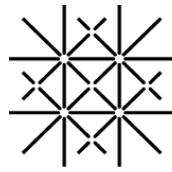




Vereinigung der  
Kunsthistorikerinnen  
und Kunsthistoriker  
in der Schweiz

Association  
suisse des historiens  
et historiennes  
de l'art



**Universität  
Basel**

**DRITTER SCHWEIZERISCHER KONGRESS FÜR KUNSTGESCHICHTE**  
**TROISIÈME CONGRÈS SUISSE EN HISTOIRE DE L'ART**

**23. – 25. JUNI 2016, UNIVERSITÄT BASEL**  
**23 – 25 JUIN 2016, UNIVERSITÉ DE BÂLE**

**Call for Papers**  
**Appel à communication**

**VKKS | ASHHA**

Geschäftsstelle | Secrétariat général  
Pavillonweg 2  
CH-3012 Bern  
vkksgeschaefsstelle@gmail.com

**Kunsthistorisches Seminar**

Universität Basel  
Prof. Dr. Andreas Beyer  
St. Alban-Graben 8  
CH-4010 Basel  
andreas.beyer@unibas.ch

## CALL FOR PAPERS

Eingabeschluss: 15. Juli 2015

Vom 23. bis 25. Juni 2016 gastiert der *Dritte Schweizerische Kongress für Kunstgeschichte* in Basel. Der von der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz VKKS sowie dem Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel organisierte Kongress richtet sich an Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker aller Fachrichtungen und Institutionen. Sie alle sind eingeladen, einen Vortragsvorschlag (Vorträge à 20 Minuten) für eine der dreizehn Sektionen bis zum 15. Juli 2015 einzureichen. Über die Auswahl der Vorträge entscheiden die Sektionsleiter/innen. Mögliche Vortragssprachen sind Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch. Mehrsprachigkeit der Sektionen, eine institutionelle Vielfalt sowie die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses wird angestrebt.

Bitte senden Sie ein Abstract (1 Seite, max. 3000 Zeichen), eine Kurzbiographie einschliesslich Institutionszugehörigkeit sowie Ihre Kontaktdaten **bis zum 15. Juli 2015 an die betreffende Sektionsleitung mit Cc an die Geschäftsstelle der VKKS**: [vkks-geschaeftsstelle@gmail.com](mailto:vkks-geschaeftsstelle@gmail.com).

## APPEL A COMMUNICATION

Délai de remise : d'ici le 15 juillet 2015

Le *Troisième Congrès Suisse en Histoire de l'art* se tient du 23 au 25 juin 2016 à l'Université de Bâle. Organisé par l'Association suisse des historiennes et historiens de l'art ASHHA et le Département d'histoire de l'art de l'Université de Bâle, le congrès s'adresse aux historiennes et historiens de l'art de toutes disciplines et institutions. Vous êtes cordialement invités à soumettre une proposition de conférence (exposé de 20 minutes) pour l'une des treize sections, d'ici le 15 juillet 2015. Chaque responsable de section se chargera du choix des conférences de sa section. Les contributions peuvent être proposées en français, anglais, allemand et italien. La diversité linguistique, la représentativité des différentes institutions ainsi que le soutien à la relève seront visés au sein de chaque section.

Vous êtes priées d'adresser votre proposition (1 page, max. 3000 signes), une courte biographique précisant vos affiliations institutionnelles ainsi que vos coordonnées **d'ici le 15 juillet 2015 à la direction de la section que vous avez retenue, en mettant en Cc le Secrétariat général de l'ASHHA** : [vkks-geschaeftsstelle@gmail.com](mailto:vkks-geschaeftsstelle@gmail.com).

## **Sektion | Section**

### **Transpositionen – Visuelle Transfers und neue Kontexte**

(Articulations: Nachwuchssektion)

Kunstwerke und ihre Abbildungen sind ständig in Bewegung, was örtliche, kulturelle, inhaltliche und mediale Wechsel betrifft. Die Überführung eines Kunstwerks – und generell von Bildzeugnissen – aus einem Kontext in einen anderen hat Auswirkungen auf die Interpretationsweisen. Welche Mechanismen liegen den Transpositionen zugrunde, die beispielsweise beim Übergang vom Religiösen zum Profanen, vom Analogen zum Digitalen, von high zu low culture und umgekehrt auftreten?

Ortsverschiebungen, Medienwechsel oder die Entwicklung von Motiven über längere Zeiträume hinweg führen zu Änderungen in der Bedeutung und sind neuralgische Punkte der kunsthistorischen Auseinandersetzung. Diese Sektion untersucht solche wechselseitigen Gefüge, die in der Rezeptionsgeschichte aus visuellen oder inhaltlichen Transfers hervorgehen und Neuinterpretationen mit sich bringen. Anhand von Einzelstudien soll in den Diskussionsbeiträgen zudem nach geeigneten historischen, soziologischen, philosophischen und anderen Theorien für das Phänomen der Transposition in der Kunst gefragt werden.

Articulations, der Schweizer Verein für den kunsthistorischen Nachwuchs, lädt junge Wissenschaftler/innen ein, ihre Forschungen vorzustellen und dabei Bezug auf eine solche Transposition zu nehmen. Erwünscht sind Beiträge, die – vom Kulturtransfer zur Bildanthropologie über die digitale Dekontextualisierung bis hin zu den aus der Intermedialität hervorgehenden Problematiken – die Gründe und Kontexte beleuchten, in denen visuelle Transpositionen zustande kommen. Im Zentrum der Diskussion steht eine kritische Reflexion künstlerischer, musealer oder forschungsmethodischer Strategien und der angestrebten Ziele dieser Transformationen. Die Sektion richtet sich an Masterstudierende, Doktorierende sowie Postdocs und ist offen für Beiträge aus der ganzen Breite des Fachs in Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch.

### **Transpositions – transferts visuels et nouvelles contextualisations**

(Articulations : Section de la relève)

Les œuvres d'art et leurs reproductions subissent de multiples changements : déplacements géographiques, réappropriations culturelles, mais aussi modifications de contenu ou de support. Le passage d'une œuvre d'art, ou plus généralement d'une image, d'un contexte à un autre modifie sa compréhension. Quels mécanismes sous-tendent dès lors les transpositions qui vont par exemple du religieux au profane, de l'analogique vers le numérique ou qui s'effectuent encore entre high et low culture ? Le changement de lieu ou de support, comme l'évolution des motifs dans le temps donnent aux représentations de nouvelles significations qui sont autant de points nodaux pour l'histoire de l'art. Cette section se penche sur les causes menant aux réinterprétations dans l'histoire de la réception. Elle examine les transferts visuels ou de contenu qui sous-tendent ces modifications. En interrogeant aussi bien l'histoire, la sociologie que la philosophie, les intervenants-es sont amenés à réfléchir sur le fonctionnement et l'origine des transpositions visuelles.

Articulations, association suisse pour la relève en histoire de l'art, invite les jeunes chercheurs-euses à présenter leur recherche et à prendre position sur le thème de la transposition. Du transfert culturel à l'anthropologie des images, en passant par la décontextualisation numérique et les problématiques issues de l'intermédialité, la section accueille des contributions qui éclairent les raisons comme le contexte dans lequel s'opèrent des transpositions visuelles. Une réflexion critique sur les stratégies artistiques et muséales, ainsi que sur les enjeux méthodologiques et les buts visés par ces transformations occupera le centre des discussions. Ouverte à toutes les périodes et destinée à des étudiants inscrits en master, en doctorat et en postdoc, la section attend des contributions en français, allemand, italien ou anglais.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Valérie Clerc, Musée de la communication, Berne / Société d'histoire de l'art en Suisse, Berne  
Sonja Gasser, Ludwig-Maximilians-Universität, München

### **Kontakt | Contact**

valerie.clerc.3@unil.ch

sonja.gasser@campus.lmu.de

### **Sektion | Section**

#### **Preparatory drawing, proof print & counterproof**

Le matériel graphique de l'artiste

Les dessins préparatoires, les épreuves d'essai, les contre-épreuves ainsi que les matrices font partie du matériel de travail de l'artiste. En raison de leur fonction utilitaire, ils ne sont pas considérés, à leur origine, comme des œuvres d'art en soi. Leur statut est néanmoins ambigu. Ils servent d'une part à la création d'une seconde œuvre d'art, que ce soit une estampe, une peinture ou autre. Ils sont donc un moyen de contrôle du processus de création. D'autre part, ils deviennent rapidement des objets de valeur qui méritent d'être conservés. Certains artistes étaient conscients du potentiel de ce type d'œuvres et de leur intérêt sur le marché ; ils jouèrent donc sur la multiplication intentionnelle de ces épreuves dans un but documentaire, afin de référencer les étapes de travail, mais aussi mercantile.

Le but de la section est d'interroger ce matériel graphique sous diverses thématiques, à savoir :

- production : leur création et leur utilisation par l'artiste
- perception : l'ambiguïté de leur statut
- réception : leur valeur sur le marché, leur place dans les collections et leur conservation à travers le temps
- objet d'étude : réflexions méthodologiques et cas historiographiques

Aucune limite géographique ou temporelle n'est imposée. Les interventions de jeunes chercheurs seront favorisées.

## **Preparatory drawing, proof print & counterproof**

Die Arbeitsblätter des Künstlers

Vorzeichnungen, Probedrucke und Gegendrucke gehören wie die Druckplatten selbst zum Arbeitsmaterial des Künstlers. Aufgrund dieser Funktion gelten sie nicht a priori als Kunstwerke. Ihr Status ist ambivalent. Einerseits sind sie Mittel zum Zweck, weil sie der Hervorbringung von Kunst dienen, seien es Druckgraphiken, Gemälde oder Skulpturen. Andererseits werden sie als wertvolle und erhaltenswerte Werke wahrgenommen. Die Künstler waren sich dieser Wahrnehmung und des am Kunstmarkt bestehenden Interesses durchaus bewusst. Sie spielten mit der Möglichkeit der Vervielfältigung der Arbeitsblätter, um die Schritte des künstlerischen Schaffensprozesses zu dokumentieren und für Sammler nachvollziehbar zu machen.

Es ist das Ziel der Sektion, dieses graphische Material im Hinblick auf folgende möglichen Aspekte zu untersuchen:

- Funktion: Entstehung und Verwendung durch die Künstler
- Stellenwert: der ambivalente Status
- Rezeption: der Wert am Kunstmarkt, der Platz in Sammlungen und die Erhaltung über die Jahrhunderte
- Forschungsgegenstand: methodische Überlegungen und historiographische Beispiele

Beiträge können zu allen Epochen und geographischen Gebieten vorgeschlagen werden. Der wissenschaftliche Nachwuchs wird besonders berücksichtigt.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Alexandra Blanc, Ars Graphica – Réseau pour la recherche en arts graphiques / Université de Neuchâtel

Christian Féraud, Ars Graphica – Réseau pour la recherche en arts graphiques / Universität Bern

### **Kontakt | Contact**

ars.graphica@gmx.ch

## **Sektion | Section**

### **Le Musée universel au XXI<sup>e</sup> siècle**

L'idée d'un « musée universel », qui s'affirme dans la mouvance des Lumières, repose sur un idéal qui vise à rassembler toutes les connaissances de l'humanité dans un seul et même édifice. Cette idée transparait déjà dans le célèbre traité de Samuel Quiccheberg (*Inscriptiones*, 1565) qui imagine une collection encyclopédique sous la forme d'« un très vaste théâtre embrassant les matières singulières et les images excellentes de la totalité des choses ». Ce concept connaît une vogue qui perdure au cours du temps : dans l'*Architecture. Essai sur l'Art* (1796-1797), Etienne-Louis Boullée affirme : « Le monument le plus précieux pour une nation est sûrement celui qui conserve toutes les

connaissances existantes ». Et selon Le Corbusier, le « véritable musée est celui qui contient tout, qui pourra fournir des informations sur tout, à des siècles de distance » (1925). Ses idées se concrétisent dans ses plans pour un « Musée mondial » à Genève (1929). Les expositions « universelles » du XIX<sup>e</sup> siècle ont proposé la mise en scène la plus complète de cette volonté de rassembler le savoir mondial en un lieu unique.

Au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, cette ambition de créer des musées universels connaît paradoxalement un nouvel essor, alors même que l'idée d'histoire universelle est largement critiquée en raison de ses fondements idéologiques. Le « Masterplan » pour l'Ile aux musées de Berlin (1999) annonçait la naissance du « plus grand musée universel de la culture mondiale ». Avant même son ouverture au public, le Louvre d'Abu Dhabi célèbre son ambition – devenir un « musée universel ».

La fameuse « Declaration on the Importance and Value of Universal Museums », mise sur le web le 8 décembre 2002 est le résultat d'une action menée par quelques grands musées européens. Ces derniers, qui conservent des œuvres spoliées en divers endroits du globe, tentent de légitimer leur refus de rendre ce patrimoine à leurs propriétaires légitimes. Cette « Declaration » avance que le musée universel, s'adressant à un public à l'échelle du monde, ouvre ses trésors à l'humanité tout entière. Le musée universel définit donc un « < non-territoire > suspendu au-dessus du sol national » (Pascal Griener). L'objectif de la section proposée par l'Institut d'histoire de l'art et de muséologie de l'Université de Neuchâtel est de questionner la validité du modèle utopique d'un musée universel au XXI<sup>e</sup> siècle, et d'analyser les enjeux politiques liés à ce modèle.

### **Das Universalmuseum im 21. Jahrhundert**

Der Idee des «Universalmuseums», wie sie sich im Zeitalter der Aufklärung herauskristallisiert, schwebt das Ideal vor, das gesamte Wissen der Menschheit in einem einzigen Gebäude zu vereinen. Diesen Anspruch stellt bereits Samuel Quiccheberg in seinem berühmtem Traktat *Inscriptiones* (1565), in dem er eine enzyklopädische Sammlung als ein «möglichst breit angelegtes Theater, das echte Materialien und präzise Reproduktionen des gesamten Universums enthält» ersinnt. Die Kontinuität dieser Idee bezeugt Etienne-Louis Boullées Manuskript *Architecture. Essai sur l'Art* (1796-1797), in dem man liest: «Das kostbarste Monument einer Nation ist ohne Zweifel dasjenige, welches das gesamte existierende Wissen aufbewahrt.» Im gleichen Sinne verkündet Le Corbusier noch 1925: «Ein wirkliches Museum ist dasjenige, das alles enthält, das Informationen über alles liefern können wird, über Jahrhunderte.» Diese Idee schlägt sich in seinen Plänen für ein «Weltmuseum» (Musée mondial) nieder, das er 1929 für die Stadt Genf vorschlägt. Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts verfolgen am konsequentesten den Anspruch, den Wissensstand der Menschheit an einem einzigen Ort zu inszenieren.

An der Schwelle zum 21. Jahrhundert erlebt die Idee des Universalmuseums paradoxerweise einen neuen Aufschwung, während gleichzeitig das Konzept einer Universalgeschichte aufgrund seiner ideologischen Implikationen in die Kritik gerät. Der «Masterplan» für die Berliner Museumsinsel kündete 1999 «das größte Universalmuseum für Weltkultur» an. Noch vor seiner Vollendung manifestiert der Louvre Abu Dhabi seinen Anspruch auf den Status eines «Universalmuseums». Auf Initiative einiger europäischer Museen wurde am 8. Dezember 2002 die berüchtigte «Declaration on the Importance and Value of Universal Museums» ins Internet gesetzt. Diese ist ein Versuch, die Weigerung zur Restitution von Beutekunst aus kolonialer Vergangenheit an die rechtmässigen

Besitzer zu rechtfertigen. Die «Declaration» erklärt die von Restitutionsansprüchen betroffenen Museen zu «Universalmuseen», die sich an ein Publikum globaler Grössenordnung wenden und daher ihre Schätze sowieso der gesamten Menschheit zugänglich machen. Diese Art von Universalmuseum inszeniert sich als «non-territoire» (Nicht-Ort), der über «dem nationalen Boden schwebt» (Pascal Griener). Ziel dieser vom Institut d'histoire de l'art et de muséologie der Universität Neuchâtel vorgeschlagenen Sektion ist es, die Gültigkeit des utopischen Konzepts eines Universalmuseums im 21. Jahrhundert zu hinterfragen und die daran geknüpften politischen und ideologischen Strategien zu analysieren.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Régine Bonnefoit, Université de Neuchâtel

Pascal Griener, Université de Neuchâtel

Pierre-Alain Mariaux, Université de Neuchâtel

### **Kontakt | Contact**

regine.bonnefoit@unine.ch

### **Sektion | Section**

#### **Experimentalfilm und zeitgenössische Kunstgeschichte**

In jüngster Zeit hat sich ein internationaler Forschungszusammenhang zur europäischen und nord-amerikanischen Film-Avantgarde sowie zum Kunstfilm der Nachkriegszeit etabliert. In Absetzung von herkömmlichen filmhistorischen Zugängen wird dieser Korpus von Filmen, Installationen und Performances aus der Perspektive der Geschichte und Theorie der zeitgenössischen Kunst untersucht. Mit dieser Sektion möchten wir die Resultate und Perspektiven dieser Forschung innerhalb der modernen und zeitgenössischen Kunstgeschichte sowie der Kenntnisse zum Experimentalfilm zur Diskussion stellen. Im Zentrum sollen die institutionellen und medialen Bedingungen der Film-Avantgarde und ihre aktuellen Veränderungen stehen.

Der Experimentalfilm der Nachkriegsjahre wird heute in einem radikal anderen Kontext als demjenigen der Film-Kooperativen, der unabhängigen Kinoszene und einschlägigen Filmfestivals gezeigt: Er ist mehr denn je Teil der zeitgenössischen Kunst. Einzelne Filmemacher und filmende Künstler wie Bruce Conner, Jack Smith, Jack Goldstein oder auch Jonas Mekas werden durch Galerien und den Kunstmarkt hervorgehoben. Museen, Ausstellungshäuser und unabhängige Kunsträume haben sich für verschiedene Formen der Projektion geöffnet und stellen «Klassiker» des expanded cinema vor. Dennoch hat sich wenig an der disziplinären Marginalität und Unbestimmtheit des experimentellen Kinos geändert, das, wenn es nicht von der Gegenwartskunst absorbiert wird, weiterhin zwischen dem White Cube und dem Kinoraum lokalisiert bleibt.

In medialer Hinsicht hat sich hingegen insofern Einschneidendes ereignet, als die Digitalisierung der Projektion in Europa und Nordamerika seit 2012 abgeschlossen ist. Mit der analogen Aufführung, die für viele Werke des Avantgarde-Films unverzichtbar ist, verschwindet auch dieser aus den Kinos. Die Arbeit am Film als analogem Bild, wie sie im Zentrum von zahlreichen Kunst- und Experimentalfilmen steht, ist obsolet geworden, abgesehen von spezialisierten Institutionen wie Kinematheken oder

entsprechend ausgestatteten Museen. Im Gegenzug aber ist der Avantgarde-Film gerade durch die Digitalisierung und Plattformen wie youtube oder ubuweb leichter zugänglich denn je. Im Rahmen der Sektion wird diese mediale und institutionelle Transformation sowohl in Hinsicht auf ihre praktischen wie auch theoretischen Folgen zu untersuchen sein. Praktisch stellen sich neue Aufgaben für Erhaltung, Distribution und Aufführung in unterschiedlichsten Projektionskontexten, theoretisch drängt sich die Frage nach der Bedeutung der Film-Avantgarde für die Entstehung und aktuelle Lage der «postmedialen» Kunst (Rosalind Krauss) auf.

### **Le cinéma expérimental face à l'histoire de l'art contemporain**

Depuis une décennie, un réseau international de chercheurs et de chercheuses a de nouveau exploré les films d'artistes et le cinéma expérimental, particulièrement européen et nord-américain. En rupture avec une approche strictement esthétique de l'histoire du cinéma, ce corpus de films, d'installations et de performances a été interrogé du point de vue de l'histoire et de la théorie de l'art contemporain, tant dans les pays anglo-saxons qu'en Suisse aujourd'hui. En proposant cette section, nous souhaitons revenir sur les apports de ces recherches vis-à-vis de la connaissance du cinéma expérimental mais aussi de l'histoire et de la théorie de l'art contemporain. Nous placerons au centre de nos discussions l'analyse des déterminations institutionnelles et des configurations formelles du cinéma expérimental, tout en prenant en compte les bouleversements qu'il a également connus récemment.

Le cinéma expérimental d'après-guerre est aujourd'hui présenté dans un contexte radicalement différent de celui des coopératives de cinéastes, des salles indépendantes et des festivals de cinéma différents. Il est le plus souvent intégré dans le milieu de l'art contemporain. Ainsi, le marché de l'art et ses relais culturels, tels que les espaces d'exposition, érigent de façon posthume le travail filmique de certains cinéastes ou plasticiens en œuvres d'art contemporain, comme c'est le cas avec Bruce Conner, Jack Smith, Jack Goldstein ou encore Jonas Mekas. Les musées, les centres d'art et les espaces d'exposition indépendants accueillent différents formats de projection et même des performances devenues « classiques » de cinéma élargi. Néanmoins, la marginalité du cinéma expérimental perdure, et s'est peut-être même encore accentuée ces deux dernières décennies, quand les films ne sont pas intégrés au milieu de l'art contemporain ou ne sont pas présentés en un espace explicitement désigné comme intermédiaire (entre le cinéma expérimental et l'art contemporain, entre le dispositif de la salle obscure et le white cube).

Les médias impliquant l'image animée ont connu un bouleversement radical en 2012, à travers la généralisation de la projection digitale en Europe et en Amérique du Nord. Le travail sur la pellicule et l'image analogique, au centre de nombreux films d'avant-garde et expérimentaux, est devenu obsolète. Seules certaines institutions spécialisées, telles que les Cinémathèques ou les « grands » musées, sont équipées pour présenter de telles œuvres. Dans une perspective diamétralement opposée, le cinéma expérimental n'a jamais autant circulé par le passé, à travers des plateformes numériques comme ubuweb ou même youtube. Dans le cadre de cette section, nous nous attacherons à ressaisir ces bouleversements médiatiques et ces reconfigurations institutionnelles, sur un plan tant pratique que théorique. Sur le plan pratique, de nouveaux défis se posent quant à la conservation, la diffusion et l'exposition d'images en mouvement, impliquant parfois une dimension



performative. Sur le plan théorique, le cinéma expérimental, comme auparavant l'art vidéo, est amené à se redéfinir et à se « re-médier », s'il ne veut pas disparaître à l'ère « postmédiale » de l'art (Rosalind Krauss).

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

François Bovier, Université de Lausanne / Ecole cantonale d'art de Lausanne ECAL

Maja Naef, Universität Basel

### **Kontakt | Contact**

francois.bovier@unil.ch

maja.naef@unibas.ch

### **Sektion | Section**

#### ***In vivo. Pratiques et présentations de la performance en Suisse***

La performance, en tant que médium, se pratique et se saisit sur le vif. Elle implique le performer et l'observateur dans un rapport de réciprocité particulièrement perméable. Cette co-gestation du vivant rend complexe l'identification de l'œuvre et de la figure. Elle exige une attention aux processus de mise en œuvre et de figuration, mais aussi de leurs compléments, qui sont le désœuvrement et la défiguration. Nourrie de réflexes chorégraphiques, enracinée dans les événements Dada dont 2016 marque le centenaire, la performance se vit et se montre selon des modes qui appellent une histoire de l'art intégrative. Si l'on considère sa force expérimentale et psycho-physiologique, elle met en jeu la qualité *in vivo* du regard.

Prenant appui sur les expérimentations gestuelles, sonores et formelles menées au Cabaret Voltaire en 1916, la présente section propose d'aborder notamment les questions suivantes : comment la performance a-t-elle été présentée en Suisse au cours du XX<sup>e</sup> siècle ? Quels ont été les protagonistes, les esthétiques, les écoles, si tant est que de telles catégories puissent s'y appliquer ? En quoi « exposer le vivant » marque-t-il un tournant dans les pratiques muséales et les enjeux des collections ?

En invitant les chercheuses et les chercheurs en histoire de l'art, ainsi que les performers à contribuer leur expérience de ces enjeux, la présente section vise à mettre en relief une histoire helvétique de la performance.

#### ***In vivo. Praktiken und Präsentationsformen der Performance in der Schweiz***

Für die Vorführung und die Aufnahme durch ein Publikum bedarf das Medium der Performance leibhaftiger Anwesenheit. Das bedeutet, dass Performer und Zuschauer in einem unentschiedenen Verhältnis wechselseitig aufeinander bezogen sind. Dieses gemeinschaftliche Mitwirken an der Aufführung erschwert eine genaue Bestimmung dessen, was Werk respektive was dessen Präsentation ist und erfordert eine Beachtung der Prozesse von Umsetzung und Figuration ebenso wie von deren Korrelaten, Gestaltlosigkeit und Dekonstruktion. Bereichert durch choreografische Elemente und begründet durch die Aktionen der Dada-Bewegung, die 2016 ihr 100-Jahr-Jubiläum begeht, entwickelt sich die Performance stetig weiter und präsentiert sich in Formen, die ein breites

Verständnis von Kunstgeschichte verlangen. Bedenkt man die experimentelle und psychophysiologische Kraft der Performance, so geht es dabei letztlich um den Blick unter den Bedingungen realer Präsenz – *in vivo*.

Ausgehend von den gestischen, akustischen und formalen Experimenten, die 1916 im Cabaret Voltaire veranstaltet wurden, will die Sektion insbesondere folgende Fragen zur Diskussion stellen: Wie hat sich die Performance im Laufe des 20. Jahrhunderts in der Schweiz präsentiert? Welches waren die Protagonisten, Ästhetiken und prägenden Schulen, ja können solche Kategorien überhaupt auf diese Kunstform angewendet werden? Inwiefern markiert «das Ausstellen von Aufführungen» einen Wendepunkt in der Museumspraxis und eine Herausforderung für Sammlungen? Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker ebenso wie Performer/innen sind eingeladen, ihre Auseinandersetzung mit Aspekten des Themas einzubringen und auf diese Weise dazu beizutragen, eine schweizerische Geschichte der Performance nachzuzeichnen.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Sarah Burkhalter, Institut suisse pour l'étude de l'art SIK-ISEA, Lausanne

### **Kontakt | Contact**

sarah.burkhalter@sik-isea.ch

### **Sektion | Section**

#### **Gärten der Moderne unter Druck**

Aktuelle Forschungsfelder der Gartengeschichte und Gartendenkmalpflege

Das Bevölkerungswachstum der Schweiz hat zu einer breiten Diskussion über die Zersiedlung der Landschaft geführt. Der Zersiedlung soll durch urbane Verdichtung entgegengetreten werden. Von dieser Entwicklung betroffen sind auch zahlreiche Gärten und Gartenlandschaften des 20. Jahrhunderts, die teils internationalen Vorbildcharakter hatten und nun durch Überbauung gefährdet oder bereits verschwunden sind. Im Fokus stehen dabei insbesondere die Gärten der Nachkriegsmoderne, die als Gegenstand der Gartengeschichte und der Gartendenkmalpflege erst in jüngerer Zeit anerkannt wurden.

Die Dynamik dieses Prozesses gefährdet ein junges Gartenerbe, das noch vor seiner Erforschung zu verschwinden droht. Um dieses Erbe, dessen Gehalt oft selbst im Auge des geschulten Betrachters durch seine Gegenwartsnähe verkannt wird, zu würdigen, ist die Praxis der Gartendenkmalpflege auf Erkenntnisse der Grundlagenforschung zur Gartengeschichte angewiesen. Andererseits schöpft auch die Gartengeschichte aus existierenden Anschauungsobjekten. Diese stehen für eine Epoche, deren Ausprägungen, Bedeutungen und Kontexte nur ansatzweise erforscht sind. Der hier verwendete Begriff «Garten» steht ausdrücklich als Sammelbegriff für das breite Spektrum der überwiegend mit Pflanzen gestalteten Freiflächen der Moderne – vom Privatgarten über Genossenschaftsgrün bis hin zu öffentlichen Anlagen.

Zur Diskussion stehen insbesondere folgende Aspekte der beiden Themenfelder:

Gartengeschichte – Ausprägungen, Bedeutungen und Kontexte von Gärten der Moderne

- Gartengestaltung und gesellschaftlicher Diskurs der Zeit
- Typologische und stilistische Ausprägung von Gärten
- Wechselwirkungen zwischen Kunst, Architektur und Gartengestaltung
- Pflanzensortiment
- Internationale Austauschprozesse in der Gartengestaltung

Gartendenkmalpflege – Erfahrungen und Strategien im Umgang mit dem Gartenerbe der Moderne

- Verdichtung und Grünflächen des Organischen Städtebaus
- Nutzungswandel und Erhaltungsfähigkeit von Grünflächen
- Historische Pflanzenverwendung und heutiger Unterhalt
- Historische Bautechniken und heutiger Unterhalt
- Inventarisierung von Gärten, Problematik von Pflege- und Entwicklungskonzepten

Ziel der Sektion ist die Lancierung einer breiten Diskussion über die Erforschung und den Umgang mit den Gärten der Moderne vor dem Hintergrund aktueller Verdichtungstendenzen. Wir erhoffen Beiträge aus Bereichen der Kunstgeschichte, Landschaftsarchitektur, Architektur, Stadtplanung und Denkmalpflege.

### **Menaces sur les jardins du mouvement moderne**

Domaines actuels de recherche en histoire des jardins et en conservation des jardins historiques

La croissance de la population en Suisse a soulevé une vaste discussion sur le mitage du territoire. Ce phénomène doit être freiné grâce à la densification urbaine. De nombreux jardins et paysages jardinés du XX<sup>e</sup> siècle sont également touchés par cette évolution. Dotés pour certains d'un caractère exemplaire sur le plan international, ils sont menacés par les constructions quand ils n'ont pas déjà disparu. Les jardins de l'après-guerre sont au cœur de la problématique, dans la mesure où ils n'ont été reconnus que récemment comme des objets de l'histoire des jardins et de la conservation des jardins historiques.

Cette dynamique met en péril un patrimoine récent qui menace d'être détruit avant même d'avoir été exploré. En raison de son caractère contemporain, ce patrimoine est souvent méconnu, y compris des observateurs les plus avertis. Pour mettre en valeur sa teneur, la pratique de la conservation des jardins ne peut se passer des enseignements de la recherche fondamentale en histoire des jardins. De son côté, l'histoire des jardins puise à la source d'objets d'observation existants, qui témoignent d'une époque dont les caractéristiques, les significations et les contextes ne sont que très partiellement étudiés. Le terme « jardin » désigne ici collectivement des surfaces ouvertes qui accueillent principalement des plantes et qui ont été aménagées au cours du XX<sup>e</sup> siècle – des jardins privés aux jardins publics en passant par les espaces verts communautaires.

Les aspects suivants des deux thématiques constituent notamment des sujets de discussion :

Histoire des jardins – caractéristiques, significations et contextes des jardins du mouvement moderne

- Aménagement des jardins et débat actuel de société
- Expressions typologiques et stylistiques des jardins
- Interactions entre art, architecture et aménagement des jardins
- Variétés de plantes
- Echanges internationaux dans l'aménagement des jardins

Conservation des jardins – expériences et stratégies dans le traitement du patrimoine des jardins du mouvement moderne

- Densification et espaces verts dans l'urbanisme organique
- Changement d'affectation et préservation des espaces verts
- Utilisation historique des plantes et entretien actuel
- Techniques de construction historiques et entretien actuel
- Inscription de jardins à l'inventaire, concepts de conservation et de développement

L'objectif de cette section consiste à ouvrir une large discussion sur l'étude et sur le traitement des jardins du XX<sup>e</sup> siècle dans le contexte du mouvement actuel de densification. Nous espérons recevoir des contributions provenant des domaines de l'histoire de l'art, de l'architecture du paysage, de l'architecture, de l'urbanisme et de la conservation des monuments historiques.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Brigitte Frei-Heitz, ICOMOS, Arbeitsgruppe Gartendenkmalpflege

Daniel Schneller, Konferenz der Schweizer Denkmalpflegerinnen und Denkmalpfleger KSD

Johannes Stoffler, Schweizerische Gesellschaft für Gartenkultur SGGK

### **Kontakt | Contact**

stoffler@sggk.ch

### **Sektion | Section**

#### **Optionen der Wahrnehmung im Mittelalter – zwischen Experiment und Theorie**

Die Sektion zielt auf eine breit angelegte Thematisierung von Theorien und Praktiken der Wahrnehmung von Bildern im Mittelalter. Nicht materialisierte Bilder wie etwa Ekphraseis oder Träume sollen einbezogen sein.

In schriftlichen Quellen des Mittelalters sind Wahrnehmungspraktiken höchst unterschiedlicher Art dokumentiert. Diese Rezeptionszeugnisse verdeutlichen, dass das Sinnpotential von Bildern nur partiell auf den Bahnen des jeweils intendierten Wahrnehmungsmodus – in Bewegung, im Stillstand, in einem synästhetisch aufgeladenen Kontext des liturgischen Ritus – eingelöst wird. Eben dieses Spannungsfeld zwischen kalkulierter und zugleich sich einer totalen Kontrolle entziehenden Wahrnehmung soll im Fokus der Sektion stehen. Die Frage, inwiefern die Bilder in der Konfrontation

mit unterschiedlichen Rezipienten eben einen schon gedachten oder alternativen Sinnhorizont entfalten, soll ebenso diskutiert werden wie der Rekurs auf Lenkungsszenarien (etwa Predigten), die den Blick zu formieren suchen.

Nicht nur die Präsenz von Bildern, sondern auch ihre Abwesenheit kann durch die Auswahl bestimmter Materialien (Mosaik), Formate und Anbringungsorte forciert sein. Bilder, deren materielle Präsenz in einer erinnerten Vergangenheit liegt, können internalisiert werden. Dass die Wahrnehmung von Bildern zugleich an andere Objekte oder Körper delegiert sein kann, erweitert die Optionen.

Materialexperimente, die Entwicklung neuer Bildkonzepte, jedoch auch die Erschliessung alternativer Bildträger und -orte bezeugen eine hohe Bereitschaft, den Blick immer wieder neu zu erproben. Hinzu treten bildexterne Bildinszenierungen (Architektur, Lichtchoreographie, ritualisierte Praktiken des Entzugs und des Zeigens/der Ostentation), die auf eine substantielle Vertrautheit mit Erwartungshaltungen von Betrachtern schliessen lassen.

Stehen auf der einen Seite die Bilder selbst im Vordergrund, so sollen auf der anderen Seite jene ihre Wahrnehmung (und Produktion) mitbestimmenden Konzepte/Kategorien bedacht sein, die in theoretischen Schriften niedergelegt sind. Dies betrifft sowohl bildtheoretische wie auch bildkritische Schriften, zugleich aber auch das weite Spektrum optischer Theorien, die komplexe Modelle von Sehvorgängen entwerfen. Der Wandel derartiger Sehtheorien im Laufe des Mittelalters und die daraus für die Bilder abzuleitenden Konsequenzen sind für unsere Sektion gleichermassen in Rechnung zu stellen.

### **Options de la perception au Moyen Âge – entre expérience et théorie**

Cette section se fixe pour objectif d'établir un vaste panorama des théories et pratiques de la perception des images au Moyen Âge, incluant les images non matérialisées comme les ekphrasis ou les rêves.

Les sources écrites attestent des pratiques de perception les plus diverses. Ces témoignages sur la réception montrent que le potentiel de sens des images ne se réalise qu'en partie selon le mode de perception choisi – mouvement, immobilité, contexte à forte charge synesthétique du rite liturgique. C'est justement sur cette tension entre une perception à la fois calculée et échappant à un contrôle total que nous entendons nous concentrer dans cette section. Se posent en outre les questions suivantes : dans quelle mesure l'horizon de sens déployé par les images dans leur confrontation à différents récepteurs est-il justement déjà pensé ou alternatif ? Qu'en est-il du recours à des scénarios de conditionnement (comme les sermons) cherchant à former le regard ?

Outre la présence et l'absence d'images, susceptibles d'être imposées par le choix de matériaux (mosaïque), de formats et de lieux précis, on s'intéressera à « l'internalisation » d'images dont la présence matérielle se situe dans un passé remémoré. La perception d'images pouvant par ailleurs être déléguée à d'autres objets ou d'autres corps, le champ des options s'en trouvent élargi.

Les expériences sur le matériau, le développement de nouveaux concepts iconiques, mais aussi l'exploration de supports et de lieux alternatifs témoignent de l'intérêt pour une mise à l'épreuve constante du regard.

A cela s'ajoutent des mises en scènes extra-iconiques de l'image (architecture, chorégraphie de la lumière, pratiques ritualisées du retrait et de l'ostentation), permettant de conclure à une familiarité substantielle avec les attentes des observateurs.

Si ce sont d'un côté les images elles-mêmes qui sont au premier plan, on se penchera d'autre part sur les concepts/catégories influant sur leur perception (et leur production) qui figurent dans des écrits théoriques. Ces écrits peuvent relever aussi bien de la théorie de l'image que de sa critique, mais on inclura aussi la vaste gamme de théories optiques élaborant des modèles complexes des processus de vision. L'évolution de ces théories de la vision au cours du Moyen Âge et les conséquences à en tirer pour les images sont également déterminantes pour notre section.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

David Ganz, Universität Zürich

Barbara Schellewald, Universität Basel

### **Kontakt | Contact**

david.ganz@uzh.ch

barbara.schellewald@unibas.ch

### **Sektion | Section**

#### **Genealogien der «Aneignung» in der Kunst der Gegenwart**

Wenn in Kunstgeschichten und Kulturtheorien der vergangenen Jahre vom «Zeitgenössischen» die Rede war, so in zweierlei Hinsicht: Einerseits wurde eine «antagonistische Gegenwart» beschrieben, die durch globale Transnationalität gekennzeichnet sei. Andererseits hob man – auch mit Bezug auf ein «digitales» Zeitalter – den zunehmend intermediären Charakter künstlerischer Arbeiten hervor. Häufig wurde die zeitgenössische Kultur, unter Rückgriff auf Termini der Musik- und Filmindustrie, als eine Kultur des Sampling, des Remix, des Mash Up begriffen, als eine Kultur der sekundären Bearbeitung, der Wiederverwertung und medienübergreifenden Neukombination vorhandenen Materials. Beiden Prozessen der Hybridisierung – den transnationalen wie den transmedialen – liegen, so die These der Sektion, Verfahren der Aneignung und Übersetzung zugrunde, die in den Fokus gerückt und in ihrer historischen Genese thematisiert werden sollen.

Seit den frühen 1980er Jahren bildet der Begriff der «Aneignung» unter dem englischen Terminus «appropriation» einen wichtigen Bestandteil in den Diskussionen um die Gegenwartskunst. In seiner ursprünglichen Bedeutung bezeichnete er künstlerische Verfahren der Nachahmung von Herstellungsweisen und Erscheinungsformen technisch reproduzierbarer und massenmedial verbreiteter Bilder. Diese Mimesis an die «Verdinglichung» (Adorno) wurde gemeinhin als eine kritische Geste gesehen, als eine ironische und subversive Notwehr gegen eine Kultur des Spektakels. Zugleich ermöglichten die unterschiedlichen Praktiken der Aneignung – wie das nochmalige Fotografieren fotografischer Bilder bei Richard Prince und Sherrie Levine oder die Inszenierung fiktiver Filmstills bei Cindy Sherman – die Aufrechterhaltung einer komplexen Form künstlerischer Autorschaft unter Bedingungen massenmedialer Bilderproduktion.

In jüngerer Zeit wurde damit begonnen, dieses historisch begrenzte und mit einer ganz bestimmten Generation – vornehmlich amerikanischer – Künstlerinnen und Künstler verbundene Konzept der Aneignung einer Revision zu unterziehen. Dabei lässt sich eine Verschiebung des Interesses von Problemen der Autorschaft und Originalität hin zu Fragen des angeeigneten Materials und der

künstlerischen Techniken beobachten. Wir schlagen vor, den Begriff der «Aneignung» aus seiner historisch allzu engen Verortung zu lösen und seine Genealogie im Verlauf des 20. Jahrhunderts anhand paradigmatischer Fallstudien zu untersuchen. Gegen den Diskurs einer undifferenzierten «Hybridität» möchte die Sektion gerade die zu Unrecht vernachlässigte Verbindung von Verfahren der Aneignung mit Fragen der Medienspezifität adressieren. In der Kunstgeschichte des späten 19. und 20. Jahrhunderts sind es nicht zuletzt die Regeln, Techniken und Erscheinungsformen, wie sie sich im Rahmen der traditionellen Kunstgattungen entwickelt haben, die zum bevorzugten Gegenstand von Aneignung und Übersetzungen wurden. Solche Aneignungen zwischen den Medien und Künsten eröffnen eine reflexive, geschichtliche Dimension in der künstlerischen Praxis selbst.

### **Généalogies de l'« appropriation » dans l'art contemporain**

Dans les histoires de l'art et les théories culturelles de ces dernières années, la notion de « contemporain » a été considérée sous deux angles : d'une part, la description d'un « présent antagoniste », qui se caractériserait par une « transnationalité » globale; d'autre part, l'« intermédialité » croissante des œuvres d'art, non sans rapport avec l'ère digitale. La culture contemporaine a souvent été comprise comme une culture du sampling, du remix ou du mash-up – en référence aux termes propres aux industries musicales et cinématographiques –, c'est-à-dire comme une culture du remaniement, du recyclage ou de recombinaison de matériaux préexistants issus de différents médias. A la base de ces deux procédés d'hybridation – qu'il s'agisse d'hybridation « transnationale » ou d'hybridation « transmédiatique » – se retrouvent des processus d'appropriation et de transposition qui, selon la thèse de la section, doivent être mis en évidence et étudiés du point de vue de leur genèse historique.

Depuis le début des années 1980, le concept d'« appropriation » constitue en effet une composante importante dans les débats sur l'art contemporain. Dans son acception originelle, il décrivait des processus artistiques d'imitation des moyens de production et des caractéristiques formelles d'images mécaniquement reproductibles et répandues dans les médias de masse. Cette « Mimésis de la réification » (Adorno) a été ordinairement considérée comme un geste critique, une réaction ironique et subversive face à une culture du spectacle. Par ailleurs, les différentes pratiques de l'appropriation – comme la « ré-photographie » d'images photographiques par Richard Prince ou Sherrie Levine, ou encore la mise en scène de Film Stills fictionnels par Cindy Sherman – ont permis la préservation d'une notion complexe d'auteur dans le contexte de la production médiatique de masse.

Récemment, ce concept d'appropriation à la fois historiquement localisé et lié à une génération d'artistes très précise – avant tout américaine – a commencé à être soumis à une relecture qui laisse apparaître un déplacement des intérêts initiaux pour les problèmes de statut d'auteur et d'originalité de l'œuvre vers des questions relatives aux matériaux appropriés et aux techniques artistiques. Nous proposons ainsi de détacher le concept d'appropriation de son ancrage historique bien trop étroit et d'en étudier la généalogie tout au long du XX<sup>e</sup> siècle au moyen d'études de cas exemplaires. En opposition au discours portant sur une « hybridité » indifférenciée, la section se propose d'aborder justement le problème du rapport illégitimement négligé entre processus d'appropriation et questions relatives à la spécificité des médias. Dans l'histoire de l'art de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, ce sont surtout les règles, les techniques et les formes, en tant qu'elles se sont développées dans le cadre

des genres artistiques traditionnels, qui devinrent des objets privilégiés d'appropriation et de transposition. De telles appropriations entre arts et médias ouvrent ainsi une dimension historique réflexive dans la pratique artistique même.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Julia Gelshorn, Université de Fribourg

Markus Klammer, Universität Basel

### **Kontakt | Contact**

julia.gelshorn@unifr.ch

markus.klammer@unibas.ch

### **Sektion | Section**

#### **KunstStoff: Künstlerische Konzepte der Transmutation**

Die Sektion schlägt eine Revision der Materialforschung in der Kunstgeschichte vor. Im Vordergrund steht das Interesse an Prozessen der Wandlung. Epochenübergreifend sollen Konzepte der Transmutation und Kontamination von Alchemie bis Biopolitics für die Bewertung der Physis in kunsthistorischen Interpretationsprozessen fruchtbar gemacht werden. Stofflichkeit als transitorische Wertigkeit stellt die Frage nach dem Status des Werkes, des künstlerischen Selbstverständnisses und der Wirkungsutopien.

Gold und Butter, mineralische und organische Substanzen, Konservierung und Belebung sind nur einige Stichpunkte eines Interesses an künstlerischen Produktionsprozessen. In welcher Weise eröffnet der Fokus auf die Verwandlung des Stofflichen einen neuen Zugang zu Konzepten der Abbildung, Nachbildung und Neuschaffung?

Fallstudien diskutieren die Voraussetzungen und Implikationen der Fragestellung aus inter- und transdisziplinärer Perspektive. Ausdrücklich erwünscht sind Beiträge an der Schnittstelle zu Fragestellungen der Konservierung und Restaurierung, Wissenschaftsgeschichte und Soziologie.

#### **Matériaux artificiels : Concepts artistiques de la transmutation**

Cette section propose une révision de la recherche sur les matériaux en histoire de l'art. Nous nous intéressons tout d'abord aux processus de transformation. A travers les époques historiques, de l'alchimie à la biopolitique, les concepts de transmutation et de contamination doivent servir à impliquer le domaine physique dans les processus d'interprétation en histoire de l'art. La matérialité en tant que valence transitoire permet d'interroger le statut de l'objet d'art, l'auto-perception de l'artiste et les utopies artistiques.

L'or et le beurre, les substances minérales et organiques, la conservation et l'animation – voici quelques mots-clés qui témoignent de l'intérêt pour les processus de production artistique. Dans quelle mesure une étude concentrée sur la transformation de la matière offre-t-elle une nouvelle approche des concepts de reproduction, réplique et de création ?



Diverses études de cas interrogent les prémisses et les implications de cette question d'un point de vue inter- et transdisciplinaire. Nous nous réjouissons particulièrement de contributions abordant des questions portant sur la conservation et la restauration, ainsi que sur l'histoire des sciences et la sociologie.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Christine Göttler, Universität Bern

Peter J. Schneemann, Universität Bern

### **Kontakt | Contact**

christine.goettler@ikg.unibe.ch

peter.schneemann@ikg.unibe.ch

### **Sektion | Section**

#### **Objekte erklären: Kulturen des Kuratierens und des Konservierens**

Seit einiger Zeit wird im Fachgebiet der materiellen Kultur (material culture studies) angestrebt, Aspekte des konservatorischen Diskurses mit anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen zu verbinden. Wie Bildungs- und Forschungsinitiativen zeigen, bietet dieser interdisziplinäre Ansatz neue Erkenntnisse bezüglich der Objekte und der Gesellschaft, die sie hervorgebracht haben.

In der Annahme, dass diese gegenseitige Befruchtung neue Sichtweisen auf materielle Kultur und Auseinandersetzungen mit Objekten auslöst, untersucht die Sektion die Beziehung zwischen kuratorischen und konservatorischen Fragestellungen innerhalb verschiedenster Institutionen. Der Schwerpunkt liegt auf der Frage, wie vermeintlich unterschiedliche Bereiche die Einschätzung und die Praxis des Sammelns, Ausstellens und Erhaltens von Objekten bestimmen. Die Sektion «Objekte erklären» fördert das Nachdenken über die Materialität von Objekten und Artefakten im Moment ihres Eintritts in eine Sammlung und den damit verbundenen Wandel von Kontext und Diskurs.

Unser Fokus auf die Verknüpfung von kuratorischer und konservatorischer Expertise beruht auf der Überzeugung, dass den Vorteilen der interdisziplinären Auseinandersetzung mit der Materialität von Objekten bisher nicht genug Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Diese Sektion lädt zum interdisziplinären Dialog zwischen Protagonisten des museologischen Diskurses und jenen, die eine Beziehung zwischen den Bereichen der Konservierung und des Ausstellens etablieren möchten. Teilnehmende können ebenso (Sammlungs-)Kurator/innen, Konservator/innen, Kunsthistoriker/innen, Anthropolog/innen sein (Wissenschaftlicher Nachwuchs willkommen) ebenso wie Kunstschaffende und im weitesten Sinn «Macher» von Objekten. Unter Kuratieren verstehen wir das Zusammenspiel von Haltungen und Praktiken des Sammelns, Einordnens, Zeigens und Bewahrens von Objekten. Das Konservieren hingegen bezeichnet hier die Entwicklungsgeschichte eines Objekts in seinen sozialen und kulturellen Kontexten aufzuzeigen und zu dokumentieren, sowie seine Erhaltung in physischer wie konzeptueller Hinsicht sicher zu stellen.

Wir erwarten Vorschläge zu Themen wie Sammeln, Ausstellen, Erhalten und Archivieren von Kunstwerken, insbesondere von neuen Medien, «digitalen Objekten» und performativen Arbeiten.

## **Expliquer les objets : cultures curatoriales et conservatoire**

Le champ des études de la culture matérielle (material culture studies) s'efforce depuis quelque temps de relier le discours sur la conservation avec d'autres disciplines des sciences humaines. Cette approche interdisciplinaire, à l'exemple de différentes initiatives dans les domaines de la formation et de la recherche, apporte de nouvelles connaissances sur les objets et la société qui les a créés.

Partant de l'idée que ces apports réciproques ouvrent de nouvelles perspectives pour la culture matérielle et l'étude des objets, cette section questionnera les liens entre pratiques curatoriales et conservatoires dans les institutions les plus diverses. La manière dont sont déterminées la réflexion et la pratique de collectionner, exposer et conserver des objets par les différents domaines constituera un thème central. La section « Expliquer les objets » proposera une réflexion autour de la matérialité des objets et des artefacts au moment où ils intègrent une collection, et sur les modifications ainsi induites sur le contexte et le discours.

L'attention particulière accordée au lien entre expertise curatoriale et conservatoire repose sur la conviction que les avantages d'une approche interdisciplinaire de la matérialité de l'objet n'ont pas encore été suffisamment exploités.

La section invitera au dialogue interdisciplinaire entre acteurs du discours muséologique et ceux qui souhaitent établir un lien entre les domaines de la conservation et de l'exposition. Les participants (chercheurs de la relève bienvenus) peuvent être aussi bien curateurs (de collections), conservateurs, historiens de l'art, anthropologues, artistes ou, au sens large du terme, « faiseurs » d'objets. Sous le terme de « culture curatoriale » sont compris les interactions entre postures et pratiques de la collection, du classement, de l'exposition et de la conservation d'objets. La conservation en revanche désigne l'histoire du développement, la présentation et la documentation d'un objet dans son contexte social et culturel ainsi que sa conservation d'un point de vue physique et conceptuel.

Vos contributions porteront sur les thèmes de la collection, de l'exposition, de la conservation et de l'archivage d'œuvres d'art, en particulier de nouveaux médias, d'« objets » numériques et de performances.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Katharina Ammann, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Zürich

Hanna B. Hölling, Bard Graduate Center, New York

### **Kontakt | Contact**

katharina.ammann@sik-isea.ch

hanna.hoelling@bgc.bard.edu

## **Sektion | Section**

### **Die Kunst der Distinktion**

Uniform und Identität in Porträts vom 15. bis zum 20. Jahrhundert

Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert entsprechen Porträts in Uniform zumeist der Notwendigkeit, auf visueller Ebene die Würde einer Funktion auszudrücken; ebenso manifestieren sie mittels einer

reglementierten Kleidung einen Staat. Diese Reduktion einer Identität, welche ausschliesslich auf vestimentären Codes aufbaut, zeigt auch, inwiefern die Uniform, so sie Faktor der Distinktion ist, es zugleich erlaubt, Differenzen einzuebneten und bis hin zur Anonymität zu vereinheitlichen. Jenseits dieser Standardisierung der Identität über die Erscheinung kann die Repräsentierung in Uniform im Kontext von Krisen und Revolutionen auch ein Akt politischen Widerstands sein: Auf anachronische, inkongruente oder inkomplette – wenn nicht gar degradierte – Weise eingesetzt, schreibt sich die Uniform in eine Logik der Subversion des traditionellen ikonographischen Prozesses der Distinktion ein. Im unbeschwerteren Rahmen des *divertissement*, der Maskerade, der Fiktion oder des Theaters ist hingegen ein aufschlussreiches Umschlagen, ja sogar eine «Entweihung» der Uniform zu beobachten – der Humor oder die «Dekontextualisierung» erlauben hier die Kritik ebenso wie die Feier der Werte des etablierten Systems.

Diese Überlegungen situieren die Uniform zwischen der platonischen Idee einer Identität, die nur «unter der Bedingung der Differenz» (*Parmenides*) besteht und der napoleonischen Überzeugung, dass «die Uniform den Menschen (aus)macht» (*Maximes et pensées*). Tatsächlich impliziert die *Kunst der Distinktion*, dass die Distinktion selbst als vieldeutiger Begriff in den Blick genommen werden muss: Sie verweist auf die Notwendigkeit, eine verherrlichte Identität zu befördern oder aber sie unterstreicht die Idee einer unerlässlichen Konformität im Sinne der Eingliederung des Subjekts in eine bestimmte soziale oder politische Ordnung.

Dementsprechend sollen in dieser Sektion die Mehrdeutigkeiten und Paradoxe des Uniformporträts auf transdisziplinären Grundlagen befragt werden. Die Diskussion zielt darauf ab, negative und positive Logiken der Distinktion zu erkunden, die in Bildern wirksam sind. Ebenso sollen Prozesse der Konstruktion und Dekonstruktion von (individuellen und kollektiven) Identitäten durch vestimentäre Codes untersucht werden.

Vorschläge, die den nachfolgenden aufgelisteten Themen entsprechen oder darüber hinaus reichen, sind gleichermaßen willkommen:

- Funktions- oder Prunkporträts
- Diplomatischer Gebrauch von Porträts
- Theorie und Praxis des Porträts
- Präsentationsweisen (Hängung und Ausstellung)
- Uniform, Verkleidung, Fiktion und nachgeahmte Identität (Theater, Maskeraden, Feste etc.)
- Uniform und Protest
- Entfremdung, Subversion und Degradierung der Uniform
- Uniform und Mode im Porträt (Wirkungsweisen der Mode, Gesetze über Luxuskonsum)
- Mehrdeutigkeit der Uniform (sexuell, sozial, ideologisch etc.)
- Porträtserien
- Rüstungsporträts versus Uniformporträts
- Selbstporträt in Uniform

## L'art de la distinction : Uniforme et identité dans le portrait du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle

Du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, les portraits en uniforme répondent, pour la plupart, à la nécessité d'exprimer visuellement la dignité d'une fonction mais aussi un état par le biais d'un habit réglementaire. Cette réduction d'une identité qui se construirait exclusivement sur des codes vestimentaires montre aussi combien, s'il est facteur de distinction, l'uniforme permet également d'aplanir les différences, d'uniformiser, jusqu'à courir le risque de l'anonymat. Au-delà de cette standardisation de l'identité par l'apparence, se faire représenter en uniforme peut aussi être, dans le contexte des crises et des révolutions, un acte de contestation politique. Utilisé de façon anachronique, incongrue ou présenté sous une forme incomplète – sinon dégradée –, l'uniforme s'inscrit alors dans une logique de subversion des processus iconographiques traditionnels de la distinction. Dans le cadre plus léger du divertissement, de la mascarade, de la fiction ou du théâtre, on assiste en revanche à un détournement significatif voire à une forme de « désacralisation » de l'uniforme – l'humour ou la « décontextualisation » permettant ici la critique comme la célébration des valeurs du système en place.

Ces réflexions situent le portrait en uniforme entre l'idée platonicienne d'une identité qui n'existerait « qu'à la condition de la différence » (*Le Parménide*) et la conviction de Napoléon selon laquelle « on devient l'homme de son uniforme » (*Maximes et pensées*). De fait, l'*art de la distinction* implique qu'il faille envisager la distinction elle-même comme une notion polysémique : elle dénote la nécessité de promouvoir une identité magnifiée ou souligne, au contraire, l'idée d'une conformité indispensable à l'incorporation du sujet dans un ordre social ou politique précis.

Cette section entend interroger les ambiguïtés et paradoxes du portrait en uniforme, en privilégiant une approche transdisciplinaire afin d'explorer les logiques de distinction (positives et négatives) qui sont à l'œuvre dans ces images, mais également les processus de construction ou de déconstruction des identités (individuelles comme collectives) par les conventions vestimentaires.

Nous sommes ouverts à toute proposition, s'inscrivant ou non, dans la liste de pistes de réflexions présentées ci-dessous :

- Portrait de fonction ou d'apparat
- Usages diplomatiques du portrait
- Théories et pratiques du portrait
- Accrochage et exposition
- Uniforme, déguisement, fiction et identité factice (théâtre, mascarade, fêtes, etc.)
- Uniforme et contestation
- Détournement, subversion et dégradation de l'uniforme
- Uniforme et mode dans le portrait (effet de mode, lois somptuaires)
- Ambiguïtés de l'uniforme (sexuelles, sociales, idéologiques, etc.)
- Portraits en série
- Portrait en armure versus portrait en uniforme
- Autoportrait en uniforme

## **Sektionsleitung | Direction de la section**

Angela Benza, Université de Genève

Cyril Lécosse, Université de Lausanne

## **Kontakt | Contact**

angela.benza@unige.ch

cyril.lecosse@unil.ch

## **Sektion | Section**

### **9 to 5? Arbeit in der zeitgenössischen Kunst**

2016 findet in Zürich die *Manifesta 11* statt, zum ersten Mal kuratiert von einem Künstler: Christian Jankowski will unter dem Motto *What People Do For Money: Some Joint Ventures* Künstlerinnen und Künstler mit Vertretern unterschiedlicher Berufsgruppen in Kontakt bringen. Zürcher Handwerker, Bankiers, Lehrer und Bäcker sollen ihren jeweiligen Künstlergästen Einblick in den Berufsalltag verschaffen. In den 1960er Jahren setzte sich die *Artist Placement Group* in London für eine ähnliche Initiative ein. Sie vermittelte Kunstschaffende an private Unternehmen, Verwaltungen oder in den öffentlichen Dienst, um so der künstlerischen Arbeit, deren konkrete Ausgestaltung von den beiden Parteien ausgehandelt werden musste, gesellschaftliche Relevanz zurück zu geben.

Arbeit hat als Thema der Kunst Konjunktur: nicht nur als Gegenstand künstlerischer Betrachtung wie etwa auch bei Farockis Porträtprojekt *Eine Einstellung zur Arbeit*, auch die analytischen Reflexionen darüber haben in den letzten Jahren sprunghaft zugenommen. Geschuldet ist dieses breite Interesse an Arbeit gesellschaftlichen Entwicklungen wie sie etwa in Jeremy Rifkins Publikation *The End of Work* (1995) aufscheinen, in der als einer der wenigen prosperierenden Arbeitszweige der kreative Sektor genannt wird, oder in der von Chiapello und Boltanski in *Der neue Geist des Kapitalismus* (1999) vertretenen These, dass der Künstler das *role model* zeitgemässer Arbeitskulturen idealtypisch repräsentiere: Die unternehmerische Organisation einer internationalen Gruppe von Assistenten und Mitarbeitern ist ebenso selbstverständlich für künstlerische Praktiken wie die pragmatische Verteilung der Aufgaben, die mediale Aufbereitung der Ergebnisse und ihre globale Abrufbarkeit. Die Inszenierung der *Form* künstlerischer Arbeit steht dabei in eigenartigem Widerspruch zu den traditionellen *Bildern* der Berufsgruppen, die sie produziert.

Im Rahmen dieser Sektion sollen aktuelle Formen künstlerischer Arbeit ins Zentrum gerückt werden, die durch ihr Thema – das Berufsleben – auf eine gesellschaftliche Relevanz ihrer Betrachtung abzielen. Uns interessiert somit weniger die Arbeit als Motiv oder als Prozess in der Kunst. Stattdessen erlaubt die Konzentration auf ihre Inszenierung und Repräsentation, die beabsichtigte Parallelisierung von künstlerischer Aktivität und Berufsalltag auf das ihr häufig attestierte reflexive Potenzial hin zu überprüfen. Jankowski wurde von der *Manifesta*-Kommission als qualifizierte Spezialkraft für partizipatorische Kunst angestellt. Ist unter solchen Umständen der von ihm angestrebte «naiv-aufrichtige» Blick auf die sozialökonomische Schichtung der Stadt Zürich möglich?

## 9 to 5 ? Le travail dans l'art contemporain

En 2016 se déroulera à Zurich la *Manifesta 11*, dont le commissariat est pour la première fois assuré par un artiste : par le thème *What People Do For Money: Some Joint Ventures*, Christian Jankowski entend établir un contact entre artistes et représentants de différents groupes professionnels.

Artisans, banquiers, enseignants et boulangers zurichois permettront ainsi à l'artiste, devenu leur hôte temporaire, de porter un regard sur leur quotidien professionnel. Dans les années soixante, l'*Artist Placement Group* avait lancé à Londres une initiative similaire. Ce groupement plaçait des artistes au service d'entreprises privées, administrations ou services publics afin de rendre sa pertinence sociale au travail créateur, dont l'organisation concrète devait faire l'objet d'une discussion entre les deux parties.

Le travail est un sujet artistique fort répandu ; ce non uniquement sous la forme d'objet de contemplation artistique – comme dans le cadre du projet de Farocki *Eine Einstellung zur Arbeit* (Gros plan sur le travail) – puisque les réflexions en termes d'analyse s'y rapportant se sont fortement multipliées ces dernières années. Cet intérêt accru pour le travail porte sur les développements sociaux tels qu'ils apparaissent par exemple dans la publication de Jeremy Rifkin *The End of Work* (1995), dans laquelle le travail est présenté comme l'une des rares branches d'activité prospères du secteur de la création, ou encore dans la thèse défendue par Chiapello et Boltanski dans *Le nouvel esprit du capitalisme* (1999), où l'artiste représenterait un *modèle de référence* idéalisé des cultures de travail modernes. L'organisation entrepreneuriale d'un groupe international d'assistants et de collaborateurs est aussi naturelle pour les pratiques artistiques que la répartition pragmatique des tâches, le traitement médiatique des résultats et leur disponibilité globale. La mise en scène du travail artistique en termes de *forme* apparaît en singulière opposition aux *images* traditionnelles des groupes professionnels qu'elle produit.

Dans le cadre de cette section, il s'agit de se concentrer sur les formes actuelles du travail artistique qui, de par leur thème – la vie professionnelle – visent à acquérir une reconnaissance à caractère social. De ce fait, nous nous intéressons moins au travail en tant que motif ou procédure artistique. En lieu et place, la concentration sur sa mise en scène et sa représentation permet de vérifier la mise en parallèle voulue de l'activité artistique et du quotidien professionnel avec un potentiel réflexif fréquemment attesté. Jankowski a été sollicité par la commission de la *Manifesta* pour ses qualifications particulières en matière d'art participatif. Dans ce contexte, lui est-il encore possible de porter le regard naïf et sincère qui lui est propre sur la stratification socio-économique de la ville de Zurich ?

## Sektionsleitung | Direction de la section

Eva Ehninger, Universität Basel

Rachel Mader, Hochschule Luzern

## Kontakt | Contact

eva.ehninger@unibas.ch

rachel.mader@hslu.ch

## Sektion | Section

### Metaphorisches Denken und Metaphorik im Kunstbild – Zum Verhältnis kognitiver und visueller Operationen

Metaphern prägen bildhafte Kunstwerke auf verschiedenen Ebenen. So hat Gottfried Boehm die ikonische Differenz des *Bildes* im Rekurs auf die Kontraststruktur der Metapher erhellt, während Arthur C. Danto eine metaphorische Operation zur Grundlage jedes *Kunstwerks* erklärt hat. Es ergeben sich diverse Möglichkeiten, künstlerische Bilder mit dem Begriff der Metapher in Verbindung zu bringen, vom Konzept eines Werks bis hin zu konkreten Mikrostrukturen. Metaphorik fließt auch über verbildlichte konzeptuelle Metaphern (hier ist an Ernst Gombrichs Überlegungen zur Karikatur zu erinnern), sprachliche Vorprägungen und aufgrund der metaphorischen Genese von Symbolen in Bilder ein. Offenbar wurde hier bislang kein Differenzierungsbedarf gesehen. Überhaupt steht der Ubiquität der «Metapher» in kunsthistorischen Aufsätzen und Katalogtexten eine erstaunliche Abstinenz auf Seiten terminologischer Reflexion und fachspezifischer Theoriebildung gegenüber. Erste Überlegungen zur Frage nach der *visuellen Metapher* innerhalb der Kunstgeschichte, die metaphorische Prozesse in Abgrenzung zum «Symbol» auf Ebene des «Wie» des Bildes zu verorten versuchten (Oskar Bätschmann, Christoph Wagner), haben – vielleicht aufgrund einer gewissen Idiosynkrasie – kaum Wirkung entfaltet. Die Frage nach dem Zusammenhang von Bild und Metapher verschärft sich sogar noch, wenn man aktuell dominierende *kognitive* Metaphertheorien (Interaktionstheorie, Conceptual Metaphor Theory, Conceptual Blending) berücksichtigt, die das spezifische Verhältnis zwischen medialer Ausprägung und Denkprozess noch einmal zusätzlich prekär werden lassen. Ziel der Sektion wäre es demnach, verschiedene Ebenen der Verwendung von Metapherbegriffen in der kunstgeschichtlichen Praxis explizit zu machen und in ihrer Produktivität, ihrem Verhältnis zueinander, zu Metaphertheorien und zu alternativen Begriffen zu diskutieren. Erwünscht sind Beiträge aus einer konkreten kunsthistorischen Forschungspraxis heraus, eine zeitliche Einschränkung der behandelten Gegenstandsbereiche besteht nicht.

### Pensée métaphorique et procédés de métaphorisation dans l'image artistique – Le rapport entre opérations cognitives et opérations visuelles

Les métaphores marquent les œuvres d'art visuelles à différents niveaux. Ainsi, Gottfried Boehm, pour expliquer la « différence iconique », a eu recours à la structure contrastive de la métaphore, tandis que pour Arthur C. Danto l'opération métaphorique était à la base de toute œuvre d'art. Il existe différentes possibilités d'établir un rapport entre les images de type artistique et le terme de la métaphore, à partir du concept même de l'œuvre d'art jusqu'aux structures concrètes d'articulation plastique. La pensée métaphorique marque ainsi les images par les métaphores conceptuelles visualisées (on peut renvoyer ici aux réflexions d'Ernst Gombrich sur la caricature), par la pré-structuration verbale ou par les métaphores qui sont à l'origine de certains types de symboles. Jusqu'à présent, n'a pas été ressentie, en général, la nécessité d'un effort de différenciation quant à ces divers types de manifestation du concept de « métaphore », dont le terme, pourtant, est omniprésent dans le discours de l'histoire de l'art, des articles de revues scientifiques jusqu'aux textes de catalogue. L'emploi répandu du terme est cependant accompagné d'un manque presque total de réflexion terminologique et de construction théorique de la part des praticiens de la discipline. Il y a certes eu les réflexions de certains historiens de l'art sur la nature de la *métaphore visuelle*, par

exemple celles qui ont visé à distinguer, sur le plan de l'expression, les processus impliquant la métaphore de ceux qui renvoient au « symbole » (Oskar Bätschmann, Christoph Wagner). Ces efforts n'ont cependant pas eu, peut-être en raison de leur nature idiosyncratique, de répercussion importante. L'articulation du rapport entre image et métaphore devient plus complexe encore si on prend en compte les théories des métaphores de type *cognitif* actuellement en vigueur (telles la théorie d'interaction ou celles désignées par les termes de « conceptual metaphor theory » ou « conceptual blending »), théories qui rendent d'autant plus problématique l'articulation du rapport entre les processus cognitifs et leur manifestation dans les différents médiums.

Le but de la section sera d'examiner l'application des différents concepts de métaphore dans la pratique de l'histoire de l'art afin d'en évaluer la productivité et de discuter le rapport qu'ils entretiennent les uns avec les autres, avec les théories de la métaphore et avec des concepts alternatifs. Les contributions qui se réfèrent à toute forme de pratique de la recherche, sans limitation quant aux domaines d'application, sont les bienvenues.

### **Sektionsleitung | Direction de la section**

Marius Rimmele NFS Mediality / Universität Zürich

### **Kontakt | Contact**

marius.rimmele@uzh.ch