corbusier in *Vers une architecture* abgebildet, war 140 Meter lang, die Unité d'habitation in Marseille misst 138 Meter).

Kann man von einer Priorität der *arche* gegenüber der *architecture* im Bewusstsein des 18. Jahrhunderts sprechen? Und, wenn ja, hat diese damit zu tun, dass die Epoche von der Herausforderung, «bevorstehendes Debakel» zu mildern, ausserordentlich fasziniert war? – Was die Sintflut anbelangt, ohne die es selbstverständlich keine Arche Noah gäbe, so vermutet Damisch, dass das 18. Jahrhundert darin nicht zuletzt eine Metapher zu erkennen meinte für eine andere, in diesem Falle menschengemachte Katastrophe: die Revolution. Dass er in diesem Zusammenhang wiederholt auf Le Corbusier und insbesondere auf *Vers une architecture* zu sprechen kommt, ist kein Zufall. Dies nicht nur deshalb, weil Ozeandampfern in Le Corbusiers 1923 erschienenem Buch die Rolle zufällt, die Ret-

tung der Architektur herbeizuführen. In Damischs Augen spiegelt insbesondere das letzte Kapitel, überschrieben mit «Architecture ou révolution» (mit dem Zusatz: «On peut éviter la révolution») einen zentralen Gedanken



Jakob Sheuchzer, *Kupfer-Bibel*, Tab. XLIII

der Aufklärung: die Idee der Architektur als Prophylaxe, als möglicherweise einziges sicheres Mittel, der Katastrophe vorzubeugen.

Für das 18. Jahrhundert war die «Arche Noah» so etwas wie der Extremfall eines nach rein technischen oder funktionalen Gesichtspunkten realisierten Grossbaus. Johann Jakob Scheuchzer (1672–1733) etwa stellte sie sich

wie eine kolossale, über einem langgezogenen Schiffsrumpf aufgebaute Scheune vor, überdacht von einer Art protofunktionalistischem Waggondach (siehe Fig. 1). Obwohl es, wie schon der Titel von Scheuchzers Werk verrät (*Kupfer-Bibel, in welcher die Physica sacra [...] oder geheiligte Naturwissenschaft [...] erklärt [...]*) im Gegensatz zu der etwa 15 Jahre später erschienenen *Encyclopédie* um Bibelexegese geht, lassen sich manche der Eigentümlichkeiten, die Abbé Mallet in seinem Artikel erörtert, auch anhand des von Scheuchzer verwendeten Kupferstichs diskutieren. Im einen wie im anderen Fall geht es um mehr als um eine blosse futuristische Fingerübung zum Thema High-Tech: Die vorliegenden Visualisierungen erscheinen im Rückblick als vorweggenommene Bildmetaphern des Projekts der modernen Architektur überhaupt wie auch der Disziplinen, mit denen diese im Lauf ihrer Geschichte enge Verbindungen eingehen wird – Naturwissenschaft, Hygiene, Medizin und Pädagogik.

«Arche» wird im Französischen wie im Deutschen gleich geschrieben. Darüber hinaus wird das Wort auch als Bezeichnung die glei-

che Sache verwendet (wenn auch nicht ausschliesslich), nämlich für die «Arche Noah», weshalb ich diesen Eintrag auch auf Deutsch verfasst habe und nicht auf Englisch, der lingua franca unserer Zunft. Dies im Gegensatz zu einem weiter unten folgenden Eintrag («Ruin Risk»), der das für die Baukunst elementare Syndrom der Rettung vor drohender Gefahr aus einer anderen, dem hier versuchsweise verfolgten Ansatz dialektisch verbundenen Perspektive aufgreift. Das Buch, in dem ich die angedeuteten Zusammenhänge etwas sorgfältiger auszuführen gedenke, ist leider nicht fertig (es heisst *Erste Hilfe* und soll 2021 im gta Verlag, Zürich, erscheinen).

Weshalb ich Dich, Dario, bitten muss, heute mit diesen flüchtigen Skizzen vorlieb zu nehmen.

(svm 19.März 2020)

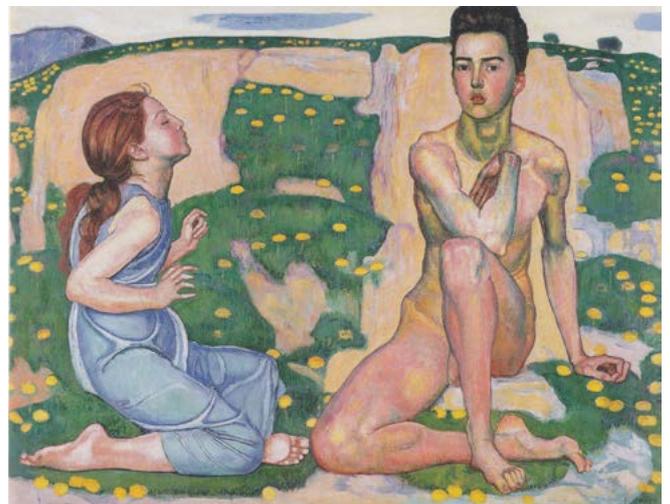
# Art Nouveau

Leïla el-Wakil

Au front du pavillon de la Sécession de Vienne Joseph Maria Olbrich exalte en latin le VER SACRUM, un printemps sacré qui correspond à une pratique migratoire remontant à l'Antiquité et relatée par Tite-Live. Des jeunes gens quittent leur patrie natale pour s'en aller fonder ailleurs un nouveau monde. *Ver Sacrum* (*das Officielle Organ der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*) est aussi le titre de la revue de la Sécession viennoise, *éditée entre 1897 et 1903*. La page de couverture du premier numéro de la revue, illustrée par Alfred Koller, représente un arbre en fleurs stylisé dont les racines presque en coup de fouet font exploser le récipient de bois qui les contient. Non sans analogie, le pavillon de la Sécession, en «tête de chou» (surnom affectueux donné par les Viennois), est couronné d'un laurier d'or formant dôme dont l'abondante floraison, pourvue même de fruits, est taillée en topiaire. Il est loisible d'imaginer que, comme sur l'image de Koller, des racines cherchent ici à renverser les murs qui les emprisonnent.

Que de jeunes artistes aient cherché à renverser le vieux monde éclectique et usé [sic] en faisant sécession et pour produire du neuf, tel était l'état d'esprit peu avant 1900 dans plusieurs centres artistiques européens. En Allemagne *die Jungen* donnèrent à Munich son nom à une revue *die Jugend*, née en 1896, puis à un mouvement, le *Jugendstil*, qui devint l'un des petits noms de l'Art Nouveau dans les pays germaniques. Hodler (*Le Printemps*, 1901) ou Kolo Moser (*La Lumière* 1910) se le tinrent pour dit en représentant ce printemps photophore gonflé de sève en adolescent. Une foi inébranlable dans le printemps de l'art semblait seule capable de balayer les encombrantes feuilles mortes de poncifs éculés, des resucées historicistes desquelles rien de valable ne semblait plus pouvoir naître !

L'insolente jeunesse printanière fut l'apanage de bien des protagonistes de l'Art Nouveau. Charles Rennie Mackintosh, August Endell, Henri Sauvage n'ont pas trente ans lorsqu'ils conçoivent respectivement l'Ecole d'art de Glasgow, la villa Majorelle à Nancy, l'atelier Elvira à Munich. Victor Horta est à peine trentenaire, lorsqu'il imagine en 1892 l'hôtel particulier d'Emile Tassel, l'un de ses confrères à la Loge des Amis Philanthropes et à l'Université Libre de Bruxelles. Cette construction passe pour le point zéro de l'architecture l'Art Nouveau. Dans le tissu urbain d'Ixelles l'étroite façade de fer et de pierre renflée renverse les formules établies et cache une phénoménale cage d'escalier et des puits de lumière qui font exploser le plan et la toiture. Horta défait des siècles de classicisme, adoucit la modénature, naturalise la colonne qui se mue en tronc de fonte duquel s'échappent des tiges (in)disciplinées, lance sur le sol et les murs de coups de fouets stridents. Echevelée, la volute se défait, chevelure de Gorgone emmêlée aux entrelacs de la synthèse des arts. Le verrier, le peintre, le doreur, le mosaïste, le carreleur, l'ébéniste, le ferronnier, le vitrier s'entremettent pour rehausser, exalter, dissimuler, compléter, parachever l'ouvrage. L'œuvre fera forte impression sur le jeune Hector Guimard médusé, le forçant à revoir l'entier de la décoration du Castel Béranger (1894).



Ferdinand Hodler, *Le printemps*, 1901, technique mixte sur toile, 102.5 x 129.5 cm, Essen, Museum Folkwang, photo libre de droit - Wikipedia,

*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.* Un large courant international et protéiforme fait écho à l'injonction des Sécessionnistes autrichiens. Mais les jours de l'Art Nouveau sont comptés: la liberté la plus débridée dure à peine vingt ans. Ce renouveau si ardemment désiré connaît un rapide désamour qu'on met généralement sur le compte de la Première Guerre mondiale et d'autres Temps modernes. Toujours prompts à persifler les Français du Nouveau retiennent la Nouille. Ce peut être une boutade à ne pas prendre au sérieux. Mais elle donne à réfléchir. Se pourrait-il que cet art libre et luxueux, cette rocaille du tournant du XX<sup>e</sup> siècle se soit perdue dans les méandres de ses courbes et la suavité de ses matières? que le coup de fouet et le profil en goître aient été à leur tour perçus comme les nouvelles contraintes d'un art devenu malgré lui conventionnel et desquelles il fallait se défaire? Louis Henri Sullivan se réfugie dans l'écriture. Victor Horta devient classique. Hector Guimard tombe dans l'oubli. Avant même la Première Guerre mondiale un pionnier du Mouvement moderne balaie et l'ornement et ses crimes.

Secouant leur serpentine crinière de Méduse les chercheuses et chercheurs des *Almae Matres* s'apparenteraient-ils aux fouguesux artistes de l'Art Nouveau? *Die Zeit ihre Forschung, der Forschung ihre Freiheit.* C'est à faire exploser les murs qui emprisonnent la pensée qu'elles et ils s'emploient. S'élancer en quête de renouveau, trouver la pépite qui décoiffe: tel est l'exercice imposé de la recherche. Pour abattre les barricades des savoirs antérieurs et leurs résultats, les injonctions sont Relire! Revoir! Réinterpréter! L'inédit et l'innovation se paient argent comptant. Ne serions-nous pas, ou du moins n'avons-nous pas tou-te-s été, avec un tant soit peu d'arrogance, des artistes de l'Art Nouveau?

Pourtant une voie médiane s'esquisse en dehors du choix implacable que résume habituellement l'alternative radicale, «Tradition ou Modernité», alternative devenue à son tour exsangue. D'aucun-e-s ont montré le chemin. Artiste reconnu, pétri de culture antique, Franz von Stück ne sacrifie pas la «tradition» sur l'autel de l'innovation. De sa maison munichoise (néo-) pompéienne, il pratique l'inclusion (*Ver sacrum et hiems frugifer*) et réussit une gageure: le mariage de la volute et du coup de fouet. Du casque à grecque de sa Minerve sécessionniste dégoûline une chevelure de Style Nouille.

Cela donne à penser sur le renouveau dans la continuité, le caractère éphémère des choses ... et du printemps, fût-il sacré!



Franz von Stück, *Affiche de la 1<sup>ère</sup> exposition d'art internationale de la Sécession munichoise*, 1898, 26,7 x 48,8 cm, photo libre de droit – Wikipedia

# Art Public

Oskar Bättschmann

## The Ridiculed Art Public

I

According to Pliny the Elder, Apelles, the most famous painter in Greece used to exhibit his paintings to an anonymous public of passersby: "Another habit of his was when he had finished his works to place them in a gallery in the view of passersby, and he himself stood out of sight behind the picture and listened to hear what faults were noticed, rating the public as a more observant critic than himself." It is well known that Apelles accepted the criticism of the shoemaker which referred to the sandals, and rejected his critical judg-



Wolfgang-Adam Töpffer, *The Geneva people in front of Rodolphe Tobie Wessel's store*, 1817, Etching and watercolor, 23 × 32,5 cm, Geneva, Collection Pictet

ment of the leg. In the fifteenth century, Leon Battista Alberti recommended the painters to follow and extend the example of Apelles: "The work of the painter attempts to be pleasing to the multitude; therefore do not disdain the judgment and views of the multitude when it is possible to satisfy their opinions." Alberti's advice is very clear: "Hence I wish our painter openly to demand and to hear each one who judges him." Back from Milan in Florence, Leonardo da Vinci publicly showed in his study

in SS. Annunziata a cartoon of the *Virgin and Child with St. Anne*. Giorgio Vasari described the attraction of this exhibition: "This work not only won the astonished admiration of all the artists but when finished for two days it attracted to the room where it was exhibited a crowd of men and women, young and old, who flocked there, as if it were attending a great festival, to gaze in amazement at the marvels he had created." Leonardo repeated closely Albert's advice in his notebooks: "As we know the men are competent to judge of the works of nature, how much more ought we to admit that they can judge of our errors; since you know how much a man may be deceived in his own work.

[...] Therefore be curious to hear with patience the opinions of others, consider and weigh well whether those who find fault have ground or not for blame." We do not know if Leonardo followed his own advice or if he tried to use the admiring population against unsatisfied patrons.

II

Artists started to represent the art public and the critics since Art exhibitions have been institutionalized in the middle of the eighteenth century. The Academies in France and England found it extremely difficult to acknowledge the new power of the public. In the *Livret* of 1745 the praise of public as an incorruptible body was contrary to the belief secretly held by the members of the Paris Academy that the visitors to the exhibitions were incapable of judging art. Artists like Charles Brandoin and Richard Earlom made in 1772 a satirical depiction of the middle class public in the Exhibition of the Royal Academy: a pot-bellied connoisseur, an emaciated, short-sighted critic in serious discourse with a gentleman. The mockery of the art public by artists continued until the 20<sup>th</sup> century.

### III

In 1817 Wolfgang Adam Töpffer drew the curious people in front of Rodolphe Tobie Wessel's shop in Geneva, which offered paper goods, prints and *Nouveautés*. People are standing in the street in front of the entrance, from which a shortsighted studiosus, adjusting his glasses, steps toward the four women. An older man holds a magnifying glass in front of his eye, while an oversized hat almost completely obscures the little girl's head and face. On the right of the donkey, an egg seller shouts, holding a fat boy in front of him and a big umbrella behind him. The motive with the child is repeated with the donkey and her foal. On the left is a prominent peasant man with a stack, out of which a cloth like a sausage spills out and almost reaches the hat of the girl. On the far left are two meager male figures whose allegiance to the upper class is indicated by the pre-revolutionary knee-breeches and the top-hat. We see a mixed audience, which means an abbreviated image of the people.

Some members of Töpffer's public turn to the framed drawings or graphics covering the wall. Several of these are satirical depictions, such as the top left of three heads in teapots, titled "Les grands hommes" – "The Big Me". To the right, Töpffer drew the basic inventory of the cartoonists: the most diverse minds in different distortions. On the left side of the shop sign is a strange figure and on the right a fat man as a back figure, a stereotype of the laughable figure drawn by Giovanni Battista Tiepolo around 1760. The only drawing that distances itself from the cartoon is the depiction of a mother and child in the upper right corner.

Töpffer's portrayal of the Geneva art public in front of Wessel's store is tricky. It is a satire or it presents satirical elements and at the same

time it shows the desire for a numerous private audience for his own drawings and graphics. It expresses the desire to listen to his admirers as observer from behind. A few years earlier Pierre Nolasque Bergeret had created the pattern for the caricature of the art public in a lithograph of the bookstore of Aaron Martinet on Rue du Coq 15 in Paris. The audience,



Pierre Nolasque Bergeret, *Dawdlers of the Rue du Coq*, 1805, Lithograph, colored, 31,3 x 44,8 cm, New York, Metropolitan Museum, inv. 1984.1026.1

called "Les Musards" or "Dawdlers", is here, however, urban, but it is also reproduced in a comical manner, the exaggerated broad-legged in the center of the picture provides the level of the ridiculous, even for the view of other characters, such as the thick back figure in the mantle between the two adorned female figures.

Pliny, nat. hist., 35,85; *Natural History*, in ten Volumes, ed. H. Rackham, Cambridge, Mass., 1968, vol. ix, 323-324

Leon Battista Albert, *On Painting*, ed. John R. Spencer, New Haven and London, 1966, 97-98

Leonardo da Vinci, *The Notebooks*, ed. Jean Paul Richter, 2 vols, [1883], New York, 1970, vol. 1, no. 532

Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven and London, 1985, 1-22

Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. The Conflict Between Market and Self-Expression*, New Haven and London; Cologne, 1997, 12-57

# Autopoiesis

Friedrich Weltzien

Der Vortrag, den ich bei mir hatte, trug den Titel "Violence as Autopoiesis." Es war Anfang November im Jahr 2002 und ich trat in die warme Luft vor dem Internationalen Flughafen "Benito Juárez" in Mexiko-Stadt. Zwischen all den Fluggästen hatte ein tadellos gekleideter Herr in einem hellen, edel zerknitterten Leinenanzug, Kragentuch und Panamahut meine Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Mit seinem wachen, interessierte Blick unter dem Lockenkopf machte er auf mich den Eindruck eines weltgewandten Abenteurers, wie er der Feder etwa eines Hugo Pratt entsprungen sein könnte. Der Zufall wollte es, dass wir nicht nur den gleichen Hotelbus bestiegen, sondern auch nebeneinander zu sitzen kamen. So lernte ich Dario Gamboni kennen.

Als Autor von *The Destruction of Art* war mir sein Name geläufig. Wie eigenartig sich doch die Wege überschneiden, denn immerhin war ich mit dem Thema der Gewalt in der Kunst zur XXVI. Jahrestagung des renommierten Instituto de Investigaciones Estéticas der UNAM, der Universidad Nacional Autónoma de México, angereist, die unter der Überschrift "El Proceso Creativo" stand. Auch Dario war zu dieser Konferenz als Redner eingeladen, er sprach zu "Paul Gauguin's *The Genesis of a Picture*." Dafür hatte er die Kommentare zusammengetragen, die Gauguin zwischen 1892 und 1894 zu seinem zentralen Gemälde dieser Zeit "Mana'o tupapa'u" geäußert hatte, um daraus eine Schilderung des kreativen Prozesses zu rekonstruieren.

Fasziniert folgte ich dem *close reading*, das Dario Gamboni an diesem Bild vorführte. Eines seiner Kernargumente war, dass der schöpferische Prozess, so wie ihn Gauguin darstellte, keineswegs die Realisierung eines "concept préalable" meinte, einer vorab bereits gefassten Bildidee. Vielmehr ginge das Kunstwerk nach und nach aus einer Art von dialektischem "pas de deux" hervor, so

drückte sich Dario aus, einem Tanz, einer ästhetischen Kommunikation zwischen dem Künstler und seinem Werk. Die sensible Reaktion des Malers auf das, was während des Malens geschieht, der Kontrast zwischen einer in Worten fassbaren Intention und dem sich dann tatsächlich im Bild Zeigenden, beinhaltet ein hohes Maß an Unkontrollierbarkeit und Offenheit. Eine solche Offenheit, die keineswegs Willkür oder Ungenauigkeit meint, setzt sich im Akt der Rezeption weiter fort. Auch die Betrachter\*innen werden in diesen Tanz hineingezogen, sind keine untätigen Opfer der Sichtbarkeit, sondern aktive Kommunikationspartner.

Das schien mir ziemlich gut zu dem Begriff von Autopoiesis zu passen, den ich am nächsten Tag vorstellte. In den Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, so meine Beobachtung, nutzten eine signifikant hohe Anzahl an Künstlern Techniken der Bilderherstellung, die gewalttätige Methoden einbezogen. Es wurde allenthalben aufgeschlitzt und zertrümmert, geschossen, geworfen, geboxt, es wurde mit Feuer gewerkelt und mit Säure verätzt, mit Äxten, Messern, Hämmern, Flitzebogen, Gewehren und anderen Waffen hantiert. Von Lucio Fontana und Niki de Saint Phalle war die Rede, von den Action Paintern in New York und der japanischen Gruppierung Gutai, von Fluxus und dem Wiener Aktionismus bis hin zu Gustav Metzger schließlich Chris Burden. Der Begriff Autopoiesis sollte die Tatsache beschreiben, dass die gewalttätigen Strategien im kreativen Prozess eben jene Bereiche der Unkontrollierbarkeit und der Offenheit erschließen, die Dario Gamboni in Gauguins Malweise beschrieben hatte. Die Geschwindigkeit, die Kraft und die Distanz zum Bildträger provoziert eine Selbstorganisation des Materials. Auf diese Weise sollten rationale Kontrollmechanismen und akademische Kompositionsschemata möglichst effizient ausgeschaltet werden.

Niklas Luhmann hatte in den 1980er Jahren den Begriff von den beiden Neurobiologen Humberto Maturana und Francesco Varela übernommen, die damit die selbstorganisierte Entstehung hochkomplexer Nervensysteme beschrieben. Durch die Integration in Luhmanns Systemtheorie bekam diese Terminologie in den 80er und 90er Jahren sehr viel Aufmerksamkeit. In Auseinandersetzung mit dieser Begrifflichkeit – aber auch in Abgrenzung dazu – wollte ich mit Autopoiesis die eigenwilligen Potentiale des Materials benennen, die jedem schöpferischen Prozess unvermeidbar innewohnen. Daher sprach ich bei den gewalttätigen Prozessen von autopoietischen Strategien: Diese Künstler\*innen wollten aus unterschiedlichen Gründen, aber stets mit Bedacht solche Effekte der Selbstorganisation nutzen, sichtbar machen und ausstellen.

Um diese Idee weiterzutreiben, lud ich Dario Gamboni, dessen Methodik und dessen Perspektive mich in Mexiko tief beeindruckt hatte, 2005 auf eine Tagung ein, die ich erfreulicherweise an der Freien Universität Berlin organisieren konnte. Unter dem Titel “Von selbst – Autopoietische Verfahren im 19. Jahrhundert” kamen im Clubhaus der FU, idyllisch am Ufer des Waldsees gelegen, an einem sonnigen 1. und 2. April eine Reihe von Wissenschaftler\*innen zusammen, um derlei Praktiken zu besprechen. Der Vortrag, den Dario mitbrachte, sollte meine wissenschaftliche Laufbahn der nächsten Jahre entscheidend prägen: “Acheiropoiesis, Autopoiesis und potentielle Bilder im 19. Jahrhundert.” Sein mittlerweile erschienenenes

Buch *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, das er mit seinem Vortrag ergänzte, setzte Standards für meine eigene Arbeit als Kunsthistoriker.

In vielen Gesprächen wuchs sich meine ehrfürchtig distanzierte wissenschaftliche Hochachtung zu schierer Bewunderung aus, als ich die Breite seiner Interessen, die Tiefe seines Wissens und die Brillanz seines Geistes, die Komplexität der von ihm überblickten Beziehungsgeflechte, die Genauigkeit seiner Beobachtungsgabe und sein erstaunliches Sprachtalent kennenlernte. Dies alles aber verblasst nach meinem Dafürhalten im Vergleich zu den menschlichen Qualitäten, die ihn als Wissenschaftler wie als Person auszeichnen: der feine Humor, die Aufgeschlossenheit, die Begeisterungsfähigkeit und die Liebe für alles, was sein Forschergeist erfasst. Das konnte auch die autopoietisch aus Bierschaum sich einstellende (und rasch wieder verschwindende) Figur einer Gazelle sein, die Dario Gamboni beim Abendessen fotografisch festhielt. Sie ist als Vignette im Frontispiz des Buches *Von Selbst* verewigt und bringt für mich idealtypisch jene allzeit wache Haltung des Kunstwissenschaftlers zum Ausdruck: mit scharfem Blick und sensibler Geistesgegenwart, mit Empathie und Witz die produktiven Kräfte der Autopoiesis zu nutzen.

# Baleine (cachée)

Shigemi Inaga

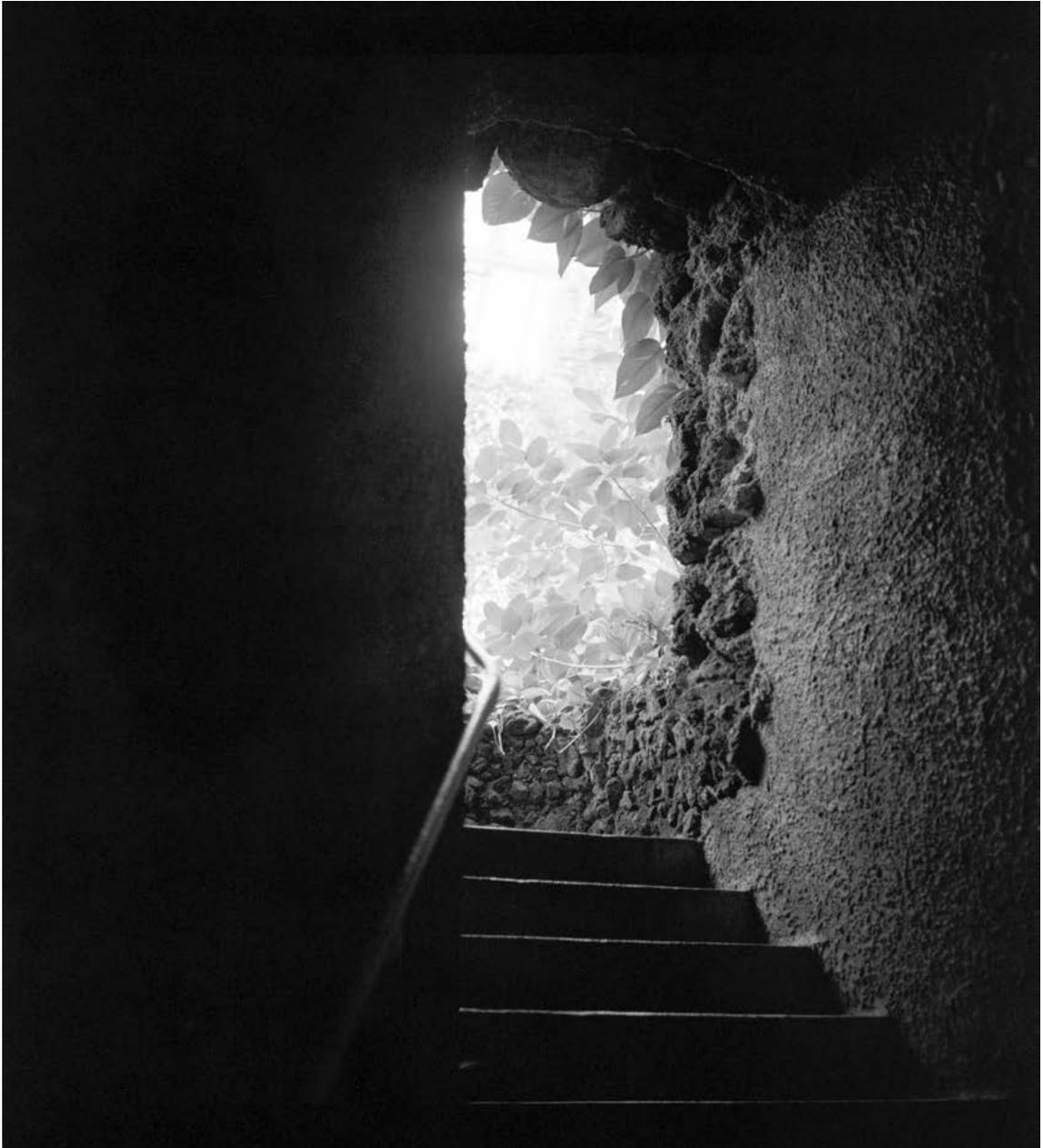
Éminent académicien japonais, Sugimoto Hidetarô (1931-2015), traducteur parmi bien d'autres ouvrages de *La Vie des formes* d'Henri Focillon (qu'il vient de retraduire en 2009), a avancé l'hypothèse ou plus précisément réclaté la « découverte » d'une image potentielle dans le tableau de Paul Gauguin, *Sur la plage en Bretagne* (Bridgestone Museum, Tokyo, W.359, 1889). On peut en effet voir une petite baleine échouée sur la plage ! Par ailleurs, celle-ci semble en décomposition, ce qui a rappelé à Sugimoto l'image du *Nirvana* bouddhique. Une iconographie japonaise que Gauguin a sans doute pu découvrir à l'occasion de l'Exposition universelle en 1889, qui eut lieu quelques mois avant l'exécution du tableau en question.

Référence :

Sugimoto Hidetarô, *Dare-ka kiteiru, Il y a quelqu'un, là : (écrits sur l'art à mi-voix)*, Kyoto, Aogusa shobô éditions 『だれか来ている 小さな声の美術論』 靑草書房, 2011

# Berlin

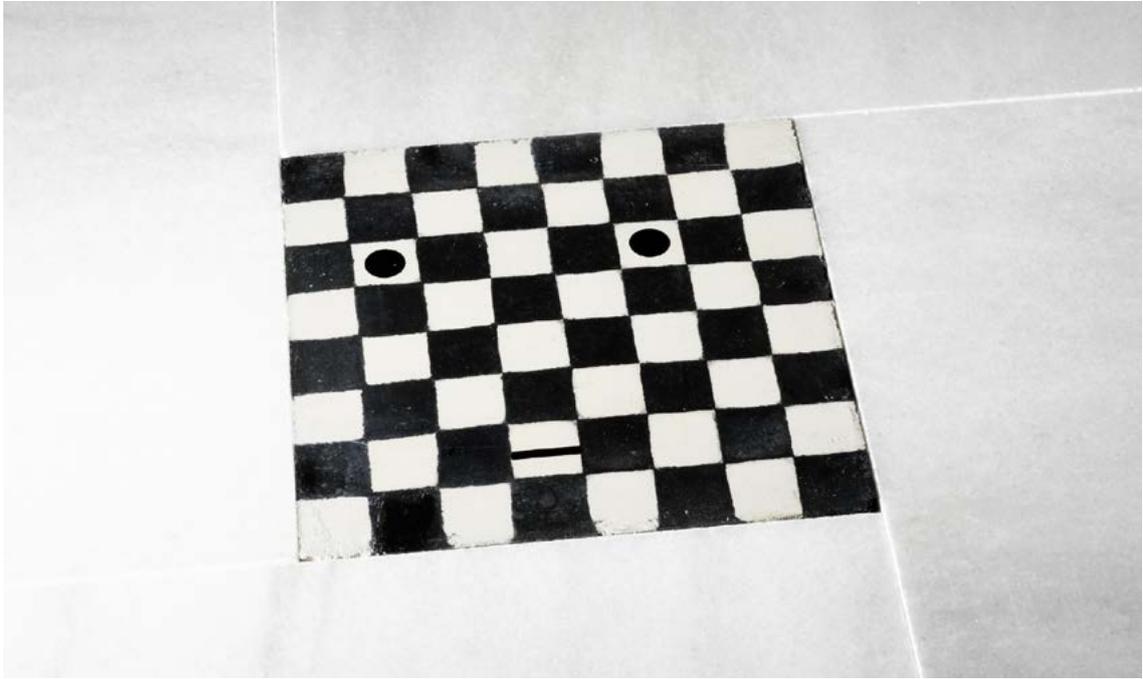
Tristan Weddigen



Berlin 1988

# Bild im boden

Silvie Defraoui

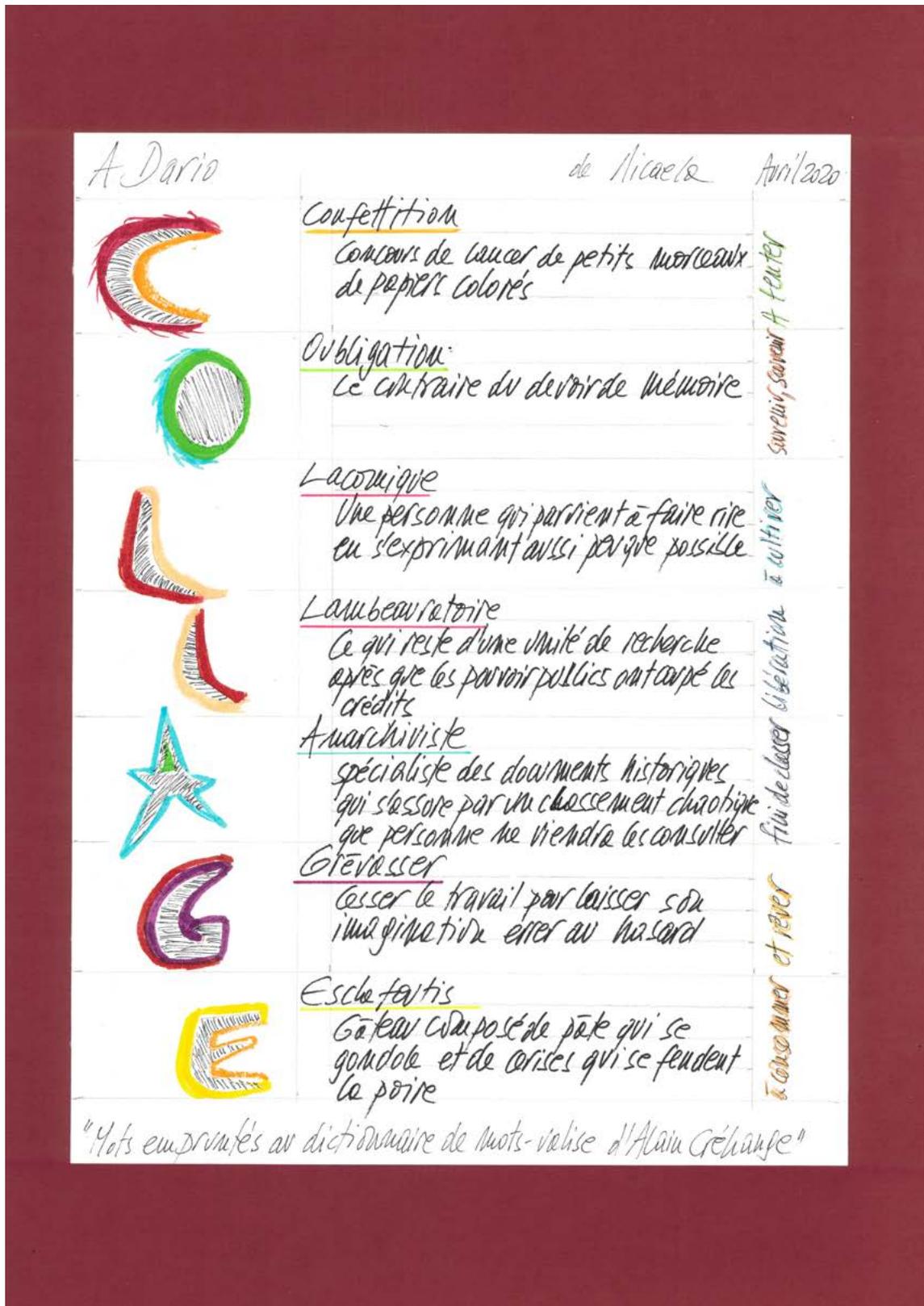


«Le pavement de Sainte-Sophie à Istanbul et celui de Saint-Marc à Venise comprennent tous deux une surface rectangulaire composée de plaques de marbre veiné que les anciennes descriptions de ces églises appellent 'la mer'. Il arrive aussi qu'un accident, par exemple une infiltration d'eau, introduise une forme accidentelle dans un sol sans structure particulière et permettent d'y reconnaître une figure, comme lorsque la Vierge de Guadalupe est apparue sur le sol d'un couloir du Métro de Mexico».

Dario Gamboni, «Quand un sol dévisage», in Silvie Defraoui, *Les choses sont différentes de ce qu'elles ne sont pas*, Paris, 2009.

# Collage

Micaela Vianu



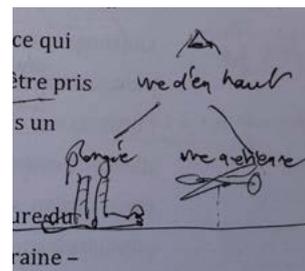
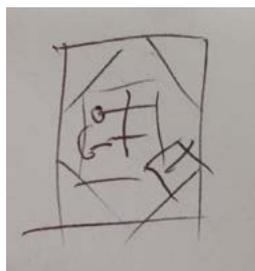
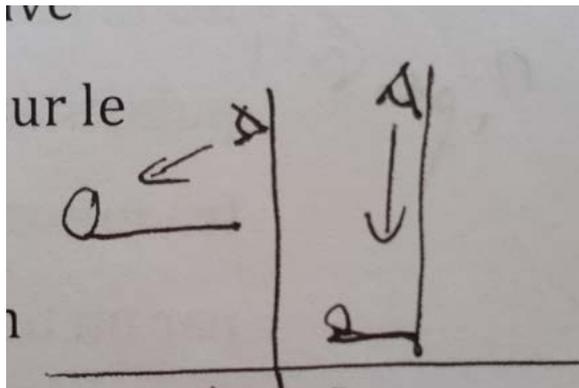
# Croquetons

Nolwenn Mégard

Apprendre à voir par le dessin. Parmi tes nombreux enseignements, c'est celui-ci que j'ai envie de partager dans cet abécédaire. Le crayon était toujours présent durant tes séminaires à l'université de Genève, que ce soit pour décortiquer une œuvre avec les étudiant-e-s ou pour croquer un-e conférencier-ière en pleine action. En plus de faire partie d'une pratique personnelle, ce médium est pour toi un fabuleux outil de travail : édité à l'occasion de la DOCUMENTA (13), l'opuscule *The Listening Eye* reproduit par exemple les croquis que tu as réalisés sur les traces de Gauguin.

«Through drawing one develops one's power of seeing»: si ton usage du dessin s'accorde à merveille avec les mots de Schapiro, il a également eu le pouvoir de me donner à comprendre tes pensées. Lors de ta relecture de ma thèse, tu as ainsi régulièrement laissé dans les marges du manuscrit des croquetons qui sont venus s'ajouter avec efficacité à tes notes : la vue en plongée et la vue aérienne s'en trouvaient notamment dissociées par la force des lignes, ici flottantes et mystérieuses.

Comprendre dans la durée, l'effort et le mouvement. Percevoir par le faire.



Dario Gamboni, *The Listening Eye: Taking Notes after Gauguin / Das hörende Auge: Aufzeichnungen nach Gauguin*, Kassel/Ostfildern, (série 100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken, n° 19, documenta 13), 2011

Meyer Schapiro, «On Representing and Knowing» [1960], in Lillian Milgram Schapiro, Daniel Esterman (dir.), *Meyer Schapiro. His Painting, Drawing, and Sculpture*, New York, 2000, 22-24

# Deadline

Laurence Schmidlin

«Deadline», parce que, sans doute le sais-tu mieux que quiconque, rien ne relève vraiment du hasard. Ce substantif m'est familier pour des raisons qui éclairent quelques points communs entre nous. Il s'adresse immédiatement à moi par la seule présence du mot «ligne». À l'origine, «deadline» désignait la limite autour d'une prison, que les détenus ne pouvaient franchir sans craindre d'être abattus. Comment cette limite était-elle communiquée? Était-elle tracée sur le sol? Était-elle une barrière? Je me souviens avoir parfois été prise de vertige en marchant dans la rue et en remarquant les nombreux réseaux de lignes coexistant (le marquage des routes, les voies de trams, les fils électriques tendus au-dessus des têtes, les pavés bordant les trottoirs), sans qu'ils ne relèvent tous du dessin. Le sujet de ma thèse – la spatialisation du dessin – tissait ses filets pour me capturer toute entière. Il le fallait sans doute pour la déposer à temps. Lors de ma soutenance, juste avant que je ne prenne la parole, tu as glissé sur ma table, avec un sourire espiègle, un carton d'invitation à l'exposition de Julie Favreau au Musée des beaux-arts de Montréal. Sur le recto, une photographie montrait l'artiste en train de déployer une corde, sur du gazon, pour former un labyrinthe. Je l'ai gardée sous les yeux tout au long d'un discours dont j'ai la version écrite, mais dont je ne me remémore rien. J'ai forcément répété «dessin». C'est un mot dont je ne me sépare plus. Lorsqu'on parle de toi, on prononce généralement «ambiguïté» et «iconoclasme» au fil de la conversation.

En 2005, David Hominal exprima l'envie de postuler au concours *Accrochage [Vaud]*, organisé par le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, mais il n'avait aucun projet. Il ne savait tout simplement pas quoi faire et il était contraint par le délai de candidature. Pour conjurer le sort, il consigna sur le papier ce qui l'empêchait de travailler. Il traça huit lettres sur deux lignes, exploitant

toute la hauteur et la largeur de la feuille, et les noircit au crayon : *DEADLINE*. Il fit parvenir ce dessin au Musée, fut sélectionné pour exposer et gagna le «Prix du jury 2006». L'emploi de «deadline» pour désigner la limite temporelle avant laquelle on se doit d'avoir exécuté une tâche est aujourd'hui son sens courant. Le mot fut importé du vocabulaire carcéral dans celui de l'imprimerie au XIX<sup>e</sup> siècle, puis resserré à celui de la presse au début du siècle suivant, signifiant ce qui ne serait pas imprimé au-delà d'un certain emplacement sur la plaque, puis ce qui ne serait pas publié au-delà d'une heure donnée. En 2007, David Hominal décomposa le dessin *Dead Line* en six xylographies. Ainsi dégagées grossièrement du bois, les majuscules affirmaient plus encore la brutalité du langage qui nous met sous pression en invoquant la mort. Dans le cas de David Hominal, il y avait peut-être aussi un peu de cette lutte-là, car l'ultime «deadline» est cet horizon que l'on rejoint pour une date inconnue et duquel certains s'approchent parfois de près. En attendant, les délais s'enchaînent.

Lorsque tu étais en année préparatoire à l'École cantonale des beaux-arts et d'art appliqué de Lausanne, là où David Hominal étudia vingt-cinq ans plus tard, tu fis la connaissance de Jean-Pierre Kaiser qui y enseignait. Dans le cadre de mes recherches sur l'artiste, ses enfants me montrèrent une lettre que tu lui adressas le 20 décembre 1977. Tu y relèves sa bienveillance. Je n'ai pas connu Jean-Pierre Kaiser, mais c'est un trait de caractère que je sais de lui. Tous ses anciens élèves, dont Claire Nicole, Francine Simonin et Pierre Keller, en parlent. Tu conclus ta lettre avec ces mots : «[...] et ad majorem gloriam aquae fortis si j'ose dire». L'une des deux taille-douce que tu lui offris représente une immense chauve-souris, monstrueuse, du genre *rhinolophus*. En l'observant bien, on remarque que tu as gravé un visage masculin en lieu et place de son excroissance nasale.

À l'arrière-plan, une main gauche, les cinq doigts écartés, se dresse comme un arbre. Cette image, au langage surréaliste, est une sorte de miroir brisé. Les motifs émergent des cassures et demeurent liés les uns aux autres, en dépit des différents plans. On y trouve ce qui aura intéressé l'historien de l'art que tu es devenu.

C'est en 1977 que tu obtins ta licence ès lettres. Tu m'as une fois confié avoir quitté les Beaux-Arts pour poursuivre des études universitaires, parce que tu étais trop impatient, que tu voulais aller plus vite que les enseignements proposés. De mon côté, je réussis le concours d'entrée à l'École des arts visuels de Genève en 2001, mais je ne m'y rendis pas et m'engageai dans l'histoire de l'art. J'y repense parfois – que serions-nous devenus si nous avions suivi cette voie? À l'Université de Genève, je participai à l'atelier de Michel Grillet, puis je n'ai plus jamais peint. Michel Grillet n'y est pour rien. J'ai toutefois toujours pensé qu'il était important, pour un historien de l'art, de s'être une fois trouvé seul face aux matériaux, seul face à la tâche de créer. Contrairement à moi, tu as continué à avoir une pratique artistique. Je connais tes eaux-fortes publiées par l'URDLA et tu m'as montré tes variations en puzzle de *Melencolia I* (1514) d'Albrecht Dürer. Tu es classé sous «Artistes» sur le site de l'éditeur. Qu'est-ce que cela signifie pour toi?

Les délais, nous y sommes constamment confrontés et ils se réduisent toujours plus. À l'été 2019, on m'a invitée à écrire sur un artiste, dont la prononciation de tes initiales forment le patronyme. On a qualifié l'échéance qui m'était proposée de «courte, mais pas déraisonnable». J'avais deux mois. Cette commande s'est ajoutée à la rédaction d'un article sur Jean-Pierre Kaiser et d'un autre sur Man Ray – lui qui, un jour, froissa un questionnaire qu'on lui adressa et le plaça ainsi chiffonné, avec des cendres, dans un bocal sur lequel il inscrivit «This is the thesis!» –, puis ce texte-ci les a rejoints. David Hominal travaille toujours au dernier moment, dans l'urgence. Il tire désormais parti des délais. Jean-Pierre Kaiser avait une pratique d'atelier régulière, respectant un horaire quotidien sa vie durant. Et toi, observes-tu les délais que l'on te fixe? Franchis-tu la ligne parfois? Je m'y tiens toujours, tout en reconnaissant que ma ponctualité me rend certainement ennuyante. La retraite est une «deadline» parmi les autres. Comment vas-tu employer ton temps désormais? Continueras-tu à graver? Penserai-tu qu'il est agréable de ne plus avoir ni horaires ni délais? En rechercheras-tu pour organiser tes journées? La date de reddition de ce texte a été fixée au 1<sup>er</sup> novembre 2019. Je ne prendrai aucun risque. Je l'enverrai un peu avant.

# Destruction

Monica Bonvicini



*Woodward, OK. 2012, tempera and spray paint on Fabriano paper, 2019, 200 x 150 cm*

# Destruction

Louis Deltour

Cela se passe sans doute un dimanche, à la sortie de la messe. Alors que l'abbé Dubos descend les marches du perron de l'église de Plaisance-du-Gers, une vieille paroissienne l'interpelle et le traite de «suppôt de Calvin». La scène, répétition burlesque des guerres de religion que la France avait connues 400 ans plus tôt, se joue dans le village de Plaisance-du-Gers, chef-lieu de canton de la France pacifiée et prospère du milieu des années 1960.

Pourquoi donc cette algarade lancée au curé de sa paroisse par Mlle Lagnoux, ancienne normalienne et surveillante générale au lycée de Sèvres ? C'est que l'ecclésiastique avait, quelques jours plus tôt, pris la décision unilatérale de réaménager «son» église. Par sa radicalité et le sort réservé aux objets liturgiques et œuvres pieuses sorties du lieu de culte, ce réaménagement constitue un cas particulièrement intéressant de ces «purifications» d'églises qui ont suivi le concile Vatican II.

Notre-Dame de Plaisance-du-Gers fut érigée entre 1854 et 1862 par Hippolyte Louis Durand, le futur architecte de la grande basilique de Lourdes. Entamée quelques années avant le grand sanctuaire marial, l'église de Plaisance fut construite dans le style à la fois néo-gothique et fonctionnel de Durand. Son décor fut en partie constitué de remplois provenant de l'ancienne église paroissiale démolie en 1868 – statues de saints et tableaux d'autel datant essentiellement du XVIII<sup>e</sup> siècle –, mais surtout d'objets neufs. Ce sont ce que Louis Réau appellerait des «Saint-Sulpiceries» dont l'abbé Dubos entreprit de se débarrasser : statues et reliefs de



Fig. 1. J. Tapie, éditeur à Auch (Gers), *Intérieur de l'église de Plaisance-du-Gers*, carte postale, début du XX<sup>e</sup> siècle, Collection particulière

plâtre peint, candélabres orfèvrés, chaire, boiseries et autels néo-gothiques. S'inscrivant dans le sillage des contempteurs des décors religieux historicistes, le curé de Plaisance procéda, comme le préconisait en 1947 Pie-Raymond Régamey dans *L'Art Sacré*, à une véritable «épuration» de son église.

De rares documents iconographiques permettent d'imaginer le choc que ressentirent les paroissiens comme

Mlle Lagnoux lorsqu'ils découvrirent le nouvel aménagement de leur lieu de prière. Une carte postale éditée à Auch au début du XX<sup>e</sup> siècle restitue le décor qu'avaient connu les fidèles avant l'intervention post-conciliaire de l'abbé Dubos (fig. 1). On y aperçoit une chaire ouvragée ornée d'arcatures trilobées, une clôture de chœur, de nombreuses statues de saints, des candélabres, un grand autel néo-gothique, ainsi que des lustres agrémentés de pendeloques. Quelques rares photographies, prises entre les années 1960 et 1975 (fig. 2 et 3) donnent la mesure de la radicalité du parti pris par le curé de Plaisance. Rien ne subsiste du décor sulpicien : les images pieuses ont disparu au profit d'un seul crucifix, l'autel architecturé a fait place à une table d'autel de la plus grande sobriété, un simple pupitre a remplacé la grande chaire sculptée, et de discrets chandeliers assurent la fonction des luxueux candélabres. La Vierge elle-même a été chassée d'une église qui lui restait pourtant dédiée ! On comprend la violence de la réaction des paroissiens devant ce dépouillement radical, qui donne à cette église pré-lourdaise l'aspect d'un véritable temple réformé.



Fig. 2. Anonyme, *Le chœur de l'église de Plaisance-du-Gers*, tirage photographique, milieu des années 1960 - fin des années 1980, Collection particulière

L'intervention de l'abbé Dubos a ceci de particulier qu'elle semble avoir mis en question la légitimité même de la présence des images dans l'espace liturgique. La *Constitution sur la sainte Liturgie* issue de Vatican II disposait certes que les œuvres «qui blessent le sens vraiment religieux, ou par la dépravation des formes, ou par l'insuffisance, la médiocrité ou le mensonge de leur art, [devaient être] soigneusement écartées des maisons de Dieu», elle n'en réaffirmait pas moins la légitimité du culte des images. La radicalité du prêtre plaisantin dépasse également de très loin les préconisations des défenseurs de «l'art sacré» moderne : ni Regamey, ni Couturier ne souhaitaient que les églises fussent privées de représentations. Or, l'abbé Dubos avait même fait ôter de son église un chemin de croix peint, après la guerre par un artiste local dans le goût des œuvres de Georges Rouault.

Qu'est devenue la cohorte d'objets, de tableaux et de sculptures qui constituait le décor sulpicien de l'église ? Une partie du mobilier liturgique et quelques-unes des statues – notamment celle de la Vierge – avaient été pieusement entreposés dans la sacristie, et ont pu regagner le sanctuaire à la fin des années 1980, au cours d'une nouvelle

campagne de décoration de l'église. Une grande partie du décor manque toutefois à l'appel : les candélabres, les lustres, la chaire, l'autel et plusieurs saints demeurent introuvables. Si aucune source écrite ne nous renseigne, les témoignages oraux, eux, sont nombreux. Plusieurs dames âgées du village s'accordent pour dire que l'abbé Dubos aurait précipité le mobilier de l'église dans le puits de l'école de jeunes filles du Tiers-Ordre de Marie, avant que celui-ci ne soit comblé au ciment.

Mettra-t-on un jour la main sur les restes du décor de l'église de Plaisance ? Cette «école libre» est depuis longtemps fermée. Sa cour est devenue un square qui accueille le parking du



Fig. 3. Anonyme, *Le chœur de l'église de Plaisance-du-Gers*, tirage photographique, vers 1975, Collection particulière

cinéma de Plaisance, et les vestiges du puits qui les recèlerait sont introuvables. Les anciennes pensionnaires encore en vie livrent des informations contradictoires quant à sa localisation, et les cadastres anciens restent muets. Le regain d'intérêt de la population et des autorités pour le patrimoine religieux, et la perspicacité des historiens et érudits locaux laissent espérer que l'on déterrera un jour une grande et étrange colonne, qui tiendrait autant des empilements monumentaux d'Arman que de la piété blasphématoire d'Andres Serrano.

Ce jour-là, cher Dario (Gamboni), j'espère que Plaisance-du-Gers aura la joie de vous accueillir, pour la découverte de cet anti-monument à la «destruction de l'art».

Les informations relatives à l'église de Plaisance-du-Gers, ainsi que les documents iconographiques m'ont été transmis par M. Alain Lagors, historien, professeur d'histoire et membre de la Société archéologique du Gers, que je remercie chaleureusement pour son aide.

# Diogenes

Alessandro Nova

in Erinnerung an Klaus Herding



Ugo da Carpi, after Parmigianino, *Diogenes, seated before his barrel, reading from a book, a plucked hen standing behind him at right*, ca. 1527-30, woodcut, 47.5 x 34.6 cm

# Duchamp, Marcel

Thierry Davila

Cher Dario,

Le hasard veut que j'écrive ce texte à toi adressé et relié de quelque manière à Duchamp au moment même où je termine la lecture de ton propre essai consacré au hasard dans le catalogue de l'exposition sur le hasard qui vient d'ouvrir à la Vieille Charité à Marseille, texte dans lequel tu évoques justement Duchamp (les 3 *Stoppages-étalon* et le *Trébuchet*). Est-ce que le hasard fait bien les choses? Oui de toute évidence quand je réfléchis à et que je me remémore ce qui m'a permis de lire ton travail, puis de te rencontrer par la suite en venant à Genève.

C'est en réfléchissant sur Duchamp et la question de l'inframince que j'ai pris connaissance de tes recherches sur les images potentielles. À cette époque – fin des années 2000 –, ton livre n'existait qu'en langue anglaise et je fus vraiment surpris de constater qu'un historien de langue française publiait en anglais avant d'être lisible dans sa langue maternelle (le livre a été édité en français en 2016). Ai-je eu raison d'y voir une manière de provocation qui me rendait d'emblée son auteur singulier et sympathique sans jamais l'avoir rencontré? Je me précipitai alors aussi sur *La Plume et le Pinceau*, que j'achetai sur un internet pour l'avoir tout de suite, et sur *The Destruction of Art* (1997), non encore traduit en français (il le sera en 2015) – à mes yeux, l'idée d'avoir affaire à un fort singulier chercheur était, grâce à ce dernier fait, largement confirmée. C'est au gré des recherches donc – de leur hasard souvent heureux – que m'est apparu avec force le profil d'un historien vraiment pas comme les autres. Et qui m'a rendu attentif, entre autres choses, au fait que l'œuvre de Duchamp était profondément reliée à l'art du XIX<sup>e</sup> siècle – à Odilon Redon notamment. Je dois d'ailleurs confesser un regret: j'aurais dû te questionner très tôt, lorsque nous nous sommes connus, sur les rapports entre Redon

et Duchamp, ce qui m'aurait sûrement permis d'apprendre que le premier avait utilisé – inventé? – le terme «regardeur» bien avant que le second ne le popularise (je n'ai découvert ce fait que récemment après avoir lu *À Soi-même* et je me suis rendu compte que je l'avais laissé passer en te lisant alors que tu l'évoques).

Puis le hasard a fait que je me suis retrouvé à Genève pour y travailler. Tout de suite, et sans me connaître, tu m'as proposé d'enseigner à l'université. Je dois te dire que j'ai été fort surpris par ta confiance et ta générosité. Oui, cet historien de l'art si singulier, qui publiait en anglais sans se soucier de l'existence de ses livres en français, ce chercheur qui avait composé plusieurs sommes sur des sujets divers (ta monographie sur Gauguin était encore à écrire), venait maintenant me voir pour que je travaille à l'université... J'enseignais donc grâce à toi, mais au musée, façon de faire venir les étudiant-e-s dans un lieu où s'expose et se regarde l'art. Sans que tu le saches, tu me permettais de réaliser un vœu: être au musée comme on est à l'université et être à l'université comme on est au musée. Depuis ce moment nous avons pu nous croiser et nous connaître mieux. Ta confiance m'a permis de publier un de tes textes – à défaut de plus – dans un numéro de la défunte revue du Mamco dans le sommaire duquel il était essentiel pour moi que tu apparaises.

Au gré de colloques ou d'«actualité de la recherche», je te retrouvais avec un très grand plaisir et surtout j'observais la façon dont tu relançais, avec une grande virtuosité, les débats: jamais à court de remarques éclairantes, toujours dans l'écoute et l'ouverture critique, tu faisais de la seconde partie de l'intervention de la personne invitée un moment indispensable à l'existence et à la compréhension de la première. Et si je ferme un peu les yeux pour te voir encore mieux, persiste à

ma mémoire la courtoisie et l'élégance d'une personne dont les connaissances et l'ouverture d'esprit, la générosité et l'acuité, dont le spectre des sujets de recherche possibles (du XIX<sup>e</sup> siècle à la Documenta), modèlent une façon de travailler, *une manière d'être*.

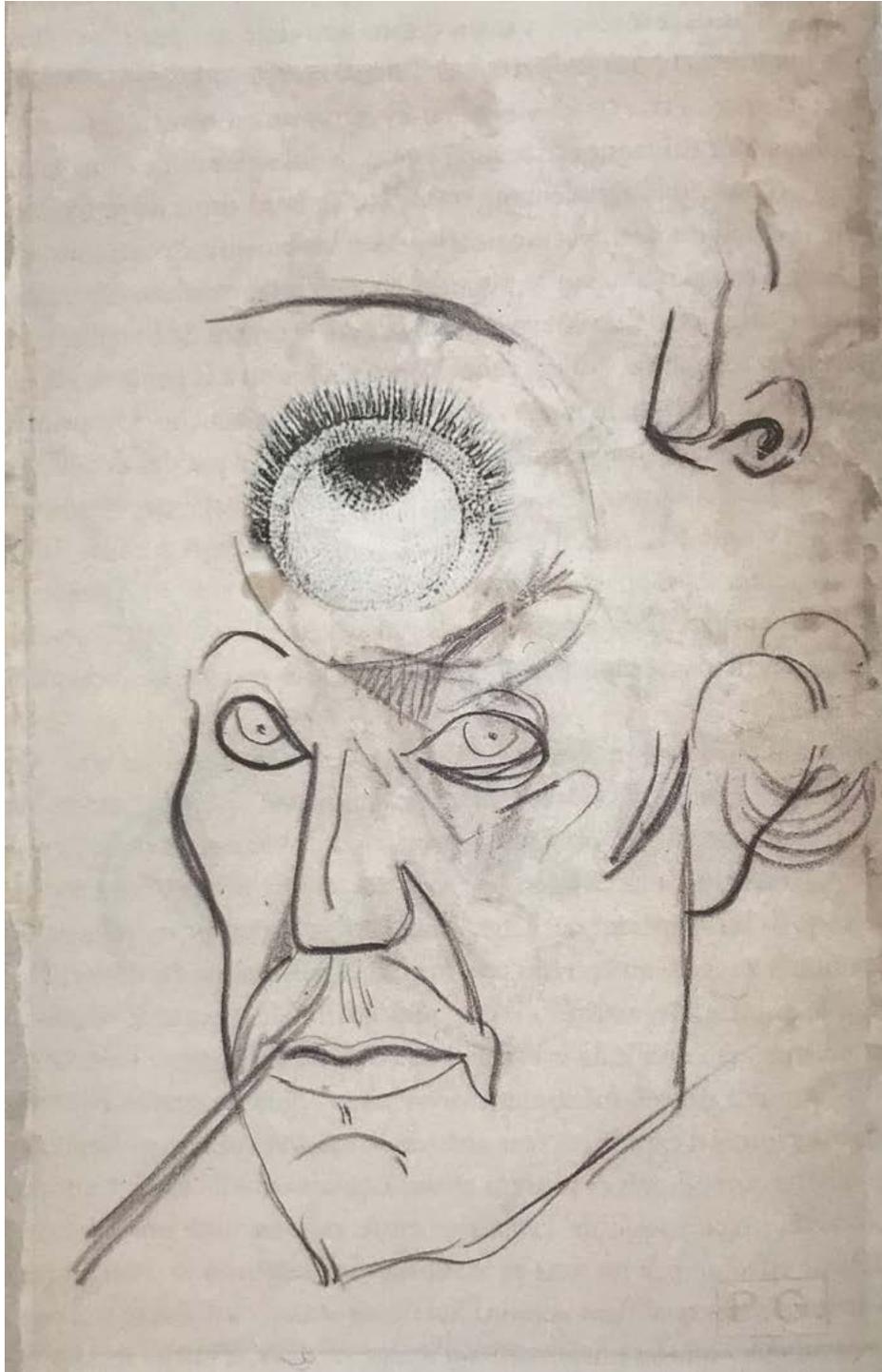
Cher Dario, tu me permettras de terminer par une formule chère à Duchamp par laquelle il concluait nombre de ses lettres, et qui a servi de titre à l'édition de sa correspondance, une formule dont seuls mes sentiments profondément amicaux à ton égard justifient qu'elle soit adaptée à la circonstance présente :

Affectueusement Thierry

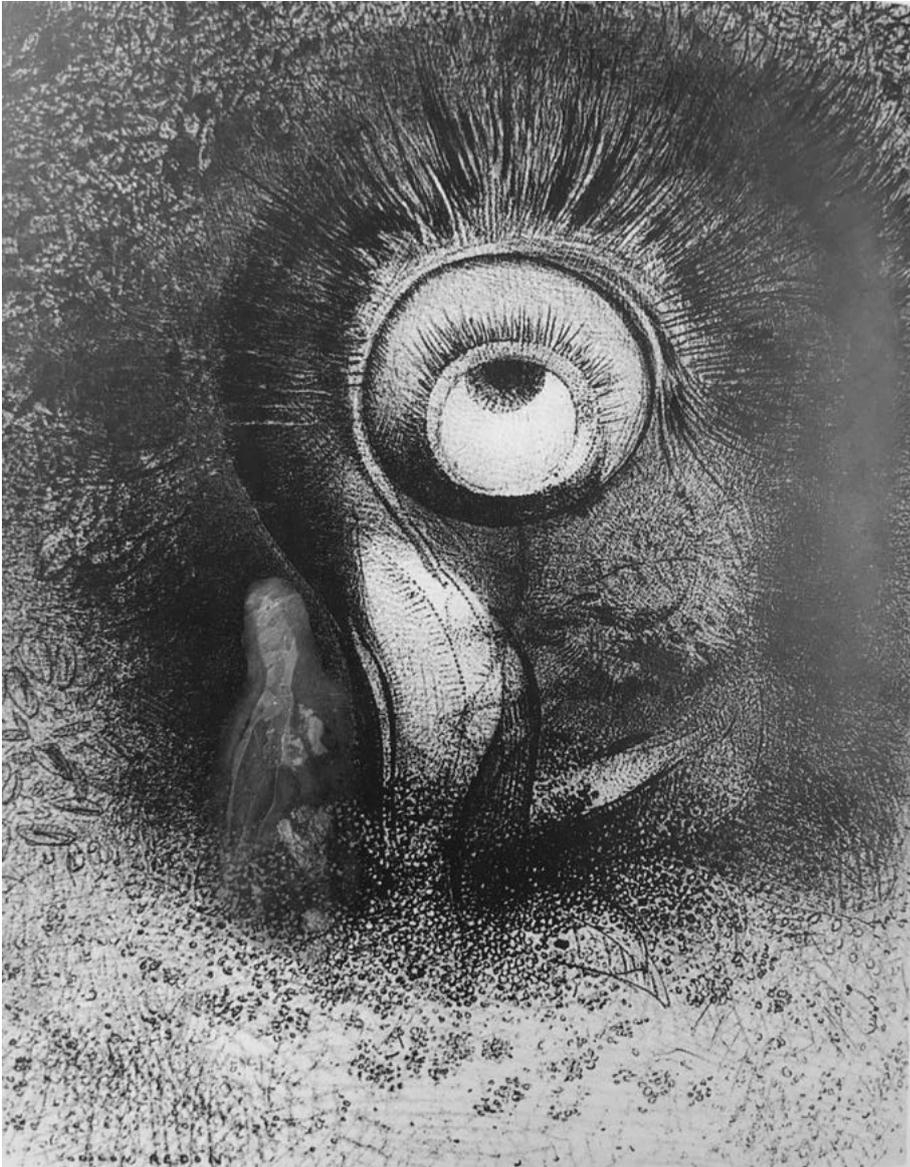
# Enchaînements

A. Alfieri, Q. Béran, V. Chenal, C. De Sousa,  
N. Duperron, S. Petrucci, B. Poulain, J. Zouyene

**Le Cours des choses  
va libre et ambigu  
au plaisir du jeu**

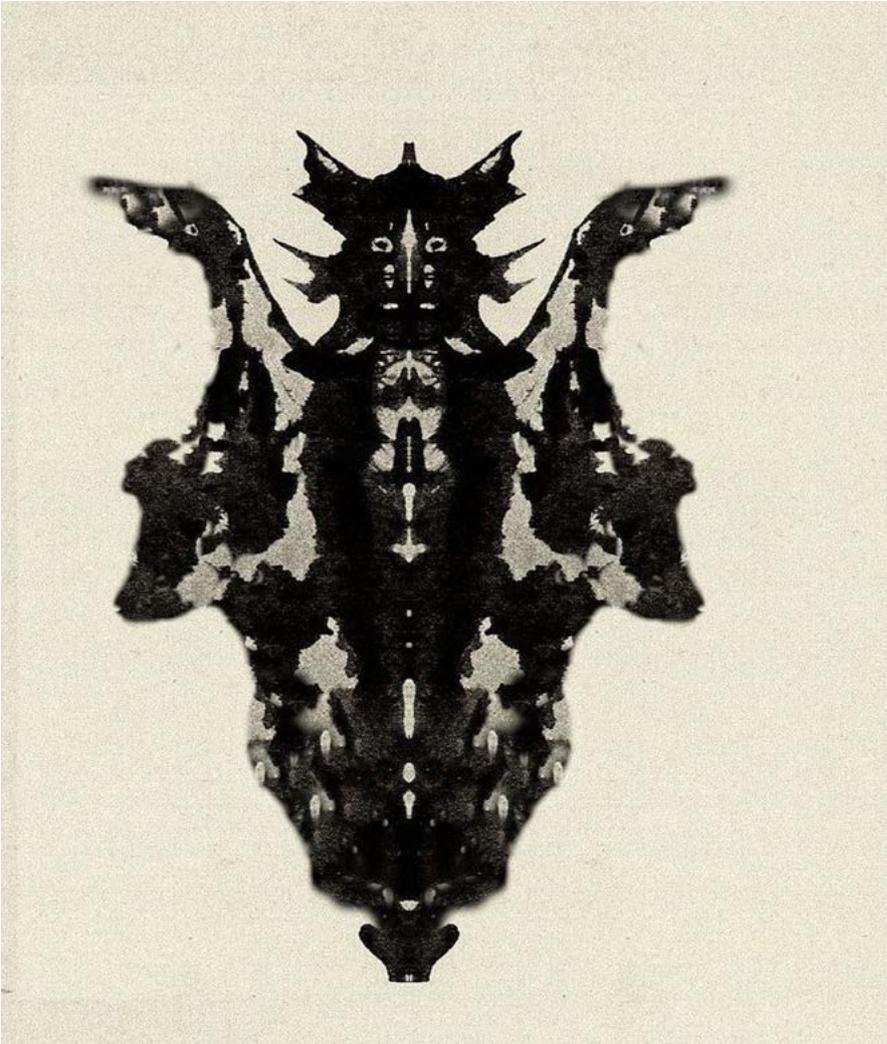


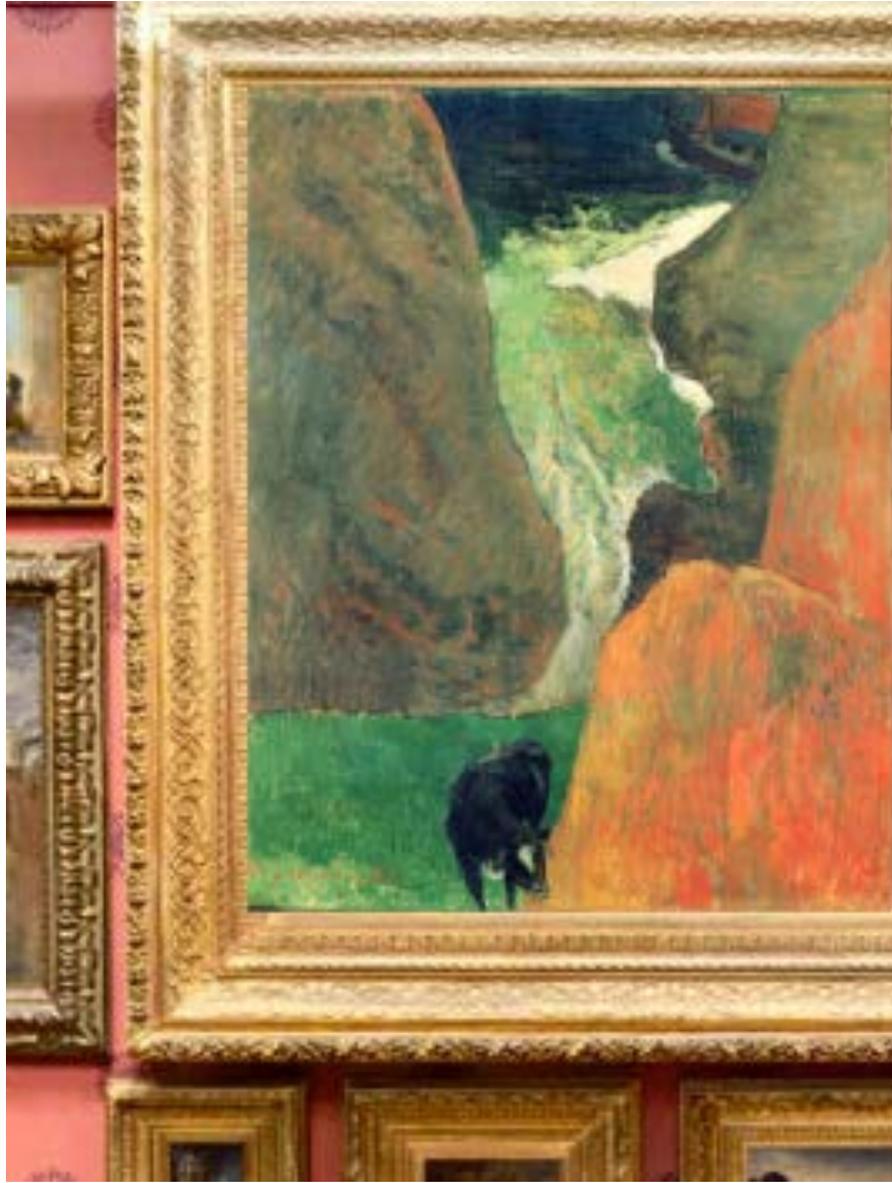
Enchaînements (suite)





Enchaînements (suite)





Enchaînements (suite)





MARUR U

Alessia Alfieri - Quentin Béran - Vincent Chenal - Coralie De Sousa - Noémi Duperron  
Sara Petrucci - Bérangère Poulain - Jehane Zouyene

# Escalier (esprit de)

Magali Le Mens

Filer tout droit ou avoir l'esprit d'escalier

La teneur des expressions a beau être fixée dans les dictionnaires, il arrive qu'à l'usage elles finissent par acquérir une nouvelle signification qui en fait oublier la première. L'esprit d'escalier fait partie de cette catégorie de locutions habitué, depuis quelques années déjà, à faire l'école buissonnière. Les dictionnaires et autres blogs d'érudits ne font mention que d'un seul sens: ils reprennent l'explication qu'en faisait Diderot. Selon lui, l'esprit d'escalier ou l'esprit de l'escalier était à considérer comme une tare autant qu'un retard, celui ou celle qui en était affecté ne trouvait que trop tard sa répartie, c'est-à-dire, après avoir quitté le salon, une fois arrivé au bas des marches.

Cherchant à documenter cette notice par une anecdote piquante, je trouve un article de journal de 1905 qui chroniquait un *Championnat de l'escalier*, sorte de joute pour caractères alertes. Ces jeux olympiques de la verve faisaient-ils référence à l'emploi officiel ou déjà au deuxième usage de notre expression? La vivacité de la pensée par association d'idée, œuvres ou éléments désordonnés dont je traiterai ici est tout le contraire de cette lenteur à la réplique.

Puisque tout peut composer l'art, l'histoire de l'art peut amener à toucher à tout de manière plus ou moins raisonnée. Les chercheurs cependant aiment à réunir un ensemble cohérent d'éléments pour étayer leurs orientations, corpus et hypothèses. Entre les travaux, livres, articles ou publications, chacun est encouragé à penser la cohésion, la ligne de recherche ou l'axe qui donnera à son dada et à sa curiosité un corpus constitué et animé par une vision surplombante et cohérente.

Le hasard et la curiosité viennent parfois heureusement pimenter cette ou ces directions toutes maîtrisées. Du même ressort que ces deux derniers éléments, l'esprit d'escalier déboule sans prévenir, sans être précédé par une introduction ni une transition et vient faire zigzaguer et nourrir de complexité un dessein pourtant bien solide.

L'esprit d'escalier, c'est un grain de folie un brin inattendu qui fonctionne comme un embrayeur de l'association d'idée, une rapidité de la pensée à créer des proximités et à ouvrir de nouveaux chantiers. Cet élan fonctionne par capillarité à la manière de la comptine des *Trois petits chats*: «marabout, bout de ficelle, selle de cheval...». Un usage mesuré de l'escalier induit un passage progressif d'une marche à l'autre, ainsi cette proximité des volées se rapproche, selon l'analyse linguistique de la comptine, d'une concaténation spécifique nommée *dorica castra*, variante répétitive et sonore d'une anadiplose. Ça en bouche en coin n'est-ce pas?

L'escalier est constitué de marches, qu'il soit linéaire ou en colimaçon, le chemin qu'il induit est dirigé. Mais emporté par l'esprit d'escalier, aura-t-on tendance à monter ou à descendre? Peut-on prendre la tangente? Dans ce cas, peut-on sauter des marches? Peut-on en louper une? S'il est possible de le monter en courant quatre à quatre, ou d'en manquer plusieurs dans une glissade involontaire, c'est que la logique de l'analogie a l'autorisation de tous les mystères des impulsions du génie. L'esprit d'escalier cependant ne peut se modéliser en ligne droite pondérée et soigneusement ordonnée, il serait plutôt à imaginer au moins en double révolution permanente. À la vitesse d'une descente en toboggan, il fait des connexions en cascades en grim pant subitement d'une marche à l'autre, sans parfois laisser le temps à la mémoire de garder en réserve toutes ces pistes ouvertes laissées

en friche. Combien d'entrées du fichier de recherche longtemps constitué de bostols et autres bouts de papier sont sortis de l'escalier ?

Même s'il peut naître dans la solitude, à la table de travail plus ou moins chargée de livres, l'esprit d'escalier surgit le plus souvent du langage, et plus encore de l'échange et de la discussion. Petit carnet et crayon à mine fine vite sortis de la poche sont les attributs qui permettent à tout.e.s, et à Dario Gamboni en particulier, de subsumer au mieux ce vif-argent. Fantaisie en alerte, regards souriants, têtes foisonnantes, ces échanges bouillonnants étaient le quotidien des années de bureau partagées dans l'escouade des contemporanéistes.

# Excentricité

David Lemaire

Dario Gamboni, aussi loin qu'il m'en souviene, a toujours cultivé une certaine sophistication vestimentaire, sans crainte de juxtaposer les motifs. Il n'en fallait pas plus aux moins chevronnés des encravatés pour y pointer d'un peccamineux index une vénielle excentricité. L'impertinence d'en sourire n'avait pourtant d'égal que la pertinence de le relever. N'est-ce pas sous le signe de l'«excentricité» que Dario Gamboni introduisait l'un de ses premiers livres, en jalousant «l'efficacité mnémotique de la botte italienne»? Sa *Géographie artistique* a donné le ton de géographies académique et intellectuelle, loin des centres de la pensée uniforme.

A l'instar de Gauguin, Gamboni n'a eu de cesse de chercher un centre de la pensée qui soit mystérieux; mais peut-être bien *autour* de l'œil plutôt qu'en son milieu. Un centre à l'entour d'une sphère laisserait à craindre des élucubrations métaphysiques (*Un certain Blaise Pascal*, etc... etc...). Mais l'excentricité gambonienne est bien plutôt un objectif de/décentrement, comme ceux qu'utilisent les photographes d'architecture soucieux de redresser les perspectives.

Dario Gamboni, Florens Deuchler, *La Géographie Artistique*, Disentis, 1987

Dario Gamboni, *Paul Gauguin Au «centre Mystérieux De La Pensée»*, Dijon, 2013

Jacques Prévert, «Les paris stupides», in *Paroles*, Paris, 1946

# Eyes

Philip Benedict

Eyes that see / Des yeux pour voir

What makes a great art historian? Some might say an outstanding visual memory. Others might emphasize appreciation of art's raw materials and techniques. Surely important these days is wide reading and deep learning in one or several fields such as history, philosophy, anthropology, or cultural theory that a perceptive reader of images can deploy to unlock otherwise obscure meanings or significance without falling into the trap of over-interpretation or predictability. Dario Gamboni checks all these boxes.



Place Mat Through Drinking Glass with Hidden Feline

But Dario's colleagues and friends who have had the double experience of both participating in seminars and traveling for pleasure with him know that his most remarkable attribute may be his simple ability to see. Alert to the slightest detail of what he is looking at, he delights in discovering hidden patterns in both everyday objects and works of art. In pointing these out to you, he expands your own capacity to see. He shows you what eyes are for. This is an attribute that also makes him a marvelous photographer. Two photographs from a trip nearly twenty years ago should substantiate my claim. They are just so Dario.



Cape Cod Dune with Sleeping Indian

# Fétiche

Pierre Pinchon

Le fétiche, le perroquet et la houppette

Jusqu'à un fameux soir d'avril 2016, une même incompréhension se répétait lorsque je lisais les planches 2 et 3 de *L'oreille cassée* d'Hergé : pourquoi Tintin et moi sommes-nous les seuls à s'apercevoir que le fétiche arumbaya, dérobé la veille au musée ethnographique, puis mystérieusement retrouvé sur son socle le lendemain matin, est une (mauvaise) réplique et non l'original ? J'ai toujours été étonné que l'honorable conservateur présent à l'image connaisse aussi mal ses collections et ne découvre pas de la supercherie. Le savant a beau être un éternel distrait dans les aventures de Tintin, la distraction du conservateur ne m'avait jamais été signalée. C'est alors que je m'aperçus que cette autre forme de la répétition qui consiste à relire et à revoir une bande dessinée m'avait été salutaire. Si j'avais toujours distingué la rosette sur la redingote du savant (allez savoir pourquoi ?), je n'avais pas vu qu'Hergé avait représenté, en conclusion de la planche 2, le conservateur avec une cuillère à l'oreille et un stylo dans sa tasse à café afin de justifier sa distraction à venir. Certainement conscient que son gag reposait sur de trop subtils détails pour un lecteur trop pressé comme moi, Hergé donne dans le comique de répétition dans la case suivante en montrant le conservateur s'en allant précipitamment vers son musée... avec sa gabardine enfilée à l'envers.

Aussi peu flatteuse soit-elle pour le *regardeur* que je suis sensé être, cette introduction rappelle que la répétition, ici à travers la relecture, est une notion qui doit être comprise selon deux acceptions : d'une part, celle de la répétition stérile telle qu'elle est contenue dans le mythe de Sisyphe ou du tonneau des Danaïdes (revoir sans voir) ; et de l'autre, celle de la répétition fertile, selon le concept de *wiederholen* qui consisterait à « aller chercher à nouveau ». Relire et revoir *L'oreille cassée* m'a finalement permis de m'inscrire dans cette perspective fertile propre à la répétition. Non seulement j'y ai (re)pris beaucoup de plaisir mais je me suis aussi aperçu que

*L'oreille cassée* est une histoire dans laquelle Tintin se confronte à l'ensemble des thèmes engendrés par la « répétition » lorsqu'elle s'applique à l'histoire des arts visuels.

Alors qu'il n'a jamais vu le fétiche volé, Tintin découvre la supercherie de la copie grâce à une gravure trouvée dans sa bibliothèque et s'aperçoit que l'original avait eu l'oreille droite cassée. D'emblée, Hergé pose un autre problème de définition lié au mode de la répétition. Étant donné que ce fétiche n'est pas conforme à l'original, devons-nous considérer ce nouvel objet comme une mauvaise copie (car dissemblable de l'objet muséal) ou comme une meilleure restitution (car il nous donne à voir l'objet dans sa forme première) ? À la fin de l'ouvrage, la statuette est à nouveau présentée dans un nouvel état, couverte de pansements et de plaques métalliques après restauration (ou plutôt réparation), car le pauvre fétiche aura été soumis aux affres de la répétition, comme le héros d'ailleurs durant son périple. *À la fin de l'album*, Tintin se confronte aussi aux thèses de Walter Benjamin sur la reproductibilité de l'œuvre d'art, quand il *découvre stupéfait que le fétiche si âprement recherché est désormais produit en série* et s'affiche maintenant en multiples dans les devantures des antiquaires. Le long voyage que le jeune reporter venait d'accomplir avait été vain, maintenant que l'original qui n'avait jamais disparu était désormais soumis à la logique de la « chaîne » commerciale, dans un monde dominé par la standardisation et la disparition de l'aura.

Par un pur effet de coïncidence auquel nous a habitué Hergé, Tintin fait le rapprochement entre la substitution du fétiche volé et la mort « accidentelle » de l'artiste Balthazar. Le seul témoin de ce drame domestique et artistique est le perroquet du sculpteur, lequel ne tarde pas à mettre Tintin sur la piste de deux bandits sud-américains également intéressés par le fétiche arumbaya. Avec l'apparition de cet insupportable animal de compagnie, Hergé introduit une nouvelle notion liée à la répétition : celle de l'imitation, à travers

la capacité des Psittacidés à reproduire les sons de leur environnement, et donc les mécanismes du langage humain – une faculté que Marcel Broodthaers réemploiera dans son installation présentant, entre deux palmiers, un perroquet à queue rouge du Gabon (une espèce déjà présente chez Manet et Courbet) et un magnétophone diffusant en boucle un poème de l'artiste. Si le perroquet est un motif maintes fois répété dans l'histoire de l'art, Hergé ne résiste pas non plus à la tentation de la reprise, en réemployant pour la deuxième fois un perroquet après l'avoir déjà utilisé dans *Tintin au Congo*. Réapparaissant à deux autres reprises (dans *Le trésor de Rackham le rouge*, et dans *Les bijoux de la Castafiore*), le perroquet occupe un rôle essentiel dans *Loreille cassée* puisqu'il conduit Tintin et les deux bandits sur la piste de Ramon Tortilla.

À travers cette rocambolesque et périlleuse aventure, Tintin fait sienne cette citation de Søren Kierkegaard: «Il faut du courage pour vouloir la répétition.» S'il échappe aux affres de la répétition, ceci n'est finalement pas tant dû à son courage qu'à la maladresse de ces ennemis. Qu'il s'agisse des conspirateurs qui échouent systématiquement à dynamiter le palais présidentiel et surtout de Ramon, le lanceur de couteau qui n'atteint jamais sa cible et ponctue les pages de l'album de sa légendaire locution «Caramba encore raté!», Hergé rappelle que la répétition est aussi un exercice préalable à la réalisation d'une œuvre ou d'un dessin, et que ce travail préparatoire implique des notions telles que la concentration, la préméditation et l'application, parfaitement étrangères aux bandits et aux conspirateurs sud-américains.

Le séjour de Tintin au San Theodoros ne dure peut-être que quelques semaines, cela n'empêche pas le héros d'être pris dans un cycle d'événements s'enchaînant sans relâche, en ce pays où les révolutions menées par les généraux Tapioca et Alcazar se succèdent au même rythme

que les ruptures en «-isme». Né en 1907, Hergé est le contemporain de ces avant-gardes historiques, qui se sont enchaînées, superposées et affrontées avant que Tintin ne fasse son apparition en 1929 et ne restaure un semblant de retour à l'ordre, en commençant d'ailleurs par se rendre chez les Soviétiques. La double-page 20 et 21 est révélatrice de cette répétition des phénomènes de crises, applicables à l'histoire de l'art en cette première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Peu de temps après son arrivée au San Theodoros, Tintin est condamné à mort pour conspiration. Une première fois ajournée suite au coup d'État d'Alcazar, l'exécution est à nouveau d'actualité quelques minutes plus tard lorsque les troupes de Tapioca semblent reprendre le contrôle de la ville, puis encore reporté le temps d'une pause autour de quelques verres d'aguardiente avant que Tintin ne réchappe miraculeusement à la mort grâce à la victoire définitive des troupes du général Alcazar. Se succédant *sur* une courte séquence narrative de deux pages, cette série de coups d'État sur fond de révolution prolétarienne, au cours de laquelle Tintin frôle la mort par trois fois, n'est pas sans rappeler un autre poncif de l'histoire de l'art: le thème hégélien de la mort de l'art proposé dans son *Cours d'esthétique* de 1829, une fin de l'art si souvent annoncée et qui ne survient jamais.

Cher Dario, c'est encore une fois grâce à toi que j'ai obtenu une bourse annuelle de recherche sur le thème de la répétition au Centre allemand d'histoire de l'art. Il me semblait important de te montrer que j'avais bien travaillé. Et puisque procrastination rime chez moi avec répétition, je te promets de te rendre bientôt mes essais sur Odilon Redon. Laisse-moi le temps de relire le manga *Gegege no Kitaro* dans lequel Shigeru Mizuki a repris certains personnages des Noirs pour créer ses propres *yōkai* et je m'y remets.

# Fin de siècle

Laura Malosetti Costa

Las décadas finales del siglo XIX y la primera del XX – hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, han sido estudiadas y analizadas una y otra vez, desde diferentes vertientes históricas, como un período tan problemático desde el punto de vista geopolítico como extraordinario para la literatura y el arte europeos.

Si bien hubo otros centros de expansión cultural importantes como Londres o Viena (tan bien estudiados por Carl Schorske), París fue en esas décadas, para la literatura y las artes, el centro de difusión de ese primer momento de mundialización del arte europeo. Fue el centro del mundo. Todo a su alrededor, incluyendo a Roma o Florencia, se volvió periferia de aquella ciudad que irradiaba su cultura y las contradicciones que se debatían en ella. Dos de los primeros textos de Dario Gamboni que resultaron fundamentales para mi análisis de aquel momento en la Argentina, fueron *La Géographie artistique* (1987) y el artículo “Whistler, Welles and the ‘Swiss’ Cuckoo Clock”, escrito para el libro editado en 1992 por Heinz Horat, celebrando 1000 años de arte en Suiza. Comprendí entonces que Suiza, Canadá o Australia compartían con la Argentina aquella – en apariencia insuperable – lejanía e interacción con la modernidad parisina.

Simbolismo y decadentismo, como expresiones de oposición al positivismo triunfante, fueron las banderas de muchos artistas que a finales del siglo adherían a las ideas anarquistas, antiburguesas, utópicas y desencantadas del rumbo que llevaba la civilización europea. La extensión del simbolismo literario a las artes visuales es un tema aún en discusión entre los investigadores, pues no tuvo un carácter unívoco y sus alcances son difusos. Algunos se inclinan por la unificación, en clave iconográfica, de diversos estilos

y tendencias finiseculares, en tanto que otros entienden como un elemento decisivo la innovación formal que llegaría poco después a la abstracción. Lo cierto es que en ese *fin de siècle* convivieron y polemizaron una maraña de grupos, estilos y tendencias como un gran laboratorio en el que artistas y escritores buscaron rumbos nuevos tanto filosóficos como formales.

Simbolistas, decadentes, incoherentes, vitalistas, rosacruces, no sólo construyeron un imaginario fantástico y oscuro de *femmes fatales* e ídolos de perversidad (como las llamó Bram Dijkstra), que encarnaron tanto el temor ante los nuevos lugares de la mujer en la sociedad como nuevas formas de erotismo. También ensayaron aproximaciones a la naturaleza de carácter vitalista, cargadas de expresividad en el dibujo y en el manejo de los colores buscando una particularidad local en el paisaje de sus lugares de origen. Artistas como el primer Mondrian, Edvard Munch, Jan Toorop, Fernand Khnopff, Gustave van de Woestyne, Eugene Jansson, Prins Eugen, Peder Sverin Kroyer entre muchos otros, encarnaron en aquellas décadas su relación con la naturaleza y con sus respectivas identidades locales por caminos muy cercanos a los que tomaron también tras sus estadias en París artistas latinoamericanos como los mexicanos Joaquín Clausell, Gerardo Murillo (Dr. Atl.), Santiago Rebull o los argentinos Martín Malharro, Walter de Navazio y Ramón Silva.

Después de la última exposición de los impresionistas en 1886 en la que las obras divisionistas de Seurat, Signac y Pissarro habían introducido una crisis no sólo en cuanto a las posibilidades del ojo de “capturar” la realidad sino también en cuanto a las metas del arte (enrolados ellos mismos en el anarquismo), las corrientes se dividieron en dos grandes

tendencias: naturalismo e idealismo (o ideísmo, para diferenciarlo del viejo ilusionismo idealista). La historia del arte, sin embargo, se escribió durante mucho tiempo de un modo lineal, como una sucesión de estilos que dejó de lado aquellas polémicas y tendencias espiritualistas de fin de siglo.

Escribo esta entrada del diccionario en español, una lengua que Dario Gamboni conoce bien, recordando no sólo nuestro primer encuentro en Dublin, en el congreso de la Word & Image Society en Trinity College, sino – y sobre todo – otro fin de siglo terrible en Buenos Aires, en 2001, cuando Dario generosamente aceptó venir a dictar un seminario sobre la crítica de arte en el *Fin de siècle* gracias a

un subsidio que obtuvimos de la J. Paul Getty Foundation, visita que seguramente fue inolvidable para él. En medio de la peor crisis argentina, fuera del edificio de la Universidad, en el fragor de los levantamientos populares, Dario expuso un fascinante panorama de la interacción entre los *hommes de lettres* y los artistas en aquel fin de siglo que resultó trascendente para el futuro del arte en Buenos Aires y, en general, en América Latina.

# Furka

Felix Thürlemann

für Dario



Gruss von der  
Furka-Passhöhe

Felix Th.  
&  
Barbara B.

# Genji, Le Dit du -

Shigemi Inaga

Une ligne intentionnellement effacée par Dame Murasaki, auteure du *Dit du Genji*, met en évidence les ressorts et les images refoulées au cœur du grand roman japonais du XI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une ligne tirée d'un célèbre poème du poète chinois, Bai Juyi (772-846) : «le bébé est tellement petit comme une perle que je ne puis m'empêcher de ressentir la honte d'une coquille-mère (qui l'a engendré)». En laissant tomber intentionnellement cette ligne, presque obscène, que les aristocrates contemporains connaissaient par cœur, Dame Murasaki fait paradoxalement ressortir le désir charnel qui a été caché dans la scène où le protagoniste Genji essaye de faire semblant de ne pas reconnaître le fait que le bébé qu'il caresse comme son propre fils est né, en réalité, d'une liaison adultère de son ami. Conformément à la loi du karma, Genji fait alors à son tour l'expérience des conséquences d'une liaison adultère. Genji avait en effet lui-même entretenu une liaison interdite avec sa belle-mère, l'ex-impératrice, dont était né un fils que son père l'empereur avait reconnu comme son propre fils. Ce double jeu incestueux – doublement caché – est véritablement au cœur de ce roman fleuve de la littérature japonaise. On peut y reconnaître une forme d'image potentielle, inscrite dans la matière même du texte, présente en creux, là où elle est ostensiblement cachée ou omise.

Référence :

Shigemi Inaga, «Distant Reading, Migration of the Meaning and Metempsychosis through Translation», in Sarah Burkhalter et Laurence Schmidlin (dir.), *The Postcard Dialogues. Mélanges en l'honneur de Dario Gamboni*, Lausanne et Genève, 2020 (à paraître)

# Géographie

Frédéric Elsig

En 1987 paraît le premier volume de la série *Ars Helvetica*, conçue par Florens Deuchler, alors professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Genève. Signé par Dario Gamboni, il envisage le territoire actuel de la Suisse comme un véritable laboratoire pour expliciter les mécanismes propres à la géographie artistique. Il met notamment en évidence la tension entre, d'une part, une géographie naturelle, déterminée par les unités irréductibles du relief et des cours d'eau et qui conditionne les réseaux économiques au sein de différents ensembles linguistiques, d'autre part, une géographie politique définie par des frontières fluctuantes au cours du temps et qui détermine de nouvelles identités culturelles. Fondé sur une histoire sociale de l'art, il procède des travaux menés dès le milieu des années 1970 à l'Université de Lausanne, dans le séminaire d'histoire de l'art médiéval prodigué par Enrico Castelnuovo, qui publie durant ces années-là des articles fondateurs, comme «Per una storia sociale dell'arte» (paru dans la revue *Paragone* en 1976) et «Centro e periferia» (rédigé avec Carlo Ginzburg et publié dans la *Storia dell'arte* de Giulio Einaudi en 1979).

C'est dans cette dynamique que la réflexion de Dario Gamboni sur la géographie artistique est amorcée, d'abord en traduisant en français une version remaniée de l'article de Castelnuovo et Ginzburg («Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72), puis en organisant en collaboration avec Enrico Castelnuovo, à Lugano les 18-19 juin 1983, le septième colloque de l'Association suisse des historiens de l'art, intitulé «La Suisse dans

le paysage artistique: le problème méthodologique de la géographie artistique» et dont les actes paraissent l'année suivante dans la *Revue suisse d'art et d'archéologie*. Elle se cristallise dans l'ouvrage de 1987 et se poursuit dans des essais tels que l'introduction au *Grand Atlas Universalis de l'art* (1993), intitulée «Arts visuels, espace et territoire» et qui analyse les différents types de rapports que les arts visuels entretiennent avec le territoire à l'échelle mondiale.

En parallèle, Dario Gamboni esquisse une géographie de l'histoire de l'art en Suisse dans un article paru lui aussi en 1987, au sein d'un numéro historiographique de la revue *Nos monuments d'art et d'histoire*, et qu'il complètera par un «Aperçu d'histoire de l'histoire de l'art en Suisse romande», publié dans la revue *Perspective* en 2006. Il y envisage le territoire de la Suisse comme un carrefour culturel où convergent, coexistent et se combinent parfois différentes approches méthodologiques, en interrogeant «l'héritage institutionnel dans un moment souvent décrit comme de *crise* de la discipline et de *surproduction* d'historiens de l'art». C'est cette pluralité des voix et des cultures linguistiques qui caractérise le mieux la pratique de l'histoire de l'art dans les institutions helvétiques, notamment dans les Universités, où les étudiants sont les premiers bénéficiaires de cette richesse méthodologique.

# Globetrotter et Globe-trotteuse

Leïla el-Wakil

Globe-trotter et Globe-trotteuse (sur l'air de Hier encore, Ch. Aznavour)

Hier encore la planète académique était celle des globe-trotters et des globe-trotteuses. Ce « tout petit monde » traçait le vaste monde des conférences internationales à la rencontre des consœurs et confrères. Du carbone, de la mélatonine, de l'excitation. On a même vu des pair·e·s faire des allers-retours de soixante-douze heures du Vieux Continent au(x) Nouveau(x) Monde(s) ou vice-versa. Arrivé·e·s la veille muni·e·s de leur clef USB, reparti·e·s le soir-même de leur communication pour retrouver qui son terrain, qui son institution, qui ce qui lui tenait lieu de famille. C'était hier encore, mais quid de demain ? Puisqu'à l'heure où s'écrivent ces lignes le monde est subitement arrêté, de la façon la plus inattendue.

Enfants (il)légitimes des Grands Touristes, les historien·ne·s de l'art formaient une caste à part dans le cercle des globe-trotters et des globe-trotteuses. Que de voyages à leur actif pour prendre connaissance des lieux, éprouver l'espace, évaluer la matérialité, se frotter aux originaux et espérer revenir éclairé·e·s de ce contact ou de cette immersion ! Pour alors voir ce que d'autres n'auraient pas vu et pour en dire ce qui n'aurait pas été dit. C'était une tâche ardue de rechercher, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, le tête-à-tête intime dans la boursoufflure de ce qu'était devenue l'industrie touristique ; plus difficile encore était la tentative d'établir une relation singulière avec l'œuvre dans la promiscuité d'un musée peuplé ... Tu as eu raison de privilégier le cadre protégé du musée privé, cher Dario, que tu nous as enjoins de considérer comme une création artistique à part entière.

Hier encore nous abordions la trentaine lorsque le hasard de nos carrières balbutiantes devait nous réunir dans une même conférence internationale. J'ignore si tout comme moi tu avais bénéficié des bons Swissair de ton uni-

versité pour financer ton vol transatlantique. De Lausanne tu t'envolais pour évoquer le cas de l'art suisse dans le contexte de ton intérêt pour la géographie artistique, intérêt que le volcanique Enrico Castelnuovo, alors professeur à l'Université de Lausanne et co-directeur de la session du CIHA intitulée « Centre et périphérie : dissémination et assimilation de style », avait instillé en toi. A n'en point douter la géographie artistique était déjà une question de globe-trotters, mais moins de globe-trotteuses. On n'y prêtait alors pas trop attention. Je tentais quant à moi, sous la houlette de Françoise Choay et Paul Philippot, d'inscrire, à 6.500 kilomètres de chez lui, l'architecte genevois Jean-Daniel Blavignac, dans l'historiographie mondiale de la restauration monumentale. Nous fîmes certainement au mieux nos devoirs de débutant·e·s.

De ce XXVI<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art du CIHA intitulé *Themes of Unity in Diversity*, qui se tint à Washington DC entre le 10 et le 15 août 1986, subsistent quelques images et des sensations très vives. L'insupportable touffeur humide au sortir de l'avion sur un tarmac hostile, le logement sur l'épatant campus néo-gothique de Georgetown, le chronométrage stressant des présentations orales calibrées à 18 minutes, l'éblouissante conférence d'André Chastel sur les Universaux dans l'art, et, tout particulièrement, l'excursion très attendue sur les traces du président-architecte Tomas Jefferson : Monticello and University of Virginia.

Charlottesville était à deux heures et demie de bus de Washington en passant à travers les paisibles Shenandoah hills. Est-ce un hasard si Monticello et l'Université de Virginie furent le premier choix de la petite représentation helvétique au nombre desquels nous nous sommes retrouvés en compagnie d'André Corboz ? Hors la provenance, je n'avais toutefois que peu en commun avec la paire complice que vous me sembliez former et je ne

suis même pas certaine que nous nous soyons adressé la parole au-delà des salutations d'usage. Était-ce parce que des U.S. et de mon expérience de globe-trotteuse, je m'étais figurée devoir ramener plutôt des cartes de visite étrangères ? Hier encore soixante kilomètres et pas mal de réserves séparaient l'Université de Genève de celle de Lausanne, toutes barrières estompées au jour d'aujourd'hui, à l'heure des rendez-vous dans les Tibits des gares et des pratiques «échangistes» des écoles doctorales.

Work in progress, ouvrage en permanente gestation pendant plus de quarante ans, Monticello me laissa le souvenir confus d'un plan tortueux et d'une variation un brin provinciale sur le thème de Chiswick House. La composition urbaine de l'université de Charlottesville, organisée de part et d'autre de sa Rotonde directoriale, un peu à la manière des Salines d'Arc-et-Senans autour de la Maison du Directeur, devait par contre faire forte impression et laisser une marque indélébile chez la plupart des globe-trotteuses et globe-trotters. Une question néanmoins demeure sans réponse. Qu'André Corboz, alors fervent adepte du palladianisme, eût poussé sa pérégrination sur les traces de Jefferson

et que l'amour du néo-classicisme m'y ait conduite tombe sous le sens. Mais quel était donc, cher Dario, ton véritable mobile ?

Hier encore l'avenir personnel et académique était devant nous, avec son lot de surprises, de désillusions, de promesses et d'accomplissements. Le plus fort de ta carrière de globe-trotter était à venir : Lyon, Cleveland, Amsterdam, Genève, en passant par Buenos Aires, Francfort-sur-le-Main, Fribourg-en-Brigau, Mexico, New Delhi, Sao Paulo, Strasbourg, Tokyo, Zurich et Paris, sont quelques-unes des étapes qui orne ton CV cosmopolite. L'ironie du sort fait qu'en 2004 nous soyons devenus collègues au Département d'histoire de l'Université de Genève. Ta carrière de globe-trotter n'est pas derrière toi, puisqu'une fois encore tu relances les dés. Puisse Berlin te sembler le point de chute idéal !

# Gravure

Anastasia Belyaeva

The subject of this short entry is *Les instruments de l'eau-forte* by François Bonvin (Fig. 1), a print, the impression of which is of special meaning to the author in relation to Professor Dario Gamboni. At first sight it might seem to be an ordinary specimen of painter's etching from the 1860s, the time when the etching movement asserted itself, motivating painters to try themselves in the medium. But upon closer view it appears to be a nearly unique work in terms of the subject matter and a highly interesting one in terms of its treatment.

The printed oeuvre of Bonvin (1817–1887) is very modest and counts only 24 compositions, most of them etchings, executed sporadically from 1849 to 1871. It is generally thought that it was Champfleury, Bonvin's friend and a supporter of his art, who encouraged the artist to work in etching. Even though Bonvin was not a member of the Société des Aquafortistes, his series "Six Eaux-fortes dessinées et gravées par F. Bonvin, peintre" printed in 1861 by Auguste Delâtre was sold by Alfred Cadart and was advertised in the first issue of his "Eaux-fortes modernes". In 1874 Cadart published "Première suite de dix eaux-fortes par François Bonvin, peintre", a series which comprised six compositions from 1861 and another four executed in 1861–1871. Another etching from 1871 was included in Cadart's "L'Eau-forte en 1874". Even though Bonvin continued to execute paintings and drawings up until his death in 1887, he never took up etching after 1871, allegedly due to the vision deterioration.



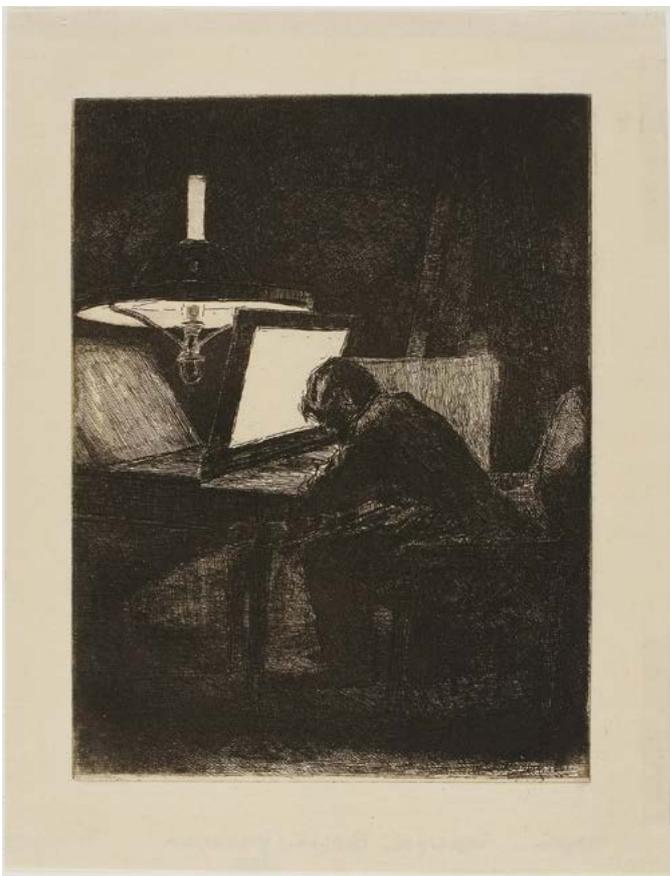
François Bonvin, *Les instruments de l'eau-forte*, 1861, Etching on cream laid paper, 227 × 149mm (plate), State III/3, Private collection, Image courtesy of Anastasia Belyaeva

*Les instruments de l'eau-forte* was originally a frontispiece of a series "Six Eaux-fortes ...". In 1874 the etching was printed again, being included in "Première suite de dix eaux-fortes ...". In 1888 the composition appeared in *L'Art*, accompanying artist's autobiography published by L. Gauchez. The impression in question seems to belong to this third edition.

The series "Six Eaux-fortes ..." is arguably Bonvin's most significant contribution to print-making, characterised by the far more skillful and thoughtful application of etching technique than in his early works in the medium. Probably Delâtre's involvement as a printer played its role, and possibly the agiotage surrounding etching stimulated Bonvin to employ it as a medium which offers its own particular pictorial language. Thus, in a laudatory article dedicated to the series, Philippe Burty stated that "M.

Bonvin a compris que l'eau-forte traitée par un peintre (...) pouvait réaliser des effets de lumière et d'intimité à la fois piquants et dignes d'intérêt". It was indeed the chiaroscuro effects which Bonvin seemed to be particularly preoccupied with while working on the etchings from the series. The sharp contrasts of black and white are present in all six compositions, but are most pronounced in *Le Graveur* (Fig. 2) and *Les instruments de l'eau-forte*. In the former the lamp lightens up the scene of an etcher at his desk, with the screen placed in front of the artist softly diffusing the light around his leaning figure, leaving the rest of the room in heavy darkness produced by

the dense cross-hatching of the etched lines. Even though in the latter composition the source of light is not present, the approach seems to be similar. The role of the screen is played by the sheet of paper hanging down the table: the light is falling directly on it, slightly illuminating the etcher's tools placed on top of the sheet and leaving the rest of the scene in deep shades. Burty placed a particular influence on *Les instruments de l'eau-forte* in relation to the light and shade modelling. Clai-



François Bonvin, *Le graveur, effet de lampe*, 1861, Etching and drypoint on cream laid paper, 219 × 164 mm (plate), Art Institute of Chicago (gift of Douglas Druick), Image courtesy of the Art Institute of Chicago

ming that the plate was the last in the series to be bitten and that it demonstrates therefore the most mature handling, he concluded that “M. Bonvin sait distribuer à son gré les vives lumières, les reflets transparents, les tons gris qui modèlent et donnent le plan”.

Both *Le Graveur* and *Les instruments de l'eau-forte* are homages to the art of etching, both somewhat particular. The depictions of etchers at work were widely spread starting from the 1860s, and the one executed by Bonvin is certainly among the very early examples. It bears striking resemblance to *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte* by Jean-Léon Gérôme, a painting exhibited in the Salon in 1861, the same year that the etching was published. The concentrated pose of a printmaker leaning over a printing plate and a screen placed in front of him lightning up the scene are the elements of both Gérôme's painting and Bonvin's etching, as well as of many further depictions of etchers, including self-portraits of Henri-Charles Guérard and Félicien Rops. *Les instruments de l'eau-forte*, a still-life showcasing the tools typical for the medium, is a unique composition of this kind. On the one hand, together with *Le Graveur* it belongs to the kind of imagery which praised etching in its intellectual and physical complexity. On the other hand, *Les instruments de l'eau-forte* can be considered in the context of the “attributes of art”, an eighteenth-century type of still-life which played an important role in Bonvin's painted oeuvre. In 1855 Bonvin executed his first *Nature morte aux instruments de musique*, with many more to follow over the next decades. In 1863 he painted two strongly vertical compositions *Attributs de la sculpture* and *Attributs de peintre* (Fig. 3), presenting the necessary tools and the articles specific for the workshop of a sculptor and a painter respectively. *Les instruments de l'eau-forte* executed two years earlier can be regarded together with the two paintings, also offering the markedly vertical setting and showcasing the attributes associated with etching, such as a metal plate, needles, bottles with acid, a magnifying glass and a dubber. The etcher's desk's

## Gravure (suite)

drawer with a round knob is also present in such paintings as *Nature morte au pot de cuivre* from 1879 and *Nature morte: chaudron et poireaux* from 1883; it also points to the fact that Bonvin viewed the etching as a part of his still-life oeuvre.

At the same time, while there has been a long tradition of portrayal of attributes of music, painting and sculpture, there has been no such a conventional type of still-life for printmaking. Some attributes associated with prints were included in engraved portrait frames and vignettes in the seventeenth and eighteenth centuries, while later in the nineteenth century etching tools appeared in frontispieces of original print publications, visiting cards of printers and portraits of etchers.



François Bonvin, *Attributs du peintre (Nature morte à la palette)*, 1863, Oil on canvas, 115 × 50 cm, Musée d'Orsay, Image courtesy of Musée d'Orsay

Instructive depictions of engraver's tools were published in printmaking manuals and encyclopaedias, most spread being the ones from Abraham Bossé's "Traicté" and from Diderot's "Encyclopédie". However, there has been no established practice of presenting printmaking attributes as a subject in its own right. Bonvin's portrayal of the etching tools in the still-life setting can be viewed therefore as an unprecedented tribute to the technique. All that remains is to be astonished by the fact that such an extraordinary homage came from a painter who only executed few prints in his life.

Henri Beraldi, *Les graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle: guide de l'amateur d'estampes modernes*, vol. 2 (Bellangé-Bovinet), Paris, 1885

Philippe Burty, "Les eaux-fortes de M. François Bonvin", *La Chronique des arts*, n° 9, 26 January 1862, 2

Jean Laran, et Jean Adhémar, *Inventaire du fonds français après 1800*, vol. 3, *Bocquin-Byon*, Paris, 1942

Alphonse Roux, "François Bonvin, graveur", *L'Amateur d'estampes*, troisième année, 1924, 80–87

Gabriel P. Weisberg, *Bonvin: La Vie et l'œuvre* (trad. André Watteau), Paris, 1979

# Hallucination

François-Xavier Viallon



Firenze, 8 Gennaio 2020

Cher F.-X.,

Merci de tes cartes fidèles qui nous font toujours grand plaisir. Johanna et moi passons ce mois de janvier à Florence, période où la ville n'est pas trop envahie de touristes, et propice à d'étonnantes coïncidences. Lors de la visite d'une église obscure de Borgo Pinti, je fus bercé dès mon entrée par un chuchotement collectif. Avançant vers le transept, je vis un épais halo de lumière rouge, en partie couvert par un groupe de femmes vêtues en habits paysans. Rassemblées en demi-cercle, certaines priaient, d'autres murmuraient. S'ajoutèrent à ce décor envoûtant d'étranges bruits de lutte, ponctués de battements d'ailes. Je tentais de m'approcher pour distinguer ce qui se tramait, lorsque je fus pris d'un vertige et dus m'adosser à une colonne voisine. Des bruits ambiants se détacha alors une voix semblant m'adresser la parole. Face à mon silence, la voix répéta la question, désordonnée mais intelligible, je me trouvai face à un brusquement de mon trouble, je me trouvai face à un prêtre attendant visiblement une réponse. Je balbutiai quelque chose, puis l'homme m'entraîna dans les

Signore F-X Viallon  
6, rue du Moléson  
CH-1202 Ginevra  
Svizzera

dédales de l'édifice. Je le suivis machinalement, mais ne parvins à retenir ses lancinantes explications sur les chapelles absidiales. Notre parcours s'acheva face à un imposant buffet, d'où le prêtre sortit un volume doré qu'il me pressa de signer. Feuilletant machinalement le livre, j'y vis d'illustres signatures, et quelle ne fût pas ma surprise en découvrant la paraphe de Paul Gauguin ! Le peintre m'avait poursuivi de ma rêverie jusqu'à la sacristie ! Cette carte te montre le tableau de mes rêves. Nous t'embrassons et te disons à bientôt,

Dario e Johanna



# Hearn, Lafcadio, (1850-1904)

Shigemi Inaga

Écrivain américain d'origine irlandaise par son père et grecque par sa mère, Lafcadio Hearn, naturalisé ensuite japonais sous le nom de Koizumi Yakumo (小泉八雲), est un personnage oublié dont les travaux s'avèrent extrêmement utiles pour mieux comprendre Paul Gauguin pendant son séjour à la Martinique. En effet, les deux hommes ont dû se croiser dans les rues de Saint-Pierre qui était alors la capitale administrative de la Martinique avant sa destruction par l'éruption volcanique de la Montagne Pelée, en 1902. Là, le futur écrivain collectait des récits oraux martiniquais et le peintre peignait des paysages. On peut dire que tous les deux partageaient une imagination volcanique : Hearn, qui ne connaissait alors le Japon que par les livres, comparait la Montagne Pelée au Mont Fuji tandis que Gauguin s'en inspirait au même moment dans sa création céramique – s'intéressant en particulier à la métamorphose imprévisible de l'argile au contact du feu.

Ils avaient aussi en commun un grand intérêt pour le folklore et la mythologie, voire une fascination pour la vie primitive. Ils partageaient un même rêve d'évasion vers un ailleurs, non contaminé par la civilisation occidentale. Leur tentation de «*going native*» à la fin du siècle, qui coïncidait avec l'apogée de l'Impérialisme colonial, mérite un examen critique d'un point de vue *postcolonial*.

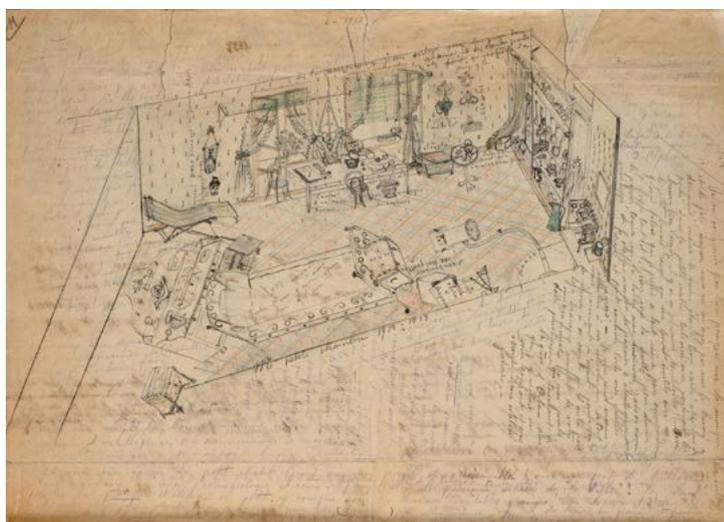
Cf. La dernière conférence de Dario Gamboni lors de son séjour au Japon en mai, 2019

# Heft

Katrin Luchsinger

Dario Gamboni hat meine Freude an ambivalenten Bildern um viele Facetten bereichert. Dazu gehören bildnerische Äusserungen unspektakulärster Art und Bilder, die wie “von selbst” (Weltzien 2006) entstehen. Kunst öffnet sich in dieser Vorliebe einer psychologischen Sichtweise. Ich bin auf diese träumerische Bildwelt gestossen, weil ich mich forschend mit Werken – Skizzen, Zeichnungen, Heften, Konstruktionen und Handarbeiten – befasst habe, die Patient\_innen in psychiatrischen Einrichtungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert hergestellt hatten und von welchen viele Kliniken in Europa eine kleinere oder grössere Sammlung aufbewahren. Adolf Wölffi (1864–1930) ist ein imponantes Beispiel mehrdeutiger Kunst. In diesem Forschungsfeld ist die den Werken innewohnende Ambivalenz manchmal von geradezu existentieller Bedeutung und entfaltet eine unerhörte Komplexität. Ich hatte die Gelegenheit, Dario Gamboni während dreier Jahre ab und zu einen Text und meine Fragen vorlegen zu können. Eine zentrale Frage betraf mögliche Referenzen von Arbeiten, die in einer Anstalt entstanden waren. Leicht zu finden sind jene, die Psychiater beizogen, die über ein Werk und die sie daran interessierenden Fragen schrieben. Eine buchstäblich prägende Referenz ist die Anstalt selbst: Ihre Population und die Behandlungskonzepte, welche die Bedingungen darstellen, unter welchen die Werke entstanden. Zeitgenössische Avantgardenkünstler\_innen referierten auf Konstrukte von Wahnsinn oder psychischen Ausnahmezuständen. Aber was Kunst schaffende Patient\_innen vor Augen hatten, während sie zeichneten, ist, bedingt durch die Machtverhältnisse in der Psychiatrie um 1900, nicht überliefert. Dennoch schreiben diese ihre Werke zweifellos in Diskursfelder ein. Ich suchte nach den Werken inhärenten sinnvollen, faszinierenden Anhaltspunkten, um den Autor\_innen so plausibel als möglich das Wort geben zu können. Das war mein Problem während des ersten Gesprächs, das ich jedoch nur sehr diffus formulie-

ren konnte. Ich hatte Dario den Entwurf eines Buchkapitels über ein Werk der Patientin Eugénie P. aus der “Maison de Santé de Préfargier” in Neuenburg geschickt (Luchsinger 2016). Dieses besteht aus einem von Hand zusammengenähten Heft aus verschiedenen gebrauchten Papieren, das im Januar 1918 entweder entstand oder jedenfalls dann überarbeitet wurde. Über die Umstände ist

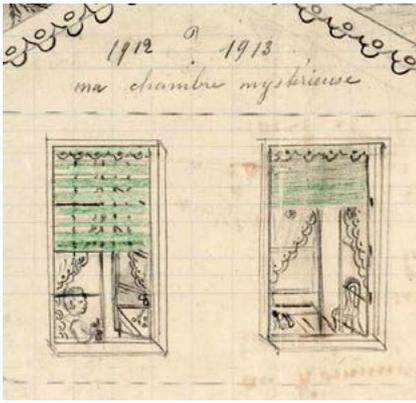


Eugénie P., ohne Titel, Heft aus verschiedenen Papieren mit rotem Faden zusammengenäht, S. 6, undatiert, Bleistift, Farbstift, Tinte, mit Bleistift überarbeitet, 15, 2 x 25,7 cm, Sammlung Prinzhorn, Inv. Nr. 1657, fol. 3 verso

fast nichts bekannt. Seit 1922 befindet es sich in der Sammlung Prinzhorn (Inv. Nr. 1657, fol 1-6).

Dario Gamboni gab mir zwei Anregungen. Erstens: “Der liebe Gott steckt im Detail”, ein Zitat von Aby Warburg, welches möglicherweise öfter zum Einsatz kam. Dennoch half mir der Hinweis auf die kulturhistorische Position sehr, wenn mich bei meiner Untersuchung wie auf Glatteis fühlte. Zweitens fiel ihm im Gespräch ein Haushaltbuch ein, welches er in einer Ausstellung gesehen zu haben meinte. Er suchte den Katalog dieser Ausstellung, fand ihn aber nicht, worüber er spürbar enttäuscht war. Das hat mich beeindruckt, denn es wurde klar, dass es ihm mit diesem Einfall, vorerst nur ein Strohhalm, völlig ernst war.

Eugénie P. war eine Frau, die ihre Würde in den Details ihres Alltags fand. In ihr Heft zeichnete sie



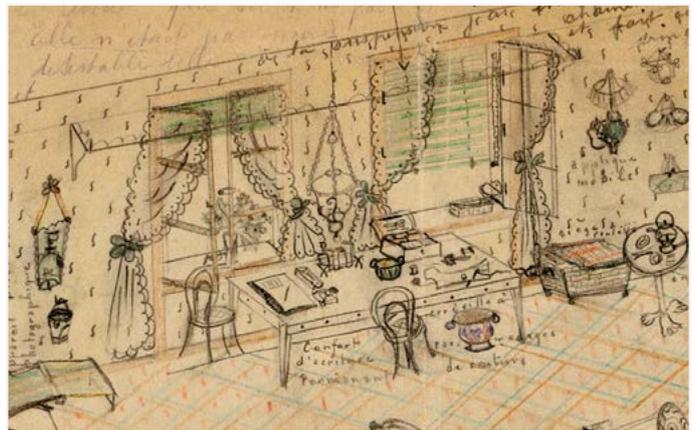
Detail aus: Eugénie P., ohne Titel, Heft aus verschiedenen Papieren mit rotem Faden zusammengenäht, S. 2, undatiert, Bleistift, grüner Farbstift, Tinte, Sammlung Prinzhorn, Inv. Nr. 1657, fol. 1 verso

ihr Zuhause, eine Zwei-, später eine Einzimmerwohnung, die sie 1911 bis mindestens 1913 in einem Haus in Versoix bewohnte. Auf der ersten Seite ist eine Szene, umrahmt und kommentiert von Schriftblöcken, dargestellt: Eugé-

nies Schwester Berthe war zum Tee gekommen. Sie erhebt sich von ihrem Stuhl und streckt sich, Eugénie wendet sich ihr auf einem Liegestuhl sitzend zu. Auf der Doppelseite zwei und drei sieht man das ganze Haus in einem gepflegten Garten von geschmiedeten Gittern umzäunt. Durch das geöffnete Fenster von Eugénies Zimmers im zweiten Stock erkennt man auf dem Tisch liegend ein Heft. Auf der Rückseite (Seite sechs) des Heftes ist dasselbe Zimmer detailliert in Aufsicht dargestellt. Den grossen Tisch, der in der Szene auf der Frontseite als Esstisch diente, benutzte Eugénie P. nun als Arbeitstisch zum Nähen und Schreiben. Dasselbe Heft, welches auf Seite zwei/drei durchs Fenster erkennbar gewesen war, liegt an derselben Stelle auf dem Tisch, das Schreibzeug liegt bereit, das Fenster steht offen, der Stuhl wurde ans Fenster gerückt. "Confort d'écriture permanente" schreibt die Autorin darunter. Alles in dieser Einrichtung ist sinnvoll geordnet und beschriftet. Die Erinnerung an einen Besuch Berthe's legte Eugénie P. sozusagen in Form eines kurzen Satzes auf die Bettdecke: "zu gross. Aber Berthe und ich haben hier gut geschlafen". Erinnerungen und Erläuterungen verweben sich in dem Zimmer, das sie "Ma chambre mystérieuse" nennt.

Jedoch drängen von allen Seiten Textblöcke an die Zimmerwände, aus welchen deutlich wird, dass diese Wohnung irgendwann zwischen 1913 und 1918 aufgelöst worden war. Ein neues Löschblatt,

dessen sie dringend bedürfe, weil ihr altes ganz verbraucht sei und um das sie mehrfach ersucht habe, schreibt Eugénie P. an eine unbenannte Person, sei in jenem Weidenkorb verstaut, in dem sich auch ihre Tagvorhänge befänden. Ihre Ressourcen, in der Form ihrer Dinge und der Ordnung, die sie durch sie erschaffen hatte, und ihre Souveränität als Gastgeberin hatte Eugénie P. offenbar eingebüsst. Die Verwendung von violetter Kopier- und blau-rotem Farbstift, welche in der Pflege eingesetzt wurden, verweisen darauf, dass sie Patientin in einer der Anstalt geworden war. Das Heft von Eugénie P. bezieht sich auf ihr eigenes früheres Heft, welches schon Jahre zuvor stets auf ihrem Arbeitstisch lag, damit sie "jederzeit" schreiben und zeichnend nachdenken konnte.



Detail aus: Eugénie P., ohne Titel, Heft aus verschiedenen Papieren mit rotem Faden zusammengenäht, S. 6, undatiert, Bleistift, Farbstift, Tinte, mit Bleistift überarbeitet, Sammlung Prinzhorn, Inv. Nr. 1657, fol. 3 verso

Das vorliegende Heft evoziert und repräsentiert das fragile Sinngefüge, in welchem sie verschiedene Erlebnisebenen verwebt, und das sie nicht nur erschaffen hat, sondern einer Öffentlichkeit vorlegt. Ebenso wie Eugénie P. das Heft mit einer Szene eröffnet, in der sie ihre Schwester Berthe mit Tee und Toast bewirbt, bewirbt sie in direkter Anrede eine Leserschaft, unter anderem mit so schwierigen Fragen wie jener: "Muss ich meine Gedanken lenken?"

Katrin Luchsinger, *Die Vergessenskurve. Werke aus psychiatrischen Kliniken in der Schweiz um 1900, Eine kulturhistorische Studie*, Zürich, 2016

Friedrich Weltzien, *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 2006

# Iconoclaste

Catherine Bolle

Iconoclaste !

Autour de la Gare principale de Milan, une sculpture de Mario Marini a été placée dans les années 1967, à l'occasion de la chute de la police politique, suite aux années fascistes.

La sculpture représente un cheval qui est tombé, et son cavalier qui tombe en arrière de côté. Cette œuvre en bronze est placée sur un socle de béton, avec la mention que je vous indique.

Environ 150 cm h x 230 cm x 90 cm.

Ce square, ou ce jardin urbain, est bordé d'un autre jardin ou square, nouveau, aménagé après l'an 2000, peut-être 2010. Un objet que certains apprécieraient de trouver sculptural représente une pomme. Environ 500 cm h x 500 cm x 50 cm.

En béton ou en coulée de ciment.

Notons que ces 2 cas sont dominés par cette gare éclectique qui rappelle l'Empire romain, l'empereur, et le faisceau du lecteur se voit et annonce la place qu'il prendra dans l'image du fascisme.

L'aura de cette sculpture, ce cheval et son cavalier, est perturbée par l'implantation très proche de ce fruit en béton, qui représente une certaine surveillance, et une police peut dans la toile s'introduire.

C'est en ayant lu les textes sur l'iconoclasme de Dario Gamboni que mes yeux ont pu commencer à penser, et c'est avec Walter Benjamin que l'idée de l'aura a commencé à germer dans l'esprit.

Visite de la gare de Milan, octobre écrit en Futura de Paul Renner. catherine bolle 2018-2019.

# Inchoate

David Zagoury



Mickey Bach's Word-a-Day (in Marfa)

# Japon

Sadao Fujihara

Depuis 2009, Dario Gamboni visita quatre fois le Japon, en donnant au total 9 conférences et 2 séminaires. On peut dire qu'il est l'un des historiens d'art les plus aimés par les Japonais. Voici la liste de ses conférences au Japon.

La première visite en 2009: invité en tant que conférencier par le Centre de philosophie de l'Université de Tokyo et le Centre de la Recherche sur la Culture japonaise de Kyoto, Dario donna deux conférences et organisa deux séminaires. Le 6 juillet à Kyoto, il tint une conférence intitulée «Japonisme et image potentielle» dans le cadre du colloque: *Japanese Aesthetics and the Visuality in Question*. Les autres participants étaient Sadao Fujihara («Art Appreciation in the Far East as Esthetic Communication », Murielle Hladik («Esthétique japonaise. Traces du temps»), Masatsugu Nishida («Temporalité dans l'architecture: France et Japon») et Shigemi Inaga («La vie transitoire des formes: réflexion sur le Sanctuaire d'Isé»). Le 12 juillet 2009 à Tokyo, ensuite, il donna une conférence dont le titre était les «Soupçons d'aspect et paraboles: nouvelles recherches sur Odilon Redon et Paul Gauguin» avec son coordinateur, Atsushi Miura. Après cette conférence, Dario organisa deux séminaires à l'Université de Tokyo, concernant les *Images potentielles* (le 14 juillet, avec les participants suivants: Masaya Koizumi, Momo Kanazawa, et Gaku Kondo) et «Museum as a Work of Art» (le 16 juillet).

La deuxième visite en 2016: Dario vint au Japon pour faire des recherches sur Isamu Noguchi et Taro Okamoto avec le concours de la Fondation d'Heiwa Nakajima. Le 23 juillet, au Musée Taro Okamoto de Kawasaki, il fit une conférence sur «Noguchi et Okamoto: des images potentielles à la

création de musées». Le 30 juillet, dans le cadre du colloque «Recherches récentes sur Odilon Redon et Paul Gauguin», organisé à Kyoto par la Société franco-japonaise d'Art et d'Archéologie et l'Université d'Ibaraki, il fit un exposé sur les «Archives et laboratoire: lumières nouvelles sur Odilon Redon et Paul Gauguin», aux côtés de Noriko Yamajo («Odilon Redon, *Apparition*: au-delà de la mythologie de Salomé»), Haruko Hirota («Oviri: de l'incarnation de dieu à la création de la sculpture moderne») et Takanori Nagai («Cézanne chez Gauguin»).

La troisième visite en 2018: le 12 mai, Dario participa au colloque *Odilon Redon: Nature et Décoration*, organisé à l'occasion de l'Exposition Redon au Musée Mitsubishi Ichigokan à Tokyo. Il fit une conférence intitulée «La fleur rare de l'originalité: Odilon Redon et la nature naturante» avec comme autres participants Hiroo Yasui («Les noirs, où sont-ils maintenant?: Odilon Redon, le baron de Domecy et les décors de la salle à manger au château de Domecy-sur-le-Vault») et Noriko Yamajo («D'où viennent les fleurs?: La flore dans les cartons d'Odilon Redon pour la tapisserie des Gobelins»).

La quatrième et dernière visite au Japon en 2019: le 24 juin, Dario fut invité au colloque international *L'utopie chez les peintres postimpressionnistes, Cézanne, Van Gogh et Gauguin*, organisé par l'Institut de Technologie de Kyoto et la Société franco-japonaise d'Art et d'Archéologie. Dario parla sur «Utopie ou uchronie? Paul Gauguin dans les mers du Sud». Les autres conférenciers étaient André Dombrowski («L'expressionnisme chez Paul Cézanne: Émotion et Utopie») et Tsukasa Kodera («Le "Japon=Midi" de Vincent van Gogh. Quelle Utopie?») Le 28 juin, de passage à Shingu, célèbre village mystique au

Japon, il fit une conférence intitulée «Stone and Wood, Image and Presence», dont l'organisateur était Akira Akiyama. Le 6 juillet, à l'Université Tohoku Gakuin de Sendai, il fit une conférence intitulé «Creative Destruction: Preservation and Memory» avec son organisateur, Michiaki Suzuki («Sur le terrain dégagé et la culture matérielle au Japon»). Enfin, le 12 juillet, à l'Université de Tokyo, il donna une conférence dont le titre était «Material, Place, and the Sacred Image».

Durant ces différents séjours au Japon, Dario et son épouse Johanna firent le tour du Japon presque en entier! Ils visitèrent non seulement Kyoto et Tokyo, mais aussi Takamatsu (Kagawa), Kanazawa, Wajima (Ishikawa), Sado (Niigata), Kawasaki (Kanagawa), Ichinoseki, Hiraizumi (Iwate), Sapporo (Hokkaido), Okinawa, Shingu (Wakayama), Sendai (Miyagi), etc.

# Klecksographie

Friedrich Weltzien

Die Klecksographie oder der Klappdruck ist ein Sonderfall der Monotypie. Sie besitzt eine enge Verwandtschaft zu Techniken des Blotting und Mopping, der Decalcomanie, des Dripping und Pouring, der Verblausung oder des Farbflusses und teilt einige Merkmale mit der Frottage, der Collage und anderen bildkünstlerischen experimentellen grafischen Verfahren. Der Terminus entstand wohl um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Umfeld des Arztes und Dichters Justinus Kerner, der ihn populär machte. Kerner schreibt im Juni 1854 in einem Brief die Prägung des Begriffs dem Germanisten und Schriftensammler Freiherr Joseph Christoph Maria von Laßberg zu: "Graf Laßberg, mein Gastgeber, hat diese Bilder im Scherz aber nicht ohne Geist 'Klecksographien' genannt."<sup>1</sup>

Diese Zuschreibung kann nicht ganz der Wahrheit entsprechen, denn Kerner selbst hat den Begriff schon zwei Jahre zuvor verwendet, als er sich im April 1852 bei dem studierten Juristen und Münchner Hofmusikintendanten Franz von Pocci herzlich für die Übersendung einer Reihe von Tintenflecken bedankte: "Sie haben mich durch die herrlichen Klecksographien sehr erfreut."<sup>2</sup> Der Umstand, dass zu diesem Zeitpunkt diese grafische Technik überall in Europa bereits in reger Nutzung war und die Terminologie zwischen Kerner und Pocci umstandslos angewendet wird, spricht dafür, dass die Bezeichnung bereits geläufig war. Wer auch immer also den Neologismus geprägt hat, durch Kerner wird er in den kunsttheoretischen wie auch den literaturhistorischen Diskurs eingetragen. Spätestens durch die postume Publikation seines "Klecksographien" benannten Manuskriptes durch seinen Sohn Theobald im Jahr 1890 ist das Wort lexikalisch.

Seit einem Artikel für die Neue Zürcher Zeitung, "Der Dämon im Tintenfass", 1996 er-

schiene, hat sich Dario Gamboni über viele Jahre hinweg mit dieser Bildtechnik beschäftigt und sie in einen kunst- und kulturhistorischen Kontext eingebettet.<sup>3</sup> So hat er sich mit der Praxis der "unabsichtlichen Bilder" August Strindbergs beschäftigt, die Rolle des Zufalls in der künstlerischen Produktion des 19. Jahrhunderts erforscht, experimentelle und unkontrollierbare Verfahren in der Romantik und im Impressionismus, im Symbolismus und im Jugendstil, in der Hochkunst wie in Comics und der visuellen Kommunikation beschrieben.<sup>4</sup> Relevant für die kunsthistorische Aufarbeitung der Klecksographie sind diese Untersuchungen zum einen durch die Hervorhebung des potentiellen Charakters solcher Bildtechniken. Dario Gamboni hat dies durch die Definition des von ihm eingeführten *terminus technicus* des "potential image" deutlich gemacht.<sup>5</sup>

Einige Phänomene des potentiellen Bildes verdeutlicht die Klecksographie paradigmatisch. Sie ist eine grafische Technik, die darin besteht, Tinte (oder eine beliebige andere färbende Flüssigkeit) auf ein Blatt Papier zu geben, das daraufhin einfach oder mehrfach gefaltet wird. Durch diesen Faltvorgang verteilt sich die Tinte unter Druck zwischen den beiden Papierlagen und erzeugt so eine im Augenblick des Wiederaufklappens sichtbar werdende symmetrische Struktur. Die Verteilung der Tinte kann durch die Wahl des Farbtons (oder der Farbtöne), der Farbmenge, der Viskosität und des auf das Papier ausgeübten Drucks, sowie bei der Nachbearbeitung über eine Reihe weiterer Eingriffsmöglichkeiten zwar beeinflusst werden. Eine exakte Kontrolle ist aber auch bei virtuoser Beherrschung der Mittel ausgeschlossen.

In diesem Sinne handelt es sich nicht um ein abbildendes Verfahren. Oder wie es Kerner im zitierten Schreiben von 1854 formuliert: "Du kannst nie hervorbringen, was Du möchtest

und erhältst oft das Gegenteil von dem, was Du erwartest.“<sup>6</sup> Die nachträgliche Interpretation des vorgefundenen Flecks gehört insofern notwendig zum produktiven Prozess hinzu und macht es möglich, dass sich innerhalb einer gegebenen Struktur eine Vielzahl unterschiedlicher Bilder finden lassen. Im Tintenfleck wird nicht ein einzelnes Bild manifest, sondern eine potentiell unendliche Anzahl von Bildern können immer wieder und von jede/r Betrachter\*in aufs Neue aus seiner Struktur herausgelesen werden. Das Phänomen potentieller Bilder macht klar: Sehen ist keine passive Aufnahme, sondern ein schöpferischer Akt.

Eine andere Relevanz, die sich aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Klecksographie ergibt, wird von Dario Gamboni ebenfalls unterstrichen: die produktionsästhetische Methode. Werkimmanente, formal- oder rezeptionsästhetische Ansätze greifen notwendigerweise zu kurz, um den Interpretationshorizont potentieller Bilder zu umreißen.<sup>7</sup> Indem die Wahrnehmung selbst in der Klecksographie immer und zwangsläufig thematisch wird, kann der Herstellungsprozess – die beteiligten Akteure und deren künstlerische Entscheidungen, die zur Verwendung kommenden Materialien, die Bedingungen und Umstände, Ort und Situation der Entstehung und weiteres mehr – bei der Analyse des jeweiligen Artefaktes nicht außer Acht gelassen werden.<sup>8</sup> Die Tatsache, dass ein zu betrachtendes Werk so aussieht, wie es aussieht, verdankt sich nicht nur der künstlerischen Intention, sondern ist vielmehr das Resultat aller Bedingungen seines Entstehens. Erworbenes Wissen, tradierte Handhabungen und angeborene körperliche Fähigkeiten, zur Verfügung stehende technische oder finanzielle Mittel, ja unter Umständen sogar die Tageszeit oder die Wetterlage nehmen Einfluss auf jedwede Bildentstehung. Die kunstwissenschaftliche Analyse muss aus diesen Gründen darum bemüht sein, aus der eingehenden, detaillierten Untersuchung wie einer exakten Quellenkunde diese Bedingungen zu rekonstruieren.

Die Klecksographie ist weniger eine Variante der Vorzeichnung, der Skizze oder des Entwurfs, als vielmehr eine intermediale Form, die untrennbar mit der Briefkultur des 19. Jahrhunderts verbunden ist. Justinus Kerner selbst stellt Bezüge zur Fotografie her (die ebenfalls von selbst entstehende Bilder erzeugt), aber auch zum Okkultismus und magischen Praktiken wie der Kaffeesatzleserei. Es werden von ihm und seinen Zeitgenossen medizinische, neurologische, evolutionsbiologische, physikalische oder elektrochemische Argumente herangeführt, um zu belegen, dass im Klecks durchaus gesetzmäßige Kräfte zu einem objektiven Ausdruck finden, es sich folglich keineswegs um Zufallsformen handelt. Vor allem aber die romantisch-ästhetische Lesart eines über den gestaltenden Willen des Klecksenden hinausweisenden Ausdrucks macht im weiteren historischen Verlauf die Tintenkleckse fruchtbar etwa für Hermann Rorschachs psychodiagnostische Anwendung<sup>9</sup> wie auch für Verfahren der *peinture automatique* im surrealistischen Umfeld, antifaschistischen Ästhetiken während der 1940er Jahre bishin zum Tachismus, der gestischen Abstraktion des Informel oder der Psychografie im *action painting* nach dem Zweiten Weltkrieg.<sup>10</sup>

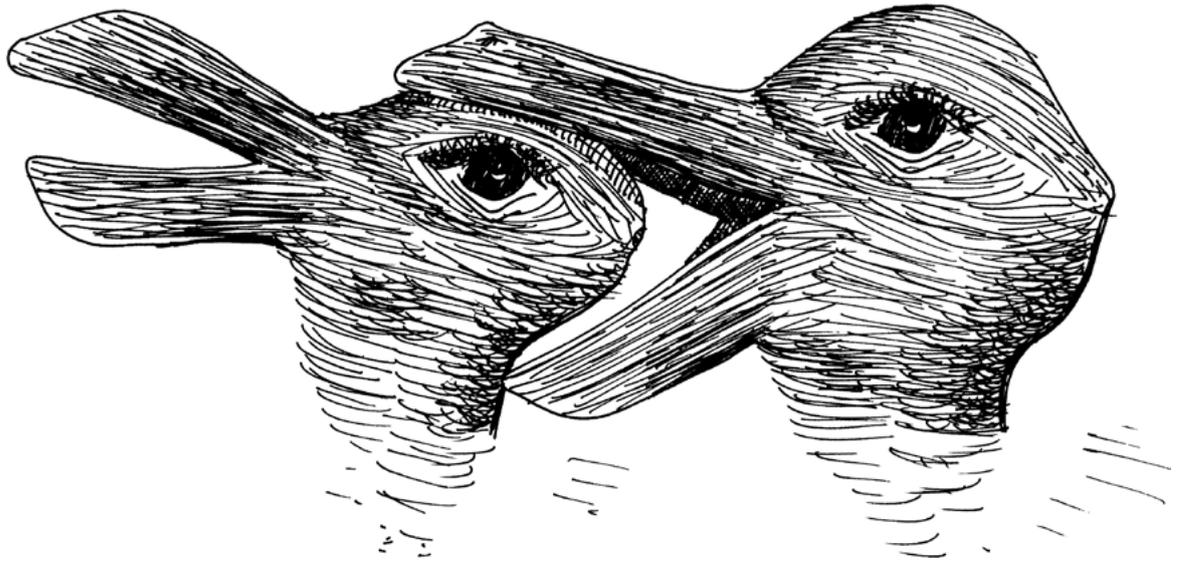
So hat sich die Relevanz der Klecksografie nicht nur medientechnisch bis in die jüngste Zeit fortgesetzt.<sup>11</sup> Auch die methodischen Erkenntnisse, die sich aus der Beschäftigung mit dieser Technik ergeben haben, prägen den aktuellen Zustand des Faches der Kunstgeschichte weitreichend.

## Klecksographie (suite)

- <sup>1</sup> Kerner an Otilie Wildermuth, Juni 1854, Original im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Online veröffentlicht bei Peter Braun: *Zwei, bisher unbekannte Briefe von Justinus Kerner an Otilie Wildermuth über das Sehen, die Photographie und die Kunst der Klecksographie*, in Frank Furtwaengler (Hg.), *Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift für Joachim Paech zum 60. Geburtstag*, Konstanz, 2002, o.P., Onlinepublikation URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-opus-8362> [12.02.2020]
- <sup>2</sup> Poggi, Franz (Enkel) (Hg.): *Justinus Kerner und sein Münchener Freundeskreis. Eine Sammlung von Briefen*, Leipzig, 1928, 215
- <sup>3</sup> Dario Gamboni: "Der Dämon im Tintenfass. Justinus Kerners 'Klecksographien'", in *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 155, 6-7, Juli 1996, 70
- <sup>4</sup> Dario Gamboni: "'Dieses Schillern der Eindrücke freute mich...': August Strindberg und unabsichtliche Bilder im Paris der 1890er Jahre", in Gerhard von Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann (Hg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen, 2001, S. 173-186; ders.: „'Fabrication of Accidents'. *Factura and chance in nineteenth-century art*". In: *Res, Anthropology and Aesthetics*, 36, Autumn 1999; ders., "Acheiropoiesis, Autopoiesis und potentielle Bilder im 19. Jahrhundert", in Friedrich Weltzien (Hg.), *Von selbst. Autopoietische Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 2006, 63-74; ders., "Jugendstil. Die Form des Lebens", in Angeli Sachs (Hg.), *Nature Design. Von Inspiration zu Innovation*, Zürich, 2007, 98-111; ders., "Nubes cum figuris. Das Wolkendeuten als modernes Paradigma von künstlerischer Wahrnehmung und Gestaltung", in Stephan Kunz/Johannes Stüchelberger/Beat Wismer (Hg.), *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, München, 2005, 91-99; ders., "Stumbling over/upon Art", in *Cabinet*, Nr. 19, Herbst 2005, 58-61
- <sup>5</sup> Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, 2002
- <sup>6</sup> Kerner an Otilie Wildermuth (wie Anm. 1)
- <sup>7</sup> Dario Gamboni, "Ambiguität in der Kunst: Bildtheorie und Interpretationsverfahren", in Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln, 2010, 209-224
- <sup>8</sup> Dario Gamboni, Andreas Beyer (Hg.), *Poiesis. Über das Tun in der Kunst*, München 2014; ders., "Abstraction, matière et imagination dans l'œuvre et la pensée de Gustave Moreau", in *Gustave Moreau. Vers le songe et l'abstrait*, Ausst.kat. (Musée national Gustave Moreau, Paris), Paris, 2018, 61-73
- <sup>9</sup> Dario Gamboni, "Der monströse Bauch des Vexiergeiers. Kryptographien und Suchbilder: Manifeste und latente Bilder in Kunst, Psychoanalyse und Trivialbildnerie", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 37, 13. Februar 2002, N4; ders., "Un pli entre science et art: Hermann Rorschach et son test", in Anne von der Heiden/Nina Zschocke (Hg.), *Autorität des Wissens. Kunst- und Wissenschaftsgeschichte im Dialog*, Zürich, 2012, 47-82
- <sup>10</sup> Vgl. Friedrich Weltzien, *Fleck. Das Bild der Selbsttätigkeit. Justinus Kerner und die Klecksografie als experimentelle Bildpraxis zwischen Ästhetik und Naturwissenschaft*, Göttingen 2011; ders., "Die Lebendigkeit des Materials. Zur Geschichte selbstorganisierender Flecken zwischen Kunst und Wissenschaft", in Marion Ackermann (Hg.), *Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause 1937-1944*, Ausst.kat., Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart, 2007, 105-116
- <sup>11</sup> Friedrich Weltzien, "Design als kritische Praxis. Kreativität und Unordnung", in Claudia Mareis/Christoph Windgätter (Hg.), *Wild Thing. Unordentliche Prozesse in Design und Wissenschaft*, Berlin, 2018, 129-152

# Lapin-canard

Jan Blanc



.. Lapin-canard (iconoclasme) ..

# Materials, Materiality

Hans-Jörg Rheinberger

In a recent catalog accompanying the exhibition *Gustave Moreau – Vers le songe et l'abstrait* at the Musée national Gustave Moreau, Dario Gamboni writes: "... il ne fait pas de doute qu'une connaissance plus précise des moyens et processus engagés dans le travail de Moreau, ce qu'on appelle communément la 'cuisine', est indispensable à la compréhension de sa peinture et que ses œuvres les plus abstraites en constituent un témoignage privilégié" (*Gustave Moreau – Vers le songe et l'abstrait*, Paris, Somogy & Musée Gustave Moreau, 2018, p. 66). And referring to Gaston Bachelard and James J. Gibson, he continues: "... le matériau en tant qu'agent de l'œuvre d'art inclut ce que Gaston Bachelard appelait l' 'imagination de la matière', les associations dont le matériau est porteur et qu'il suscite, ses 'affordances' imaginatives en quelque sorte" (*ibid.*, p. 67.). An interest in the materiality and the materials both aesthetic and epistemic, in the arts and in the sciences, is what made our paths cross in past years, and hopefully it will remain so in years to come. As far as the sciences are concerned, it is the French nineteenth-century physiologist Claude Bernard who magisterially and in an unsurpassed fashion pointed to the centrality of experiencing the "kitchen" for an understanding of the sciences in their making. In his *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, he found the following words for his conviction: "Il faut avoir été élevé et avoir vécu dans les laboratoires pour bien sentir toute l'importance de tous ces détails de procédés d'investigation, qui sont si souvent ignorés et méprisés par les faux savants qui s'intitulent généralisateurs. ... S'il fallait donner une comparaison qui exprimât mon sentiment sur la science de la vie, je dirais que c'est un salon superbe tout resplendissant de lumière, dans lequel on ne peut parvenir que par une longue et affreuse cuisine" (Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris Flammarion, 1984 [1865], p. 44). Not to lose from sight the materialities of the laboratory and those of the studio in which the works of the arts and those of the sciences are accomplished, has for long accompanied Dario's and my own ef-

forts to shed light on the dynamics inherent in the oeuvres and the *manoeuvres* of those artists and scientists with whom we engaged on our itineraries and our forages into the history of the arts and the sciences. It is thus certainly not by chance that we find, among Dario's publications, listed in his publication record held at the University of Geneva under the number 92, a note entitled "L'atelier, le laboratoire et la cuisine," published in a stapled, obscure little pamphlet carrying the name *Osso bucco*, and published as its number zero for an art atelier of Geneva's L'Usine in 2005.

In one of my more recent studies, I happened to have a close look at a remarkable encounter – that of historical epistemologist and poetologist Gaston Bachelard with copper engraver and master of perspective Albert Flocon. Everything here revolves around the hand of the engraver as it meets the resistance of matter out of which the oeuvre sparks. When I presented parts of that work in the spring of 2015 at a symposium in Vienna's International Research Center for Cultural Studies, which Dario also attended and contributed to with a presentation of his own work on Paul Gauguin, we engaged in a lively discussion during which Dario drew my attention to Henri Focillon's beautiful "Éloge de la main", an essay appended to the second edition of Focillon's masterpiece *Vie des formes* (Paris, Alcan, 1939). Focillon, art historian and passionate engraver himself, there writes: "À mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la main exploite ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour" (p. 164-165). What a wonderful image: that of the hazards of matter whose disaster the hand exploits so that the spirits awaken – that very essence of what it means to experience an encounter! Encounters, experiments for that matter, are always prone to disaster, and it is only short of disaster that the most remarkable things will spring, be it experimental "findings" or "solutions" to an artistic problem. Delving into the ghastly kitchen requires resoluteness; surfacing in a superb salon may be the unanticipated reward.

# Medium

Ted Gott

## *Odilon Redon and the Medium of Photographic Reproduction: The Case of the Druidesse.*

When one thinks of Odilon Redon and the word *médium*, the first thing that comes to mind is lithography, the print medium of which he was the uncontested master in the late nineteenth century. Although Redon famously said that he created “mes premières lithographies pour multiplier mes dessins”, their small editions of 25 or 50 impressions do not concur with modern notions of image multiplication, with which we mainly associate photography.

Redon saw his work reproduced photographically twice in the journal *La Vie moderne*, a small gillotype of his drawing *Mauvais esprit* appearing in its issue of 26 August 1882 and another drawing, *Tête fumante*, gracing its cover on 26 October 1885. Redon was less than enchanted with the results. On 6 September 1882 he told his new friend Émile Hennequin: “Vous avez vu sans doute dans la *Vie Moderne* les résultats que donne la gillotypie avec mes dessins; l’expression perd, mais votre vignette étant faite sur papier bristol, elle sera mieux”. The “vignette” he was referring to here was his charcoal drawing of a raven, which was to be photographically reproduced by Ollendorf on the cover of his Hennequin’s translation of Edgar Allan Poe’s *Contes grotesques* later that year. Here, without his approval, the negative spaces within his drawing were filled with the book’s title and publisher’s details, causing him to say, in a letter to his brother

Ernest of 30 January 1883, that “Hennequin avait été trompé par l’Éditeur qui avait fait de mon dessin un oiseau de réclame”; and to lament that:

Il est difficile à l’artiste d’aborder, seul, ces nouveaux modes d’imprimer. Je ne le regrette guère, pour mon compte, car les



Odilon Redon, *Druidesse*, 1891, lithographie sur Chine appliqué, 23,1 × 20,2cm (image), Chicago, Art Institute of Chicago, The Stickney Collection, 1920.1698

nouveaux procédés ne me sont guère favorables. Il n’y a que la gélatine qui me traduira bien (ce qu’emploie [Adolphe] Braun) mais les prix du cliché et des épreuves sont pour mon moment inabordables.

Rather than embracing the potential of new types of photographic reproduction for marketing his work, Redon remained for the most part faithful to the more restricted dissemination afforded by limited edition lithographic prints and portfolios. In one notable instance, however, he agreed, a decade after the *Contes grotesques* fiasco, to have one of his lithographic works widely reproduced by the new *médium* of photographic printing.

*Druidesse* (M117) was incorrectly dated 1892 in Mellerio's 1913 catalogue raisonné of Redon's lithographs; but we know from Joris-Karl Huysmans's correspondence with Redon that it was actually editioned in October 1891. The copy he presented to Huysmans at that time, from the edition of fifty with letters and inscribed "à Hüysmans / son ami / Odilon Redon" is now in the collection of the National Gallery of Victoria, Melbourne.

At the close of March 1892, though, Schuré told the journalist Benjamin Guinaudeau that: "Pour illustrer le brochure programme que le *Théâtre d'Art* publie, à chacune de ses représentations [de mon *Vercingétorix*], le grand intuitif, le puissant évocateur de rêve et de pensée, Odilon Redon, a bien voulu me dessiner une Gwynfêa", implying that Redon had only just drawn this image for him. Possibly Schuré himself had come to believe his own story, delighted with the appearance of Redon's *Druidesse*, reproduced on the playbill accompanying the performances by two players from Paul Fort's Théâtre d'Art of two scenes from his Gallic rebellion drama of 1887, *Vercingétorix*, on 28 and 30 March 1892. In February 1892 Schuré had asked Redon to create a set for one of the two scenes to be performed from this narrative of revolt against Caesar's troops in ancient Gaul, as well as requesting a drawing for the production's handbill:

Monsieur Paul Fort m'a dit que si en outre l'une des deux scènes vous inspirait un petit dessin on reproduirait ce dessin en tête du programme de la soirée qui sera tiré

à 2.000 exemplaires et distribué dans la salle, et de plus reproduit avec le dessin de la maquette dans les Annales du *Théâtre d'Art* qui vont être publiées prochainement.

Nothing if not ambitious, Paul Fort had founded the Théâtre d'Art at the tender age of eighteen, and had only just turned twenty when he staged Schuré's scenes from *Vercingétorix* in March 1892. In the end, though, neither he nor Schuré secured either a set design/*décor artistique* (eventually taken up by Paul Sérurier) or an original drawing from Redon. Instead, the handbill (Veinstein VI) for the two performances of *Vercingétorix* reproduced photographically an impression of Redon's *Druidesse* with an accuracy that even included the lithograph's "écriture" at upper right, *Druidesse\_50 exemp.*, which was titled "Vercingétorix: La Druidesse, dessin de Odilon Redon" and accompanied a synopsis of the play's action by Schuré. They were lucky perhaps that Redon's *Druidesse* could happily stand in for Gwynfêa, "la Druidesse", as Schuré described her in the program notes, "qui sort blanche et visionnaire des forêts ténébreuses de la Gaule, [qui] demeure le rêve inéluctable de la vieille race celtique – la Vierge inspirée – la Prophétesse – la Femme de l'avenir!".

Sadly for Schuré, the excerpts from his *Vercingétorix* were not at all well received. In *Le Figaro*, Henry Fouquier called it a dull recasting of Vincenzo Bellini's 1831 *Norma* without even that opera's outmoded music, a nasty swipe at Abel Duteil d'Ozanne who had scored the Théâtre d'Art's performance. In *Le Temps*, Francisque Sarcey was no kinder, criticising its antiquated aesthetics: "Ne disons rien du *Vercingétorix* de M. Schuré. C'est une tragédie du premier empire écrite et rimée dans le goût de Luce de Lancival. Ces jeunes gens ont bien dû souffrir de monter cette vieillerie". Writing for *L'Ermitage*, a critic using the pseudonym Tristan l'Ermitte, while acknowledging that "certes, M. Schuré est un esprit distingué, d'érudition curieuse, et son livre *les Grands initiés* est volontiers lu par nous tous", nonetheless felt that "il faut

## Medium (suite)

avouer que la place de son *Vercingétorix* n'était pas au Théâtre d'Art; les planches de l'Odéon même se seraient défoncées sous le trot pesant de ces alexandrins poncifs”.

While Schuré did not fare so well, the Théâtre d'Art's performance of *Vercingétorix* was arguably a success for Redon publicity-wise. Schuré's reference to 2,000 theatre programs in his February 1892 letter to Redon seems not to have been an exaggeration. Noting that “les vers du *Vercingétorix* sont d'une fort honnête médiocrité”, *Mercur de France*'s Jean Court nevertheless described an epic battle to find a seat at the production's premiere on 30 March:

M. Paul Fort avait trouvé très amusant de réunir 800 personnes dans une salle construite pour contenir au plus 300 spectateurs. Dès 8 heures on s'écrasait aux portes; fauteuils et chaises furent pris d'assaut par une nuée de barbares, et la plupart des invités, munis d'authentiques coupons dûment numérotés, cherchèrent vainement comme toujours, les sièges qui leur étaient dévolus.

While also finding Schuré's words to be “surannées”, Willy (Henry Gauthier-Villars) who was there on the opening night crush described by Court, noted approvingly in his diary: “Au programme, une druidesse de M. Odilon Redon”. It is not unreasonable to assume that similar crowds attended the dress rehearsal night on 28 March, thus placing Redon's *Druidesse* reproduction into the hands of thousands of patrons, a solid publicity return for minimal investment on the artist's part. Nor did the photographic distribution of *Druidesse* stop there.

Intriguingly, Redon's *Druidesse* was reproduced again (sharing page 7 with two drawings by Daumier and a sketch by Gauguin) in the second issue (nos. 2–3) of Fort's periodical *Le Livre d'Art, suite au Programmes – Revues du Théâtre d'Art*, which was priced at 30 centimes. In addition, it was advertised here that it was also offered as part of a limited edition portfolio of Théâtre d'Art images by, apart from Redon,

artists such as Vincent van Gogh, Édouard Vuillard, Émile Bernard, Paul Bonnard and Paul Ranson: “Il a été tiré de ce numéro (No 2) 31 exemplaires numérotés sur papier fort, à 5 francs. – et 21 exemplaires numérotés sur papier Impérial du Japon, avec tous les dessins hors texte, formant une collection de 20 planches, (dont 11 à la grandeur du Livre d'Art et 10 plus grands) – à 25 francs”. I have not seen a *Druidesse* reproduction from this *Livre d'Art* “papier Impérial du Japon” edition. The Bibliothèque National, Paris, however, holds an incomplete copy, “Edition de luxe. No. 6”, (marked as “tirée à 12 exemplaires numérotés”, to further confuse matters), containing hand-coloured woodcuts by Bernard printed directly from the woodblock, and photographic reproductions of drawings by Vuillard and van Gogh, but without, sadly, Redon's *Druidesse*.

### *A Note on the Théâtre d'Art Publications.*

There were eight Paul Fort / Théâtre d'Art publications produced in 1891–92, six “Programmes – Revues” and two periodical issues. In addition to the seven publications listed by André Veinstein, there was also a “Première Année – No.1” issue of *Le Livre d'Art, suite au Programmes – Revues du Théâtre d'Art* in May 1892. What confuses matters is that the *Programme de la Première Représentation de la Saison 1891–1892* was published in December 1891 with the title *Le Livre d'Art, organe du Théâtre d'Art*. There were only two issues of *Le Livre d'Art* as a numbered periodical, no.1 (May 1892), edited by Remy de Gourmont (not in Veinstein), and nos. 2–3 (June–July 1892), edited by Emile Bernard and Paul-Napoléon Roinard (Veinstein VII).

These two 1892 issues of *Le Livre d'Art, suite au Programmes – Revues du Théâtre d'Art* are separate from the new periodical, *Le Livre d'Art: Revue Artistique et Littéraire illustrée de Planches Originales*, also edited by Paul Fort and published by Maurice Dumont, which saw four issues between March and June 1896.

Roseline Bacou (ed.), *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon*, Paris, 1960

Jean Court, "Théâtre d'Art", *Mercure de France*, vol. 5, no 29, May 1892, 70-71

Tristan l'Ermitte, "Au Théâtre d'Art", *L'Ermitage*, 15 April 1892, 248

Henry Fouquier, "Les Théâtres: Théâtre d'Art", *Le Figaro*, 31 March 1892, 3

Benjamin Guinaudeau, "La Réaction idéaliste. V. Edouard Schuré", *La Justice*, 29 March 1892, 2

Joris-Karl Huysmans, letter to Odilon Redon, 11 October 1891; in Roseline Bacou (ed.), *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon*, Paris, 1960, 125

Odilon Redon, letter to Émile Hennequin, 6 September 1882, in Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, Lund, 1955, 184

Odilon Redon, letter to Ernest Redon, 30 January 1883, in Sven Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, Lund, 1955, 186

Francisque Sarcey, "Chronique Théâtrale", *Le Temps*, 4 April 1892, 2

Edouard Schuré, *Vercingétorix: Drame en cinq actes*, Paris, 1887

Édouard Schuré, letter to Odilon Redon, 25 February 1892, in Roseline Bacou (ed.), *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon*, Paris, 1960, 244

*Théâtre d'Art. Programme des Représentations des 28 et 30 mars 1892. Les noces de Sathan, Vercingétorix (deux scènes tirées de), Le Premier chant de l'Illiade d'Homère*, Paris, 1892

André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet. Les Théâtres d'Art à travers leur périodique (1887-1934)*, Paris, 1955

Willy, *Soirées perdues*, Paris, 1894

# Modi

Yannis Hadjinicolaou

Ein älterer Mann mit üppigem Schnurrbart und Hut blickt den Betrachterinnen und Betrachter entgegen (Fig. 1). Die dunklen Töne werden durch sein helles Inkarnat und die pastoserer, weißen Pinselstriche im Bereich des Nackens durchbrochen. Dabei handelt es sich um drei dickere, parallel zueinander liegende Streifen, die den Eindruck eines Stoffes vermitteln sollen und als heller Kontrast zu dem dunklen Mantel stehen. Die breitere dunkle Hutkrempe wirft tiefe Schatten bis hin zu seinen Schläfen. Dennoch erinnert das Gesicht

eindeutig an eine der bekanntesten Persönlichkeiten der deutschen Geschichte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nämlich Otto von Bismarck. Die Faktur des Gemäldes hingegen ähnelt einem Rembrandt (jedoch eher einem, der durch die 'Brille' des 19. Jahrhunderts gesehen wurde). Zugleich aber ist das Bild mit einem SEDLMAYR-Schriftzug versehen, der an die Signatur Franz von Stucks erinnert.

Bei dem Namen Sedlmayr denkt die Kunsthistorikerin, der Kunsthistoriker zwangsläufig an Hans Sedlmayr. Ein Kunsthistoriker als Maler? Neu ist das nicht – es überrascht aber in soweit, dass er sich, im Gegensatz etwa zu Max Imdahl, weniger für Material- bzw. formale Aspekte interessierte (auch wenn es bezüglich des Interesses an Strukturprinzipien gewisse Ähnlichkeiten zwischen den beiden gibt). Weder in seiner Autobiographie (*Das goldene Zeitalter. Eine Kindheit*) noch in der Fachliteratur zu dem österreichischen Kunsthistoriker ist irgendwo die Rede von einer, auch wenn nur freizeithlichen, Auseinandersetzung mit der Malerei.

Es könnte sich natürlich auch um einen anderen Sedlmayr handeln oder jemanden, der absichtlich an ihn erinnern möchte. Das scheint allerdings eher unwahrscheinlich zu sein und wenn doch, so hätte das Rätsel der Modi noch eine weitere Dimension erhalten.



Fig. 1. Hans Sedlmayr, *Bildnis Bismarck*, Index für Politische Ikonographie, Warburg Haus, Hamburg

Das Bild, beziehungsweise sein Fund, entstammt einer Auktion. Martin Warnke machte mich darauf aufmerksam, da die Reproduktion des Gemäldes Teil des Index der Politischen Ikonographie im Warburg Haus in Hamburg ist. Warnke ist auch derjenige

der die Kopie zum ersten Mal in seinem Beitrag "Ist das nicht Bismarck?" in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erwähnte. Das Bild trägt die Nummer 7669 und ist mit folgenden Informationen versehen: "Sedlmayr, Hans (1896 Hornstein-Salzburg 1984). Bildnis Bismarck. Kopfbild mit Hut, Öl auf Hartfaserplatte, ca. 30 x 39 cm. Signiert. Gerahmt. Einige oberflächl. Schabsp. 600,- (Anm. d. Verf. der Schätzungspreis ist damit gemeint)". Wie an den Lebensdaten und dem Vornamen zu erkennen ist, wird der Name Sedlmayr hier eindeutig mit dem Kunsthistoriker in Verbindung gebracht. Nicht deutlich wird hingegen, um welches Auktionshaus es sich dabei handelt und auch die Zeit lässt sich nicht festmachen. Weder in der Fachliteratur noch im Netz lassen sich weitere Informationen diesbezüglich entnehmen.

Hier geht es jedoch weniger um ein detektivisches Aufspüren dieser Informationen, sondern vielmehr um die Untersuchung der verschiedenen Modi, die in diesem Bildnis zum Tragen kommen, wie die Künstlerhand (Ausführung) und die Ähnlichkeit: es ist signiert von Sedlmayr, in der Manier Rembrandts, mit

dem Porträt Bismarcks. Und noch eine weitere Person kommt hinzu: Bei dem Bild handelt es sich um eine freie Kopie eines Gemäldes Franz von Lenbachs in München und damit um eine Reminiszenz an das 19. Jahrhundert, von der bereits zu Beginn die Rede war. Sicherlich wurde der als Malerfürst bekannte Künstler und Verehrer Rembrandts von Sedlmayr geschätzt und in München eingehend studiert (er passt zumindest gut in seine konservative Ästhetik), als er trotz studentischen Widerstands zum Ordinarius an die Münchener Universität berufen wurde (nachdem er in Wien Berufsverbot erhielt, aufgrund seiner Nähe zu den Nationalsozialisten). Das Bildnis von Bismarck hängt im Lenbachhaus (Fig. 2). Der Maler fertigte mehrere Porträts an, die diesem sehr ähnlich sind und verschiedene Formate haben. Einige davon befinden sich in München.

Wenn es sich bei der Reproduktion nicht nur um einen Ausschnitt handeln sollte, dann fokussiert Sedlmayr beinahe ausschließlich auf das Gesicht. Das Gemälde zeigt Bismarck und obwohl die Ähnlichkeit zum Politiker da ist, wird es dadurch zu einer Art Rembrandttronje. Zugleich bleibt die Identität des Mannes, mit seinen prominenten Zügen, eindeutig bestehen und zwar im Gegensatz zu einer *Tronje*, wo die Porträtähnlichkeit sekundär ist. Durch den 'malerischen' Modus wird er aber gewissermaßen auch 'privatisiert', weil ihm ein informeller Ausdruck verliehen wird. Dies erinnert an die Debatten um Ähnlichkeiten zwischen Bismarck und den Rembrandtmodellen.

Sicherlich spielt auch das Format eine wichtige Rolle, dass den 'privaten Bismarck' inszeniert, als ob er gerade Modell für Sedlmayr stünde, der selbstbewusst seine 'originale Kopie' signiert. Die Signatur erinnert wie erwähnt an den anderen Malerfürsten Münchens nämlich Franz von Stuck, der zugleich eine Art Antipode Lenbachs war. Eine konservative Referenz aus einem anderen Blickwinkel. Die Modi werden hier nicht nur zu malerischen Reminiszenzen zwischen Rembrandt

und Lenbach oder gar von Stuck durch die Hand Sedlmayrs, sondern auch zu motivisch bzw. inhaltlich aufgeladenen Analogien zwischen Rembrandts 'Alt-Herren-Modellen' und Bismarck. Das heißt die 'Art von' bringt hier in einem Gemälde, dass eine freie Kopie ist, Inhalt und Form in ein spannungsvolles



Fig. 2. Franz von Lenbach, *Otto von Bismarck*, um 1880, 121 x 91 cm, Öl auf Leinwand, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Verhältnis zueinander. Was die Oberfläche des Bildes angeht, ist es kaum möglich, von einem Sedlmayr'schen Modus zu sprechen, da auch keine anderen Vergleichsobjekte aus seiner Hand herangezogen werden können. Sein Modus besteht in der Referenz und Einblendung von verschiedenen Manieren, er ist geradezu historistisch.

Die Erscheinung Bismarcks variiert aber auch durch die unterschiedlichen Malweisen in Original und vermeintlicher Kopie. Die Plastizität des Inkarnats beispielsweise, die auch durch das parallel zu den weißen, halbmondförmigen 'Schläuchen' verlaufende Doppelkinn entsteht, ist im Bild Sedlmayrs augenfälliger. Die 'entschlossene' Geschlossenheit

## Modi (suite)

des Mundes oder die Augen kommen bei Lenbach nicht auf diese Weise vor. Darüber hinaus erinnert das Inkarnat auch an flämische Malerei, insbesondere Rubens, den Sedlmayr bekanntlich verehrt hat. Er verfasste 1964 einen Aufsatz zum Thema "Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens".

Zugleich aber ist die tiefe Krempe des Hutes ein durchaus Rembrandt'scher Effekt was bei Lenbach übrigens weniger prononciert ist. Hervorzuheben ist auch, dass es ein durchaus vergleichbares Selbstporträt von Rubens mit jenem von Lenbach/Sedlmayr in Wien gibt (wo Sedlmayr es des öfteren im Original sehen konnte) (Fig. 3). Dort ist er in einer Drehung begriffen und schaut die Betrachtenden unter seiner Hutkrempe eindringlich an. Das

Inkarnat ist ähnlich beschaffen, auch wenn Rubens hier deutlich jünger ist als Bismarck. Auch die Rembrandtselbstbildnisse, ebenfalls im Kunsthistorischen Museum in Wien (in größerem und kleinerem Format), sind anregende Vergleichsstücke (Bild 4). Irgendwo dazwischen wäre die Kopie Sedlmayrs zu platzieren, in der er seine eigene Laufbahn (Wien, München) anhand der Standorte der Vergleichsbilder resümiert. Durch die Ähnlichkeit in der Faktur zu den 'zwei Riesen der nordalpinen Malerei' wird Bismarck von Sedlmayr zu einer künstlergleichen Persönlichkeit stilisiert. Er wurde ja des Öfteren als Künstler-Schöpfer seines Reiches beschrieben.

Wie bereits erwähnt ist dieses Bild als Reproduktion auf ein Blatt Papier aufgeklebt im Index der politischen Ikonographie zu finden und zwar bezeichnenderweise unter der Nummer 525/40, die der Rubrik Kunstwissenschaft angehört. Somit kristallisiert sich heraus, dass Sedlmayr, der Kunsthistoriker

des *Verlusts der Mitte*, das Porträt des Herrschers Bismarck als Kopie anfertigt und zwar Tatsache zum Trotz, dass durch "Bismarcks kleindeutsche Lösung von 1866 Österreich aus dem Reich ausgeschlossen" wurde, was Harald Keller im Nachruf Sedlmayrs aus anderem Grund betonte. Später begrüßte Sedlmayr den Anschluss an das neue Deutsche Reich.

Die Begeisterung für den 'Deutschen Rembrandt' Julius Langbehn, der für Emil Nolde und sicherlich

auch für Sedlmayr von Bedeutung gewesen sein dürfte, ist ebenfalls aufschlussreich in diesem Zusammenhang. Langbehn verglich Rembrandt mit Bismarck: dieser habe etwas "von der Breite, Kraft und Ungezwungenheit Rembrandtscher Kunst in die Deutsche Politik übertragen", schrieb er. Für Hubert Schrade war Langbehn bekanntlich ein explizites Modell für seine Kunstgeschichtsschreibung während des Nationalsozialismus, eine Tatsache, die Sedlmayr, als Deutschnationaler und Befürworter des Anschlusses sicherlich nicht unbekannt war.



Fig.3. Peter Paul Rubens, *Selbstbildnis*, um 1638, 109,5x85cm, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum Wien



Fig. 4. Rembrandt, *Großes Selbstbildnis*, 1652, 112 x 81,5 cm, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum Wien.

Das Bild ist wie ein malerisches Manifest des Schichten-Modells Sedlmayrs, das vom physiognomischen Verstehen zum anschaulichen Charakter gelangen will und der Ikonologie Panofskys nicht gänzlich fremd ist. Die Emblemliteratur scheint für beide aus unterschiedlichen Gründen eine Art Vorbildfunktion für die Sinnschichten zu haben und lässt sich in Form eines Gedankenexperiments folgendermaßen bündeln: Es ist ein Mann mit Hut, der an Rembrandt erinnert. Es handelt sich um den Politiker, der an der Einheit des Deutschen Reiches und an der Gründung des deutschen Staates maßgeblich beteiligt war. Es ist die Hand des 'großdeutschen' Kunsthistorikers, der durch die Dreiheit Lenbach-Rembrandt-Bismarck das alte Reich erneut zu vereinen glaubt.

Ausst. Kat. *Emil Nolde. Eine Deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus*, München/London/New York, 2019

Dario Gamboni, "'Fabrication of Accidents'. Factura and Chance in Nineteenth-Century Art", *RES*, 36, 1999, 205-225

Harald Keller, "Hans Sedlmayr. 18.1.1896-9.7.1984", München, Bayer. Akad. d. Wiss. *Jahrbuch 1985*, 213-218

Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*, Leipzig, 1890

Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Köln/Weimar/Wien, 2017

Norbert Schneider, "Hans Sedlmayr (1896-1984)", in Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, 1999, 266-288

Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzburg, 1948

Hans Sedlmayr, "Bemerkungen zur Inkarnatfarbe bei Rubens", *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, 9/10, 1964, 43-54

Hans Sedlmayr, *Das goldene Zeitalter. Eine Kindheit*, München, 1986

Johannes Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne. Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München, 1996

Martin Warnke, *Könige als Künstler*, Gerda Henkel Vorlesung, Münster, 2007

Martin Warnke, "Ist das nicht Bismarck?", *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, 30.3.2013

Martin Warnke, "Der Mann mit dem Goldhelm als Emblem. Szenen aus der Geschichte des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins", *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Band XLIX, 2013, 336-347

# Multilinguisme

Ann Goslin

A few years ago, Dario presented the French version of *The destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* at Le Rameau d'Or bookstore in Geneva. There was standing room only to hear him interviewed by Sarah Burkhalter. She pointed out that Dario wrote the book in English while living in France, whereas he had written another book (on Gauguin) in French, during a stay in the US. Sarah asked what it had been like, to have the experience of writing in one language while living in another. Without hesitation, Dario replied: “ **Le multilinguisme est la biodiversité de l'esprit** ”. He went on to explain how mind-broadening it is, to be able to study, learn, write and live multi-lingually, enriched by the particular notions and nuances of the cultures underlying each language. His definition of multilingualism has been adopted by many interpreters and translators in Geneva, as a watchword in defense of our profession.

# Museum

Roger Fayet

## The Museum – Agency and Experience

### A dialogue between Dario Gamboni and Faye Gorret

*This dialogue took place on the 26th of December 2019 in Comolugno, Onsernone Valley, Ticino*

**Faye Gorret:** *You have just finished a book about what you call “author museums”. What do mean by that?*

**Dario Gamboni:** I mean museums founded, designed and installed by artists and collectors. Their authorship, albeit in the second degree, often bears the strong mark of an individuality and fulfils in this way a major criterion of the traditional notion of authorship. I suggest that considering such museums as works of art could do justice to their search for aesthetic unity and completeness.

*But that only works if we know about the institution as the artist or collector intended it to be.*

Yes, indeed. This applies, for example, better to the Stewart Gardner Museum in Boston than to the Museo Vincenzo Vela in Ligornetto. Isabella Stewart Gardner (1840–1942) designed Fenway Court herself with the help of the architect Willard Thomas Sears. It was conceived as a Venetian palazzo inside out, with a spectacular courtyard incorporating many architectural elements from Venetian buildings as its center, and it was opened to the public in 1903. At Gardner’s death in 1924, her will stipulated that the building and the collection become a museum “for the education and enjoyment of the public forever”. The situation is different for the museum created by the sculptor Vincenzo Vela (1820–1891) in Ligornetto (Switzerland): We know little about the display organized by the sculptor himself. The best visual document is an engraving published in 1883 on the occasion of Vela’s participation in the Swiss national exhibition in Zürich. It shows the artist’s plaster models in the central hall or ‘Pantheon’, presented against or along the walls, with a series of busts on the

top, around the equestrian statue of the Duke of Brunswick on a high pedestal.

*And yet if there are no traces of this authorship, it does not make much sense to treat the museum concerned as an author museum, even if it was originally set up by an artist or collector. A case in point is the arrangement of the collection by Werner Coninx (1911–1980), where not a single picture, not even a description, has survived. Or the museum for the collector Emil Bührle (1890–1956), which was installed posthumously by Bührle’s widow and offspring. Both these “collectors’ museums” have now closed and the works have been passed on to public museums.*

There are numerous forces which can have a centrifugal effect even on a collection that was arranged by the collector: from insurance costs to wear and tear, changes of taste, changes in attribution, changes in interest (or lack thereof) of the public, and so on. In order to exist and endure, collectors’ museums need to feed the idea that a gathering of objects of various origins into an ensemble is more than the sum of its parts.

*Even alterations to the architectural shell where the collection is kept might rank among those centrifugal forces. Changes like that do not always lead to the physical dispersal of the collection; sometimes it is only the original idea that is “dispersed”. One example of that, I would say, is the Museo Vincenzo Vela that you mentioned.*

The Museo Vela, unfortunately, has been subjected to many undistinguished interventions, the latest of which (1997–2001), justified as a mere technical renovation of the building, was entrusted to Mario Botta. The high-profile architect could not resist imprinting his mark upon the villa, at the expense of much original substance. The only room that has retained its former appearance and substance is the modest library.

*A possible riposte might be to say: It is about the individual work, not about the installation as a*

whole, and even in the museum as renovated by Botta the individual work cannot always be perceived as such.

Yes, but if we consider that the context plays an active part in the process of signification, then the aesthetic unit should be augmented to include the context and those responsible for this context should be integrated into an enlarged notion of authorship or agency. Under certain conditions the museum itself then becomes a work of art. Incidentally, we have grown accustomed to seeing curators claiming something close to artistic authorship for their (mostly temporary) exhibitions.

*But there are also trends in the other direction: When Tate Britain revamped the exhibition from its collection in 2013, the declared aim was to dispense as far as possible with the authoritative narrative of an interpretative display. The strictly chronological presentation of the works is, to quote director Penelope Curtis, “wholly neutral”.*

And what do you think about that?

*It is visible authorship, or authorship rendered visible, that turns discourse about interpretations and evaluations into the plural. Stating perceptibly in the rooms of a museum that “it is about this and about that” helps to make constructs from art history transparent and consequently enables them to be discussed. Besides, authorship is always constituted out of the potential for a variety of authorships. It is bound to a person, time and place, and hence in essence relative. Whoever makes it explicit is countering the tendency toward homogenization.*

My observations have led me to conclude that the long-term tendency we are witnessing and participating in goes – for better or for worse – toward an understanding of the authorship of cultural artifacts (and events) as a collective and open-ended process, so that works of art tend to be seen as the continuously evolving result of interventions by many different actors, among them collectors and curators.

*A book about authorship in museums like the one you are about to publish would logically call for the authorship of the scholar to acquire its own visibility. We always behave as though what we produce as researchers has nothing to do with us as people. But here too the author’s personality plays a crucial role.*

The book is written as a dialogue between two narrators: one is an historian teaching in Geneva (‘Dario’), the other is an architect based in Turin (‘Libero’). The two narrators create a dialogic pattern enriching the process of observation and reflection – the architect is generally *in situ*, but the art historian has often visited the same museums at an earlier time, allowing a comparison between successive stages in the evolution of the institutions.

*A fictional dialogue, then.*

Fictional, but it goes far beyond pure subjectivity.

Dario Gamboni, *The Museum as Experience*, forthcoming

Dario Gamboni, “Musée, maison, monument: l’actualité intempesive des musées d’artistes et de collectionneurs”, *Kunst + Architektur in der Schweiz / Art + Architecture en Suisse / Arte + Architettura in Svizzera* 68, 4, 2017, 30-35

Dario Gamboni, “The Art of Keeping Art Together: On Collectors’ Museums and Their Preservation”, *Res: Anthropology and Aesthetics*, 52, Autumn, 2007, 181-189

Dario Gamboni, “The museum as work of art. Site specificity and extended agency”, *Kritische Berichte*, 3, 2005, 16–26

Dario Gamboni, “‘Musées d’auteur’: les musées d’artistes et de collectionneurs comme œuvres d’art totales”, in Gianna Mina et Sylvie Wuhmann, (ed.), *Tra universo privato e spazio pubblico: Case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*, Bern, Office fédéral de la Culture, 2011 (*Casa d’artisti. Quaderni del Museo Vela*, 5), 189-206

Roger Fayet, *Die Logik des Museums. Beiträge zur Museologie*, Baden, 2015

Roger Fayet (ed.), *Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen*, Baden, 2005

# Nature

Hiroo Yasui

*Nature et décor*: c'est le sous-titre du colloque organisé par le Musée Mitsubishi Ichigokan, (Mitsubishi Ichigokan Museum Hiroo Yasui: MIMT) de Tokyo avec l'UMIFRRE (Institut Français de recherche sur le Japon à la Maison franco-japonaise) et la MFJ (Maison Franco-Japonaise) le samedi 12 mai 2018. Conçu par Madame Cécile Sakai, directrice de l'UMIFRRE, le titre complet en était: «Odilon Redon: nature et décor». Une table ronde comprenant les intervenants et incluant les questions du public y était organisée, avec Akiya Takahashi, le directeur du MIMT, et les intervenants, Prof. Dario Gamboni, Noriko Yamajo, université municipale d'Osaka et Hiroo Yasui, conservateur en chef au MIMT.

Comme le Prof. Dario Gamboni séjournait au États-Unis pour ses recherches au Getty Research Center pour six mois, il fit un voyage très court de Los Angeles à Tokyo pour participer au colloque. Le titre originel de sa communication contenait aussi, à l'instar de celui du colloque, le mot *nature*: «La fleur rare de l'originalité: Odilon Redon et la nature naturelle». Dans sa communication, il se concentrait sur le sujet du *Grand Bouquet* et de l'œuvre *Le Bien et le Mal*. Le *Grand Bouquet* est le plus grand pastel d'Odilon Redon, une pièce centrale de la décoration murale commandée par Robert de Domecy (1862-1946). Le Baron de Domecy est un des plus impor-

tants collectionneurs de Redon qui demanda au peintre 15 panneaux décoratifs et un «pastel géant», le *Grand Bouquet*, pour décorer la salle à manger de son château à Domecy-sur-le-Vault. Il a aussi demandé à son peintre préféré une autre décoration *Le Bien et le Mal* placée sur la cheminée de la bibliothèque au château de Domecy en 1897.

La totalité de la décoration de salle à manger au château de Domecy fut réunie pour la première fois en France à l'occasion de l'exposition au Grand Palais, *Odilon Redon. Prince de rêve* en 2010. Elle a aussi été exposée au Japon au MIMT en 2018 à l'occasion de l'exposition *Flore d'Odilon Redon*, dont j'étais le commissaire en tant que conservateur au MIMT du 8 février au 20 mai 2018. Le colloque « Odilon Redon: nature et décor » était organisé pour l'occasion.

Colloque: *Odilon Redon: nature et décor*

[https://www.mfj.gr.jp/agenda/2018/05/12/20180512\\_colloque\\_redon/](https://www.mfj.gr.jp/agenda/2018/05/12/20180512_colloque_redon/)

Exposition: *Flore d'Odilon Redon*, Tokyo, Mitsubishi Ichigokan Museum, 8 février – 9 mai 2018: <https://mimt.jp/english/exhibition/#redon2018>

# Néerlandais

Jan Blanc

Depuis quelques années, Dario Gamboni dirige un projet international consacré à la correspondance entre l'artiste français Odilon Redon et le collectionneur néerlandais Andries Bonger. Ce projet n'est toutefois pas la première rencontre de Dario avec les Pays-Bas. Dès les premières lignes de sa leçon inaugurale, le 14 décembre 2002 (*Portrait of the Artist as a Landscape: An Inquiry into Self-Reflexion*), le nouveau professeur d'histoire de l'art moderne et contemporain de l'Université d'Amsterdam ne manqua pas de rendre hommage, non sans l'ironie qu'il aime manier, à ce pays qui l'accueillait alors: «It is a pleasure to speak in the Lutherse Kerk, a hallowed and beautiful place, but it is not an easy task. For one thing, I shall not refer to revealed truth, but propose personal and tentative interpretations. In addition, my comments will be devoted to images.

In the Netherlands as in my native country, Switzerland, images were expelled from churches a long time ago, in a dramatic turn that has had long lasting consequences. It comes therefore as no surprise that it is difficult to reintroduce images within these walls». Le plus bel hommage rendu en cette occasion à ses hôtes et à leur culture se trouve toutefois dans les mots d'adresse qui précèdent immédiatement cet exorde: «Mijnheer de Rector Magnificus, leden van het College van Bestuur van de Universiteit van Amsterdam, monsieur le Consul général de Suisse, zeer gewaardeerde collega's en studenten, ladies and gentlemen, chers amis...» Polyglotte et globe-trotter, ouvert à l'ironie comme aux débats les plus ouverts possible, Dario n'est-il pas plus néerlandais que les Néerlandais eux-mêmes?

# Nuages

Julien Zanetta

*Figura cum nubibus* : Piero et ses lenticulaires

On pourrait appliquer à Dario Gamboni le qualificatif que Ruskin employa pour se définir : un *cloud-worshipper*. Mais le culte des nuages, sa grande, son unique, sa primitive passion, prend diverses formes et sert diverses causes. Chez lui, le nuage se glisse, avant tout, dans les productions d'artistes aimés, de Feininger à Markus Raetz, de Gauguin et ses coalitions écumeuses, à Redon, chez qui « les nuages représentent la nature intrinsèque de la perception, de la création artistique et de la contemplation de l'art » aussi bien qu'ils sont la matière même de ses souvenirs d'enfance. Le nuage gambonien vaut surtout pour son pouvoir suggestif : il délire l'imagination et offre complaisamment sa surface – bosselée ou lisse, bourgeonnante ou longiligne – aux projections de l'esprit. Ainsi, une prédilection évidente (et fort compréhensible) le rapproche des cumulus. Cependant, l'historien d'art sait ménager une place aux autres types de formations plus avares d'images accidentelles et autres paréidolies ; on peut donc retrouver, éparpillés dans son panthéon howardien, des cumulonimbus (chez Méryon), des ciels de traîne (chez Feininger), des nuages noctulescents (chez Riemerschmid), des altocumulus *stratiformis* (chez Stieglitz), et même, à la dérobée, l'infâme stratus – *fractus stratus*, pour être exact (chez Giron). Si le nuage sert aux peintres à définir un espace donné, échappant aux lois de la perspective et boudant la géométrie, il est aussi un fond commode, nécessaire dans une certaine mesure, auquel on ne prête pas attention ou que l'on fait activement participer, au contraire, à l'*historia* – qu'on observe les fascinants décors de Mariano Fortuny, qui se meuvent en roulant au rythme de la tétralogie wagnérienne. Le nuage passe, mais il ne peut s'empêcher de tisser un rapport au paysage alentour. Il appartient, autrement dit, au pays qu'il parcourt : il est vagabond mais aime fréquenter des lieux bien précis, il est nomade

mais possède une semblance de maison. J'en veux pour preuve les lenticulaires que Piero della Francesca sema dans ses fresques et ses panneaux.

Piero aime les nuages. Les lenticulaires plus particulièrement. Il observe leur forme fuselée, leur proverbial aspect de soucoupe volante, de pile d'assiettes chancelante, de zeppelin égaré ou de trombe immobile et bourrelée, à la fois aiguisée et enflée comme l'improbable fruit de la rencontre d'une lame et d'un ballon – sur une table de dissection, naturellement. Mais pourquoi le lenticulaire ? Ce type de formation ne semble guère, de prime abord, arborer des fonctions narratives ou allégoriques. Image symbolique ? Pour varier du chameau, de la belette et de la baleine, selon la trilogie hamletienne, le lenticulaire s'amuse à mimer les colombes, quand le temps l'y invite. Il arrive aussi à Piero d'y jucher Dieu le père, il le convie à des baptêmes et des annonces, il en fait le témoin multiple des batailles et des révélations, des enfouissements et des résurrections. Il est le même et l'autre : omniscient mais indifférent, circonspect et pourtant bien présent. C'est que, pour Piero, le lenticulaire est d'abord un phénomène météorologique singulier. C'est-à-dire une manifestation naturelle dans un contexte donné. Le sien, en l'occurrence : le cul-de-sac d'Arezzo ou de Borgo Sansepolcro, deux fins de vallées (dans des directions opposées), qui servent de source à la formation de ces masses. Le vent qui rebondit au pied de la montagne se rafraîchit lorsqu'il s'élève, l'humidité alors créée se condense et se concrétise (selon la variation du gradient adiabatique). Mais ce nuage orographique, contrairement aux déformations de nombre de ses semblables, se révèle stable : il ne bouge pas ou presque, et se maintient sur le sommet des monts comme un galet effilé par un fleuve. Apparition concrète d'un flux – comme chez Marey –, il souligne localement le passage du sirocco ou de la tramontane.

Rien de mieux, donc, pour y inviter l'histoire biblique ou quelque épisode de la *Légende dorée*. En demeurant chez soi, ce n'est plus en Palestine qu'il faut aller : pour se rendre chez Salomon, la Reine de Saba emprunte le Val d'Arno et Chosroès défait Maxence dans le Valtiberina, pendant que Jean-Baptiste officie les deux pieds dans le Tibre naissant. Toujours sous le regard gris-blanc des lenticulaires : le vent souffle, les montagnes s'hérissent, tandis que des événements immémoriaux ont cours parmi eux. Ce ne sont plus comme vecteurs d'images potentielles qu'ils se développent alors mais comme trait d'union entre les mondes, signes élémentaires et magiques attestant que ciel muable et terre ferme sont visiblement unis par la forme.

Fort heureusement, la Toscane n'a pas le monopole du lenticulaire. On en retrouvera quelques-uns flottant haut dans le ciel du Nouveau-Mexique ; il leur arrivera de faire bande à part, d'entonner des cantilènes et de parler latin lorsqu'ils se retrouvent. Mais c'est là l'objet d'un nouveau drame, d'une histoire unissant Manhattan à Los Alamos qu'il faut encore écrire.

# Objective correlative

Henry Adams

## The Surrealist Qualities of Allston's "Moonlit Landscape"

Washington Allston's *Moonlit Landscape*, while painted in 1819, has many of the qualities of strangeness, and of transmutation of the "real" into the "uncanny" that we associate with a 20<sup>th</sup> century Surrealist painting. It seems not so much a rendering of an actual scene as a rendering of a dream-world, a picturing of the subconscious.

The nocturnal quality of the painting encourages us to enter a world of dreams and imaginings. River, bridge, highway, boats. Surely this is a painting that deals in some way with travel. But travel to where? Perhaps the most mysterious aspect of the painting is the figures in the foreground, who are not clearly portrayed but shown as shadow figures, even as shadow puppets: we see them in silhouette and through the shadows that are cast by the moonlight. A young couple are leading a small child towards a mounted horseman, perhaps to hand him over to him. Seemingly disconnected from this episode, just to the left of the boats on the shore, another small child is walking out of the painting to the left. Surely boats and horseman evoke setting out on a journey, by land or sea. It evokes the feelings of departure. But what is the connection between the figures? Why is the young couple leading the young child towards the horseman? What is the significance of the child walking out of the painting to the left?

In fact, this is the painting in which Allston seems to have departed most significantly from traditional artistic formulas. Most 19<sup>th</sup> century American landscapes record a particular place, and most function in large part as topographical records. If they have narrative elements, they can be pinned down to a particular religious epi-



Washington Allston, *Moonlit Landscape*, 1819, oil on canvas, 24 x 35 inches, Museum of Fine Arts, Boston, gift of William Sturgis Bigelow

sode or story. In Allston's painting, by contrast, the landscape was clearly drawn from imagination, and the choice and arrangement of figures doesn't seem to cohere into a coherent narrative in the ordinary sense, but has a dream-like quality. Indeed, the foreground couple leading their child to the horseman, and the child walking on the left hand side feel like disconnected episodes. The figures in the two groupings show no awareness of each other, and don't fit into or illustrate an identifiable story. What then is the meaning of the painting? What is the symbolic or narrative significance of the foreground figures? Coupled with these question is a broader one, which while somewhat subjective, cuts to the heart of the mystery. What does it mean to say that the painting feels "surreal?" Perhaps if we could answer this question, we could answer the other two.

### *The Objective Correlative*

In paintings such as this, Allston was certainly a pioneer in moving painting away from accurate transcription of external reality into the world of emotion and psychological meaning. What's more, he was the first individual to devise a critical language to describe this process. Around 1840 he coined the phrase "objective correlative," a concept later taken up by T. S. Eliot, to describe the fashion in which artistic elements can trigger ideas and emotions.

This concept was first put forward in Allston's "Lectures on Art," the first American treatise on art theory, which was published in 1850, seven years after his death. Never fully completed, the essays appear to have been written in the 1840s, although many of the ideas must have been formulated much earlier, and were surely powerfully indebted to the aesthetic theories of Samuel Taylor Coleridge, whom Allston met in Rome in 1805.

What's remarkable in his lectures is the way Allston focused on the issue of how images can create ideas or feelings in the mind. Indeed, practically in his first sentence, Allston put forward a definition of what he meant by the term "idea," and made it clear that the expression of ideas was the highest goal of art. As he wrote:

An idea, then, according to our apprehension, is the highest or most perfect form in which anything, whether of the physical, the intellectual, or the spiritual, may exist to the mind. By form we do not mean figure or image (though these may be included in relation to the physical); but that condition, or state, in which such object become cognizable to the mind, or, in other words, become objects of consciousness.<sup>1</sup>

Implicitly, Allston proposes that the most important goal for a painter is not to mechanically transcribe the visual world, in the manner of a modern camera, but rather to conjure up "objects of consciousness," such as "ideas" and "feelings." In short, painting should develop means to communicate meaning and emotion in a fashion

similar to language—and specifically to literature and poetry. In important ways, he lays the foundation for modern art, proposing that artists should focus on abstraction.

Allston's most important contribution as an art critic was to coin the term "objective correlative," which was later taken up by T. S. Eliot, and has played an important role in modern art criticism. As Eliot described the process in his essay on "Hamlet and His Problems":

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events, which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience are given, the emotion is immediately evoked.<sup>2</sup>

In short, in coining the phrase "the objective correlative," Allston was the first to clearly articulate the artistic process by which objects of vision are translated into emotions and thoughts. Implicit in this concept is a shift in the fundamental goals of the artist. Rather than seeing the goal of painting as the accurate representation of the external world, the goal became that of triggering an internal emotional or psychological response. Notably, to some extent this goal also subverts the goal of narrative clarity. Like representation, narrative becomes simply a waystation towards a more important goal, that of poetic feeling. Indeed, by skipping over the process of laying out a coherent narrative, perhaps the artist can arrive at an even more powerful emotional statement.

### *A Journey into the Subconscious*

*Moonlit Landscape* is surely the work in which Allston pushed this tendency most strongly. It's essentially a symbolic painting, rather than one that sets out to represent a traditional narrative subject.

What was the genesis of Allston's conception? Evidence suggests that the creative spark for the painting was directly associated with Allston's

## Objective correlative (suite)

return to America from England. Allston was undoubtedly referring to this painting in a letter to his English painter-friend William Collins (the father of the novelist Wilkie Collins), in which he spoke of the second picture painted after his return to America as a “moonlight.”<sup>3</sup> Thus, we know that Allston created *Moonlit Landscape* very soon after his arrival. In addition, the imagery of the painting seems to directly relate to Allston’s experience when his ship reached its destination. In a letter to William Dunlap, describing his arrival in Boston harbor, Allston noted that, “On a clear evening in October... the moon looked down on us like a living thing, as if to bid us welcome.”<sup>4</sup> In short, the moonlight of *Moonlit Landscape* seems to directly allude to what Allston experienced at the moment when he returned to America.

Notably, Allston did not choose to make a direct transcription of what he saw by moonlight on his arrival—the landscape of Boston harbor. Instead, his experience seems to have triggered memories of earlier departures and journeys which also occurred by moonlight. Thus, for example, in addition to suggesting Allston’s arrival in Boston harbor, with its many references to Italian hill towns and mountains (painted in a manner that evokes the landscapes of Titian) the painting clearly alludes to his feelings about leaving Italy behind and abandoning the romance of the Italian past for the raw newness of America. Even more significant, the insistent presence of children in the painting suggest that it may be connected with his much earlier memory of leaving his home in South Carolina as a small child, when he was sent away to school in New England, to begin a life away from home, as a wanderer. Notably, the landscape he left in South Carolina was one of winding rivers and bayous.

The couple leading the child can be interpreted as surrogates for Allston’s parents, passing him over to the horseman who will transport him to a distant place. What of the child walking on the left hand side? Notably, this is a child of about the same age as the one being led by the couple, and in fact is a sort of doppelganger. I see this as another representation of Allston at this pivotal

moment of his life, when he was separated from, and in a sense even abandoned by his parents. One might even propose that the dreamlike quality of the painting relates to the dreamlike quality of distant, elusive childhood memories.

If the first, foregrounded representation narrates the outward circumstances, this second rendering of this moment is darker and more distant because it’s a more painful and perhaps a more buried memory. This second, more distant child is completely alone and isolated; at the same time there’s an eerie sense of romantic, mysterious moonlit beauty as he sets forward on life’s journey. Here the details of the actual event have been stripped away to lay bare its raw emotional essence.

In no case, however, even with the foreground figures, did Allston create a direct, strictly factual transcription of an actual event or memory. His goal was not to record the event itself but to express the ideas and emotions it had triggered. In essence, he sifted through his dream memories to locate an “objective correlative.” That is to say, he expressed himself symbolically, mixing fact and buried memories, drawing in a new way on the dream-like operations of the subconscious, and in doing so formulating a new surreal mode of artistic and emotional expression.

<sup>1</sup> Washington Allston, edited by Richard Henry Dana, Jr., *Lectures on Art and Poems*, New York, 1850, 5

<sup>2</sup> T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen & Co., Ltd, 1920, p. 100. Eliot seems to have learned of Allston’s “objective correlative” through the intermediary of the philosopher George Santayana. See George Santayana, *Interpretations of Poetry and Religion*, Cambridge, Mass., and London, 1989, and the introduction to this book by Joel Porte, xxix

<sup>3</sup> William Wilkie Collins, *Memoirs of the Life of William Collins, with Selections from His Journals and Correspondence*, 2 vols, London, 1848

<sup>4</sup> William H. Gerds, “A Man of Genius,” 1979, 146

# Ornament

David Spurr

The standard hood ornament on a Rolls Royce is a stainless steel, winged female figure leaning into the wind. Named the *Spirit of Ecstasy*, it was designed for the 1909 Silver Ghost by Charles Robinson Sykes, who was inspired by the winged *Victory of Samothrace* in the Louvre. The ornament, however, became a temptation for thieves, and so today it is mounted on a spring-loaded mechanism that pulls it under the hood as soon as it is touched. The story of the *Spirit of Ecstasy* is suggestive of the basic instability of the ornament as a concept, beginning with its origins in Greek sculpture. Archaeologists tell us that the *Victory of Samothrace* was first placed in an ornamental position, a niche above the entrance to a theatre. Since its modern discovery in 1863, however, it has been displayed as an autonomous sculpture. Similarly, the Rolls hood ornament becomes an aesthetic object in its own right when coveted by thieves and collectors. Whereas in principle the status of an ornament is subordinate to the work which it decorates, in fact its definition and function are characterized by a fundamental ambiguity.

Some years ago Dario Gamboni and I co-directed a seminar entitled “L’ornement entre image et signe.” The basic ambiguity was announced in the title: the ornament as an image stands by itself as a manifestation of what it represents; but as a sign, it is subordinate to its referent, what Hans-Georg Gadamer calls its function as *Verweisung* or indication. The two poles of image and sign are analogous to those of work and decoration: the ornament floats between them, moving toward one or the other depending on its context. In order to grasp the contextual status of the ornament, we need only consider the relations between a frame, a picture, and a salon respectively. The frame is an ornament to the painting, putting aside for the moment its more essential function of *framing*, of defining the work of art as such in contrast to its surroundings. In this relation the frame is subordinate to the work

of art. However, the painting can also function as an ornament to the salon in which it is hung: its status between autonomous work and ornament thus has subtly shifted according to the way it is apprehended. But as we discovered in our seminar, there is something else which distinguishes painting from the other arts as a work of representation. Frames aside, paintings are not ornamented in the way that architectural works are. When we see an Ionian capital, a floral pattern, or a dentellated cornice in a painting, it is not a decoration of the painting; it is a painted *representation* of ornament. In Raphael’s *School of Athens*, for example, the great philosophers are shown under a Roman arch bordered by a meander pattern inside a concentric sequence of gold scalloped strings running the length of the arch. Strictly speaking, these are not ornaments of the painting; rather they are part of the painting’s subject: architectural ornaments which decorate the great hall in which the philosophers hold forth. The painting itself, of course, is a fresco which decorates the Stanza della Segnatura in the Vatican. Seen from this angle, it is an ornament consisting of an otherwise autonomous work of art representing a scene decorated by ornamental architecture. The ornamental status of any object is a matter of the nature of its relation to other objects.

Historically, ornament has gone in and out of fashion, and has often been burdened by social and ideological judgments. Siegfried Giedion tells the story of how, at the Philadelphia Exposition of 1876, European observers found nothing to like in the American design of domestic objects: furniture and glassware lacked decoration. In what amounted to a condescending judgment of American culture, they said, “Certain objects which ought to be richly decorated, like grandfather clocks, show the sad state of American taste by the complete absence of ornamentation.” It was only a few decades later that Adolf Loos

gave his lecture in Vienna on “Ornament and Crime,” where he attributes ornamentation to childlike and primitive impulses such as those observed in the Papuan islander. If in those cases ornamentation is amoral, in modern man it is a sign of degeneration. Loos believed that the elimination of ornament from the objects of everyday life was a sign of the advancement of civilization. Dario Gamboni once pointed out, however, that in Loos’ celebrated Michaelerplatz building in Vienna, the marble facings of the façade and entry hall constitute in themselves a highly ornate natural ornamentation. Notwithstanding, similar judgments to those of Loos apply to the use of bright colors in clothing and domestic decoration. Anthropologists like Michael Taussig have documented the way in which, in western societies, bright, primary colors have long been associated with “uncivilized” peoples, usually “people of color.” The modern rejection of ornamentation in general can be related to the industrial production of domestic objects and, in architecture, to the principle that form follows function. The use of color is a somewhat different subject, since the invention and commercial promotion of new colors, often more subtle and “refined” than primary colors, has been one aspect of capitalist production.

The dictionary tells us that an ornament is something added to enhance or beautify something else. However, there is a modern tradition of refusing to accept the hierarchical model which relegates ornament to a subordinate status. John Ruskin saw ornament as the expression of creative life itself. For him the right question to ask about it was simply whether the carver (in architecture) was

“happy while he was about it,” because only if he will his work live as art. Elsewhere, the modern emphasis on form tends to abolish the distinction between ornament and essential elements of structure. If “le style est l’homme même,” in Buffon’s famous formulation, then all the elements of style, including ornamentation, must be integral parts of an original, individual expression. This is essentially the view taken by Walter Pater in his influential 1888 essay on “Style,” where he sees ornament as essential insofar as it is true to the writer’s soul: “Say what you have to say, in the simplest, the most direct manner possible, with no surplusage”; there, is the justification [...] of the most elaborate period, if it be right in its elaboration. Here is the office of ornament: here is also the purpose of restraint in ornament.” In the best of writing, as in the best of any art, style is never superficial, nor is its use of ornament anything other than essential to the truth it seeks to express.

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1960

Sigfried Giedion, “Design,” in James Laughlin (ed.), *New Directions in Prose and Poetry*, Norfolk, Conn., 1939

Adolf Loos, *Ornement et Crime, Les Cahiers d’aujourd’hui* 5, June 1913

Walter Pater, “Style,” *Fortnightly Review*, December 1888

Michael Taussig, *What Color is the Sacred?* Chicago, 2009

# Ours

Merel van Tilburg, Nolwenn Mégard, Magali Le Mens et Marco Jalla

Par quelles étranges circonstances le mot ours se retrouva-t-il désigner – dans le vocabulaire de l'édition, de l'imprimerie et de la presse – l'organigramme d'une rédaction où figurent les noms de l'éditeur, de l'imprimeur et les fonctions et noms des principaux collaborateurs ?

Une explication reprise par beaucoup de dictionnaires est la suivante: on avait baptisé «ours» l'imprimeur ou pressier, dont les va-et-vient devant la presse et les mouvements lourds pour encre les formes évoquaient l'attitude de l'ours en cage. Antoine-François Momoro, autoproclamé «premier imprimeur de la Liberté nationale» et auteur d'un *Traité élémentaire de l'imprimerie* (1793) confirme ainsi:

[...] c'est [César-Pierre] Richelet qui a donné le nom d'ours aux imprimeurs, parce qu'étant un jour dans l'imprimerie à examiner sur le banc de la presse les feuilles que l'on tirait, et s'étant approché de trop près de l'imprimeur qui tenait le barreau, ce dernier, en le tirant, attrape l'auteur qui était derrière lui et le renvoie, par une secousse violente et inattendue, à quelques pas de lui. De là, il a plu à l'auteur d'appeler les imprimeurs à la presse des ours [...].

Chemin faisant, Richelet aurait aussi affublé les typographes du nom de «singes», inspiré là encore par leurs mouvements au travail, comparables à ceux du singe. Seul l'ours s'est imposé toutefois. L'imprimeur était légalement tenu de mentionner son nom, celui de l'imprimerie et son adresse, sur les livres et journaux qu'il imprimait et il le faisait dans un petit encadré que l'on prit l'habitude de désigner par métonymie comme étant l'ours.

Plus récemment, Serge Bénard, dans *Les Mots de la presse écrite*, a proposé une origine qui n'a quant à elle rien à voir avec le pataud plantigrade à poils. Pour lui, l'origine du terme serait anglaise: *ours* – signifiant «les nôtres» – désignerait la façon dont une publication se présente à ses lecteurs. Une façon de dire: «Voici qui nous sommes».

Directrices et directeur de publication :  
Marco Jalla, Magali Le Mens, Nolwenn Mégard  
et Merel van Tilburg

Graphisme : Clémentine Bischoff

Réalisation de la boîte : Gabriel de Vienne

Avec la participation de : Alessia Alfieri, Beatriz  
Meister, Claire-Lise Mottaz, Marie Theres  
Stauffer et Johanna Weis

Qu'ils-elles soient remercié-e-s pour leur aide !

# Palais

Sandrine Kott

*«Le palais don du roi, comme un roi nu s'élève»  
(Apollinaire, Alcools)*

Le palais s'élève comme un «don(s) du roi», comme un lieu où le pouvoir se met en scène; le mont Palatin, la colline des empereurs de la Rome antique, est à l'origine du terme, dans la plupart des langues européennes. Par imitation, le pouvoir judiciaire comme celui de l'argent se sont dotés d'imposants palais à l'architecture néo-classique dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle. Nombreuses sont les grandes villes européennes qui disposent d'un «palais de justice». À **Paris**, le palais Brongniart, qui abrite la bourse depuis 1807, magnifie la puissance économique de la France à l'issue des conquêtes napoléoniennes. En contrepoint, pour affirmer le pouvoir du peuple et celui des travailleurs, le mouvement ouvrier a fait édifier ses propres palais: le «palais du travail à Villeurbanne», dans la banlieue de **Lyon**, abrite depuis 1932 les réunions syndicales et associatives. Il témoigne, jusqu'à aujourd'hui, de la volonté d'affirmer l'existence d'une contre-culture ouvrière.

Le palais s'élève-t-il «Comme un roi nu»? Si les châteaux des campagnes européennes sont souvent austères, les palais sont des lieux où s'affirment les raffinements de la culture urbaine. Les villes italiennes sont riches de leurs innombrables palais aristocratiques: on en compte plus de 200 dans la seule Venise. Le plus souvent somptueux, ils renferment une profusion de sculptures, tableaux, tapisseries, meubles, voire même de livres qui, s'apparentent à des palais de papier ainsi de l'Encyclopédie d'**Yverdon**, récemment comparée à un «palais aux 37378 fenêtres». **Amsterdam**, autre «Venise du Nord», ne renferme en revanche qu'un seul palais: le Palais royal qui fut construit pour des autorités municipales peu portées à l'ostentation aristocratique ou aux rêveries poétiques. Et pourtant, à **Paris**, la bourgeoisie a multiplié

les palais: le palais Garnier ou encore les Petit et **Grand Palais** le Palais de Chaillot sont bien des lieux d'affirmation d'une culture bourgeoise.

Paris serait-il donc la Venise «palatine» du XIX<sup>e</sup> siècle? Genève serait-elle celle du XX<sup>e</sup> siècle? La très sage cité calviniste où le pouvoir et l'argent se dissimulent derrière les austères façades de la vieille ville n'abrite pas de palais. Le Musée du Petit Palais fondé en 1968 est fermé depuis la mort de son fondateur qui, d'ailleurs, n'était pas genevois. Toutefois, sur ses marges internationales, depuis les années 1920, Genève a accueilli, non sans réticences d'abord, de nouveaux palais, ceux d'un monde réconcilié autour des valeurs de l'internationalisme. C'est à ces palais et tout particulièrement à leur décor intérieur que nous avons, cher Dario, consacré un semestre d'enseignement ensemble. Ce semestre m'a laissé des souvenirs inoubliables, c'est lui qui m'a inspiré ce petit texte.

Le plus ancien de ces palais, et le plus sobre aussi fut construit entre 1923 et 1926 pour accueillir le Bureau international du travail. Ce bâtiment qui abrite maintenant l'Organisation mondiale du commerce, est connu sous le nom de «centre William Rappart», construit sur le modèle architectural d'une villa florentine, il a toutefois tous les attributs du palais. On y pénètre par une large grille en fer forgé qui s'ouvre avec trois clés, représentation des trois groupes: travailleurs, employeurs, gouvernements qui font vivre l'organisation. Une large allée conduit au bâtiment principal dont la terrasse s'ouvre sur le lac. Son entrée est encadrée par deux statues: les allégories de la paix et celle de la justice qui rappellent la devise de l'organisation: «si vis pacem, cole justitiam». Le hall en marbre, l'escalier monumental, la salle des pas perdus, les divers salons et salles de réunion sont décorés d'œuvres d'art: sculptures, céramiques, peintures, fresques, offertes par les syndicats

du monde entier d'abord, par les gouvernements aussi. Et nous avons passé là des heures inoubliables. La dignité du travail de Maurice Denis, les panneaux de Gustave-Louis Jaulmes et surtout les extraordinaires fresques de Dean Cornwell ont été regardées, contemplées, disséquées, commentées par le petit groupe que nous formions avec les étudiantes et étudiants. Les heures passées au **Palais des nations** dans les semaines qui ont suivies sont tout aussi mémorables. «Palais des nations», l'expression renvoie bien à la majesté du bâtiment qui se dresse depuis 1937 dans le parc de l'Ariana et dont l'immensité et le caractère imposant est inversement proportionnel au pouvoir réel qu'exerça la Société des Nations dont il fut le siège ou qu'exerce encore l'Organisation des Nations Unies. Car les nations dont ce palais est le lieu en partage ne délèguent pas facilement une part, même infime, de leur souveraineté à une organisation lointaine. En revanche le Palais devient le lieu de leur mise en scène, surtout pour les plus fragiles d'entre elles, à travers les œuvres et des décors dont elles font don à l'organisation. La fresque monumentale de José Maria Sert dans la salle du Conseil est inaugurée en 1936, en pleine guerre civile espagnole ; les multiples allégories de la Guerre, de la Paix, de la Justice et du Droit international sont à l'image de l'ambiguïté politique de Sert lui-même ; elle a inspiré au petit groupe que nous formions des sentiments très mêlés.

Nous nous sommes en revanche laissés aller à l'enthousiasme et au plaisir de la contemplation dans la salle offerte par le gouvernement de la nouvelle République de Tchécoslovaquie. Le mobilier comme l'aménagement de style moderniste, si caractéristique de l'affirmation nationale de ce «petit pays» d'Europe central rompait agréablement avec le décor de style folklorique paysan de la salle hongroise visitée juste avant. Et pourtant, dans le même temps, par son modernisme même, ce décor interrogeait le bien-fondé du Palais. Car les palais de Genève pourraient bien être les derniers avatars d'une mise en scène désuète du pouvoir. Peut-être devrions nous nous réjouir avec Le Corbusier que l'architecture actuelle «laisse tomber les palais» pour se consacrer «à la maison ordinaire et courante pour les hommes normaux et courants»? A moins que nous ne regrettions que la normalité ordinaire n'emporte des rêves de la Rosamonde d'Apollinaire.

# Parable

June Hargrove

Dario has been consistently drawn to artists, like Odilon Redon and Paul Gauguin, whose work is invested with complex layers of meaning that are visual parables. Redon's famous wish to put "the logic of the Visible at the service of the Invisible" could be taken as a converse parable for Dario, who strives to interject the intangible and imaginative into our interpretation of the visible. The ambiguity and indeterminacy that are central tenets of Gauguin's artistic philosophy are precisely (irony intended) the realm of nuance and suggestion that empowers Dario to play across the spectrum of his own erudition. His goal is to engage viewers to decipher meanings, intended or incidental, in the art. He might have written, as Gauguin did to André Fontainas, that his work "is pronounced in symbolic form, presenting a double aspect ...; it's the sense literal, superficial, figurative, mysterious of a parable."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Paul Gauguin, *Lettres à André Fontainas*, Paris, 1994, 24 (August 1899)

# Parsifal

Ted Gott

## *New Thoughts on Odilon Redon's Parsifal Lithograph.*

In October 1891 Joris-Karl Huysmans wrote to thank Odilon Redon for a new gift of freshly printed lithographs:

Ma concierge me monte, ce matin, un joli rouleau qui, déplié, me met en face des troublantes figures que vous fîtes. Ah! mais elles sont du parfait Redon, l'une, si étrange et douce et dolente avec sa flèche, l'autre si terriblement bestiale avec son profil fruste, son œil verni. Et les deux pâles mystiques!

Chouette! Merci de tout mon cœur...



Odilon Redon, *Parsifal*, 1891, lithographie sur Chine appliqué, 32,1 × 24,3 cm (image), Chicago, Art Institute of Chicago, The Stickney Collection, 1920.1696

This letter, inscribed by Huysmans ‘Dimanche matin’, was hand-dated by Redon himself “11 octobre 1891”, thus enabling Roseline Bacou to correct André Mellerio’s erroneous dating

of 1892 (in his great 1913 catalogue raisonné of Redon’s prints) for these three lithographs, *Parsifal* (M116), *Druidesse* (M117) and *Entretien mystique* (M118).

Redon’s Wagnerian enthusiasm has traditionally been downplayed. Writing in 1923, Mellerio argued for a soft approach to the subject: “il se montra sympathique envers (...) Bayreuth, mais toutefois, paraît-il, sans s’abandonner avec une très profonde émotion au torrentueux courant wagnérien. Cependant, certains personnages du génial dramaturge lyrique l’intéressèrent vivement: ainsi Parsifal et Brünnhilde”. Druick and Zegers were also of the opinion in 1994 that “though he admired Wagner’s music, Redon cannot be considered a fervent Wagnerian”. Contrasting with this, we have the contemporary testimony of Jules Destrée, who in his 1891 catalogue of Redon’s lithographs wrote proudly about the “bataillon sacré qui se retrouve aux représentations de Wagner”, who were also Redon’s private support group in Brussels, holding a “vénération sincère” for his work. This was the audience, along with Parisian Wagnerites, to whom Redon’s *Parsifal* was surely pitched – and, I would argue, deliberately pitched at a timely moment, for the dating of *Parsifal* to October 1891 assumes a new significance in the light of recent events in the French capital.

The best account of the origins, significance and meaning of Redon’s lithograph *Parsifal* remains Dario Gamboni’s exhaustive study from 2007. Amongst the wealth of Wagnerian literature available to him, Redon had probably read Edouard Schuré’s study of the Parsifal myth, published in *La Revue wagnérienne* in 1885. It can be argued, in fact, that Redon knew about Wagner’s opera as early as its premiere in Bayreuth in the summer of 1882. On 14 September 1882, he wrote to his friend Émile Hennequin, “Je viens de recevoir avec plaisir un numéro de la Vie Artistique qui a mon nom parmi les collaborateurs.

A quel ami, d'ami, dois-je cette aimable attention?" The front cover of this edition (vol. 1, no. 3) of the new journal edited by Émile Delarue did indeed list his name under "illustrations" as Odile Redon (the covers of subsequent numbers, October 1882 to April 1883, correcting this to Odilon Redon under the heading "Plastique"). Significantly, this September 1882 copy of the journal featured an article by Jules de Brayer on *Parsifal*, "l'incomparable chef-d'œuvre de Richard Wagner, dont les représentations viennent d'avoir lieu avec tant de retentissement à Bayreuth".

While obviously reflecting this contemporary appreciation for Wagner's innocent hero, it is intriguing to think that when he made his lithograph *Parsifal* in October 1891 Redon may have been responding to the anti-German sentiment that was aroused just three weeks earlier, in September 1891 by Camille Lamoureux's attempt to stage Wagner's *Lohengrin* at the Paris Opera, which led to violent street riots, with 1200 people arrested on the opening night alone, and subsequent performances interrupted by stink bombs, whistles and cat-calls. The street fighting and violence that attended the opera's opening night on 16 September lit up headlines worldwide, and Redon must have been attuned to the barrage of press coverage of the event in Paris. The next day the periodical *Gil Blas* published a scurrilous song, "Lohengrin, Propos d'un pochard", each refrain distinguished by a derogatory "A bas c'cochin d'Lohengrin!"; while in *L'Écho de Paris* an incredulous Jules Huret interviewed the Boulangist politician, Francis Laur, with Laur baying 'la haine profond des Allemands', and fulminating:

On ne joue pas la *Prière de Lohengrin* ! Savez-vous ce que c'est la *Prière de Lohengrin*, Monsieur? C'est devenu tout simplement l'air national allemand, c'est l'air favori de l'empereur Guillaume, c'est celui que

l'état-major allemand a fait jouer en 1870 devant Sedan pour chanter notre défaite. Et quels Français pourraient l'entendre, cet air, sans ressentir aussitôt l'affront ... Quels?

The story fed the revanchist press for days, *L'Intransigeant* in particular protesting the brutality with which the police arrested those who interrupted Lamoureux's conducting of *Lohengrin* by calling for the Marseillaise to be played and whistling, taking them forcibly to the police depot where, handcuffed, they were stripped down, "indecently" searched, photographed and scientifically measured for the new type of anthropometric police records that were then being developed in Paris and would be perfected three years later by Alphonse Bertillon.

The appearance of *Parsifal* for Redon's Wagnerite clientele would thus at this time have been seen as surely no coincidence to his devoted followers, but rather a statement in defence of Wagner, Parsifal being Wagner's defender of the faith who wields the spear and safeguards the Holy Grail.

Rather than showing us a "Redon [who] cannot be considered a fervent Wagnerian", his quick action in bringing Parsifal to life on the lithographic stone shows us a Redon spring quickly into action in defence of the maligned German composer. Let us not forget Redon's dream, expressed a few years later in a letter of 4 August 1896 to Maurice Fabre: "Votre lettre de Bayreuth me parvient (...) Oui ma foi, Wagner, et ses cycles, et tout le monde qu'il remue (...) Ses écrits me font penser (...) En attendant que j'aïlle là-bas l'entendre, ainsi que tout Paris intellectuel".

## *Parsifal* (suite)

“Lohengrin in Paris”, *Los Angeles Herald*, vol. 36, no. 151, 17 September 1891, 1

“Lohengrin, Propos d'un pochard”, *Gil Blas*, 17 September 1891, 2

Roseline Bacou (ed.), *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon*, Paris, 1960

Edmond Bazire, “Les Brutes de la police”, *L'Intransigeant*, no. 4089, 24 September 1891, 1

Jules de Brayer, “Le ‘Parsifal’ de Richard Wagner”, *La Vie artistique*, vol. 1, no. 3, September 1882, 34-35

Jules Destrée, *L'Oeuvre lithographique d'Odilon Redon. Catalogue descriptif*, Bruxelles, 1891

Douglas W. Druick and Peter Kort Zegers, “In the Public Eye”, in Douglas W. Druick et al., *Odilon Redon. Prince of Dreams 1840–1916*, Chicago, 1994

Dario Gamboni, “Parsifal / Druidess: Unfolding a Lithographic Metamorphosis by Odilon Redon”, *The Art Bulletin*, vol. 84, no. 4, 2007, 766-796

Jules Huret, “La Lumière sur Lohengrin. Chez M. Laur”, *L'Écho de Paris*, 17 September 1891, 2

Joris-Karl Huysmans, letter to Odilon Redon, 11 October 1891; in Roseline Bacou ed., *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren ... à Odilon Redon*, Paris, 1960, 125

Martine Kahane and Nicole Wild, *Wagner et La France*, Paris, 1983

André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris, 1913; *M numbers in the text refer to Mellerio 1913*.

André Mellerio, *Odilon Redon: Peintre, dessinateur et graveur*, Paris, 1923

Odilon Redon to Maurice Fabre, 4 August 1896, in *Lettres d'Odilon Redon*, Paris and Brussels, 1923, 27

Édouard Schuré, “Parsifal, étude inédite”, *La Revue Wagnérienne*, 8 November 1885, 270-281

André Vervoort, “Les Patriotes au dépôt”, *L'Intransigeant*, no. 4089, 24 September 1891, 1

# Patrimoine

Dominique Poulot

Tout patrimoine (artistique ou non) est le résultat d'un processus de qualification et de disqualification d'œuvres ou d'artefacts à différentes périodes et dans différents contextes, publics ou intimes, savants ou vulgaires, religieux ou laïcs. La majorité des historiens de l'art s'intéressent à ces différents agencements entre les hommes et les œuvres pour retracer le cours des admirations et des redécouvertes, et dessiner par là les grandes lignes de ce qu'on nomme une fortune critique. Toutefois le professeur Gamboni, s'il s'est intéressé à des personnalités de collectionneurs, et à un moindre degré à des institutions de conservation, a consacré les plus notoires de ses travaux «patrimoniaux» à l'histoire des destructions matérielles – souvent violentes et absurdes. Il s'est astreint, dans un volumineux ouvrage, à rendre compte de toutes les formes ou presque de pareils acharnements, mettant son point d'honneur à illustrer comment l'humanité avait fait table rase de «productions des arts» plus ou moins admirables.

Le professeur Gamboni aurait pu, certes, mobiliser au profit de la défense du patrimoine cette rare expertise – à la manière dont les archéologues en usent avec les chasseurs de trésors, les pilleurs d'épaves, et les *tombolini*. Mais tel n'a pas été vraiment le cas, puisqu'il a développé dès le début de ses études à propos du vandalisme de l'art exposé une certaine équanimité à l'égard de l'aveuglement destructeur. Des marteleurs d'armoiries et de statues aux piétineurs d'assemblages, ou aux balayeuses de détritiques dans les biennales d'avant-garde, il a regardé avec une certaine modération le petit peuple de l'anti-patrimoine. S'agit-il de professer une neutralité axiologique, ou bien de confesser un retrait volontaire de la religion du patrimoine? Beaucoup de ses démonstrations révèlent à l'inverse des condamnations grandiloquentes et des oukases péremptoires des précédentes histoires du vandalisme les emboîtements in-

times de l'iconophilie et de l'iconoclasme, un constat que vérifie, par exemple, l'invention du musée en Révolution.

Il en va de même pour la dialectique des lieux et des non-lieux, qui sous-tend toutes les spéculations sur les dégâts collatéraux de la patrimonialisation, et dont il a donné une version originale. Quatremère de Quincy, au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, avait forgé le traditionalisme, ou la traditionalité dirait Lenclud, de *l'in-situ* qui demeure si prégnant dans les représentations patrimoniales européennes. Ses *Lettres à Miranda* soulignaient en effet, au milieu de la décennie 1790 – soit au début de la mise en branle du système muséographique européen –, le poids déterminant du lieu (et des traditions, des légendes ou des banalités qui s'y étaient accumulées) dans l'intérêt collectif investi dans une image ou un monument, au point de susciter et d'alimenter pèlerinages ou déplacements touristiques. C'était pour mieux démontrer que, éventuellement déplacé, le monument perdrait cette *aura*, propre au génie du lieu, et avouerait sa plus ou moins grande médiocrité, jusque-là dissimulée par son cadre. Hors du placement d'origine point de salut pour le patrimoine: sa grandeur et la vénération qu'elle appelle courent le risque de s'évanouir, à moins de sacrifier à l'artificialité du non-lieu muséographique.

Mais le professeur Gamboni pense le phénomène non pas dans les termes de cette alternative stéréotypée, mais au sein de l'universelle dislocation intervenue depuis des générations. Il constate alors que le patrimoine déplacé envie le patrimoine en place, pour le respect de sa destination, mais que ce dernier envie l'autre à son tour, pour la renommée qu'il a gagnée au change. Le dialogue des deux obélisques égyptiens, celui de Louqsor et celui de Paris, envisagé à travers une lecture brillante de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, figure ainsi l'impossibilité contemporaine de

choisir entre l'autochtonie et la nostalgie. Le rapatriement des œuvres dans leur site initial est-il alors vraiment autre chose qu'une nouvelle instrumentalisation, revers ou pendant des précédentes? Autrement dit, pour citer son ami Bruno Latour, a-t-on jamais été moderne, au point de pouvoir imaginer dépasser la modernité patrimoniale?

Le professeur Gamboni se fait quasiment théologien dans un grand article consacré à la nouvelle Vierge de Guadalupe, apparue dans un Mexico souterrain, car née d'une fuite de canalisations, et qui vaut pour lecture de la fabrique de hasard des patrimoines. Sur un mode d'ethnologie de la vie quotidienne qui retrouve les leçons de Michel de Certeau, la lecture de l'image, de ses transferts, de sa préservation, décline les voies de la croyance en un patrimoine qui nous est donné, sur un mode de filiation inversée comme le démontrent les anthropologues. Si l'on considère que le patrimoine est semblable à une croyance, alors on peut l'entendre, avec de Certeau, et à l'égal de cette dernière, comme «une 'modalité' de l'affirmation et non pas son contenu». En d'autres termes, comme un espace qu'on parcourt, et non comme un lieu fixe.

Il est alors intéressant de lire le professeur Gamboni dans son commentaire du défilé des «Walking Icons» lors de la «procession moderne» de l'artiste Francis Alÿs. Semblable *artifiction* d'un déménagement pour travaux du musée newyorkais, jouait sur un mode décalé – du centre à la périphérie de la métropole, cette fois – mais point parodique la *Fête des arts* du Paris révolutionnaire, cette procession qui amena jadis au muséum central du Louvre le meilleur du patrimoine européen, au nom des gloires militaire et philosophique réunies de Paris, après celles

d'Athènes et de Rome. La nouvelle cérémonie prototypique mobilise elle des répliques d'originaux, et évoque un âge de l'ambiguïté, sinon de l'indéterminé, en matière de préservation et d'exposition. C'est que, pris dans un agencement de pratiques et d'acteurs, le patrimoine peut faire office désormais de bouclier ou de cible, selon les cas: ainsi du label «patrimoine mondial», prétexte à des potentialités préservatrices ou destructrices. Le vandalisme retrouve alors le patrimoine, dans un couple toujours moteur. Le professeur Gamboni a bien travaillé.

Francis Alÿs, *The Modern Procession*. New York, 2004

Dario Gamboni, «World heritage: shield or target? », *Conservation*, vol. 16, n°2, 2001, 5-11

Dario Gamboni, «The Art of Keeping Art Together: On Collectors' Museums and Their Preservation», *RES: Anthropology and Aesthetics*, vol. 52, n°1, 2007, 181-189

Dario Gamboni, «The Underground and the Virgin of Guadalupe: Contexts for the Virgen del Metro, Mexico City 1997-2007», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 31, n° 95, 2009, 119-153

Dario Gamboni, *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, London, 2013

# Philographe

Jérémie Koering

*Philographe*, ce mot ancien ne trouve guère les faveurs des dictionnaires. Rien du côté de l'Académie Française. Pas plus que du Grand Larousse ou du Robert. Même un dictionnaire aussi littéraire que le Littré passe son chemin, n'offrant, entre *philogéniture* et *philologie*, que *philogyne* et *phylogynie* à la curiosité du lecteur. Seul le Dictionnaire du Moyen Français (DMF) fait place à cet oiseau rare en en donnant la définition suivante: «subst. Masc. Celui, celle qui aime écrire, qui pratique l'écriture, scribe». Mais, un peu paresseuse, cette définition ne fait que déployer les racines étymologiques de son double étymon grec *philos* et *graphein*. Peut-on, pourtant, s'en tenir à cette trop simple définition quand, à l'horizon de l'amour, se tient l'expression graphique tout entière? *Aimer*, on s'y accorde. Mais la pratique de l'écriture réduite à celle du *scribe*... Est-ce là tout ce que le terme *graphein* a à nous murmurer? L'élan (*philo-*) qui pousse vers le graphe (*graphein*) peut-il réellement s'épuiser dans l'enregistrement, pour ainsi dire comptable, des dits et des faits?

On peine à s'y résoudre. *Philographe* doit pouvoir se dire d'autre chose, réclamer un autre dû.

Mais comment habiller ce terme oublié de chairs nouvelles? Comment faire pour que, retrouvant les chemins du langage, ce mot participe à l'éclat d'une langue vivante? La réponse sera celle-ci: ami.e.s académicien.ne.s et lexicographes, pérégrinez en terres gamboniennes, là où se marient la plume et le pinceau. Voyagez dans ces contrées nouvelles et il vous sera donné de transformer, un bien morne copiste, en joyeux artiste.

Voyez comment se tisse son histoire de l'art. Observez de quelles techniques son métier s'actionne. Et pour cela, ouvrez le trésor de ses carnets, mémoires de papier reliés de *car-*

*ta venexiana*, de cuir noir ou de moleskine. Par exemple, ce cahier de poche portant sur le dos l'inscription «01.08-06.09». Feuillotez tranquillement ses pages. Regardez les dessins qui s'y exposent et vous passerez des peintures de rêves aborigènes aux proues sculptées de pirogues Sépik, de l'ombre portée d'un couple de chaises aux emboîtements formels d'*Arii Mata-moe* ou de *Nirvana*. Ici, arrêtez-vous. Imaginez: la main promène la pointe du stylo à la surface du papier et y dépose, récoltes du regard, lignes et lettres, droites et courbes, comme autant d'observations fugitives pour dire et montrer la complexité des jeux figuratifs auxquels se livre Gauguin. Figures et promontoires se répondent pour faire du rivage marin, antre d'une «morphogénèse» sans fin, la réserve merveilleuse d'images potentielles: serpent-lettre, rocher-visage se disputent alternativement le visible et combent, un temps, l'imagination du regardeur. Ensemble, l'œil et la main travaillent, pensent et confient au cadre rectangulaire du papier bible les souvenirs immédiats de ce qui, pour nous, pour vous, apparaîtra comme les vestiges de contemplations passées.

Reprenez la route et déployez cette fois les doubles pages d'un carnet promené, de septembre 2010 à juin 2011, le long des galeries, des salles de musées, des forêts de Williamstown, New York et Three Rivers California. Observez-y ce vase «atahualpa». Vase «très étrange», comme vous le lirez dans la partie droite de la page où une première fois il figure, et dont «l'étrangeté», est-il encore écrit, vous semblera «accrue selon le point de vue» adopté. Pour le vérifier, faites glissez votre œil sur le col, les lèvres, les oreilles, les yeux, la barbichette de cet être hybride lancé dans l'existence par le patient modelage de Paul Gauguin; laissez-le se lover dans les pleins et les creux de cet artéfact capricieux, tour à tour visage, orchidée, monstre.

Puis allez de page en page et laissez-vous surprendre, comme au détour d'une route, par ces images surgissantes, points de vue gelés sur les aspects changeants de l'énigme.

Tournez ensuite votre regard vers les cahiers cousus d'un voyage aux antipodes. Au milieu des ornements Nakanai et des boucliers du Vanuatu, des masques de Papouasie Nouvelle-Guinée et des statuettes anthropomorphes de Tahiti, vous découvrirez, comme dans un herbier, cette tige fragile ornée de six feuilles enroulées (*Dryopteris filix-mas* ?), fragment de nature observé au jardin botanique de Sydney et déposé là pour qu'on en prenne soin, peut être, cent ans plus tard. Imaginez toujours : l'œil s'est approché, a scruté, patient, la surface des choses, pour y cueillir, à la manière de Blossfeldt, la promesse d'une éclosion.

Silencieux, enfin, allez entrevoir sur la page voisine le chiffre secret de quelques chauve-souris cachées dans les replis de lignes suspendues au vide.

Ceci fait, le voyage ne touchera pas encore à sa fin. À ces pages secrètement gardées, il faudra aussi ajouter les myriades de papiers découpés ou arrachés, perdus ou donnés – j'en possède un moi-même où convolent, en improbables noces, une barque de Monet et le haut, ourlé, d'une armoire peinte par Renoir. Et lorsque vous aurez

effectivement ajouté aux pages reliées ces fragments clandestins, vous aurez obtenu la somme singulière de ses amours graphiques, ce qui vous permettra de livrer à vos lecteurs quelque chose comme les lignes qui suivent :

«Philographe, *subst. masc.* Celui ou celle qui aime non seulement écrire, mais encore esquisser, dessiner, inscrire, tracer, graver, pour offrir à l'œil comme à l'esprit les incandescences mystérieuses de la vie sensible : “*Votre main reproduit, sans que vous y pensiez, le modèle que vous avez copié chez votre maître. Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. Mais vous n'y êtes pas encore, mon brave compagnon. Il vous faudra user bien des crayons, et être vrai philographe, comme l'est Dario Gamboni, pour que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit.*” (H. Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* [fragments potentiels])»

# Profil

David Zagoury



«Profil» Tinder (Partenaire «Potentiel»)

# Raglan

Henri de Riedmatten

Raglan ou de l'élégance

Une rencontre heureuse avec Dario Gamboni dans un train entre Paris et Fontainebleau pose les prémisses d'une conversation, qui pour mon plus grand plaisir dure encore, mêlant toujours l'histoire de l'art à des considérations d'élégance vestimentaire. Nostalgie des origines où la profession demeurerait reconnaissable au vêtement, dont Dario est une des plus vibrantes manifestations.

Plus tard, à la recherche d'un manteau hivernal de style pour remplacer mon vieux duffel-coat, un Montgomery délabré ayant traversé plus d'un des conflits de la vie quotidienne, je m'enquis auprès de Dario, l'arbitre des élégances. Je fis donc la découverte du raglan. Un manteau droit plutôt ample dont les emmanchures sont coupées de biais et rapportées à l'encolure. La manche s'étend ainsi d'une seule pièce jusqu'au col, la couture se déployant de façon diagonale des aisselles à la clavicule. Le vêtement est dépourvu de couture au niveau des épaules, évitant toute zone de frottement. Le raglan offre une plus grande capacité de mouvement au porteur au contraire d'une structure à tête de manche.

Intrigué par ce style unique et distingué, j'entrepris de succinctes recherches sur l'étymologie d'un tel effet de manche. L'officier de l'armée britannique et diplomate Lord FitzRoy Somerset (1788-1855) fut élevé au rang de premier baron Raglan en 1852. À cheval sur le champ de bataille de Waterloo le 18 juin 1815, un coup de feu le touche au bras droit. Il doit alors être amputé et à la fin de l'opération fait rappeler son bras, le temps de lui retirer l'anneau que sa femme lui avait offert. Il parvint bientôt à écrire avec aisance de la main gauche.

Il apparaît que la manche raglan fut développée pour le lord éponyme par le tailleur pour homme Aquascutum. Maison établie en 1851, elle produisit la première une laine imper-

méable qu'elle fit breveter. Elle confectionna ainsi les manteaux d'officier de l'armée britannique pour la guerre de Crimée (1853-1856). Aquascutum exécuta un type spécifique de vêtement pour Lord Raglan afin qu'il puisse l'enfiler facilement et se servir plus aisément de son épée au combat. Il porta vraisemblablement ce manteau lors de la charge de la brigade légère le 25 octobre 1854, rendue immortelle par Alfred Tennyson et Errol Flynn. Cette désastreuse charge de cavalerie contre l'artillerie russe au cours de la bataille de Balaklava fut dirigée par Lord Cardigan, qui laissa de même son nom à un vêtement que Coco Chanel associa à son célèbre tailleur. Des champs de bataille de la Crimée aux vitrines de Regent Street, tous deux occupèrent bientôt une place incontestable et incontestée dans le vestiaire du raffinement.

Le raglan est marqué d'une esthétique du manque, de l'absence. La manche, large à l'encolure, tubulaire dans la chute, adopte une forme similaire qu'elle soit habitée d'un bras ou non. Elle résulte de la destruction, de l'horreur de la guerre, de l'ablation du bras droit d'un officier. Elle entre de la sorte en résonance avec les sculptures antiques mutilées; les membres détachés du buste étant les premiers susceptibles d'être manquants ou morcelés lorsqu'elles refaisaient surface – sans omettre toutefois l'éventualité d'actes iconoclastes. La manche raglan participe d'une poétique du fragment – entre greffe, restauration mais aussi acceptation de l'incomplétude – qui se cristallise à la Renaissance autour du bras de statues emblématiques: le bras droit du *Laocoon*, le bras droit du *Bacchus* de Michel-Ange, le bras gauche de son *David*.

Dario, par son style et son verbe, est un passeur d'élégance. Il m'a fait découvrir et suivre la courbe sinueuse d'une couture qui souligne le fragmentaire et le redessine. Le raglan est en fin de compte une instanciation du principe de destruction féconde. Dès lors je ne puis contempler en Italie la moindre sculpture mutilée sans imaginer l'habiller d'un manteau.

# Rocher

Asako Tahira

The island of Hiva Oa, one of the Marquesas Islands in French Polynesia, is known as the place where both the painter Paul Gauguin and the musician Jacques Brel spent their later years and where they are buried. Gauguin lived in French Polynesia for two prolonged periods: from 1891 to 1893 and from 1895 to 1903, the year he passed away. He stayed in Tahiti for the entirety of his first visit and for the first part of his second trip, before moving to Hiva Oa in 1901 to live out his final days.

An article on the Marquesas Islands in the *Annales des Sacrés-Cœurs* (1902, January, fig. I), the annual report of Sacrés-cœurs de Picpus in France, showed an illustration of a natural and strange rock with the caption “The Marquesas Islands: The Rock named Black Man’s Head” (“ILES MARQUISES; Rocher appelé: la Tête-de-Nègre”). This rock still exists. It is situated in the northern part of Hiva Oa, on the Hanaiapa shore. One needs to pass via a road in the mountains to get there from Atuona, the southern coastal village on the opposite side of the island, where Gauguin resided. Hanaiapa is the most popular beach on the island of Hiva Oa, and the rock, which is still called “Black Man’s Head”, has become one of its tourist attractions. When looking at the rock from the beach, one would see the resemblance of a head of a short-haired man facing right, just like the one featured in Gauguin’s oil painting (1892, J. Paul Getty Museum).

Although Gauguin was living in Tahiti when he painted *Arii Matamoe* (*La fin royale*), people noticed similarities between the artefacts seen in the room in the painting’s background and ear-

decorations found on the Marquesas. Indeed, Gauguin often used Marquesas artwork as a motif to represent Tahiti. The powerful and compelling art of the Marquesas, represented by wood carvings engraved with abstract lines, mesmerised the painter so much so that it comes as no surprise that he would also be drawn to the appearance and the natural surroundings of the Marquesas people while he was living in Tahiti in 1892.

Could it be possible that Gauguin had borrowed the image of the Tête-de-Nègre as a symbol of that mysterious yet relentless charm found throughout the nature and culture of the Marquesas Islands, to help convey the narrative theme of a king’s death? Judging from the year of the *Annales des Sacrés-Cœurs*, it is unlikely that Gauguin had seen the illustration of the rock before he created the painting. It seems that he may have learned of this landmark on Hiva Oa, where he spent the remainder of his life, from a photo or a picture somewhere as his

interest shifted from Tahiti to the Marquesas.

Professor Dario Gamboni sought to explain this relationship between such strangely shaped rocks and anthropomorphic images inspired by these rocks in “interest in natural images” near the end of the nineteenth century. By inserting human images into either rocks, plants or onto the water’s surface, Gauguin attempted to demonstrate the process through which these images were formed. By not transfixing any of these images in his work, he is said to signify their continuous and repetitive nature; hence the reappearance of this imaginary king’s head in ambiguous and natural images.



Fig. I. *Annales des Sacrés-Cœurs*, 1902, January, 259

The stone statue of a god called *Tiki souriant* (Smiling Tiki) can also be found on Hiva Oa. The reason for interpreting the facial expression of Tiki as smiling (*souriant*) remains unknown, just as the origin of the name “Black Man’s Head” is still unclear. The diverging descriptions of Japanese stone Jizo statues can offer a comparison: these were described as “those ugly little gnomes” (“Ils sont bien laid, ces gnomes”) by Pierre Loti, but as “smiling with eyelids closed” by Lafcadio Hearn at the beginning of the twentieth century.

This perhaps best highlights the ambiguity of attempting to convey the expression of a rock or a stone statue in any language.

Similar to the paintings of Gustave Courbet, which featured rocks that remind us of the human body, particularly of a mother’s womb, examples of rocks resembling the human body can also be found in Japan. For instance, climbing Mt. Fuji has been given a religious meaning, just as entering the lava tubes at the foot of the mountain has been done as part of a religious ritual. The story of Kamakura-era military commander Nitta Tadatsune entering the rocky cave and being guided by a goddess was often depicted in the paintings of artists



Fig. II. Tiki, n.d. (probably 18th century), Hiva Oa, Marquesas Islands, photo by Asako Tahira



Fig. III. Katsushika Hokusai, *Nitta Shiro Tadatsune reached at the cave of Mt. Fuji*, from *Random Sketches by Hokusai*, 1834, woodblock printed books, ink and colour on paper, New York, The Metropolitan Museum of Art

such as Katsushika Hokusai (fig. II). Wandering in these tubes was likened to a journey inside the womb and bears the meaning of returning to the uterus, or reincarnation. During the Edo period, several mounds (*fujizuka*) were created in the image of Mt. Fuji in the Edo area. Some of them had man-made tunnels of similar religious significance.

In the Japanese language, a rock (*roche*) is referred to as *iwa*; it may be a big stone (*pierre*) or *ishi*, or a stone may be a small rock. Although it also bears the meaning of “rock”, *rocher* can also refer to a rocky mountain (*iwa-yama*), a stone wall (*gan-peki*) or a rocky reef (*gan-sho*). Interest in strange rocks or stones during the Edo period was epitomised by Kiuchi Sekitei, a samurai from Shiga. His *Unkonshi* featured various stones and rocks whose natural form can be seen in their shape or appearance. The rocks repeat the imagery of nature just as the stones carry the image of rocks. Thus, the image of nature repeats itself in ambiguity.

Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, 2002

Dario Gamboni, *Paul Gauguin au ‘centre mystérieux de la pensée’*, Dijon, 2013

Lafcadio Hearn, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Boston and New York, 1894

Pierre Loti, *Japoneries d’automne*, Paris, 1889

# Ruin Risk

Stanislaus von Moos

Some years ago, you, Dario, invited me to lecture in your seminar. The talk was entitled “Brutalism’s Ghost”, and the ambition was to discuss the Unité d’habitation in Marseille by Le Corbusier as well as other works by architects like Alison and Peter Smithson, Louis Kahn, Alvar Aalto and Lina Bo Bardi as examples within a yet to define modernist panorama of “ruin aesthetics”. In terms of program as well as form, these buildings, all realized between 1950 and 1970, often explicitly refer to the traumas of war and the ways these are reflected in contemporary art. Is it possible to consider them as variations on the theme of the romantic ruin? – If I had another chance to give that lecture, I would now scratch a bit deeper into the pre-history of that story and include Frank Lloyd Wright’s “Fallingwater”, the legendary Edgar J. Kaufmann residence near Pittsburgh (1934-36) in order to discuss its second nature as an architectural demonstration of imminent but ingeniously prevented collapse.

“Fallingwater” is arguably the single most written about building of twentieth-century architecture. Its loneliness in the middle of a forest, its apparent state of hovering above a stream, its perigean materiality, simultaneously denied and exposed by a system of bold concrete cantilevers, all seem to suggest an idea of metamorphosis which resonates with the character of the ruin. Not to mention the sound of the waterfall by which these sensations become part of a temporal experience,

a melody in stone and time, vividly described by Neil Levine. Yet the mystery of Fallingwater continues to raise questions. Kaufmann’s fears that the cantilevers would collapse even before the building’s completion were a constant theme in the client’s at times rather



Ezra Stoller: Frank Lloyd Wright's Fallingwater

turbulent relations with his architect (note that, though the structure showed cracks and other problems at the beginning of construction, it is still in place at the present day).

Why did Wright insist on such a tour de force? Aside from all its other architectural and poetic implications: Given the blatantly demonstrative character of the project, what role can the idea of imminent yet ingeniously prevented collapse have played in Wright’s scenario? – In their amazing book (*Fellowship. The Untold Story of Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowship*, 2007), Roger Friedland and Harold Zellman give the following description of a traumatizing episode in Wright’s youth: “As a sixteen-year-old, Wright had been close enough to hear the

roar of whole floors tumbling down to the basement when shoddily built piers caused an addition to the Wisconsin State Capitol building to collapse. One of the cornices crushed a workman against the sill; with horror, the young Frank watched him hanging upside down, a line of his blood streaked against the white wall." Wright himself had written about the episode (in *An Autobiography*): "The youth stayed for hours clinging to the iron fence that surrounded the park, too heartsick to go away... Then he went home – ill. Dreamed of it all that night and the next and the next. The horror of the scene has never entirely left his consciousness and remains to prompt him to this day." The biographers continue: "Just as those who suffer trauma often feel the need to return to it, the horror Wright witnessed as a youth had apparently given him a perverse desire to tempt fate" (282-83).

In retrospect, and seen from a distance, the story of the Wisconsin Capitol's cornice is perhaps no more than an incident among many others – even though it is one certainly capable of forging an architect's mind, and psyche, as Wright's comments suggest. Yet what makes Fallingwater a built metaphor of its time is the fact that the demonstrative suggestion of its possible ruin eerily resonates with a topical condition of buildings – indeed entire cities – in the war and blood stricken years between 1914 and 1945.

Brutalism's Ghost? – Unlike Le Corbusier, the Smithsons, and Kahn, Wright is not part of the syndrome named "Brutalism". The two Brazilian masters Vilanueva Artigas and Paulo Mendez da Rocha are far more likely candidates (though they were also missing in my Geneva presentation). Their best known works, the FAU USP (the Department of Architecture and Urbanism at the University of Sao Paulo) by Artigas (built 1969) and the house Paulo Mendez da Rocha had built for himself somewhat earlier in that same city (1964), are characterized by huge, box-shaped expanses of reinforced concrete, generous, umbrous, protective - huge masses of concrete, yet supported by excruciatingly fragile supports as if to imply the fatality of catastrophe such structural artifice is meant to prevent. No wonder that the two Brazilian architects, and Artigas in particular, see Wright as a prophet.

# Salon

Marie Theres Stauffer

In der Historiographie, die sich mit Gegenständen des 19. und 20. Jahrhunderts befasst, fällt das Wort *Salon* meist in Zusammenhang mit periodisch stattfindenden Kunstausstellungen oder einem ausgewählten Kreis namhafter Gäste, der sich regelmäßig zu geistreicher Konversation und kritischen Erwägungen traf. Dieser Beitrag geht nun an die materielle Peripherie solcher Ereignisse: Er lenkt den Blick auf deren architektonischen Rahmen und damit auf die originäre Funktion des Salons als Teil einer Wohneinheit. In der Moderne besteht die konventionelle Funktion dieses Raumtypus darin, einen Ort der Geselligkeit und Muße wie auch den Kulminationspunkt mehr oder weniger ausgeprägter Repräsentationsbedürfnisse zu bilden. Ein kurzer Rückblick in die lange Kulturgeschichte des Bauens und Wohnens soll hier einige Konstanten und Variablen in Funktion und Form des Salons zu Tage fördern, die eng mit den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen verknüpft sind.

In diesem Zusammenhang ist zunächst die Begriffsgeschichte aufschlussreich: Das deutsche Wort *Salon* wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts aus dem französischen *salon* übernommen, das seinerseits aus dem italienischen *salone* abgeleitet war. Dieses Wort ist ein Augmentativum für *sala* und meint entsprechend einen "großen Saal". Etymologen sehen die sprachgeschichtliche Grundlage des frühneuzeitlichen italienischen *sala* im frühmittelalterlichen langobardischen *sala*. Mit diesem Wort wurde nicht nur ein distinkter Raum innerhalb eines Hauses bezeichnet, sondern auch das Gebäude selbst oder gar ein ganzer Hof, vergleichbar mit den altfranzösischen *sale*, das für "Halle, Saal, Wohngebäude, Burg" stand. Für diese breite Wortbedeutung bildeten sicherlich bauliche Typologien wie jene des Einraumhauses den Hintergrund, das seit der Frühzeit in Europa – und darüber hinaus – verbreitet war. Davon ausgehend wird ein Bedeutungswandel von "Einraumhaus" über "Herrenwohnhaus" zu "Wohnhaus größerer Gehöfte" angenommen.

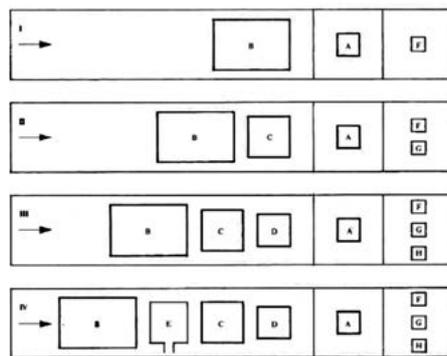
Die weiter zurückführende Frage, ob *sala* eine germanische oder lateinisch-romanische Basis hat, wird in der etymologischen Forschung unterschiedlich rekonstruiert und ist Gegenstand einer noch offenen Debatte unter Sprachwissenschaftlern.

Ungeachtet dieser bestehenden Desiderata lässt sich für die Architekturgeschichte festmachen, dass das italienische *sala* und das französische *salle* bereits im Mittelalter einen Raum bezeichneten, der sich durch seine großzügigen Proportionen und den oft aufwendigen Dekor von den übrigen Räumen abhob. Dabei diente er verschiedenen Funktionen wie Festen, Zeremonien, Konzerten, Spielen und Banketten, er wurde aber auch für den Unterricht der Kinder verwendet oder als Schlafräum genutzt, sobald sich viele Gäste im Haus aufhielten.

Wenn Isabella d'Este zu Beginn des 16. Jahrhunderts ihre Hofdamen in der *camera di Madama* des Herzogenpalast von Mantua empfing, so zeugt dies exemplarisch von einem Entwicklungsprozess, der sich in der Frühen Neuzeit auf die Gliederung vielräumiger Wohnbauten auswirkte. Die *camera di Madama* war das persönliche Zimmer der Markgräfin, das als Wohn- und Repräsentationsraum zugleich diente und dessen wichtigstes Möbel eine prunkvolle Bettstatt bildete. Der Saal war zwar immer noch der große Empfangsraum, doch kam ihm nicht mehr das höchste Prestige zu. Hochrangige Besucher wurden nun bevorzugt in kleinerem Kreis willkommen geheißen und in die *camera* respektive *chambre* des Gastgebers oder der Dame des Hauses geführt. Um dorthin zu gelangen, musste der Saal jedoch durchquert werden, denn er war der *camera/chambre* in der Regel vorgelagert (Fig. 1, I). Hatte letztere ursprünglich auch zum Schlafen gedient, so wurde im Zuge der räumlichen Differenzierung nach Möglichkeit ein zusätzliches privates Schlafzimmer anlegt, das dem Rückzug über die Nacht diente. Die Tendenz geht also in Richtung Raumvermehrung und Separierung, wodurch sich nicht nur

der Komfort erhöhen, sondern auch Status demonstrieren ließ. Das betraf insbesondere die Einführung eines oder mehrerer Vorzimmer (*anticamera/antichambre*), die in Italien ab dem 15. und in Frankreich ab dem 16. Jahrhundert zwischen *sala/salle* und *camera/chambre* geschaltet wurden (Fig. 1, II und III). Aber auch hinter dem Wohnraum kamen mit einem oder mehreren Kabinetten (*studio, scrittoio/cabinet*) kleinere Räume dazu, die einen introvertierteren Charakter hatten. So etablierte sich die Raumfolge *salle-antichambre-chambre-cabinet*, die als Appartement bezeichnet und einer Einzelperson attribuiert ist, als feste Typologie (Fig. 1, IV). Dabei übertraf jeder Raum den vorhergehenden im Aufwand der Ausstattung.

Im erlesenen Dekor der *chambre* war ein erster Kulminationspunkt erreicht – doch war die symbolische Bedeutung eines dahinter liegenden Kabinetts keineswegs geringer. Denn nur wenigen Gästen kam die Auszeichnung zu, die Schwelle in die exklusive Sphäre des Kabinetts überschreiten zu dürfen, das noch aufwendiger ausgestattet sein konnte als die *chambre*. Die verschieden gestalteten Räume von unterschiedlichem symbolischen Kapital erlaubten es nun, beim Empfang von Gästen Akzente zu setzen, nämlich Besucher ihrer Wertschätzung entsprechend im jeweils angemessenen Raum zu empfangen. Die Wirkung der Zimmerflucht konnte dadurch gesteigert werden, dass die Räume auf einer linearen Achse hintereinander angelegt und durch ebenfalls axial gesetzte Verbindungstüren *en enfilade* verbunden waren. Diese Lösung erlaubte dem Betrachter, durch die hintereinander geschalteten Öffnungen die gesamte Raumfolge in den Blick zu nehmen. In der *Enfilade* nahm nicht nur eine Gliederungsprinzip Form an, das architekto-



- A Zimmer (*camera/chambre*)
- B Saal, Halle (*sala/salle*)
- C Weiterer, kleiner Saal (*saletta/salotto*) spezifisch für das frühneuzeitliche Italien, wird als privates Esszimmer genutzt
- D Vorzimmer (*anticamera/antichambre*)
- E Audienzsaal (Vorzimmer)
- F Kabinett (*studio, scrittoio/cabinet*)
- G, H weitere kleine Räume, die in Verbindung mit dem Zimmer A stehen (Garderobe, Stauraum etc.)

Fig. 1. Entwicklung der räumlichen Separierung. Bild: Archiv der Autorin, nach Peter Thornton, *The Italian Renaissance interior, 1400-1600*

nisch überzeugte, sondern es bediente auch auf hocheffiziente Weise das Bedürfnis der Oberschicht nach einer sichtbar gemachten Raumvermehrung.

An den geografischen Schwerpunkten dieser Überlegungen wir deutlich, dass der italienische und französische Kulturraum für diese Evolution prägend war. Insbesondere Paris und Versailles stiegen im Laufe des 17. Jahrhunderts zu den zentralen Referenzen innerhalb Europas für Architektur, funktionale Organisation von Wohnräumen und Innenausstattung auf. Ab dem Ende des 17. ist eine weitere Veränderung festzustellen: In den Grundrissen großer Häuser ist anstelle der *salle* zunehmend der *salon* zu finden, der nun auch kleinere Dimensionen aufweist (Fig. 2). Wichtige Gründe für diese Entwicklung können im Bedürfnis nach mehr Bequemlichkeit und weniger Förmlichkeit gesehen werden, die gerade im 18. Jahrhundert



Fig. 2. Ein Salon der guten Zürcher Gesellschaft in der Mitte des 18. Jahrhunderts. David Herrliberger, Kupferstich, gedruckt in dessen Werk *Kurze Beschreibung der gottesdienstlichen Gebräuche [...]*, Basel, Daniel Eckenstein, 1751, Tafel II. Bild: Zentralbibliothek Zürich (Signatur: Res 11)

## Salon (suite)

stark zunehmen. In Bezug auf das hier behandelte Thema bedeutet die reduzierte Größe bessere Beheizbarkeit, angenehmere Akustik und ein privateres Ambiente. In diesem Kontext verlor die *chambre* schrittweise an Bedeutung für repräsentative Anlässe und wurde immer mehr zum privaten Raum. Das gesellschaftliche Leben konzentriert sich parallel dazu auf den *salon*. Außerdem ist im Laufe des 18. Jahrhunderts eine verstärkte funktionale Festschreibung der Wohnräume festzustellen. Beispielsweise wurde nun das Esszimmer zu einem festen Bestandteil der Wohnräume, während man davor in allen Repräsentationsräumen auf sogenannten fliegenden Tischen (*tables volantes*) speiste.

Dass hier die Wohnformen einer gesellschaftlichen Elite in den Blick genommen wurden, ist kein Zufall. Einerseits hatte diese soziale Gruppe die ökonomischen Mittel für vielräumige Wohnstätten. Andererseits war es wesentlicher Bestandteil der Lebensform nobler Herren und einflussreicher Damen, gesellschaftliche Anlässe zu veranstalten und diesen einen repräsentativen Rahmen zu geben. Solche Anlässe dienen nur mittelbar dem aristokratischen Privileg des *divertissements* und wesentlich der Entstehung, Entwicklung und Zurschaustellung von Netzwerken und Machtzirkeln. Die Raumkonzeptionen der Aristokratie waren jedoch auch über soziale Grenzen hinaus bedeutungsvoll. Gerade für das Bürgertum bildeten sie Modelle, die in bestimmten Aspekten bis in die heutige Zeit wirksam sind.

So hat sich der Salon in der Moderne bis in die verschiedensten sozialen Schichten hinein ausgebreitet. Auch ist das gesellige Zusammensein und dessen architektonische Inszenierung in vielen heutigen Häusern immer noch an diesem Ort konzentriert. Allerdings gibt es heut-

zutage auch Konkurrenz durch andere Räume: Einerseits bewirkt die (späte) Rezeption des offenen Grundrisses, einer Errungenschaft des *Neuen Bauens* der 1920er und 1930er Jahre, die Auflösung des räumlich separierten Salons zugunsten einer multifunktionalen Wohneinheit. In dieser sind Aktivitäten wie Repräsentieren, Geselligkeit, Arbeiten, Essen und Kochen in einem zusammenhängenden Raumkontinuum vereinigt. In gewisser Hinsicht – und spätestens seit dem Trend des *loft living* – scheint es wieder in Richtung frühzeitliches Einraumhaus zu gehen ...!

Andererseits ist es zunehmend die Küche, die zum Brennpunkt sozialer Interaktionen wird. In diesem Kontext fällt gerade an gut inszenierten Werbebildern zwei Dinge auf (Fig. 3): die trendige Küche des 21. Jahrhunderts kann es mit den Dimensionen des Salons durchaus aufnehmen, zudem ist sie mit Elementen ausgestattet, die als Möbel in Erscheinung treten. Dabei kann ein gewisser Spiegelungseffekt in Bezug auf die Bestandteile des Salons festge-



Fig. 3. Küchenwerkstatt *bulthaup b2*. Bild: bulthaup, [www.bulthaup.com](http://www.bulthaup.com), Bulthaup GmbH & Co KG, 84155 Bodenkirchen

stellt werden. Die offene Feuerstelle, die in die Wand des Wohnzimmers eingebaut ist, findet im Kochherd – naheliegenderweise – ein Äquivalent. Mehr Aufmerksamkeit erfordert hingegen, dass der schnittige Dunstabzug über dem Herd neuerdings kaum mehr von einer Designerleuchte zu unterscheiden ist – und so dem guten alten Kronleuchter Konkurrenz macht! Das Buffet und die Büchervitrinen des Salons

scheinen ihrerseits in edel verkleideten Küchenschränken und Weingestellen aufzugehen. Formschön gestaltete Kochutensilien, die darin nicht Platz finden, ersetzen Nippes und andere Dekorelemente! Die heutzutage oft kolossal dimensionierte Kochinsel kann aufgrund ihrer zentralen Lage mit dem Salontisch in Verbindung gebracht werden – denn tatsächlich wird an einer Kochinsel ja meist nicht nur zubereitet, sondern auch gegessen.

Eine Prognose für künftige Entwicklungen wird im Rahmen dieses Beitrags nicht abgegeben. Doch soll immerhin vermutet werden, dass die Geschichte des Salons nicht zu Ende und dessen Wandlungsfähigkeit ungebrochen ist. Denn etablierte bauliche Strukturen haben – wie schon Aldo Rossi aufzeigte – eine epochenübergreifende Permanenz, weshalb der Salon ein langes Beharrungsvermögen aufweisen könnte. *À suivre!*

Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1991

Françoise Boudon, Monique Chatenet, "Les logis du roi de France au XVI<sup>e</sup> siècle", in Jean Guillaume (dir.), *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1994, 65-82

Denis Amy Baxter, Meredith Martin (Hg.), *Architectural Space in Eighteenth-Century Europe: Constructing Identities and Interiors*, Abingdon, Oxon, 2016

Joan Dejean, *The Age of Comfort: When Paris Discovered Casual – and the Modern Began*, New York, 2009

Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main, 1983

Jean Feray, *Architecture intérieure et décoration en France des origines à 1875*, Paris, 1988

Ludovico Frati, *Giuochi ed Amori alla corte d'Isabella d'Este*, Mailand, 1898

Bernd Fuhrmann, Wencke Meteling, et. al., *Geschichte des Wohnens vom Mittelalter bis heute*, Darmstadt, 2008

Jean Guillaume, "Du logis à l'appartement", in Jean Guillaume (Hg.), *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1994, 7-10

Mimi Hellman, "Furniture, Sociability, and the Work of Leisure in Eighteenth-Century France", *Eighteenth-Century Studies*, vol. 32, n° 4, 1999, 415-445

Alain Merot, *Retraites mondaines. Aspects de la décoration intérieure à Paris, au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1990

Werner Paravicini, *Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich: ein dynastisch-topographisches Handbuch*, Ostfildern, 2003-2012

Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Architecture. Méthode et vocabulaire*, Paris, 1972

Wolfram Prinz, *Das französische Schloss der Renaissance*, Berlin, 1985

Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padua, 1966

Christina Schmid, Gabriele Schichta, et. al. (Hg.), *Raumstrukturen und Raumausstattung auf Burgen in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Heidelberg, 2015

Katie Scott, *The rococo interior: decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris*, New Haven etc., 1995

Peter Thornton, *The Italian Renaissance interior, 1400-1600*, London, 1991

Peter Thornton, *Seventeenth-century interior decoration in England, France and Holland*, New Haven, 1990

Mary Witheley, "Royal and Ducal Palaces in France in the Fourteenth and Fifteenth Centuries: Interior, Ceremony and Function", in Jean Guillaume (Hg.), *Architecture et vie sociale: l'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1994, 47-64

John Whitehead, *French Interiors of the Eighteenth Century*, London, 2009

# Source

Richard and Belinda Thomson



# Sud

Paula Barreiro López

En 1943 le peintre uruguayen Joaquín Torres García tournait la carte de l'Amérique latine pour proclamer «notre Nord est le Sud». Cette action symbolique parlait de la nécessité de redéfinition de la position du continent sud-américain par rapport aux centres artistiques internationaux occidentaux, ainsi que de la mise en question de leurs échelles de valeurs. Son approche était décoloniale *avant la lettre*, participant à une redéfinition du Sud qui était en train de se mettre en place depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle.

Penser au Sud et aux jeux d'échelles que les rapports de forces entre des agents culturels, politiques et économiques impliquent, conduit à développer une pensée sur l'espace et la situation géographique. Comme Torres García le proclamait, la place et le lieu sont cruciaux, mais pour les historiens de l'art ils sont longtemps restés sous-entendus. En 1987, Dario Gamboni signalait dans sa *Géographie artistique de la Suisse* l'exceptionnalité de l'usage de la carte dans l'histoire de l'art, en raison des méthodes non quantitatives de la discipline, mais aussi de la compréhension de l'histoire de l'art (et de ses objets d'étude, j'ajouterai) en dehors de «déterminations historiques, tel qu'elles se matérialisent notamment dans l'espace»<sup>1</sup>. Sa remarque participait à une remise en question des méthodes critiques de l'histoire de l'art, ainsi qu'aux origines du «tournant spatial», qui avait été généralisé par les études sur la mondialisation et avait accompagné «la révolte des périphéries» où le Sud se mettait en place<sup>2</sup>.

En 2014, en tant que chargée de cours suppléante à la Faculté de Lettres à l'Université de Genève, j'ai pris en charge les cours de Dario Gamboni pendant son séjour de recherche à Zurich. À sa suggestion, en plus d'un séminaire sur l'avant-garde et la politique dans l'Espagne du franquisme, j'ai donné pour la première fois un autre enseignement sur l'art

en Amérique latine. Même si les productions artistiques et critiques dans le continent sud-américain étaient un champ d'études que je commençais à explorer, c'est cet enseignement qui m'a confronté plus clairement à la géographie et à la géopolitique du Sud (mon cours débutait bien entendu avec la carte inversée de Torres García).

Je me rappelle bien d'une conversation avec Dario pendant cette époque (lui de passage à Genève dans son bureau, qu'on partageait alors), où l'on avait évoqué les difficultés rencontrées lorsqu'il s'agissait d'aborder un sujet si large et complexe comme l'art en Amérique latine (un territoire vaste avec des identités nationales et culturelles multiples), tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Cela semblait être une entreprise impossible. C'est là qu'il a invoqué la question de l'échelle et de la position. Travailler de proche et de loin, en proposant des approches panoramiques avec des aperçus concrets (à macro et à micro échelle, *zoom in* et *zoom out*), s'ajoutait à une réflexion sur la remise en question des échelles de valeurs auxquelles les artistes et critiques d'art latino-américains s'étaient confrontés durant toute leur histoire (et à laquelle nous, les historiens de l'art, devons également donner une réponse). La conversation avait été brève, mais avait eu un impact sur moi ; car au fond la question qui s'imposait répondait à la complexité de développer une approche transnationale et mondialisée, et aussi, comme je l'ai remarqué plus tard, remettait en question la génétique coloniale de notre propre discipline. Je ne suis pas si sûre que sans la suggestion de Dario je me serais lancée dans l'enseignement de l'art en Amérique latine. Peut-être que oui à la suite des recherches que j'avais commencées à l'époque. Mais je suis certaine que les cours que j'ai donnés à Genève m'ont donné une sensibilité à l'espace et à l'échelle : ils ont renforcé l'approche transnationale que j'avais commencé

à développer, avec des repères géographiques qui se sont progressivement élargis et qui ont défini ma recherche et mes enseignements actuels sur les réseaux et les circulations artistiques transatlantiques pendant la Guerre froide.

Géographie et échelle sont importantes pour penser le Sud, lequel était sans doute plus large que le continent que Torres García avait retourné. La dénomination de «Sud global» le met en évidence. À la suite de Caroline Levander et Walter Mignolo, cette catégorie (aujourd'hui omniprésente dans notre discipline) devient une entité façonnée par la lutte et les conflits entre une domination impériale mondiale et les forces émancipatrices et décoloniales qui ont façonné les desseins mondiaux<sup>3</sup>. Elle peut agir comme un outil méthodologique *per se*. Dans le cadre d'une historiographie culturelle de la période de la guerre froide (que l'on est en train de développer collectivement pour le projet Modernités Décentralisées<sup>4</sup>, fondé en 2015 alors que j'arrivais à Barcelone après mon semestre à Genève), elle nous a amenés à rendre plus complexe un scénario longtemps basé sur la relation bipolaire Ouest/Est.

Le Sud (global) nous a permis d'étudier l'art, la critique et les institutions artistiques à la lumière de questions liées non seulement aux frontières géographiques, mais aussi idéologiques et culturelles, et à d'autres (dés)équilibres (de nature économique, raciaux, de genre) qui se sont manifestés dans les productions artistiques<sup>5</sup>. Ce Sud, comme on l'a compris, n'est pas exclusivement géographique, mais pluriel et délocalisé. Quand le sociologue portugais Boaventura De Sousa Santos propose de mettre en place une épistémologie du Sud, il ne se réfère pas seulement à un Sud géographique, mais à un Sud qui réunit les zones d'exclusion<sup>6</sup>. La carte inversée de Torres García portait déjà en elle la graine d'une géographie complexe que les approches postcoloniales et décoloniales ont ensuite développée. «L'épistémologie du Sud» proposée

par Sousa Santos participe à la volonté actuelle de mettre en place une histoire de l'art horizontale et transculturelle, où la compréhension de la matérialisation de l'art dans l'espace est cruciale, comme le disait déjà Dario en 1987<sup>7</sup>. Tourner la carte, comme changer d'échelle, fait partie d'un travail de décentrement essentiel pour aborder les pratiques artistiques depuis des contextes locaux, mais aussi interroger les transferts culturels et les processus circulatoires et transformateurs où l'art s'est inscrit à travers les frontières nationales, culturelles et idéologiques. Que le Sud soit notre Nord!

<sup>1</sup> Dario Gamboni, *Géographie artistique de la Suisse*, Disentis, 1987, 2

<sup>2</sup> Terry Smith, *Art to come: histories of contemporary art*, Durham, 2019

<sup>3</sup> Caroline Levander, Walter Mignolo, «Introduction: The Global South and World Dis/Order» *The Global South*, vol. 5, n°1, 2011, 1-11

<sup>4</sup> <https://modernidadesdescentralizadas.com/accueil/>

<sup>5</sup> Paula Barreiro López, Juliane Debeusscher (dir.), «Cold War networks and circulations: Cross-cultural Dialogues and Practices throughout the Global South (1957-1991)», *REGAC (Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo)*, vol. 5, n°1, 2018. Paula Barreiro López (dir.), *Atlántico frío: historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*, Madrid, 2019

<sup>6</sup> Boaventura de Sousa Santos, «Beyond abyssal thinking. From global lines to ecology of knowledges», *Eurozine*, 2007, 66

<sup>7</sup> Voir par exemple: Monica Juneja, «Global Art History and the 'Burden of Representation'», in Hans Belting, Jakob Birken, et. al.(dir.), *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, Stuttgart, 2011, 274-297; Piotr Piotrowski, «Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art», in Kantuta Quirós, Aliocha Imhoff (dir.), *Géo-esthétique*, Paris, 2015, 123-131

# Terza Roma

Avinoam Shalem

*Terza Roma: Reflections on the Aesthetics of Order*

Rome, December 12, 2015

My visit to EUR on December 12, 2015 left on me, as I can imagine on many others who walked through the streets of this city, some disturbing thoughts. The fascination that suddenly arose while looking at the clear and almost perfect urban system of an ideal city built as if on a tabula rasa, as if magically growing upon the virgin hills of Rome's

unity of material and structure, and, even, unions between material and form, and amid technique and meaning, has been now and then re-praised by thoughts about the citizens who lived and experienced these perfectly built spaces. Yes, the fascination exercised over me and the beauty and appeal I seemed to find in the aesthetic of this balanced order is something that is probably strongly linked to our human wish to comprehend and explain nature and cosmos in terms of harmonious symmetry, as if we want to keep in peace the fundamental human amazement of the frac-

tality in nature with our vision of the 'eternal' regular matrix of the cosmic order residing above our heads.

I still recall a great scene in Rainer Werner Fassbinder's film *Germany in Autumn* from the mid 70s, in which his camera set in the kitchen of his mother Liselotte Eder followed a routine and somewhat banal discussion between them, on the very contemporary and disturbing politics of the BRD during the so-called 'Bleierene Zeit', the time West Germany

was terrorized by the RAF (Red Army Fraktion), the Baader Meinhof Group. Fassbinder's mother, a typical middle-class and bourgeois woman, in a particular instance, while unable to find any further arguments to answer the interrogative queries of her son about the political chaos in West Germany, expressed, in a low and surrender voice, and after taking a long deep breath, her longing for an authoritarian order, her desire for a new *Führer*, who would be "benevolent and kind". *Ein netter*, she added. Her wish illustrates the duality of



EUR, Palazzo dei Congressi

outskirts, as if emerging from the sands, ex nihilo, and then becoming the 'Terza Roma': a modern city displaying a functioning matrix between people and architecture – a miracle –, was constantly rejected in my mind by the bitter end of this dream and the sad memories of Italian fascism. What appears as a pleasing aesthetic experience, and indeed it was, while standing on the verges of this city's lake, or looking at some successful and less successful buildings all manifesting a well-defined urban plan, full-bodied and shaped buildings,

the calm, serene, and almost still impression that Terza Roma could transmit through its symmetrical order. This order produces the attractive pattern of a seemingly well-defined and distinct urban structure. But, it darkens and conceals command and absolute control. Yes, I thought, what price do the citizens of this city have to pay for taking part in the production of this 'serene' beauty?

The order of things fascinates. It suggests harmony and synchronization. It assured, as if metaphorically, that meaning exists and can be retrieved. The EUR project manipulated this human desire and made it into its concept. It exaggerated it, enlarged its measurements into over-human proportions, and transformed it as if it stands beyond nature, beyond reality – an epitome of geometric futuristic structure for an ideal world that suggests that the idea of modernity and the avant-garde, here, merge together into a surrealistic dream. And yet, behind this aesthetic, a vicious authoritative desire crawls, which aspires to hold a total control over society and diffuses to all spaces, public and private alike.

The EUR system is perfectly designed and well structured for the control of movements and the navigating of thoughts. It is above all an instructive architecture that provides one and sole key for understanding state and citizenship. As usual, simplicity appears attractive, to amateurs and professional alike. But, back in the 'Città di Roma' the aesthetic of disorder and instability created by the movements of people, cars and motorinos at and around the big roundabouts of the great piazzas of this city is the aesthetic of the demos that I love.

# Ut pictura poesis

Joseph Jurt

C'est à travers un passage d'Horace qu'on postulera pendant des siècles une égalité substantielle entre art littéraire et arts visuels : *Ut pictura poesis*, ce que François Villeneuve a traduit à juste titre par « Il en est d'une poésie comme d'une peinture » ; car il ne s'agit ici nullement d'une identification ontologique des deux arts ; ce mot célèbre ne relève pas de l'esthétique de la production, mais de la perception. Ce qui importe, d'après Horace, pour les poèmes aussi bien que pour les tableaux, c'est la perspective du spectateur, du lecteur : les uns doivent être vus à distance, les autres de près. Il n'y a aucun doute qu'il existe pour Aristote et Horace des rapports intimes entre poésie et peinture, que les deux arts sont soumis aux mêmes lois et relèvent tous les deux de la *mimesis* ; mais ces rapports restent tout de même analogiques ; c'est la postérité qui donnera au mot célèbre *Ut pictura poesis* une interprétation beaucoup plus extensive.

Dès l'Antiquité tardive, on avait cependant développé un système des pratiques culturelles, en distinguant entre les « arts mécaniques » et les « arts libéraux » pratiqués par des hommes libres, où le travail de l'esprit tient la plus grande part. Ce qui nous frappe, c'est que la peinture ne figure pas parmi les Arts libéraux. Elle est exclue au même titre que la sculpture parce que son exécution s'effectue à travers une activité manuelle.

La promotion de la peinture s'effectuera au Quattrocento italien avec la redécouverte de l'Antiquité. Cette promotion de la peinture en tant qu'art libéral s'exprimera notamment à travers la création d'une institution spécifique, l'Académie, qui entend enseigner l'art comme une science ; les peintres chercheront pour cette raison le contact des hommes de lettres, des poètes et des orateurs. On s'est référé constamment au mot d'Horace pour souligner non seulement le même rang, mais une identité intime entre littérature et arts visuels. C'est entre ces deux arts qu'on a établi

pendant des siècles le rapport le plus intense, et on a même créé pour cette comparaison un terme spécifique : *il paragone*.

Les recherches de Dario Gamboni se sont insérées dès le début dans le paradigme du *paragone*. Ayant fait, à l'université de Lausanne, des études de langue et littérature françaises et anglaises à côté de l'histoire de l'art, il disposait d'excellentes compétences pour cette approche. Un des premiers il s'était interrogé sur le rôle des écrivains critiques d'art pour la constitution de la valeur symbolique des œuvres picturales, notamment au sujet d'Odilon Redon.

A cette époque, je me suis penché sur la constitution du groupe symboliste en France. Je me référais à la théorie des champs développée par Pierre Bourdieu dont j'avais fait la connaissance en 1979, après avoir présenté ses travaux sur le champ littéraire lors d'un congrès des romanistes allemands. Dario Gamboni, lui, le connaissait déjà. En mai 1981, Pierre Bourdieu m'envoya un texte de Dario « Propositions pour une étude scientifique de la critique, à propos d'Odilon Redon ». « Le texte de Gamboni (à qui j'ai promis votre travail sur les symbolistes) vous intéressera, je crois. Vos recherches ont beaucoup d'intersections », m'écrivit Bourdieu dans la lettre qui accompagna l'envoi. Il n'avait pas tort.

Dans une de ses premières lettres, Pierre Bourdieu m'avait fait part de son intention d'organiser une réunion de tous ceux qui menaient des travaux de sociologie ou d'histoire sociologique de la littérature et des arts, dans une direction commune (c'est-à-dire en termes de « champ »). Finalement, un colloque fut organisé en mai 1982 dans le beau château de Cortona, appartenant à la Scuola Normale Superiore de Pise. Le colloque était consacré au sujet « Juger et classer : pour une histoire sociale de la perception artistique ». Y participèrent, outre Pierre Bourdieu,

Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, Mimilita Lamberti, Anna Boschetti, Peter Burke et bien sûr Dario Gamboni. Dans cette belle ambiance et sous le soleil italien, nous eûmes trois jours de débat fructueux et des échanges marqués par un esprit très cordial. Dario y avait présenté un texte important «Le peintre et ses critiques: la lutte pour la détention des moyens de production de la valeur et du sens de l'œuvre de l'art». J'avais auparavant seulement lu des textes de Dario et j'en admirais l'originalité et la profondeur scientifique. Lors de cette première rencontre à Cortona, j'eus la surprise de le voir si jeune alors qu'il disposait déjà d'une telle maturité scientifique.

J'ai tiré ensuite un grand profit de ses études sur Redon, écrivain et épistolier, Huysmans et la transposition littéraire, le symbolisme en peinture et en littérature. Lorsque j'ai pu réunir en 1984 une série d'études s'inspirant de l'approche des champs dans un numéro spécial de la revue berlinoise *lendemains*, Dario y contribua avec une étude très pertinente «A travers champs: Pour une économie des rapports entre champ littéraire et champ artistique». Si l'on s'était attaché auparavant d'une manière exclusive à l'analyse du jeu interne de tel ou tel champ, Dario Gamboni a été le premier à proposer l'étude comparative des champs littéraire et artistique «non pas comme des lieux équivalents de production de biens symboliques, mais comme les occupants de positions différenciées en concurrence pour la suprématie ou l'hégémonie symboliques». Il a constaté à juste titre un rythme inégal du processus de l'autonomisation dans les deux domaines, même un 'retard' du champ artistique. Lorsque l'Etat a cessé en 1881 d'organiser le Salon annuel, les écrivains ont pu soutenir les peintres dans leur lutte pour l'autonomie, une «aide» qui sera refusée à la fin du siècle justement au nom de la spécificité artistique comme le remarqua Gauguin que cite Dario: «Préoccupé

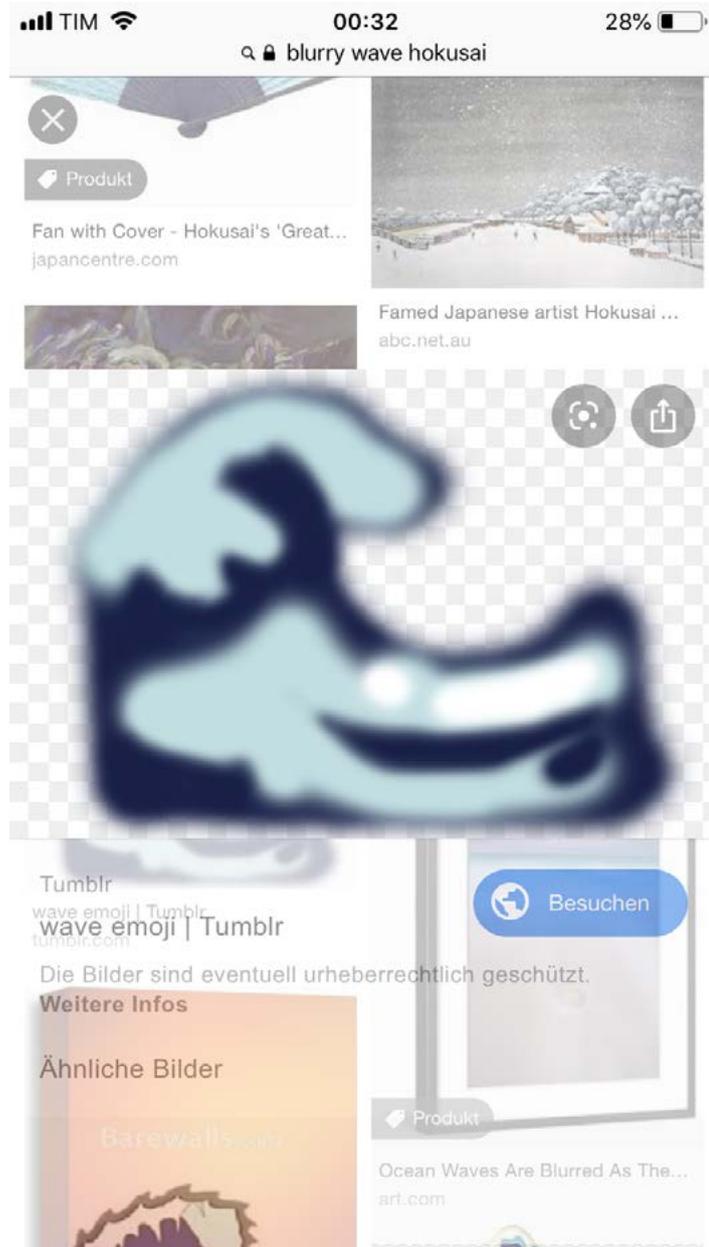
de ce qui la concerne, son domaine spécial, la littérature [la critique des écrivains] perd de vue ce qui nous intéresse, la peinture.»

Les études de Dario Gamboni ont abouti en 1989 à son grand livre *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, ouvrage de référence qui a été aussi traduit en anglais (2011). Le beau titre reprenait le jeu de mots entre *penna* et *pennello* qu'on avait trouvé tant de fois lors des débats sur *l'ut pictura poesis*. J'ai été très touché par la belle dédicace que Dario a inscrite dans l'exemplaire qu'il m'avait offert: «Pour Joseph, qui a suivi ce travail de Cortona à Fribourg-en-Brisgau, en passant par Paris, Bâle et Berne, au cours des années qui ont vu croître notre amitié, *ut pictura poesis!*»

La problématique du *paragone* m'a intéressé dès le colloque de Cortona, mais à partir d'un point de vue littéraire. C'est Dario qui m'a encouragé à poursuivre ce projet. C'est seulement après tant d'années que j'ai pu achever cette recherche, me fondant aussi sur ses travaux: *Les Arts rivaux. Littérature et arts visuels d'Homère à Huysmans* (2018). Sans l'inspiration de Dario ce livre n'aurait jamais vu le jour.

# Vague

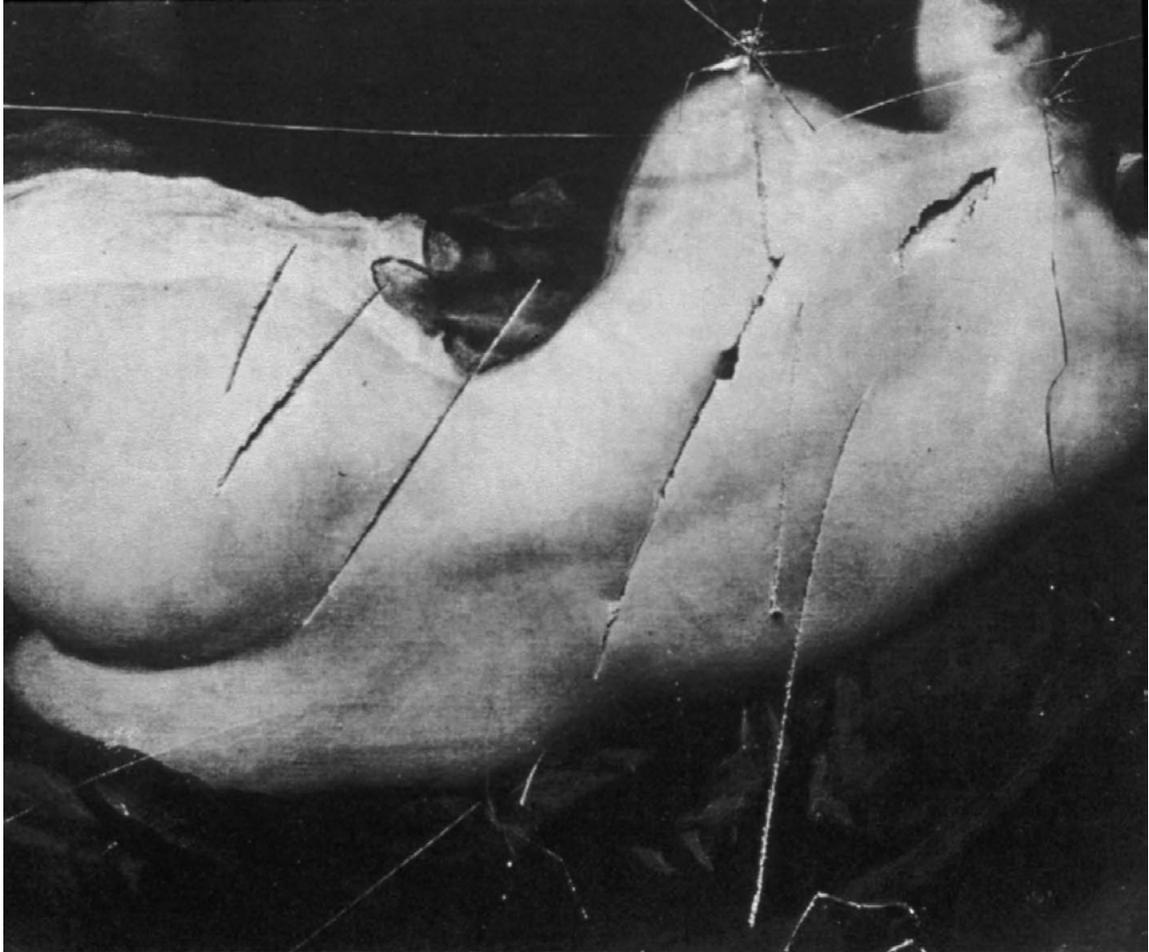
David Zagoury



Vague Vague (Emoji de Kanagawa)

# Vandalisme

Mayte Garcia



Ill. 1. Première page du journal *The Times*, 11 mars 1914 (détail de la *Vénus au miroir* de Diego Velázquez)

## La solitude de la *Vénus au miroir*

Le 10 mars 1914, à l'aide d'un hachoir de boucher, la suffragette Mary Richardson lacère à sept reprises la *Vénus au miroir* de Velázquez après avoir brisé la vitre qui la protégeait. Tout un exploit que *The Times* s'empresse de couvrir le lendemain en donnant la parole à l'auteure du forfait: «I have tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the Government for destroying Mrs. Pankhurst, who is the most beautiful character in modern history [...]». Emmeline Pankhurst, activiste de la première heure en faveur du vote des femmes en Angleterre, ne fera aucune déclaration: elle a été arrêtée à

Glasgow et passablement malmenée par la police la veille des faits. Difficile donc de savoir ce qu'elle aura pensé du geste de Richardson, désormais surnommée *Slasher Mary*.

À la vue du résultat (ill. 1), la violence des coups est facile à concevoir. Et il est presque aussi facile à notre cerveau d'établir une parenté formelle entre les blessures infligées à la toile et les premières incisions de Lucio Fontana. Pourtant, là où Richardson impose une nouvelle loi du talion, Fontana propose un concept spatial. Certes, tous deux semblent avoir éprouvé, physiquement, la surface de la toile comme un écran de projection mais, en perçant la toile, Fontana nous rend à sa matérialité, tandis que Richardson, au contraire,

en exacerbe la nature symbolique. Enfin, si son geste a rendu Fontana célèbre, celui de Richardson – n'en déplaît à Christabel, la fille d'Emmeline Pankhurst qui avait affirmé «For ever more, this picture will be a sign and a memorial of women's determination to be free» – est un échec : après restauration, bien que les traces des lacérations demeurent visibles à l'œil nu en lumière rasante, l'œuvre paraît à peine altérée.

En 1933, Mary Richardson rejoint la *British Union of Fascists* et, dans ses mémoires, elle avoue qu'elle avait aussi voulu la destruction de «some financially valuable object». Par ailleurs, au moment des faits, elle avait laissé entendre que toute autre Vénus aurait fait l'affaire, mais elle reconnaîtra dans une interview : «I didn't like the way men visitors gaped at it all day». Dissimulé sous la portée politique de l'agression, le caractère érotique de l'œuvre permet de revoir l'affaire sous un autre angle. Avant son arrivée en Angleterre, le tableau avait appartenu à Manuel Godoy. Ministre d'État et protecteur de Goya, il avait accroché la *Maja dévêtue* aux côtés de la *Vénus* de Velázquez dans un cabinet pudiquement qualifié de «privé». En 1814, pendant les guerres napoléoniennes, la toile est, si l'on en croit certaines sources, acquise sur les conseils du peintre Thomas Lawrence par John Morrill pour sa résidence de Rokeby Hall. La toile devient très vite un objet de curiosité, dont on comprend mieux la nature grâce à une lettre de Morrill à Sir Walter Scott, datée du 12 septembre 1820. Il dit avoir passé la matinée à refaire l'accrochage du salon pour faire de la place à sa «fine picture of Venus's backside by Velasquez». Il l'a placée au-dessus de la cheminée, et ajoute : «by raising the said backside to a considerable height the ladies may avert their downcast eyes without difficulty, and connoisseurs steal a glance without drawing in the said posterior as a part of the company». Le caractère sulfureux de *Vénus* était donc connu de longue date. En revanche, le fait qu'il ait très largement contribué à agacer certaines sensibilités ne peut se mesurer qu'à l'aune de nos propres

fantasmes, car à ce jour, on ne sait ni dans quelles circonstances Velázquez a peint sa *Vénus*, ni pour qui, ni à quelle date précisément si ce n'est vers 1640-1650.

L'Espagne d'alors est un pays austère, mais le goût des monarques pour le nu se manifeste depuis le XVI<sup>e</sup> siècle par la présence, dans leurs collections, de quelques beaux exemples de toiles mythologiques où la nudité est parfaitement assumée. C'est toutefois une question débattue qui fera dire à Fray Hortensio Paravicino, prédicateur de Philippe IV (et l'un des plus beaux modèles du Greco) : «Plus le nu est beau, plus il est dangereux». À cette enseigne, la première mention de l'œuvre est éloquente. Elle figure dans un inventaire dressé en 1651 : «Une femme nue étendue sur un drap, peinte montrant son dos, accoudée sur son bras droit et se regardant dans un miroir tenu par un enfant, de la main de Velázquez». Ni Vénus ni Cupidon : un enfant, un miroir et une femme nue qui montre son dos. Morrill n'aurait pas dit mieux. S'il ne fallait distinguer qu'un seul fantasme parmi tous les fantasmes, ce serait donc celui-ci : la réduction de l'œuvre à la représentation d'une femme qui *montre* sa nudité, aux yeux de toutes et tous en comptant, qui plus est, sur la complicité d'un miroir où elle peut, à son aise, vérifier l'effet qu'elle produit sans pour autant livrer ses secrets. De la pure provocation. À n'en pas douter, s'il avait été à sa portée, c'est le reflet que Mary Richardson aurait lacéré.

L'histoire pourrait s'arrêter là mais, en 2006, à l'occasion de l'exposition *Velázquez* à la National Gallery de Londres, le prêt d'une œuvre du Prado a fait basculer la *Vénus* dans une autre dimension, que Lucio Fontana n'aurait pas démentie. Lui qui a compris que l'art baroque est un art d'illusion et pour qui le concept d'art spatial est propre à réaliser la quatrième dimension idéale de l'architecture. En effet, grâce à une disposition en angle du *Dieu Mars* et de la *Vénus*, celle-ci, l'espace d'un instant, ne s'offrait plus à n'importe qui mais à *Mars* et à lui seul. Pour le récit mythologique, ce rapprochement entre les deux

## Vandalisme (suite)

amants est naturel. Pour l'histoire de l'art, un peu moins : les analyses semblent écarter la possibilité que les toiles aient été peintes dans les mêmes années et nul ne peut affirmer qu'elles aient été peintes pour former des pendants, *Mars* est peint sur un format vertical, *Vénus* sur un format horizontal. Pourtant, en 2006, tout entrait en résonance : la taille des figures, leurs regards et même les pigments, en particulier les roses des deux tableaux. L'effet était imparable. Réunis pour un temps, *Vénus* regardait *Mars*, qui regardait *Vénus* et, comme face aux *Ménines*, s'il restait planté là, le visiteur s'interposait entre eux, occupait l'intimité de leur espace et perturbait irrémédiablement leur dialogue muet. Comme l'aurait alors dit Michel Foucault, il était « chassé » de la scène, bien que parfaitement intégré à elle.

À peu de chose près, les murs de la National Gallery proposaient donc une immersion virtuelle proche de celle que produit la réalité du même nom. Un vertige dont la puissance est telle qu'on en perd le sens des réalités. Fort heureusement, en 2006, il suffisait de faire un pas de côté pour retrouver la matérialité de l'œuvre en repérant les cicatrices laissées par le hachoir de Mary Richardson. *Vénus* quittait son éphémère et supposée enveloppe charnelle et retrouvait sa fixité de *Vénus au miroir*. Et c'était bien à Richardson que l'on devait ce retour à la vérité de l'œuvre, laquelle à son tour la rendait à son auteur : c'est bien lui, Velázquez, qui a peint *Vénus montrant son dos* et non elle qui s'est retournée. À défaut de s'être réalisée, la prophétie de Christabel Pankhurst a le mérite de nous faire douter.

Barbara Satre, « Les collaborations de Lucio Fontana avec Luciano Baldessari. Hypothèses pour un spatialisme de l'art et de l'architecture », *In Situ*, n° 32, 2017

Sophie Moiroux, « L'image empreinte d'intentions. La 'Vénus tailladée'. Considérations sur un acte d'iconoclasme », *Images Re-vues*, n° 2, 2006

Javier Portús Pérez, « Nudes and Knights: A Context for Venus », in Dawson William Carr (dir.), *Velázquez*, Londres, 2006, 56-67

David Howarth, « Mr Morrill's Venus. Richard Ford, Sir William Stirling-Maxwell and the 'cosas de España' », *Apollo*, n° 452, 1999, 37-44

Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Londres, 1992

Avec mes remerciements à Justine Moeckli pour ses précieux conseils et relecture

# Vela, Vincenzo

Federica Vermot

Vincenzo Vela (1820-1891)

Faisant abstraction de toute temporalité, Dario Gamboni s'est d'abord confronté au sculpteur tessinois Vincenzo Vela en commençant par la fin : c'est le cas de le dire, puisqu'il s'est agi d'examiner son monument funéraire (1992). L'intérêt résidait ici davantage dans la construction de l'image de l'artiste et l'organisation de son culte que dans ses propres productions. Le monument funéraire de Vela constitue une sorte de pétrification du dispositif agencé lors de la présentation du corps de l'artiste entouré de ses œuvres dans l'octogone de sa maison-atelier-musée en 1891. La figure de l'*Ecce Homo* de Vela fut ainsi reprise par ses élèves et placée sur la tombe en tant que portrait métaphorique du sculpteur plutôt que comme figure religieuse, ainsi que l'a suggéré Dario Gamboni : Vela avait en effet participé à la laïcisation de la société en proposant de son vivant un nouveau modèle d'iconographie funéraire dépourvu de connotations religieuses. D'autres symboles accompagnent la figure sculptée du gisant et permettent de souligner un second élément primordial concernant l'activité de l'artiste : la carabine du franc-tireur est associée aux outils du sculpteur, rappelant l'engagement politique de Vela et l'association étroite de la lutte politique et de la création artistique tout au long de sa carrière. Finalement, la façade de temple grec qui surplombe le monument funéraire désigne Vela en héritier légitime et exemplaire de la Grèce, en *Fidia ticinese* ainsi que l'a présenté Augusto Guidini, l'architecte qui fournit les plans du tombeau. Ce premier écrit consacré à Vela a soulevé plusieurs aspects importants de la vie et de l'œuvre du sculpteur qui permirent de mieux cerner à la fois l'homme et l'artiste.

Dario Gamboni est ensuite progressivement remonté dans le temps en traitant de la production du dernier quart de siècle de Vela, après que celui-ci soit renté au Tessin (1998a). Installé à Turin depuis plus de dix ans, où il était professeur à l'Académie Royale des Beaux-Arts, le sculpteur était alors considéré comme l'un des principaux artistes du

royaume du Piémont. Sa décision de quitter l'Italie en 1867 pour Ligornetto, son petit village natal du sud du Tessin où il était né en 1820, conserve quelque chose de mystérieux, ainsi que le souligne Dario Gamboni. Vela s'installa dans la splendide résidence qu'il avait fait construire quelques années auparavant et qui lui servit également de « musée » personnel ; nous aurons l'occasion d'y revenir. Du point de vue du succès professionnel, il y eut plutôt stagnation ou déclin, et un grand nombre de propositions et de projets importants lui furent refusés durant ce dernier quart de siècle. L'un des points culminants de cette période tessinoise fut la présentation du haut-relief monumental *Les Victimes du travail* à l'Exposition nationale de Zurich en 1883, qui commémore tous les ouvriers à qui le percement du tunnel du Gothard a coûté la vie. Bien que le succès de l'œuvre fut considérable à l'exposition, le haut-relief ne fut pas coulé en bronze du vivant de l'artiste, au grand regret de ce dernier. Cette contribution a mis en évidence les difficultés que Vela a rencontrées dès son retour en Suisse et « l'étroitesse de la vie artistique helvétique » (Gamboni 1998a, 57) qu'il a dû éprouver dès 1867.

Une vision plus large a par la suite été adoptée : Dario Gamboni a abordé Vela dans le contexte de la sculpture publique du XIX<sup>e</sup> siècle d'une part (1998b) et a porté son regard sur l'ensemble de la production de l'artiste d'autre part (2001). L'auteur a notamment développé l'idée d'une double identité d'artiste et de citoyen, déjà évoquée au sujet du monument funéraire de Vela. Il a également considéré le sculpteur comme un parfait exemple d'artiste en accord avec les positions d'un régime politique en devenir, ce qui est applicable à la fois pour l'Italie et pour la Suisse. Vela a en effet contribué, tant artistiquement que par le biais des luttes politiques du Risorgimento et du nouvel État fédéral, à la constitution de l'identité nationale de ce que l'auteur appelle ses « deux patries ».

Il semblerait que Dario Gamboni ait eu un certain penchant pour les « demeures » de Vela, d'abord la dernière, celle du cimetière de Ligornetto comme

nous l'avons déjà vu (1992), puis l'avant-dernière, que l'artiste fit édifier dans ce même village entre 1862 et 1865. La Villa Vela fut construite dans le but de répondre à trois objectifs principaux: elle servait à la fois de domicile au sculpteur – qui revenait alors d'une longue résidence en Italie – d'atelier où il poursuivait son ouvrage, et enfin de «musée» personnel. Ce dernier point a particulièrement intéressé Dario Gamboni, car Vela fit déplacer et exposer tous les plâtres originaux de ses œuvres à l'intérieur de la Villa, ce qui eut pour effet de soustraire ses productions aux aléas de la commande et de la destination, auxquels la sculpture était particulièrement dépendante. La Villa, et l'ensemble des œuvres qu'elle contenait, fut léguée en 1896 à la Confédération helvétique et transformée en musée après la mort du sculpteur et selon sa volonté. Le Musée Vela, avec lequel Dario Gamboni a collaboré à plusieurs reprises, conserve et expose encore aujourd'hui les productions de l'artiste.

Ce penchant pour les demeures n'est pas uniquement tourné vers le sculpteur tessinois puisque Dario Gamboni a élargi ses considérations aux maisons-musées d'artistes et de collectionneurs à travers plusieurs contributions pour lesquelles la Villa Vela a souvent servi de préambule (2005, 2007, 2010, 2011, 2017). Premier musée de ce type apparu en Suisse, la maison-atelier-musée de Vela devait faire rayonner la gloire de l'artiste sur son village natal et exhausser le statut de celui-ci, et l'auteur souligne que, de façon analogue, les musées d'artistes et de collectionneurs sont intrinsèquement liés au lieu où ils se trouvent. La Villa Vela constitue enfin un exemple permettant d'illustrer un concept-clé de Dario Gamboni: lorsque l'origine d'une maison-musée d'artiste ou de collectionneur a déterminé non seulement le principe du musée, mais aussi sa forme et la disposition des objets qu'il contient, on peut parler de «musée d'auteur», comme on parle de cinéma d'auteur à propos de films résultant d'un travail collectif mais privilégiant le rôle créatif de leur réalisateur.

Récemment, la maison-atelier-musée de Vela est devenue un véritable protagoniste du dernier ouvrage en date de Dario Gamboni portant précisément sur les musées d'auteurs (2020). Le premier

chapitre dédié à la Villa Vela ouvre le récit de cette *odyssée de courriels* et soulève la relation ambivalente entre la Villa et le village, et notamment la concurrence de l'édifice avec le clocher, qui illustre la couverture de l'ouvrage à travers une photographie «recueillant habilement le reflet du clocher sur l'écran d'un smartphone dirigé vers la Villa» (Gamboni 2020, 27). Proposant de voir l'édifice comme un autoportrait de Vela, Dario Gamboni revient entre autres sur quelques-unes des considérations développées dans ses précédents articles, formant ainsi un état à la fois concis et actualisé des réflexions développées sur le sculpteur depuis près de trente ans.

Dario Gamboni, «La dernière demeure de Vincenzo Vela», *Nos monuments d'art et d'histoire*, vol. 43, n° 4, 1992, 523-538

Dario Gamboni, «Phidias à Ligornetto: le dernier quart de siècle de Vincenzo Vela», in Beat Schläpfer (dir.), *Swiss, made: la Suisse en dialogue avec le monde*, Genève, 1998a, 49-60

Dario Gamboni, «Statuaria fra rappresentazione e rappresentanza. Vincenzo Vela e la scultura pubblica europea dell'Ottocento», in Gianna A. Mina Zeni (dir.), *Monumento pubblico e allegoria politica nella seconda metà dell'Ottocento e in Vincenzo Vela*, Berne, 1998b, 16-43

Dario Gamboni, «Le due patrie di Vincenzo Vela», in Ruby Chiappini (dir.), *Arte in Ticino 1803-2003, La ricerca di un'appartenenza 1803-1870*, Bellinzzone, 2001, 363-379

Dario Gamboni, «The Museum as a Work of Art: Site Specificity and Extended Agency», *Kritische Berichte*, vol. 33, n° 3, 2005, 16-27

Dario Gamboni, «The Art of Keeping Art Together. On Collectors' Museums and Their Preservation», *Res: Anthropology and Aesthetics*, vol. 52, 2007, 181-189

Dario Gamboni, «Le musée comme œuvre d'art: contexte et agency», *Retour d'y voir*, vol. 3/4, 2010, 367-385

Dario Gamboni, «'Musées d'auteur': les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales», in Gianna A. Mina, Sylvie Wuhrmann (dir.), *Tra universo privato e spazio pubblico: case di artisti adibite a museo / Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum. Künstlerhaus-Museen*, Berne, 2011, 188-204

Dario Gamboni, «Musée, maison, monument: l'actualité intempestive des musées d'artistes et de collectionneurs», *Kunst + Architektur in der Schweiz / Art + Architecture en Suisse / Arte + Architettura in Svizzera*, vol. 68, n°4, 2017, 30-35

Dario Gamboni, *Le musée comme expérience. Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris, 2020

# Vénus et Adonis

Ileana Parvu

*Vénus et Adonis* : le film d'une sculpture

Si Laocoon ne crie pas, ce n'est pas afin d'éviter de déroger à l'idéal d'une noble simplicité et d'une calme grandeur. Lessing l'a écrit, la peinture n'est pas comme la poésie. Figée pour l'éternité, une bouche béante serait d'une laideur repoussante. Peintres et sculpteurs n'ont pourtant pas eu à laisser les poètes s'occuper seuls du récit. Mais comment raconter une histoire quand on n'a à sa disposition, selon Lessing, qu'un « seul instant » et qu'un « unique point de vue » ? C'est qu'il faut les choisir « féconds ». En allemand, une autre façon de désigner le moment fécond de Lessing consiste à le qualifier de « prégnant ». L'instant est, autrement dit, gros de tout ce qui ne manquera pas d'advenir. Passé et futur se trouvent en lui noués de sorte que dans le *Laocoon* il n'est pas que l'enserrement des deux serpents pour produire des nœuds.

On peut tout à fait décrire le groupe de Canova intitulé *Vénus et Adonis* (1794 et 1820) comme adoptant le modèle de la temporalité de l'instant fécond. Vénus tente en vain de retenir son amant Adonis qui est déjà sur le point de partir à la chasse où il trouvera la mort. Ce n'est pas sa funeste rencontre avec un sanglier que représente Canova, mais l'instant d'avant, celui qui seul est fécond parce qu'il « laisse un champ libre à l'imagination ». Et Lessing de poursuivre : « Si Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier ; mais s'il crie, elle ne peut ni s'élever d'un degré ni descendre d'un degré de cette image sans le voir dans un état plus supportable, donc moins intéressant. » Mais ne se pourrait-il pas que Canova ait véritablement déroulé le récit de Vénus et Adonis ? Sans le nouer, sans le comprimer en un instant unique ? N'y aurait-il pas également un autre moment de l'histoire qui nous serait ici conté ?

Je repense au montage que Dario Gamboni a réalisé en mettant les unes à la suite des autres des photographies de *Vénus et Adonis* qu'il a prises depuis plusieurs points de vue. En écrivant ces lignes, j'aimerais l'avoir sous les yeux. Rudolf Wittkower qui a fait de l'angle sous lequel on observe les statues un des axes de sa réflexion sur la sculpture rappelle que Léonard attendait d'une ronde-bosse qu'elle présente deux points de vue – la face et le dos –, alors que Cellini estimait que la sculpture valait sept fois plus que la peinture du fait qu'elle possédait huit côtés là où les tableaux n'en avaient qu'un. Je n'ai plus le souvenir du nombre exact de photographies que comporte le montage de Dario Gamboni – huit, dix ? –, mais leur juxtaposition forme un véritable film de la sculpture. On y voit d'abord Vénus pleine d'élan arriver à son rendez-vous avec Adonis qui l'accueille en inclinant sa tête vers elle. Ce n'est qu'ensuite qu'il se dégage de son étreinte pour s'élaner à la poursuite d'animaux sauvages. Deux moments donc. L'un plus fécond que l'autre. D'abord la passion qui les lie et renvoie au début de l'histoire. Et puis le départ d'Adonis, lourd de conséquences.

S'il ne fait pas de doute que la peinture dispose de divers moyens pour raconter une histoire, un problème se pose pour ce qui est du déroulement d'un récit : comment représenter des actions successives ? Qu'est-ce que « d'abord » « et ensuite » quand tout est donné en une seule fois ? Contrairement au poète, le peintre ne peut pas exclure un examen simultané de son œuvre. Il peine à forcer le regard à sillonner son tableau dans un sens déterminé. Konrad Witz n'est pourtant pas loin de le faire quand il dédouble la scène de la délivrance de St Pierre et nous montre l'ange en train d'enlever les chaînes de St Pierre avant de le conduire hors de sa prison. Ce qui se passe d'abord se trouve dans la partie droite de la composition de sorte que Witz inverse ici

le sens dans lequel on lit en Occident. Un parcours du regard, qui obéit en revanche à ce sens de lecture, est également indiqué dans *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* (1637-39) dès lors que Poussin a placé ceux qui ont encore faim sur le côté gauche du tableau et à droite ceux qui sont déjà en train de manger et de ramasser la nourriture tombée du ciel. Dans son *Jugement de Salomon* (1649), l'intrication des étapes du récit est autrement plus complexe : l'histoire creuse dans le tableau comme un chemin en zigzag.

La sculpture en ronde-bosse semble pouvoir échapper aux limitations de la peinture. Elle n'a pas à se plier aux exigences d'une présentation simultanée des faits. Le sculpteur a la possibilité de faire coïncider le déroulement du récit avec la déambulation du spectateur autour de son œuvre. Il n'y a pas lieu pourtant de penser que Lessing s'est entièrement fourvoyé quand il s'est servi du cas de Laocoon pour réfléchir à ce qui fait la spécificité de la peinture. Les problèmes qui surgissent lorsque l'on tente de représenter un récit en sculpture ne diffèrent pas fortement de ceux que rencontrent les peintres. En sculpture comme en peinture, il est impossible d'imposer un sens unique à la circulation du regard. Pour le respect de la logique temporelle de la narration – l'arrivée de Vénus doit se produire avant le départ d'Adonis –, Canova ne peut assurément obliger son spectateur ni de commencer à examiner son groupe depuis tel angle de vue, ni de tourner autour de lui dans tel sens. Recourant aux mêmes moyens que les peintres, il en vient à opérer en chaque figure, en chaque geste des crases entre des mouvements porteurs de significations distinctes, voire opposées. Vénus est ainsi toute à la joie de retrouver Adonis, mais on comprend aussi qu'elle essaie anxieusement de le retenir. Son amant se penche amoureuxment vers elle et en même temps il est sur le point de la quitter.

Variation des angles depuis lesquels on contemple une sculpture est bien évidemment affaire de promenade du spectateur autour d'elle. Mais pas seulement. Le groupe de Canova a la particularité d'être posé sur un haut piédestal cylindrique muni de deux poignées permettant de modifier aisément sa position. C'est pourvu de ce socle que le montre une photographie de la bibliothèque de la villa La Grange où Guillaume Favre qui en avait fait l'acquisition en 1820 avait décidé de l'installer. On retrouve ici une présentation frontale de *Vénus et Adonis*. Car jusqu'où peut-on aller en faisant tourner la partie supérieure du piédestal ? Si un élément comme le chien d'Adonis passe totalement inaperçu dans la vue de face, on hésite généralement à présenter d'emblée aux visiteurs le groupe de Canova sous l'angle qui correspond clairement au dos des statues. Dans un e-mail adressé à un conservateur du Musée d'art et d'histoire, Dario Gamboni observe qu'une autre œuvre du sculpteur, *L'Amour et Psyché* (1797), est posée sur ce même type de socle rotatif que celui du groupe qu'il dénomme affectueusement « notre *Vénus et Adonis* ». Et de laisser entendre qu'un point de vue « à environ trente degrés du point de vue frontal » serait loin d'être inintéressant.

# Vexierbild

Andreas Hauser

Definition: Ein Bild, in dem eine oder mehrere Figuren verborgen sind. Als Beispiel mag ein Aquarell dienen, das Albrecht Dürer 1495 geschaffen hat. Es stellt den Burgberg von Arco (Südtirol) dar und gilt als Inku-



nabel realistischer Landschaftsdarstellung. Ausgerechnet in dieser fantasiekritischen Topo-Graphik hat der Künstler – wie Heinz Ladendorf entdeckt hat – ein Bild im Bild installiert. Die hellen Felsen auf der linken Bergseite formen nämlich das Profil eines griesgrämig-verkniffenen Kahlkopfs. Lässt man nun den Blick auf die rechte Berghälfte

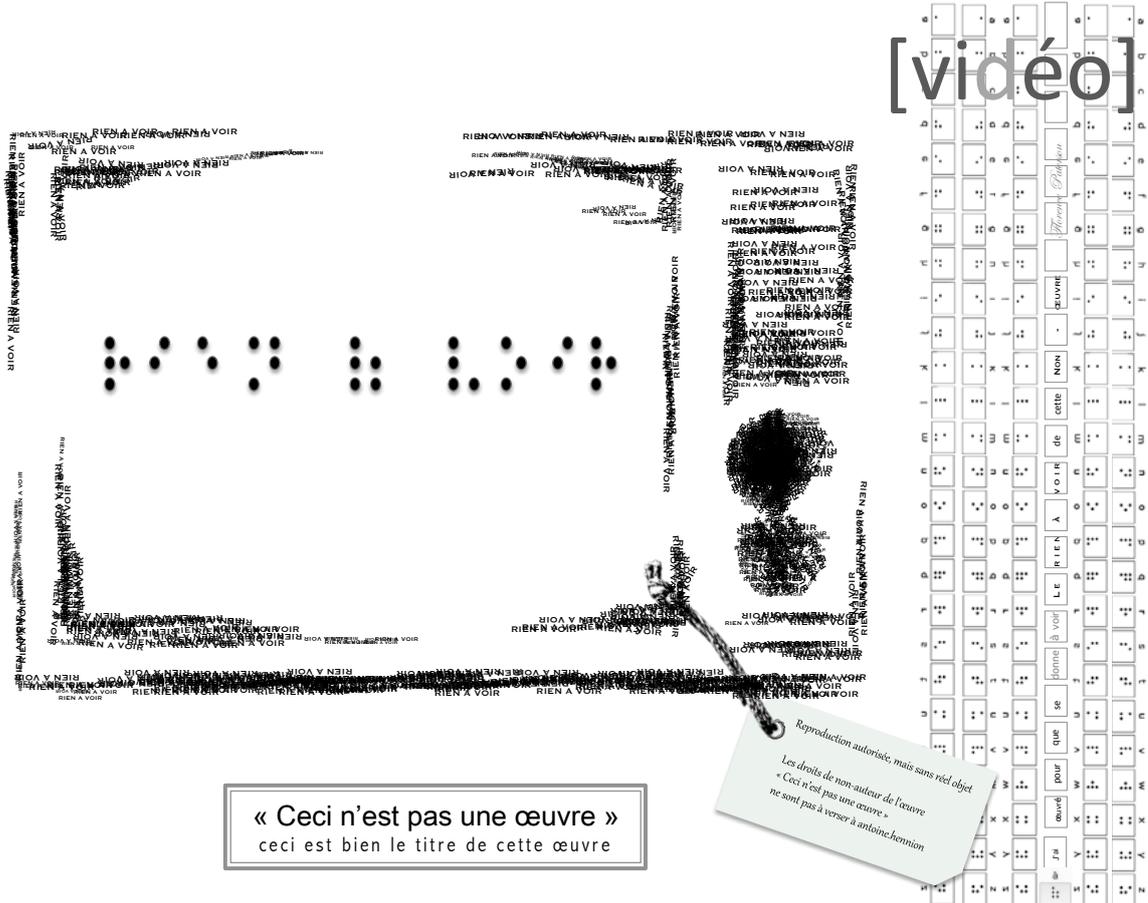
wandern, taucht ein weiteres Gesicht auf. Es handelt sich um ein Porträt des venezianischen Humanisten und Kunstliteraten Dario Gamboni, mit dem Dürer in der Lagunenstadt über die Dialektik von zentralperspektivischer

Darstellung und “imago potentialis” disputiert hatte. Die in der Haartolle sitzende Burg erinnert an die krenelierte Mauerkrone der Cibeles und darf deshalb als Symbol eines fruchtbaren Geistes gedeutet werden. Während der Alte – wie Felix Thürlemann gesehen hat – einen Balken im Auge stecken hat und sich nach links wendet, blickt der Fels-Gamboni nach rechts. Gestützt auf die abendländische Lektürekonvention sind hier Verhaftung in einer finsternen Vergangenheit und Offenheit für eine lichte Zukunft in Kontrast gesetzt. Endlich inszeniert Dürer den Gelehrten als Exempel dafür, dass der Geist des Kontemplierenden schneller als jedes noch

so aktive Beinwerkzeug ist. Flächig gesehen unterhalb des Gamboni-Kopfes sitzt – in Form eines stoppeligen Feldes – ein schlauer Igel, während der Hase erst gerade in der Klus linkerhand des Grantlers auftaucht.

# Vidéo

Antoine Hennion, Florence Paterson



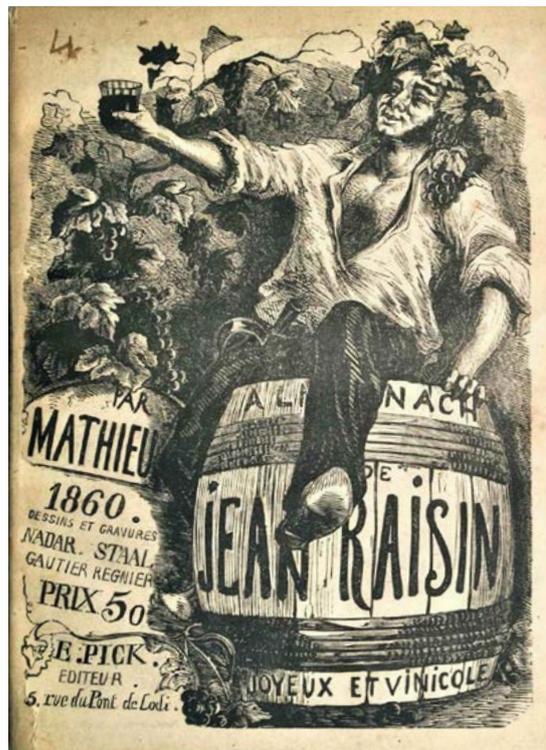
# Vignette

Ségolène Le Men

## V comme vigne, vignette

La signification première du mot, dans les manuscrits enluminés du XV<sup>e</sup> siècle, se rapportait aux bouts de lignes dotés d'une ornementation végétale. Petite image gravée, la vignette, ornement du livre au XVIII<sup>e</sup> siècle souvent de format rectangulaire oblong en tête de chapitre, prend une acception très large dans l'édition illustrée au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à l'essor de la gravure sur bois de bout et de la lithographie. Elle est aussi mise à la mode dans le décor domestique, des mouchoirs aux papiers peints, et des plaques de lanternes magiques aux assiettes illustrées : Goncourt, par exemple, parle d'une assiette à vignette en rébus dans *Manette Salomon*.

Devenue omniprésente et multiforme, la forme en vignette se rapporte aux croquis ou « sujets » non cadrés. Par opposition à la planche hors texte, la vignette se répand dans le livre et les journaux, par une sorte de germination sur la page qui donne souvent lieu à un jeu visuel avec l'étymologie du mot, diminutif de «vigne»: les pampres de la vigne s'enroulent en bordure de l'image.



*Almanach de Jean Raisin*, Paris, 1860, couverture, lithographie d'après Nadar

— 76 —  
vent encore un autre à leur fantaisie, même sur les vins suisses à leur frontière respective. Certains cantons s'en abstiennent, entre autres celui de Neuchâtel, où il ne se préleve qu'un impôt unique de 1 pour 1 000 sur les fortunes et tout est dit.  
Les protestants communient quatre fois par an, sous deux espèces. Ce sont naturellement les paroissiens qui font les frais du pain et du vin. Le vin se sert dans une grande coupe d'argent, que le marguillier présente aux fidèles sous les yeux du pasteur. Comme le vin est excellent, souvent le marguillier est obligé de tempérer le rite des communicants, dont quelques-uns n'abandonnent la coupe qu'à regret et en se frottant les lèvres.  
Tous les ans, au mois de septembre, la Suisse célèbre ce qu'elle appelle le grand jeûne fédéral. Ce jour-là tous les cafés et tavernes sont strictement fermés aux habitants du lieu, mais ceux-ci vont alors voisiner dans les localités environnantes, et le soir, par un phénomène singulier, il se trouve que, malgré le grand jeûne, toute la Suisse est ivre.  
Resterait à parler de la bière et du café, mais ceci n'est plus du ressort de Jean Raisin.  
Là-dessus donc, gloire à Dieu dans le ciel et bonne vendange sur la terre aux vigneron de bonne volonté. Que le ciel les préserve de la gelée, de la grêle et des rats de cave! Amen.  
MAX. BUCHON.



*Almanach de Jean Raisin*, Paris, 1855, 76, vignette sur bois de bout en cul-de-lampe illustrant l'article de Max Buchon, «Jean Raisin en Suisse», 73-76

— 173 —  
Quand je mourrai, mon échanson,  
Porte mon cœur à ma maîtresse,  
Qu'elle envoie au diable la messe,  
La prêtraille et les oraisons,  
Les pleurs ne sont que de l'eau claire;  
Dis-lui qu'elle éventre un tonneau;  
Qu'on entonne un chœur sur ma bière;  
J'y répondrai du fond de mon tombeau.  
ALFRED DE MUSSET.  
—  
A sac les cabarets! à sac!  
Écoliers, en besogne!  
Comme au beau temps des Armagnac,  
Le mot d'ordre est: Bourgeoisie,  
On peut y joindre: Chambertin,  
Tintin, tintin, tintin, tintin,  
On peut y joindre: Chambertin,  
Tintin: c'est le tocsin!  
HÉROISIPPE MORBAU.



*Almanach de Jean Raisin*, Paris, 1854, 173, vignette sur bois de bout en cul-de-lampe

# Wax Sculpture

Michele Bacci

It is beyond doubt that wax sculpture represents an important field of investigation for art history since its foundational times in the nineteenth and early twentieth centuries, when eminent scholars like Aby Warburg and Julius von Schlosser devoted important essays to it. The materiality of wax is particularly intriguing, inasmuch as it can be easily moulded and fashioned to simulate the appearance of a living body. It is therefore not surprising if art historians have been investigating the ways in which wax images came to be used as especially efficacious tools to evoke an individual's appearance in realistic or even illusionistic terms. To a large extent, the discussion has been dominated by the great realizations of the Renaissance, such as the *boti* of the Santissima Annunziata in Florence, consecrated by literature, or the ex-voto portraits in Mantua and the Innsbruck Ferdinandeum.

Emphasis on such aesthetically appealing wax statues has frequently overshadowed the latter's distinctiveness vis-à-vis most wax objects associated with Medieval and post-Medieval religious practice. Prior to the fifteenth century, wax was by far the most common material destined for the fashioning of ex-votos, which was used by private people either to thank their supernatural intercessors for a received, spiritual and/or material benefit, or, much more frequently, to show their self-dedication to God and hope to be rewarded for their distinctive act of piety. In principle, the Almighty was expected to appreciate gifts regardless of their specific shape: a donated object crystallized its donor's devotional gesture and was not itself to be understood as the focus of a votive interchange. Therefore, the dona-

tion of rough, unmoulded wax could be more than enough to bear witness to an individual's submission to the Lord's will: it significantly declared his or her direct commitment to promoting divine worship by providing precious matter that would have been used to make candles and, consequently, to light the sacred spaces, especially during the Mass.



Fig. 1. *Anatomical donaria*, wax, 21th century. Kato Lefkara (Cyprus), church of the Archangel Michael (photo: author)

Nevertheless, donors often preferred to offer wax objects variously shaped as anatomical *donaria*, full-length human figures, representations of animals and inanimate objects, and even, in some cases, entire scenarios of narrative events. In principle, the shaping of an otherwise formless mass was meant to reinforce the association of the gift with a specific individual, to visualize more efficaciously his or her devotional gesture, and to communicate a more explicit message to the supplicant's spiritual intercessors. In a way, the moulded

image surrogated and embodied the donor – or the vowed person – not so much by mimesis, but rather by synecdoche, by metonymy, and by analogy. A leg- or ear-shaped ex-voto visualized an individual's wish to be delivered from a state of physical discomfort that affected especially one body part, whereas a larger version roughly evoking a full body could be used to hint at a more generalized disease. The association of such full-figure votive objects with specific persons was only very rarely enhanced by the introduction of explicit hints at their specific identity and personality: in most cases, donors were happy with offering images displaying full-standing human bodies, which could differentiate according to age or sex. A more direct association with the vowed person was frequently obtained by making a statue correspond to that person's weight or



Fig. 2. Votive deposit with a large candle and a worn-out full-standing wax statue, wax, 21th century. Kalopanagiotis (Cyprus), Monastery of Saint Herakleidios (photo: author)

height, rather than by the simulation of his or her physical appearance. Sometimes, the link could even be less immediately evident: there are cases, documented in Medieval texts, of mothers offering statues weighing seven libras in the aim to beg for the healing of their seven year old children.

One can wonder why Medieval donors refrained so resolutely from the use not only of mimetic, but also of artistically elaborated images, like those that became fashionable during the Renaissance, at least in some exclusive circles. One of the most obvious, but still relevant answers is that such objects were not meant to be permanently exhibited in a public context: they were directly connected to the contingencies of a votive exchange and were deposited in churches for the time deemed necessary for the achievement of the requested spiritual benefit. Their presence, albeit temporary, altered the believers' experience of the sacred space, inasmuch as, e.g., their accumulation in the vicinity of a saint's image came to be perceived as an indicator of the latter's special worship-worthiness. Nevertheless, they were in no case deemed to equal the iconic prominence of the standard figurative furnishings of a religious building, since they were made in a strongly perishable material. Wax ex-votos were not only intended to be looked at, but also to be touched, handled, hanged, displaced, and variously displayed, not unfrequently one close to or even over the other. This led to their quick consumption and, in the end, the destiny of such objects was the same as that of rough wax: they were melted to produce candles of various heights and shapes, which in turn would have been consumed and melted again.

A similar approach to wax ex-votos has survived in some regions, including Cyprus and Rhodes. Such objects can be either deposited on the ground or hung from the walls close to an icon: in many cases, their presence contributes to signal that the image in question is invested with special, miracle-working qualities. Since these objects are basically hand-crafted, they are still not as standardized as other devotional items. They include anatomical *donaria* (including eyes, breasts, legs, feet), heads, stylized hearts, small puppet-like images, and full-figure statues of both children and adults, the latter reaching even the height of one meter. None of them are provided with specific features, and the body is rendered in a rather sketchy way. The only exception are the eyes, rendered in vivid way (Fig. 1). All such objects quickly deteriorate under the action of touch and heat. Once they lose their form, they are moved away to be melted and reused as candles (Fig. 2).

Nothing is done to prevent this process of decay, which is understood as an outcome of the transformative power of wax, of the latter's capacity to continuously regenerate itself, which can be even read as a metaphor of life. The material matters here much more than the shapes it can be attributed, given that its aura of holiness derives from its regular use in the lighting of churches. The introduction of wax can therefore work as an efficacious strategy to appropriate, acknowledge, and re-activate the worship-worthiness of a sacred space, as is shown, for example, by the remnants of lit candles (Fig. 3) left by Christian believers in the deserted Georgian churches of the historical Tao-Klardjeti (north-eastern Turkey).



Fig. 3. Remnants of lit candles. Pirnali (Turkey), Tao-Klardjeti region, Khandzta church (photo: author)

# Zeitgeist

Jan Blanc

Le *Zeitgeist* n'est plus dans l'air du temps. Jadis, nous pouvions nous permettre de nous laisser aller à quelques généralisations, de considérer que l'«ars nova» avait existé, que la notion de «romantisme» avait un sens, ou encore que le «symbolisme» allait de soi. La naïveté de nos aïeux à l'égard de ces chrononymes est passée, et c'est heureux. Le travail scientifique – et l'histoire de l'art est une science, même humaine – suppose en effet de nous défaire de nos présupposés ou, ce qui revient au même, de nous défaire parfois de nos habitudes. Pourtant, rétorquera-t-on, il faut bien périodiser, au risque de «découper l'histoire en tranches» (Jacques Le Goff)! Certes, mais à condition que les tranches soient suffisamment épaisses pour être utiles (ou succulentes), mais assez fines pour être précises (ou digestes). De même que la géographie artistique ne peut se réduire à l'articulation schématique de centres et de périphéries, la chronologie artistique sup-

pose le même esprit de finesse que celui qui a guidé Michel Foucault, quand, aux notions problématiques de «contexte» ou de *Zeitgeist*, il a préféré celle, plus riche et dialectique, d'*épistémè* (*L'Archéologie du savoir*, 1969), ou lorsque Dario, fort d'une méthode authentiquement empirique, reconstruit les discours portés sur et par Odilon Redon pour nous permettre de mieux saisir ses œuvres dans leur véritable complexité – non point l'«esprit du temps», mais l'«esprit de l'artiste» et des «œuvres», si tant est qu'il ne soit accessible.