

VIII SCUOLA DI PRIMAVERA

FIRENZE 31 MAGGIO / 5 GIUGNO 2010



IL RITRATTO

COMITATI DELLA SCUOLA DI PRIMAVERA 2010

COMITATO SCIENTIFICO

Alessandro Nova (Kunsthistorisches Institut Florenz
e Goethe Universität Frankfurt a.M.)
Marco Collareta (Università di Pisa)
Joseph Connors (The Harvard University Center for Italian
Renaissance Studies)
Nadeije Laneyrie Dagen (École Normale Supérieure)
Thomas Kirchner (Goethe Universität Frankfurt a. M.)
Anne Lafont (Institut National d'Histoire de l'Art)
Johanne Lamoureux (Université de Montréal)
Iris Lauterbach (Zentral Institut für Kunstgeschichte)
Ségolène Le Men (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
Maria Grazia Messina (Università di Firenze)
Christian Michel (Université de Lausanne)
Todd Porterfield (Université de Montréal)
Carlo Sisi (Università di Siena/Arezzo)
Richard Thomson (University of Edinburgh)
Gerhard Wolf (Kunsthistorisches Institut Florenz)
Henri Zerner (Harvard University)
Michael Zimmermann (Katholische Universität Eichstaett)

COMITATO ORGANIZZATORE

Maria Grazia Messina (Università di Firenze)
Marco Collareta (Università di Pisa)

Giuseppe Di Natale, coordinatore (Università di Firenze)
Patrizia Bonifazi (Università di Firenze)
Costanza Caraffa (Kunsthistorisches Institut Florenz)
Françoise Connors (The Harvard University Center
for Italian Renaissance Studies)
Anna Trevisan (Università di Firenze)
Pauline Von Arx (Università di Firenze)

CONTATTI

edp2010@unifi.it
mariagrazia.messina@unifi.it
giuseppe.dinatale@unifi.it

www.proartibus.net

VIII SCUOLA DI PRIMAVERA

FIRENZE 31 MAGGIO / 5 GIUGNO 2010

IL RITRATTO

L'invenzione della pittura, risale secondo le fonti antiche, a due miti fondatori, o "scene primarie" che, in entrambi i casi, introducono la questione del ritratto. L'ombra è al centro del racconto leggendario riferito nell'*Historia Naturalis* di Plinio (XXXV, 151), della figlia di un vasaio di Corinto, Butade Sicionio, che, al momento del commiato dall'amato, "tratteggiò con una linea l'ombra del volto proiettata sul muro dal lume della lanterna; su quelle linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto". Leon Battista Alberti, nel *Della Pittura* (1435-36), ricorre al mito di Narciso che si rimira nella fontana: "imperocché non altra cosa è il dipingere che abbracciare e pigliare con l'arte quella superficie (speculum) della fonte". Più empiricamente Leonardo da Vinci, ricorda che "La prima pittura fu sol di una linea, la quale circondava l'ombra dell'uomo fatta dal sole ne'muri" (*Trattato della pittura*, 126). Ne consegue che il ritratto appare essere il primo genere pittorico, come conferma Giovanni Paolo Lomazzo nel *Trattato della Pittura* (1584): "L'uso del ritrarre dal naturale, cioè far le immagini degli uomini simili a loro, sì che da chiunque gli veda sono riconosciuti per que' medesimi, credo io sia tanto antico che nascesse in un punto insieme con l'arte stessa del dipingere".

Uno statuto ontologico del ritratto, come sostanza stessa della pittura, può essere legittimato dalla stessa etimologia del termine, da *traho* (tirar linee), con le due derivazioni, *retraho* (*ritratto*, *retrato*) o *protraho* (*portrait*, *Porträt*), entrambe con l'insita valenza di ripetizione o copia. Centrale nella storia della pittura come *mimesis*, il ritratto è appunto riconosciuto come tale nell'*Aesthetik* di Hegel ("Tutta la pittura tende al ritratto"), ma è tuttora identificato con la pittura da pensatori quali Jacques Derrida o Jean-Luc Nancy, che hanno concentrato l'atto del dipingere nell'esercizio di uno sguardo e nelle diffrazioni o ulteriori aperture del suo essere restituito sul foglio o sulla tela. Diversamente, la storia dell'arte più recente, nelle sue messe a fuoco interdisciplinari, ha privilegiato lo studio del ritratto per la sua estrema mobilità di definizioni, per la complessa fenomenologia che sembra offrire un ineshausto campo di ricerca. Lungi dall'essere riconducibili a una sola questione, quale sembrava essere quella della verosimiglianza, anche interiore, dibattuta a vario titolo da Georg Simmel o Benedetto Croce, le pratiche, le accezioni, le derive del ritratto appaiono ricostruibili solo entro le specifiche contingenze storiche del suo apparire, in un contesto che mette in gioco le diverse tensioni dei canoni normativi del genere, del suo dispositivo visivo, delle aspettative sociali che lo motivano o che ne sono innescate. Da

sempre, il ritratto costituisce un cimento e un definitivo banco di prova, sia nel quadro della *mimesis* e del pretendere dall'opera l'impronta della vita, sia nei suoi esiti metalinguistici, come è confermato dai suoi svolgimenti entro le pratiche analitiche e multimediali delle avanguardie novecentesche.

Tale è l'ambito di questioni che saranno indagate dall'VIII Scuola Internazionale di Primavera, secondo una scansione di temi significativa della complessità del soggetto affrontato, e articolata nella proposta di casi esemplari. Alla luce di prospettive interdisciplinari, la pratica del ritratto contribuisce a una riflessione sullo statuto antropologico dell'immagine, introducendo gli archetipi del doppio e della maschera, dell'esorcismo della morte e della simulazione di una presenza, della dimensione del sacro o della magia. Riguardo alla normativa del genere, l'interrogazione riguarda in che modo la trattatistica rinascimentale e accademica abbia istituito la legittimazione del ritratto sul paradigma della rassomiglianza, derivandone per induzione, l'inferiorità rispetto alla pittura d'idee. Altri fattori entrati in gioco, come la funzione ambigua dello specchio, la necessità del decoro, la differenza fra verosimiglianza fisica e veridicità morale, l'azione delle tecniche della memoria, hanno piuttosto condotto alla consapevolezza che la rassomiglianza è un artificio, frutto di un codice segnico condiviso. La diffusione delle teorie della fisiognomica ha ulteriormente subordinato la verosimiglianza a una griglia precostituita di caratteri, fino agli esiti nella fotografia clinica o indiziaria, tali da accantonare le identità individuali e sfociare, nelle pratiche più recenti, nell'impossibilità dell'attribuzione di un volto. D'altra parte, per gli stessi presupposti del genere, l'essere ritratti determina il riconoscimento, se non l'esistenza entro un determinato gruppo sociale, le cui categorie di valore e norme di comportamento condizionano i modi del ritratto e reciprocamente ne sono manifestate e incentivate. L'instaurarsi di tipologie è il risultato più evidente di tale convenzionalità del ritratto, ma, al di là di una descrizione repertoriale, interessa indagarne funzionamento ed efficacia, il divario fra identità e identificazione, o il valore denotativo di elementi legati alla carica, al censo, al genere, in rapporto ai destinatari nella collettività d'appartenenza. Per tale valenza comunicativa, il ritratto ha dovuto confrontarsi con l'orizzonte della parola scritta, con lo specifico della biografia letteraria, opponendo istantaneità a durata, fino a sostanzarsi, in alcuni esiti della contemporaneità, della sostituzione del segno verbale a quello iconico. L'incidenza del prevalente interesse metalinguistico

delle avanguardie del primo novecento comporta, da quel momento, che un decostruito sistema di segni si faccia protagonista, asservendo a sé lo stesso soggetto. L'effigie è ora giocata sulla consapevolezza che si tratti, invece che di una duplicazione, di un'equivalenza, il più delle volte metonimica, condotta secondo un linguaggio autoreferente, che al massimo può dar cenno di identità frammentate, dislocate o provvisorie. Dalla fotografia alla videoarte alla tecnologia digitale, i nuovi media, da protesi dello sguardo, sono sfociati nella sua manipolazione, di modo che l'immagine elettronica, nella sua estrema mobilità, rende difficile o altera la comune esperienza psico-sensoriale dell'essere di un corpo o di un volto. Tali esiti sono più che mai evidenti nella pratica dell'autoritratto, già segnata, dalla sua origine, da processi di alienazione e oggettificazione in risposta a uno spettro di attese socialmente codificate, e la cui fenomenologia è ora complicata da sempre maggiori interferenze disciplinari e dalla messa in questione dell'identità.

La questione del ritratto, infine, nella pluralità delle sue prospettive, comporta e promuove un'altrettanta pluralità di approcci metodologici, nel cui confronto risiedono senso e qualità dell'esperienza formativa propria della Scuola di Primavera.

VIII SCUOLA DI PRIMAVERA

Firenze, 31 maggio- 5 giugno 2010

IL RITRATTO

LUNEDÌ 31 MAGGIO

Auditorium Ente Cassa di Risparmio di Firenze, via Folco Portinari, 5/r

8.30 - 9.30 Accredimento

9.30 Introduzione, Marco Collareta, Università di Pisa, Maria Grazia Messina, Università di Firenze, Carlo Sisi, Università di Siena/Arezzo, Ente Cassa Risparmio Firenze

GENERE, CANONE E CODICI

Presiede: Alessandro Nova, Kunsthistorisches Institut, Firenze
Goethe Universität, Frankfurt

10.00 Johanne Lamoureux, Université de Montréal
Le Portrait de Magritte: présence et ressemblance du genre

10.30 Giulia Gambetta, Università di Pisa
Il dispositivo dello specchio. Fonti letterarie e visive

■ Pausa

11.30 Christina Posselt, Goethe-Universität, Frankfurt
Die Gattung Porträt in den Viten Vasaris

12.00 Dominique d'Arnoult, Université de Lausanne
Quels canons, quels codes au milieu du XVIIIe siècle dans les portraits de Jean-Baptiste Perronneau, peintre de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris ?

12.30, Caroline Gabbert, Goethe-Universität, Frankfurt a. M.
Der Stil des Porträts. Charakter als Begriff in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts

■ Pausa Pranzo

15.00- 17.30 Visita alla Galleria degli Uffizi
Interventi di Nadeije Laneyrie-Dagen, Francesca De Luca

18.00-19.00 Uffizi, Biblioteca Magliabechiana
Antoinette Le Normand-Romain, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris
Dérive symboliste du portrait, chez Rodin

MARTEDÌ 1 GIUGNO

Auditorium Ente Cassa di Risparmio di Firenze, via Folco Portinari, 5/r

TIPOLOGIE

Presiede Iris Lauterbach, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München

9.00 Tamara Tolnai, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg e ZIKG, München
Zwischen Individuum und Typus: Zu Porträts in den Kunstaufträgen der Familie Roverella

9.30 Gaylord Brouhot, Université Paris I Panthéon Sorbonne
Vraisemblance et simulacre de l'imagerie des Médicis : les enjeux politiques et culturels de l'invention du portrait du costume (1537-1570)

10.00 Anna K. Huber, Harvard University
Imperial Portrayal of Charles V

■ Pausa

Presiede Todd Porterfield, Université de Montréal

11.00 Ery Contougouris, Université de Montréal
When genre does not suffice: Emma Hamilton as a Sibyl by Élisabeth Vigée-Lebrun

11.30 Jessica Fripp, University of Michigan
Male Friendship and the Triple Portrait in Eighteenth-Century France

12.00 Amandine Rabier, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Füssli et le portrait d'acteur : aux limites d'un genre

■ Pausa Pranzo

RITRATTO E SOCIETÀ

Presiede: Nadeije Laneyrie- Dagen, École Normale Supérieure, Paris

14.30 Kerry Gavaghan, University of Oxford
The Representation of Ancestry in Dutch Family Portraits

15.00 Christiane Hille, Ludwig Maximilians Universität, München
On the Nobility of the Image: George Villiers, the Duke of Buckingham and the Re-invention of the English Portrait

15.30 Damien Bril, Université de Provence, Aix-Marseille
Entre gloire et récit : le portrait équestre de Louis XIV

■ Pausa

Presiede: Ségolène Le Men, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

16.30 Jan Blanc, Université de Genève
Du portrait non-humain dans la Grande-Bretagne du XVIIIe siècle

17.00 Maria Anesti, University of Edinburgh
Portraits of Communicant Girls in Third Republic France: the Case of Bastien-Lepage's La Communiant (Salon of 1875)

17.30 Anne Marie Bouchard, Université Laval, Canada
Usages et théories du portrait commémoratif dans la presse révolutionnaire de la fin du XIXe siècle

18.00 Marie Dekaeke, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Le portrait du grand homme dans un monument public protestant en 1889 : L'Amiral Coligny de Gustave Crauk

MERCOLEDÌ 2 GIUGNO

Percorso cittadino

9.30 Appuntamento in Piazza del Duomo
Conducono: Marco Collareta e Andrea De Marchi

■ 13.30 Pausa pranzo

14.30 Visita al Corridoio Vasariano, Collezione degli Autoritratti
Introduce: Francesca Marini, Università di Firenze
"Nella stanza de' Pittori". I precetti della trattatistica sull'esecuzione del ritratto, la teoria artistica e gli attributi del dipingere attraverso il primo nucleo della collezione degli autoritratti di artisti della Galleria degli Uffizi.

16.00 Visita a Palazzo Pitti, Galleria Palatina

GIOVEDÌ 3 GIUGNO

Fototeca del Kunsthistorisches Institut
Palazzo Grifoni Budini Gattai, Via de' Servi, 51
(accesso riservato ai soli partecipanti)

LE TEORIE FISIOGNOMICHE E I LORO ESITI

Presiede: Itzhak Goldberg, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

9.00 Yuricko Jackall, Université Lumière Lyon 2
The Case of the Tête d'expression and other Head Studies

09.30 Catherine Schaller, Université de Fribourg
Du concours de Caylus au portrait intimiste

10.00 Ginette Jubinville, Université de Montréal
Le portrait de la monomanie : invisible et illisible

10.30 Benoit Buquet, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Roman Gieslewicz (1930-1996) et le portrait infigurable

■ Pausa

RITRATTO E ANTROPOLOGIA

Presiede: Gerhard Wolf, Kunsthistorisches Institut Firenze

11.30 Ursula Helg, Universität Zurich e Universität Wien, Institut für Kultur und Sozialanthropologie
Das Porträt in der afrikanischen Kunst

12.00 Heba El- Toudy, University of Edinburgh
The Portraits of Sufi Figures in Egypt: Between the Word and the Image

12.30 Nea Ehrlich, University of Edinburgh
The Autobiographical Animated Documentary as a Masked Portrait When Exposure and Disguise Converge

■ Pausa pranzo

14.30 Olga Smith, University of Cambridge
Portrait of the Artist as Everyman: Christian Boltanski's 10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964

IL RITRATTO E IL PARAGONE

Presiede: Christoph Wagner, Universität Regensburg

15.00 Karin Leonhard, Katholische Universität, Eichstaett - KHI Firenze
Im/Print Ex/Pression The portrait as Print Media Challenge

15.30 Sarah Munoz, Université Toulouse II-Le Mirail
Les portraits en médaillon en France méridionale : un ornement humaniste de la Renaissance

■ Pausa

16.30 Antonio Geremicca, Università di Pisa
Bronzino, il Ritratto di Laura Battiferri e la nostalgia delle "sacre alte ruine" romane

17.00 Giulia Gandolfi, Università di Pisa
Icones Variorum Virorum Illustrium e Pinacotheca Bassiana: intersezioni e confronti tra le due iconoteche dell'Istituto delle Scienze di Bologna

17.30 Luisa Giacobbe, Università di Firenze
Un caso particolare di autoritratto. La duplice 'jouissance' di Louis Cane, Artiste Peintre, 1967

18.00 Henri Zerner, Harvard University
Portrait, Ressemblance, Identité

VENERDÌ 4 GIUGNO

Villa i Tatti, via Vincigliata, 26

9.15 Saluto, Joseph Connors, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies

IL RITRATTO NELLA MODERNITÀ E ALLA LUCE DEI NUOVI MEDIA

Presiede: Michael Zimmermann, Katholische Universität, Eichstaett

09.30 Ilaria Cicali, Università di Firenze
Pratiche del ritratto scultoreo fra Henri Matisse e Raymond Duchamp Villon

10.00 Denis Viva, Università di Udine
Il posto del re: Giulio Paolini e il ritratto (1965-70)

■ Pausa

11.00 Annabelle Hirsch, Katholische Universität Eichstaett/ LMU
"A Genomic Portrait". Image et individu à l'époque biotechnologique

11.30 Carlotta Sylos Calò, Università Roma Tor Vergata
Identità e alterità negli autoritratti di Alighiero Boetti.

12.00 Marie Vicet, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Le portrait à la télévision

■ Pausa pranzo

AUTORITRATTO

Presiede: Thomas Kirchner, Goethe Universität, Frankfurt a. M.

14.00 Atsushi Miura, Tokyo University, Tokyo
Les autoportraits de Manet et de sa génération

14.30 Susanne Franke, Universität Hamburg
Fähigkeit und Spiritualität: Hugo van der Goes' Positionierung im Bild

15.00 Justine Moeckli, Musée d'art et d'histoire, Genève
La femme cache-t-elle toujours l'artiste?: L'Autoportrait au chapeau de paille d'Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) et sa fortune critique

■ Pausa

Presiede: Claude Imbert, École Normale Supérieure, Paris

16.00 Michael Preidel, Katholische Universität, Eichstaett
Die Tötung des Doppelgängers: André Masson und seine Selbstporträts

16.30 Pascale Nirina Ratovonony, École Normale Supérieure, Paris
Fuite et saisissement dans les autoportraits d'Hervé Télémaque

17.00 Ria Uhlig, Katholische Universität, Eichstaett
Destruction – Kreation in den Selbstportraits Arnulf Rainers

17.30 Discussione di chiusura
Thierry Dufrène, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Claire Gheerardyn, École Normale Supérieure, Paris
Eduardo Ralickas, Université de Montréal

SABATO 5 GIUGNO

Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo- Università di Firenze
Via Gino Capponi, 9 bis

9.30-13.00

Riunione plenaria del Coordinamento internazionale
per la ricerca in Storia dell'Arte

ABSTRACTS

MARIA ANESTI /13
JAN BLANC /14
ANNE-MARIE BOUCHARD /14
DAMIEN BRIL /15
GAYLORD BROUHOT /17
BENOÎT BUQUET /18
ILARIA CICALI /19
ERSY CONTOGOURIS /20
DOMINIQUE D'ARNOULT /21
MARIE DEKAEKE /22
NEA EHRlich /23
HEBA EL-TOUDY /24
SUSANNE FRANKE /25
JESSICA FRIPP /26
CAROLINE GABBERT /27
GIULIA GAMBETTA /28
GIULIA GANDOLFI /29
KERRY GAVAGHAN /31
ANTONIO GEREMICCA /32
LUISA GIACOBBE /32
URSULA HELG /33
CHRISTIANE HILLE /34
ANNABELLE HIRSCH /35
ANNA HUBER /37
YURIKO JACKALL /38
GINETTE JUBINVILLE /39
JOHANNE LAMOUREUX /40
ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN /40
KARIN LEONHARD /41
FRANCESCA MARINI /42
ATSUSHI MIURA /43
JUSTINE MOECKLI /43
SARAH MUNOZ /45
CHRISTINA POSSELT /46
MICHAEL PREIDEL /47
AMANDINE RABIER /48
PASCALE NIRINA RATOvonony /48
CATHERINE SCHALLER /49
OLGA SMITH /50
CARLOTTA SYLOS CALÒ /52
TAMARA TOLNAI /53
RIA UHLIG /54
MARIE VICET /55
DENIS VIVA /56

MARIA ANESTI

University of Edinburgh, Dottoranda
s0793461@sms.ed.ac.uk

Portraits of Communicant Girls in Third Republic France: the Case of Bastien-Lepage's La Communiant (Salon of 1875)

Using the work of Bastien-Lepage as a case study, my paper focuses on the representation of communicant girls in France between 1870 and 1900. I venture to investigate the reasons which rendered this category of works popular during a period of secularisation and anticlericalism. Examining the social significance of this ecclesiastical rite that flourished in late nineteenth century France, I will consider the first communicant as the manifestation of a moral ideal and a life-stage. Looking closely at aspects such as the portrayed person's body language, posture and ceremonial outfit, I will attempt to show that the communicant's figure functioned as a symbol of transition from childhood to adolescence and conveyed certain qualities which rendered her a signifier of ideal femininity. In this context, I intend to associate her presence with the society's preoccupation with chastity, a virtue which was thought to contain the woman's moral integrity and thus, was fervently promoted by both Catholics and Republicans. Furthermore, I will discuss the concept of the virginal communicant as a little bride, and consider the ritual as a prefiguration of the anticipated marriage girls were destined for. For this purpose the works of Emile Zola, will be used as an evaluative platform. Taking into account the fact that in this category of portraits the sitters are almost invariably female, I address the matter of solidarity that was supposed to bind French women with the Catholic Church, rendering them the clergy's traditional allies. Catechism was an indispensable part of the procedure that led to the Sacrament of Eucharist. I shall inspect the impact of religious instruction on the structuring of girls' moral being and discuss the identity of the communicant as a devout Christian.

Cette communication s'intéresse à la représentation des communicantes en France entre 1870 et 1900 en prenant *La Communiant* de Jules Bastien-Lepage comme étude de cas. L'objectif est d'analyser les raisons qui ont rendu populaire cette catégorie d'œuvres pendant une période de sécularisation et d'anticléricalisme. L'examen de la signification sociale de ce rite ecclésiastique florissant dans la France de fin de siècle permet de considérer la première communicante comme la manifestation d'un idéal moral et d'une étape de la vie. L'examen attentif d'aspects comme le langage corporel, les postures ou les tenues de cérémonie des personnages nous permet de montrer que la figure de la communicante servait de symbole pour représenter la transition de l'enfance à l'âge adulte et véhiculait des qualités qui la rendaient le symbole d'une féminité idéale. Dans ce contexte, il est possible d'associer sa présence avec les préoccupations de la société pour la chasteté, une vertu considérée comme un résumé de l'intégrité morale de la femme, par conséquent promue avec ferveur à la fois par les catholiques et par les républicains. De plus, cette communication propose d'envisager le concept de la communicante vierge comme une future mariée en modèle réduit, et le rituel de la communion comme une préfiguration du mariage auquel les filles étaient destinées. Pour faire cela, l'œuvre d'Emile Zola nous servira de référence.

Considérant que dans cette catégorie de portraits, la plupart des personnages sont de sexe féminin, il se pose la question de la solidarité qui était sensée unir les Françaises à l'Église catholique pour les rendre les alliées traditionnelles du clergé. Le catéchisme était une étape indispensable dans le processus qui conduisait au sacrement de l'eucharistie ; cette analyse aboutira enfin avec l'examen de l'impact de l'instruction religieuse pour la formation morale des filles et l'identité de la communiant(e) comme chrétienne dévouée.

JAN BLANC

Université de Genève, Professore
jan.blanc@unige.ch

Du portrait non-humain dans la Grande-Bretagne du XVIII^e siècle

Si l'on connaît bien les conditions de développement et de production du portrait dans la peinture anglaise du XVIII^e siècle, mais aussi les critiques différenciées dont ce genre a fait l'objet auprès des critiques, du public et des théoriciens de l'art, on s'est peu interrogé sur la grande variété formelle, iconographique et thématique d'un genre qui dépasse, de loin, le cadre strict de la représentation ressemblante de la figure humaine. À partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, de nombreux peintres, souvent portraitistes ou peintres de genre de formation, et souvent situés en marge des institutions académiques, tentent de renouveler ce genre en l'appliquant à de nouveaux objets, comme George Stubbs (1724-1806), qui peint ses premiers portraits de chevaux à la fin des années 1750, ou Joseph Wright of Derby (1734-1797), lequel se forme, en même temps que Joshua Reynolds, dans l'atelier du portraitiste Thomas Hudson (1751-1753), avant d'attirer l'attention des commanditaires avec ses scènes nocturnes, au début des années 1760. C'est aussi le cas, plus généralement, des portraitistes anglais les plus ambitieux, comme Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds, George Romney ou Thomas Lawrence qui, cherchant à s'écarter des dictats de la stricte ressemblance, de la physiognomonie, des poses sociales ou de la mode, encouragent, comme leurs collègues, le développement de pratiques inédites ou renouvelées du portrait. Ces recherches s'inscrivent par ailleurs dans un contexte littéraire et philosophique (Oliver Goldsmith, Fanny Burney) où le "portrait" est présenté comme le parangon de la description et de la représentation du monde mais aussi comme un lieu imaginaire de projection des aspirations et des rêves de la société bourgeoise et aristocratique.

ANNE-MARIE BOUCHARD

Université Laval, Postdoctoranda
annemarie.bouchard.4@gmail.com

Usages et théories du portrait commémoratif dans la presse révolutionnaire de la fin du XIX^e siècle.

Walter Benjamin a décrit le besoin qu'ont les « classes révolutionnaires, au moment de l'action, de faire éclater le continuum de l'histoire, de fixer le moment de l'émancipation en arrêtant le temps et en organisant sa répétition par la commémoration » (« Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris: Gallimard, 2000, pp. 440-441). En tant que mé-

dia privilégié par les groupes politiques pour organiser et rendre publiques leurs activités, la presse révolutionnaire est un vecteur de choix de cette commémoration, faisant un usage systématique du portrait, le plus souvent photographique, afin de souligner l'actualité d'une figure clé du mouvement révolutionnaire et de remettre en mouvement son oeuvre, encourageant par le fait même l'émulation. À travers les cas d'études de panthéons photographiques, de photographies prises par les autorités et de portraits dessinés et gravés des militants politiques, nous verrons comment ces portraits très strictement codifiés jouent un rôle double d'historicisation du mouvement révolutionnaire participant à la construction d'une conscience historique, d'une part, et d'organisation idéologique et utopique de la lutte politique, agissant dans la constitution d'un imaginaire d'actions potentielles, d'autre part. Le portrait apparaît, au sein d'un tel corpus, comme la manifestation par excellence d'une temporalité signifiante pour un mouvement cherchant à se définir au moyen de l'image.

Walter Benjamin described "the consciousness of exploding the continuum of history" as "peculiar to the revolutionary classes in the moment of their action" and their need to organize the return of that moment in the form of commemorations. Used as a privileged means of spreading news and theories, the revolutionary press was understood as an instrument of commemoration and subversive journals frequently used portraits to underline the topicality of a key figure of the revolutionary movement and to encourage emulation. Through the case studies of photographic pantheons, mugshots and portraits of political militants, we will see how these very strictly codified portraits played a double part in the historicisation of the revolutionary movement. Used in the construction of an historical conscience, on the one hand, and in the realization of imaginary potential actions, on the other hand, the portrait appears to be, within such a corpus, a meaningful instrument for a political movement seeking to be defined by images.

DAMIEN BRIL

Université de Provence, Aix-Marseille, Master II
damien.bril@wanadoo.fr

Entre gloire et récit: le portrait équestre de Louis XIV

La plupart des portraits équestres de Louis XIV sont des figures du « roi de guerre », qui offrent des perspectives fécondes pour questionner les spécificités du portrait du souverain. À la suite des travaux de Peter Burke (1992), Joël Cornette (1993), et Gérard Sabatier (2000), et en s'inspirant du renouvellement que connaissent les études sur le portrait – par exemple le portrait impérial romain chez Jane Fejfer –, l'originalité des représentations de Louis XIV peut être dégagée en s'attachant au portrait équestre, type conventionnel au sein des cours européennes au XVII^e siècle, dont le souverain français utilise les canons pour élaborer sa propre image (plusieurs centaines de représentations). L'originalité de cette iconographie est la représentation du roi dans les scènes de bataille, et ce mode de figuration est d'autant plus important qu'il entretient des passerelles avec le portrait équestre proprement dit. L'iconographie du roi de guerre est ainsi régie par un principe de disjonction : dans la plupart des scènes de bataille, le roi est figuré en costume de cour ; en revanche,

il porte une armure dans les représentations allégoriques. L'image de Louis XIV témoigne ainsi d'une tension entre la vraisemblance historique et la codification formelle. La première se manifeste notamment dans la fidélité aux vêtements réellement portés sur le champ de bataille, la seconde, dans la mise en scène d'un décorum qui vient suppléer à la vérité historique par l'expression des vertus du prince, à partir d'un répertoire formel commun au monde occidental : le fond et son décor (architecture ouvrant sur un paysage), l'armure, le bâton de commandement et l'épée y sont autant de clefs de la signification du portrait et de sa portée politique. Entre ces deux partis expressifs, modulations et combinaisons permettent une diversification continue du genre. L'imagerie de Louis XIV absorbe l'iconographie traditionnelle : elle récupère le modèle antique (Marc-Aurèle), puise aux exemples de la Renaissance (François Ier, Charles Quint) et emprunte à l'iconographie contemporaine, des gravures de Tempesta aux portraits de Louis XIII. En s'appropriant les canons rhétoriques – ainsi la levade comme position d'autorité sur le peuple –, Louis XIV monopolise le genre du portrait équestre, et les figurations du roi mettent en jeu de nouvelles typologies, efficaces pour la cour, médiatisées dans l'espace public et réactualisées au fil du règne. Dans *Le Portrait du Roy* (1663), Félibien peut légitimement écrire que Louis XIV est l'auteur de ses portraits.

Most of the equestrian portraits of Louis XIV are representations of « the king of war », from which fruitful perspectives could be opened to study the specificities of the portrait of the ruler. Following the work of Peter Burke (1992), Joël Cornette (1993) and Gérard Sabatier (2000), and drawing one's inspiration from the renewal of approaches on the genre of portrait – for instance, the roman imperial portrait studied by Jane Fejfer – one can show the originality of the image of Louis XIV by focusing on equestrian portrait, a conventional type among XVIIth Century European Courts, and studying how the monarch used this pattern to draw up his own representation (about few hundreds works). The originality of this iconography lies in the representation of the king on battle scenes, a type of representation linked with the genre of equestrian portrait. The image of the king of war obeys a “principle of disjunction” : in most of the battle scenes, for example, the king is represented in sumptuous clothes ; while in allegorical paintings he appeared wearing an armor. The images of Louis XIV show the tension between historical “likelihood” and artistic codification. The first one is visible, in particular, in the fidelity to clothes that Louis XIV really wore on battlefield, the second one, in the mise-en-scène of a decorum which replace the historic truth with the manifestation of the virtues of the king, through a formal lexicon common to Western culture : the background (an architecture opening to a landscape), the armor, the baton, the sword, many keys of the meaning of the portrait and of its political impact. Balancing between these two expressive moods, nuances and combinations enable a continuous diversification of the genre. The imagery of Louis XIV integrates the traditional iconography : it takes possession of antique model (Marcus Aurelius), draws from Renaissance examples (François I, Charles V) and borrows from contemporary iconography, from Tempesta engravings to the portraits of Louis XIII. Appropriating the rhetorical canons – such as the air of *levade*, a position meaning king's authority on

his population – Louis XIV monopolizes equestrian representation, and the portrait of the king brings into play new typologies, efficient for the Court, diffused in public space, and always updated during the reign. In *Le Portrait du Roy* (1663), Félibien can then write that Louis XIV is the author of his own portraits.

GAYLORD BROUHOT

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Dottorando
raisolies@club-internet.fr

Vraisemblance et simulacre de l'imagerie des Médicis: les enjeux politiques et culturels de l'invention du portrait du costume (1537-1570)

Les portraits des Médicis exposent une vêtue « plus vraie que nature ». Ce constat amplement discuté interroge la justesse d'une image, trop parfaite pour être authentique. Au-delà de l'invention artistique, l'image vestimentaire dessine aussi les contours d'une réalité historique. Elle s'intègre à un discours laudateur construit pour Cosme I^{er} de Médicis, afin de lui façonner une identité capable d'entériner une souveraineté récente, d'afficher la spécificité culturelle du principat florentin et de promouvoir les intérêts dynastiques auprès des cours princières d'Europe. Le succès de cette stratégie s'explique par la création d'une typologie singulière du portrait d'État qui unit vraisemblance et simulacre, en mariant des objets du costume produits à Florence avec une étiquette princière de nature européenne. L'étude du *portrait du costume* institue un dialogue entre l'œuvre d'art et les sources archivistiques afférentes, qu'elles soient littéraires ou matérielles ; elle entend souligner cette originalité du « corps du pouvoir » médicéen et exposer les motivations politiques et financières qui l'ont initiée. Par cette approche au carrefour de la création artistique et de l'histoire de la société princière de la Renaissance, l'apparence est envisagée dans son mouvement. Il s'agit de comprendre la manière dont le *portrait du costume* modèle un message à partir d'un objet du costume princier qui définit l'identité d'une dynastie en quête de rayonnement, sous l'impulsion des mutations politiques et culturelles de l'État florentin et sous l'influence des variations éphémères de la mode dictée par la société princière.

The portraits of the Medici display an outstandingly “life-like” attire. This extensively discussed observation questions the authenticity of a picture, which seems too perfect to be genuine. Beyond the part of artistic invention, the clothing image also refers to historical facts. It is part of a political discourse extolling Cosme I de Medici, in order to forge him an identity that could legitimize a recent monarchy, show the cultural specificity of the Florentine principate and promote the interests of his dynasty within the princely courts of Europe. The success of this strategy finds an explanation in the creation of a distinctive typology of the State portrait, which unites likeness and simulacrum by combining items of costume produced in Florence with a European etiquette of princely attire. The study of the *portrait of costume* links the artwork with related archival sources, both literary and factual ; it intends to consider the originality of the Medicean « body of power » and to explain its political and financial origins. Through this approach at the crossroads of artistic creation and history of the court society of Renaissance, the way of clothing is at a turning point. It is a matter of figuring out how the *portrait*

of costume conveys a message from an object of princely attire reflecting the identity of a dynasty in search of legitimization, spurred by political and cultural changes in the Florentine State and influenced by the evolution of fashion dictated by the princely society.

BERNOÛT BUQUET

Université

Paris Ouest Nanterre La Défense, Dottorando
benoitbuquet@gmail.com

Roman Cieslewicz (1930-1996) et le portrait infigurable

Dans le cadre de son travail de graphiste, Roman Cieslewicz (1930-1996) crée en 1971 une image représentant un visage cyclopéen anonyme accompagné de la phrase « Zoom contre la pollution de l'œil ». Utilisé à la base pour illustrer l'annonce du lancement de la nouvelle formule d'une revue de photographie, le résultat devient vite le prototype d'une série de travaux personnels qui interrogent avec force la tradition du portrait. Les visages, puisés dans le maelström des images médiatiques, arrachés à l'actualité et même parfois à l'histoire de l'art, s'ordonnent tous autour d'une coupe symétrique par l'entremise du photomontage. Constamment, la question de l'identité du référent traverse ces figures obsédantes, ces empreintes existentielles tournées vers l'absurde. Ce que nous avons qualifié de *crypto-portrait* lors d'une précédente étude mérite indubitablement un développement spécifique, appuyé ici sur de nouvelles découvertes et la réalisation d'un ensemble raisonné. L'intervention propose dans un premier temps de s'intéresser à la valeur heuristique du dédoublement et de l'axialité symétrique. Dans cette excision du réel, Cieslewicz happe sans ménagement le regard tout autant qu'il s'amuse de l'idéalisme ingresque. Ces travaux marquent également un lien étroit avec « l'anti-mouvement panique » et il convient d'interroger l'existence d'un éventuel *portrait panique*. On constate enfin que les œuvres s'inscrivent au cœur d'un très fort renouveau d'intérêt pour des figures littéraires et artistiques polonaises : Schulz (quelques passages des *Boutiques de Cannelles* sont éloquentes) et Witkiewicz (créateur de l'étrange « firme aux portraits »). Dans ce moment très circonstancié (1971-1974) se dessine une poétique du gouffre dans laquelle se joue, au sens deleuzien, la *visageité* même.

In 1971, while working as a graphic designer, Roman Cieslewicz (1930-1996) made an image representing an anonymous cyclopean face with the accompanying phrase "Zoom against pollution of the eye". Although it was first used to illustrate the announcement of a photographic journal's new formula, the result quickly became the prototype of a serial and personal production which deeply questioned the tradition of the portrait. Faces draw from the maelstrom of mass media images, taken from the current events or even sometimes from the history of art, and consist of symmetric cuts and duplication through photo-montage. The referential identity or the impossibility of recognition of any specific identity constantly crosses these obsessive figures, while in turn existential marks become absurd. What I had previously called *crypto-portrait* indubitably deserves a specific consideration, based on new discoveries and on an *ensemble raisonné*. This paper intends to look at the heuristic value of splitting as well as axial symmetric. In this excision of the real, Cieslewicz ab-

sorbed the gaze of the viewer as much as he played with the idealism expressed by Ingres. These works also show a close link with "Panic anti-movement" and it would be useful to know if a possible *Panic portrait* exists. As we can see after a careful study, these faces appear to participate in a renewed interest in Polish literary and artistic figures: Schulz (a few extracts from *The Street of Crocodile* are eloquent) and Witkiewicz (creator of the strange "Portrait Painting Firm"). It is in the particular moment (1971-1974) that a poetics of the abyss stands out and articulates in a truly deleuzian fashion the *faciality* itself.

ILARIA CICALI

Università degli Studi di Firenze - Université Paris Ouest
Nanterre La Défense, Dottoranda
ilaria.cicali@gmail.com

Pratiche del ritratto scultoreo

fra Henri Matisse e Raymond Duchamp Villon

Nel 1912 Matisse espone a Londra (Grafton Galleries) sette sculture, tra cui quattro *Buste de femme*, meglio conosciute come *Jeannette*, serie di cinque ritratti femminili eseguiti, i primi quattro, tra 1910 e 1911, il quinto tra 1912 e 1913. Jeanne Vaderin, vicina dell'artista a Issy-les-Moulineaux, posa per la prima e forse la seconda versione, mentre a partire dalla terza Matisse, lontano dal modello, opera nel senso di una ricerca formale che privilegia rispetto alla verosimiglianza l'autonomia costruttiva ed espressiva degli elementi del volto. L'accoglienza della critica non manca di colore: sul versante francese si parla di un processo di "deformazione" che porta all'"orrore finale", su quello inglese l'aspetto della *Jeannette IV* causa un sentimento di "loathsomeness", ripugnanza, disgusto. Termini non diversi da quelli usati, a questa data, nella recezione dell'arte extra-europea e delle avanguardie, complici nella rottura dei canoni estetici tradizionali. Quali suggestioni animano dunque l'elaborazione delle diverse *Jeannette*, sia all'interno dell'opera dell'artista che in relazione allo sviluppo del ritratto nella scultura contemporanea? Vi possono essere analogie di ricerca, al di là di alcune affinità formali, con l'elaborazione di *Maggy* (1911-12) di Raymond Duchamp-Villon?

En 1912 Matisse expose à Londres (Grafton Galleries) sept sculptures, dont quatre *Bustes de femme*, mieux connus sous le nom de *Jeannette*, série de cinq portraits de tête féminine réalisés entre 1910-1911 (I-IV), et 1912-13 (V). Jeanne Vaderin, voisine de l'artiste à Issy-les-Moulineaux, pose pour la première et peut-être la deuxième version, tandis qu'à partir de la troisième Matisse, loin du modèle, travaille dans le sens d'une recherche formelle qui, à la vraisemblance, privilégie l'autonomie constructive et expressive des éléments du visage. Les réactions de la critique ne manquent pas de couleur. Du côté français, on parle d'un processus de « déformation » qui conduit à l'« horreur finale ». Du côté anglais, l'aspect de *Jeannette IV* produit un sentiment de « loathsomeness », dégoût, répugnance. Ces termes ne diffèrent pas de ceux employés, à cette date, dans la réception de l'art extra-européen et d'avant-garde, complices dans la rupture des canons esthétiques traditionnels.

Quelles sont donc les suggestions qui animent les différentes phases de *Jeannette*, que ce soit à l'intérieur de l'œu-

vre de l'artiste ou en relation avec le développement du portrait dans la sculpture de l'époque ? Peut-on retracer des analogies de recherche, au-delà d'une certaine affinité formelle, avec l'élaboration de Maggy (1911-1912) de Raymond Duchamp-Villon?

ERSY CONTOGOURIS

Université de Montréal, Dottoranda
ersy.contogouris@gmail.com

When Genre does not suffice:

Emma Hamilton as a Sibyl by Élisabeth Vigée-Lebrun

Élisabeth Vigée-Lebrun's *Emma Hamilton as a Sibyl* (1791-92; private collection) transgresses the traditional boundaries between genres. Allegorical portraiture proliferated in the eighteenth century, most notably in representations of women, the particular allegory highlighting an aspect of the sitter's character, achievement, or function in society. The allegorical portrait was often seen as a hybrid or liminal form, and some were even hailed as history paintings. Notwithstanding many claims, Vigée-Lebrun's *Sibyl* does not fit comfortably within the growing vogue of single-figure history paintings. Nor is it an allegorical portrait. Known throughout Europe for her classical beauty, shady history, and powerful sexual allure, Emma Hamilton was no sibylline prophetess. Vigée-Lebrun's choice to depict her as a sibyl, an extremely rare figure in allegorical portraiture, is intriguing. This paper will argue that Vigée-Lebrun's departure from traditional genres and her troubling of the typically highly gendered and eroticised portrayal of Hamilton can be understood as attempts to assert her own authorship, the portraitist here taking precedence over the portrayed. In spite of Vigée-Lebrun's instrumentalisation of her sitter, however, Hamilton, in her own way, staked a claim to an authorial presence in the *Sibyl*, despite – or because of – the disjunctions of class and sex.

Emma Hamilton en Sibylle d'Élisabeth Vigée-Lebrun (1791-92; collection privée) transgresse les limites traditionnelles entre les genres. Les portraits allégoriques connurent un grand succès au dix-huitième siècle, notamment dans les représentations de femmes, l'allégorie choisie soulignant un aspect du caractère de la portraiturée, ses talents, ou encore sa place dans la société. Le portrait allégorique fut souvent considéré comme une forme hybride ou liminale : certains furent même appelés des tableaux d'histoire. Malgré plusieurs affirmations, la *Sibylle* de Vigée-Lebrun ne peut être confortablement placée au sein du goût croissant pour les tableaux d'histoire à une seule figure. Par contre, ce n'est pas non plus un portrait allégorique : reconnue à travers l'Europe pour sa beauté classique, son passé scabreux et son puissant attrait sexuel, Hamilton n'avait rien d'une prophétesse sibylline. Le choix de Vigée-Lebrun de la dépeindre en sibylle, figure rarissime dans le portrait allégorique, reste intrigant. La transgression de Vigée-Lebrun des genres traditionnels et son bouleversement des représentations habituelles hautement genrées et érotisées de Hamilton, peuvent être perçus comme des moyens d'assurer sa propre autorité, la portraitiste prenant ici présence sur la portraiturée. Si Vigée-Lebrun instrumentalise ainsi son sujet, Hamilton revendique néanmoins sa propre présence auctorielle dans la *Sibylle*, et ce, malgré les (ou à cause des) disjonctions de classe et de genre.

DOMINIQUE D'ARNOULT

Université de Lausanne, Dottorando
dominique.darnoult@wanadoo.fr

Quels canons, quels codes au milieu du XVIIIe siècle dans les portraits de Jean-Baptiste Perronneau, peintre de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris ?

Il ne serait pas juste de dire que le XVIIIe siècle fut un siècle sans précédent pour son engouement pour le portrait, mais il représente néanmoins un moment exceptionnellement productif d'effigies en raison de la demande du public. L'Académie royale de peinture et de sculpture avait eu à sa tête des peintres de portraits, Hyacinthe Rigaud, Nicolas de Largillière, et après eux, au milieu du siècle, les meilleurs artistes se sont lancés dans la quête passionnée du rendu de la vie individuelle – cet enjeu touchant même parfois à l'obsession de la perfection (voir M.-Q. de La Tour et son portrait de *Belle de Zuylen*). On se proposera d'analyser à partir de quelques portraits par Jean-Baptiste Perronneau (1716 ? - 1783) quelques-uns des moyens artistiques complexes mis en œuvre pour atteindre, à cette époque, à l'impression de vie. Au moment où le portrait se dégage de l'apparat des décennies précédentes, le peintre représente le plus souvent son modèle en demi-figure, sur un fond uni, dans son « aimable simplicité ». L'art du peintre met sa puissance évocatrice au service du rendu de la seule figure, à l'intérieur de laquelle tout devient portrait : tant l'accessoire symbole du modèle, que les éléments du vêtement ou la touche. La doctrine artistique du portrait énoncée au sein de l'Académie par Louis Tocqué en 1750 [1] livre les recommandations et les termes qui rendent compte de cette quête. Seront dégagés ceux qui concourent au rendu de l'impression de vie. Relativement à la composition, on analysera l'attitude, « l'air de physionomie », « le moment » de la captation des traits, le mouvement ou non, constituant « l'esprit » du portrait et concourant à l'expression. Seront évoqués le « tout ensemble », la part d'idéalisation et le parti tiré des « défauts » du modèle. « La touche qui donne la vie et le mouvement » sera mise en évidence, en rapport avec le coloris, la légèreté de l'outil, le semblant du « faire vite » réputé – faussement - trouver dans le pastel son médium.

Non sarebbe giusto dire che il settecento sia un secolo senza precedenti per la sua infatuazione per l'arte del ritratto, ma è senz'altro un momento eccezionalmente produttivo di effigi dovuto alla forte domanda pubblica. L'Accademia reale di pittura e di scultura di Parigi aveva avuto alla sua testa i pittori di ritratti, come Hyacinthe Rigaud, Nicolas de Largillière, seguiti, verso la metà del secolo, dai migliori artisti lanciati nell'appassionata ricerca della resa della vita individuale. Questa posta raggiunge talvolta l'ossessione della perfezione (vedi M.-Q. de La Tour con il ritratto di *Belle de Zuylen*). Ci proponiamo di analizzare a partire da qualche ritratto dipinto da Jean-Baptiste Perronneau (1716 ? - 1783) certi mezzi artistici complessi utilizzati per ottenere in quei tempi un'impressione di vita. Allorché il ritratto prende le sue distanze dalla pompa dei decenni precedenti, il pittore rappresenta più generalmente il suo modello a mezza figura, su sfondo unito, nella sua « aimable simplicité » (amabile semplicità). L'Arte del pittore mette la sua potenza evocatrice al servizio della resa della sola figura, all'interno della quale tutto diventa ritratto :

sia l'accessorio simbolo del modello, che gli elementi del costume o il tocco. La dottrina artistica del ritratto, espressa in seno all'Accademia da Louis Tocqué nel 1750 [1], esprime raccomandazioni e parole che rendono conto di questa ricerca. Saranno messe in evidenza quelle che concorrono a rendere l'impressione di vita. In relazione alla composizione, sarà analizzato l'atteggiamento, « l'air de physionomie » (l'aspetto della fisionomia), « le moment » (l'attimo) della cattura dei tratti, il movimento o non, costitutivi del « l'esprit » (lo spirito) del ritratto e contribuenti all'espressione dei tratti. Saranno evocati «le tout ensemble », la parte d'idealizzazione e il vantaggio tratto dai « défauts » (difetti) del modello. « La touche qui donne la vie et le mouvement » (il tocco che dà vita e movimento) sarà evidenziato, secondo l'incarnato, la sprezzatura, la sensazione del *fare presto* - virtù erroneamente attribuita al pastello come medium.

[1] Académie royale de Peinture et de Sculpture, *Les conférences au temps de Charles-Antoine Coyvel, 1747-1752*, tome V, vol. 2, édition critique et intégrale sous la direction de Jacqueline Lichtenstein, Christian Michel, Paris, ENSBA, 2010.

MARIE DEKAEKE

Université

Paris Ouest Nanterre La Défense, Dottoranda
marie-dekaeke@hotmail.fr

Le portrait du grand homme dans un monument public protestant en 1889: L'Amiral Coligny de Gustave Crauk

Le portrait sculpté s'inscrit dans le culte que la Troisième République voue aux grands hommes dans sa quête d'exemplarité. Gustave Crauk (Valenciennes 1827 – Meudon 1905), sculpteur officiel de la seconde moitié du XIX^e siècle s'est essayé à toutes les formes que revêt la sculpture, mais le portrait demeure le genre auquel il a consacré l'essentiel de son art. Il met ainsi son talent de portraitiste au service des plus illustres de ses contemporains, mais pas uniquement. Sa renommée l'a amené à réaliser un monument rendant hommage à l'amiral de Coligny, inauguré en juillet 1889 au chevet du temple de l'Oratoire à Paris. C'est dans un effet naturaliste que le sculpteur s'attache à reproduire les traits de l'amiral, surmontant alors la contrainte du portrait historique. Il use de codes gestuels, d'attributs et de figures allégoriques afin de dresser une effigie morale de son modèle. Ce monument soulève l'ambiguïté de la question du portrait dans le culte protestant, auquel Crauk offre ici un véritable manifeste au cœur de l'espace urbain. Surtout, inauguré pendant l'Exposition universelle au centenaire de la Révolution, l'*Amiral Coligny* se pose comme un symbole républicain. En élevant le portrait d'un héros huguenot assassiné lors de la Saint-Barthélemy, le pouvoir en place affirme son anticléricalisme, instaurant les prémices de l'idéal laïc. Ainsi cet exemple nous montre comment le portrait peut engager à la fois l'histoire et l'histoire de l'art.

The sculpted portrait takes an important place in the French Third Republic's cult dedicated to the "Grands Hommes". Gustave Crauk (Valenciennes 1827 – Meudon 1905), official sculptor of the second half of the nineteenth century, tries every possibility offered by sculpture but the portrait remains his favorite genre. He offers his skill of portraitist both to his most illustrious contemporaries and historical figures. His fame brought him to realize a monument dedi-

cated to the Coligny admiral, which was inaugurated on July 1889 at the chevet of the Oratoire's temple in Paris. The sculptor devotes himself to complete the admiral's features in a naturalistic way, getting over the historical portrait's constraints. He uses a gestural code, some attributes and allegorical figures in order to put up a moral effigy of the model. This monument raises the ambiguity of the portrait's question in the protestant cult, whom Gustave Crauk gives here a real manifesto in the urban place. Above all, the *Amiral Coligny*, inaugurated during both the Universal Exhibition and the French Revolution centenary, becomes a republican symbol. By raising the portrait of the Huguenot hero murdered at the Saint-Barthelemy's day massacre, the French power affirms its anticlericalism, establishing the early stirrings of the lay ideal. Thus this example shows us how the portrait commits both history and history of art.

NEA EHRlich

University of Edinburgh, Dottoranda
neamou@gmail.com

The Autobiographical Animated Documentary as a

Masked Portrait - When Exposure and Disguise Converge
Numerous examples of contemporary animated documentaries are based on autobiographical narratives as seen in Ari Folman's 2008 *Waltz with Bashir* or Marjane Satrapi's 2007 *Persepolis*. My proposed paper explores the unique form of portraiture made possible by the multi-faceted language of animation's fictitious-interpretive character to present real-life characters and their experiences. If it is the documentary's goal to record and expose elements of reality, the animated documentary does the same whilst partially visually disguising the characters and their experiences. This medium allows seamlessly connecting "realistic" depictions with fantastical and/or subjective ones so that the outcome is a recreation of reality that would otherwise be visually impossible. Animation is especially suited to representations of thoughts, memories and other altered states and can be used as a new face revealing the formerly unseen whilst also acting as a disguise. Similarly to the first portrait - the outline of the shadow of a face - the animated portrait leaves much hidden whilst simultaneously pertaining to the referent. The vast range of animated techniques and visual CGI styles raises questions about spectatorship and identification where a gap is created between the surface representation of a disguised external appearance and the exposure of psychological elements of an existential nature otherwise un-representable. My presentation touches on the works of several contemporary artists and film-makers and draws upon concepts of animation theory, contemporary art, masking and masquerade, Brechtian theory, film philosophy, spectatorship and psychoanalysis.

Animation documentaire autobiographique comme portrait quand la cachoterie et la découverte se rencontrent. Pendant ces dernières années, ont été produit des films et des créations d'art différentes qui racontent une histoire autobiographique par le moyen de l'animation. Ma présentation enquête sur ce type de portrait unique qui est possible grâce à l'utilisation de la langue interprétative fictive de l'animation pour décrire des personnages réels et leurs expériences. Autant que le but du film documentaire est de

documenter et exposer des côtés de la réalité, l'animation documentaire fait de même mais en même temps cache les personnages d'une façon visuelle. Ce type de media permet un rapport entre des éléments réels, imaginaires et subjectives afin de pouvoir créer une description composée de la réalité qui autrement n'aurait pas été possible à décrire visuellement. Exactement comme la description du premier portrait- contour d'un visage sur un mur- c'est ainsi que l'animation documentaire autobiographique représente un personnage et en même temps laisse beaucoup caché. Durant cette présentation j'examinerai la signification créée par cette dissimulation et examinerai les effets de ce type de media sur les spectateurs en utilisant des théories faisant partie du monde de l'animation, de l'art, du cinéma, théâtre, philosophie et psychanalyse.

HEBA EL-TOUDY

of Edinburgh, School of Arts, Culture and Environment, Dottoranda
htoudy@gmail.com

University

The Portraits of Sufi Figures in Egypt: Between the Word and the Image

Sufism is one of the most influential and controversial dogmas in the culture of Islamic Egypt. It was introduced to Egypt in the 9th century in the form of individual mysticism, institutionalized by the state under the Ayyubids (1171-1250), then became rather dominant among the ruling classes and the masses under the Mamluks (1250-1571) and the Ottomans (1571-1798). Sufi shaykhs have always enjoyed a special veneration in the Egyptian sentiment, during their lives and after their deaths. Islamic art opposes figural representations in religious contexts, but exceptions do occur, mainly in Shi'ite manuscript depictions of religious figures. To create images of the Sufi figures in Sunni Egypt, alternative means were adopted, which were commonly used in the Islamic world as substitutes for figural representation. Detailed accounts of the physical appearances of Sufi leaders are found in the literature and the inscriptions of the Sufi shrines usually refer to their attributes and miracles. The written word was possibly the sole describer of Sufis in Egypt until the arrival of the orientalist painters who, in some rare instances, depicted religious figures of authority, such as Michel Rigo's (d. 1815) portraits of the Egyptian Shaykhs. Another triumph of the image comes with the advent of photography, which is still of current presence in the backgrounds of Sufi rituals and celebrations. This paper will examine the portraiture of the Sufi figures of Egypt and its development from the written word to the image through studying the aspects reflected by both within the historical contexts.

Le soufisme est un des dogmes de la culture de l'Égypte islamique qui a le plus d'influence et qui a suscité le plus de controverses. Il a été introduit en Égypte au IX^e siècle sous la forme de mysticisme individuel, institutionnalisé par l'état sous les Ayyoubides (1171–1250), puis devient presque dominant chez la classe gouvernante et les masses sous les Mamelouks (1250–1571) et les Ottomans (1571–1778). L'art islamique oppose les représentations figurales dans les contextes religieux, mais avec quelques exceptions surtout dans les manuscrits chiites. Pour créer les images des figures soufis dans l'Égypte sunnite, des sens alternatifs

sont adoptés qui sont utilisés d'habitude dans le monde islamique comme des substituts de la représentation figurale. Les détails de l'apparence physique des cheikhs soufis ont été trouvés en littérature et dans les inscriptions; ils montrent souvent leurs attributs et leurs miracles. Le mot écrit était la seule possibilité pour décrire les soufis en Égypte jusqu'à l'arrivée des peintres orientalistes, qui décrivent, à des moments très rares, les figures religieuses de l'autorité; comme, par exemple, Michel Rigo (1815) dans ses portraits de cheikhs égyptiens. Un autre triomphe de l'image arrive avec les photographies qui montrent, à l'arrière-plan, la présence de rituels et de célébrations des soufis. Cette étude va examiner les portraits de figures soufis en Égypte, leur développement et leur passage du mot écrit à l'image en étudiant les aspects reflétés dans les différents contextes historiques.

SUSANNE FRANKE

Universität Hamburg, Dottoranda
franke.sue@gmx.de

Fähigkeit und Spiritualität:

Hugo van der Goes' Positionierung im Bild

Mit Jan van Eycks Wahlspruch "ALS ICH CAN" ist die essentielle und selbstverständliche Formel für eine Fiktionalität gefunden, bei der die Sicht auf die Welt, die der Maler in die Realismuskonstruktion hineinträgt, untrennbar mit seinen Fähigkeiten verbunden ist, diese umzusetzen. Die Reflektion des Malers über sein Tun drückt in den Bildern van Eycks der Reflex des Selbst in einem Spiegel oder einer metallischen Oberfläche aus. Eine andere Möglichkeit, die sich in den Werken der Zeitgenossen und Nachfolger van Eycks, auch denen jenseits der Alpen, findet, ist das so genannte Selbstporträt in Assistenz. Der Maler zeigt sich als Person einer Gruppe, die Teil der dargestellten Szene ist, oder setzt sich von dieser ab, indem er gestisch kommentierend am Rand, den Betrachter auf das Geschehen im Bild hinweist. Während mit ersterem Selbstzeugnis die malerischen Fähigkeiten reflektiert werden, bezieht sich letzteres auf die Funktion des Artefaktes: die zumeist religiösen Bilder dienten den Illiterati als Bibel, vor allem aber als Anleitung für die „Imitatio Christi“. Vor dem Hintergrund dieser zwei Facetten untersucht der Beitrag die Position, die der flämische Maler Hugo van der Goes (um 1440-1482), der der zweiten Generation Altniederländer zuzurechnen ist, in seinen Bildern einnimmt. Hugo van der Goes, der auf der Höhe seines beruflichen Erfolgs in das der „Devotio moderna“-Bewegung nahe stehende „Roode Kloster“ eintrat, verstand seine Sicht auf die Welt zunehmend spirituell. Im Beitrag soll gezeigt werden, dass sich dieses auch beziehungsweise vor allem durch das Selbstporträt spiegelt. Nutzt Hugo van der Goes zunächst die Konvention der Kommentarfürer, nimmt er, vom Realitätscharakter der Mysterienspiele geprägt, eine Rolle an, bis er sich schließlich mit den gezeigten Figuren identifiziert. Sind dabei zunächst Frömmigkeitstexte, die die „Imitatio“ propagieren, etwa die Predigten Bernhards von Clairvaux, von Bedeutung, endet dies in der Figur des rennenden Sehenden, mit der Nikolaus von Kues die Suche nach Gott versinnbildlicht.

Jan van Eyck's motto "ALS ICH CAN" is an essential and self-evident formula for a fiction, in which the view of the

world, which a painter lays in a construction of realism, is intrinsically tied to the artist's ability to implement it. The painter's own reflection about his art is, of course, clear in Van Eyck's images at his own reflection in a mirror or a metallic surface. A related type of self-consciousness is also visible in paintings that include self-portraits of the artist as a figure in the scene – a so-called self-portrait in assistance. In some cases, the artist is a member of a large crowd; in others, he is a commentator, standing and gesturing at a distance. While with the first kind of self-portrait the power of painting is reflected, the latter refers to the function of the artifact. Indeed, almost all of the extant examples of this second type of painting are religious. They instructed the illiterate people as bible and above all they promoted an "Imitatio Christi" for all viewers. Considering these two aspects the paper analyses the position, which the Flemish painter Hugo van der Goes (c.1440-1482) takes in his pictures. Hugo van der Goes, who at the zenith of his professional career entered the „Roode Kloster“, a monastery of the „Devotio moderna“, developed a view of the world in a increasingly spiritual manner and my paper argues that this is visible in his self-portraiture. At first Hugo van der Goes employed the convention of the artist-as-commentator. Later, inspired by the realism of mystery plays, his self-portraits assume a decisive role in the action of the picture. Finally, a late work shows the artist as a visionary, who actively sees. This latter type of self-representation was connected to Hugo van der Goes' readings of Nicolas of Cusa, who provided a metaphor for the believer's search for God.

JESSICA FRIPP

University of Michigan, Dottoranda
jfripp@umich.edu

Male Friendship and the Triple Portrait in Eighteenth-Century France

Group portraits of artists were rare in eighteenth-century France. Although after the 1789 Revolution the studio group portrait grew in popularity, before the Revolution artists preferred to represent each other on an individual basis, and the exchange, collection and display of individual portraits of artists seems to have been a common, if not popular, occurrence. However, in the last half of the eighteenth century, several French artists depicted themselves or were depicted in triple portraits with other young artists they had met abroad, particularly in Italy. My paper examines these unusual paintings, and argues that male friendship was the impetus for experimentation with innovative portrait formats. My primary case study is François-André Vincent's *Portrait de Trois Hommes* (1775, Musée du Louvre). This triple portrait of the artist with the French architect Pierre Rousseau and the Belgian portraitist Philippe-Henri Coclers van Wyck memorializes the friendship formed between the three men in Rome. It depicts the men in fancy dress, encircling Cocler's and Vincent's hands which are clasped together around a group of brushes. Although little is known about the motivations behind this painting, it distinctly takes friendship, fantasy and artistic practice as its subject. My paper addresses these three themes, situating Vincent's *Trois Hommes* and other portraits like it within the context of other representations of male friendship that may have provided the visual sources for these enigmatic paint-

ings, including seventeenth-century friendship portraits by Dutch and Flemish artists, the German *Freundschaftsbilder*, and Caravaggesque genre scenes.

Les portraits collectifs étaient assez rares en France au dix-huitième siècle. Bien que le portrait d'atelier soit devenu plus populaire après la Révolution, avant cette période, les artistes préférèrent se représenter individuellement, et il semble que la réunion d'une collection, l'échange ou l'exposition de portraits d'artistes aient été fréquents, voire populaires. En revanche, dans la dernière moitié du dix-huitième siècle, plusieurs artistes français furent représentés dans des triples portraits avec des artistes qu'ils avaient rencontrés en Italie. Ma conférence examine ces tableaux insolites, et propose d'analyser comment l'amitié masculine constitua une motivation pour expérimenter un format de portrait tout à fait novateur. Mon étude s'appuie sur le *Portrait de Trois Hommes* de François-André Vincent (1775, Musée du Louvre). Ce triple portrait montrant l'artiste avec l'architecte français Pierre Rousseau et le portraitiste belge Philippe-Henri Coclers van Wyck commémore l'amitié, née à Rome, entre les trois hommes. Tous trois portent un déguisement, et les mains de Cocler et Vincent tiennent des pinceaux. Bien qu'on ne sache presque rien des motivations du tableau, il apparaît clairement que son sujet est l'amitié, la fantaisie et la pratique artistique. Mon intervention propose donc d'aborder ces trois thèmes. Elle remplace le tableau de Vincent dans le contexte de production d'autres portraits similaires et établit les sources visuelles des représentations d'amitié masculine, notamment les portraits d'amitié des Pays-Bas et de Flandres, les scènes de genre caravagesque du dix-septième siècle, et les *Freundschaftsbilders* allemands.

CAROLINE GABBERT

Johann Wolfgang Goethe - Universität,
Frankfurt am Main, Dottoranda
caroline.gabbert@fastcode.de

Der Stil des Porträts. Charakter als Begriff in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts

Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts nutzt den Begriff des *Charakters* epistemologisch. Vermittelt wird dieser über die deutsche Ästhetik und Kunsttheorie um 1800, in der das Charakteristische eine zentrale Bedeutung einnimmt. So bezeichnen Sulzer oder Fernow damit den individuellen Ausdruck eines Porträts. Sie fordern dabei von der Kunst, ein ästhetisches Gleichgewicht von Idealität und Naturnachahmung zu bewahren, um das Individuelle zu überhöhen. Schließlich löst Hegel in seiner Ästhetik den Begriff aus dem Kontext des klassischen Ideals und beschreibt damit kulturhistorische Entwicklungen. Davon ausgehend verwendet die Kunstgeschichte des späten 19. Jahrhunderts den Begriff *Charakter* synonym für die formalen Eigenarten des künstlerischen Stils, wie die Beschreibung einer Büste Lodovico Gonzagas III. (1414-1478) durch den Kunsthistoriker Wilhelm von Bode zeigt. Für die Zuschreibung und Datierung wird der Gesamtausdruck des Werks weitgehend vernachlässigt, der *Charakter* des Stils wird an den physiognomischen Details ablesbar. Ein Vergleich der Stilbeschreibung mit der musealen Präsentation von Porträtbüsten in den Berliner Sammlungen um 1890 zeigt, daß die Konzentration auf die formalen Details der Büste eine

Entsprechung in ihrer Ausstellung im Museumsraum findet. Hier wird anschaulich, wie der Charakterbegriff von der bürgerlich geprägten Vorstellung künstlerischer Individualität und der Stildefinition, die sich an eine kulturgeschichtliche Fortschrittsidee anschließt, bestimmt wird.

In the art history of the 19th century the word »Charakter« is used in an epistemological way. In the context of German aesthetics and art theory around 1800 it is of central significance. In the texts of Johann Georg Sulzer or Carl Ludwig Fernow "Charakter" designates the individual expression of a portrait. At the same time, both authors demand, that a portrait should embody an aesthetic balance between ideal and the mimetic features, presenting the idealized individuality of the sitter. Some times later, Georg Friedrich Wilhelm Hegel detaches »Charakter« in his aesthetic philosophy from the context of the classic ideal. It then describes the development of cultural history. Based on this, in the art history of the late 19th century, "Charakter" is used as a synonym for artistic style, as it is demonstrated in the description of a bust of Lodovico Gonzagas III (1414-1478) by Wilhelm von Bode. Here "Charakter" describes the stylistic features. While the expression of the bust as a whole is neglected, its attribution and dating are derived from physiognomical details. Compared with the presentation of portrait busts in the Berlin collections around 1890, it can be demonstrated that the concentration on the formal details of the bust corresponds to its exhibition in the museum's rooms. Here, it becomes clear how the meaning of "Charakter" is defined by a bourgeois idea of the individuality of the artist and of a definition of style, that follows the concept of progress in cultural history.

GIULIA GAMBETTA

Università di Pisa, Dottoranda
giuliagambetta@hotmail.com

Il dispositivo dello specchio. Fonti letterarie e visive

E' probabile che l'indicazione della derivazione *ex speculo* in un autoritratto di Sofonisba Anguissola fosse un'ulteriore garanzia di verosimiglianza dell'effigiata, in un'epoca, come il XVI secolo, in cui gli autoritratti femminili erano assai ricercati dai collezionisti. Poco importa l'effettiva presenza dello specchio all'interno del dipinto poiché l'autoritratto ne assolve le stesse funzioni di riflessione e autoconsapevolezza. Lo specchio però è molto più che un dispositivo funzionale all'auto-rappresentazione o alla riproduzione di immagini: è strumento di visione e di conoscenza, paradigma di veridicità e illusorietà, ha natura contraddittoria, come attestato già dalle fonti testuali antiche, che lo legano positivamente alla socratica conoscenza di se stessi o negativamente a un ingannevole simulacro del mondo sensibile platonico. Indispensabile complemento della bellezza muliebre e della toilette femminile, lo specchio è anche strumento di abbellimento di sé, bersaglio delle condanne moralistiche dei padri della Chiesa se limitato alla dimensione corporea e temporale. L'associazione dello specchio alla donna è antichissima così come il mito dell'(auto)ritratto come genere particolarmente confacente alle artiste. Curiosamente, la testimonianza iconografica più antica di autoritratto allo specchio riguarda proprio una donna, la pittrice Marzia del *De claris mulieribus* di Boccaccio,

antenata illustre dell'umanista Sofonisba e discendente di quella laia Cyzicena di cui parla Plinio, intenta a ritrarsi, con l'aiuto di un piccolo specchio bombato, in cui convergono la realtà ottico-fisica e quella morale-metaforica. Se in questa immagine non mancano le allusioni alla pratiche femminili dello specchiarsi e truccarsi, va sottolineato come, grazie allo specchio e quindi all'autoritratto, Marzia riesca a tradurre la propria autoconsapevolezza artistica e a riscattarsi dai cliché imposti da una società in cui la creatività artistica era considerata una prerogativa maschile, servendo da *exemplum* per le sue discendenti.

It is probable that the indication of the origin *ex speculo* (from a mirror), in a self-portrait by Sofonisba Anguissola, was a further guarantee of verisimilitude of the subject portrayed, in a period, like the 16th century, when female self-portraits were much sought-after by art collectors. The actual presence of the mirror in the painting is of no importance, since the self-portrait fulfils the same functions of reflection and self-awareness. However, the mirror is much more than a functional device for the self-representation and the reproduction of images: it is an instrument of vision and knowledge, a paradigm of truth and illusion; it has a contradictory nature, as already attested by textual sources from antiquity, which positively connect it with the Socratic knowledge of oneself or negatively relate it to a misleading image of the Platonic tangible world. Essential element for the female beauty and to make one's toilet, the mirror is also a tool of self-embellishment, target of the moralistic criticism of the Fathers of the Church, when limited to the corporeal and temporal dimension. The association of the mirror with the woman is very old, as much as the myth of the self-portrait as a genre particularly suitable for women artists. Curiously, the oldest iconographical evidence of a self-portrait at the mirror concerns a woman, the painter Marcia, from the *De claris mulieribus* by Boccaccio, illustrious ancestor of the humanist Sofonisba and descendant of that laia Cyzicena, about whom Pliny writes. Marcia is busy portraying herself, with the help of a small convex mirror, where the optical-physical reality and the moral-metaphorical one converge. If this image doesn't lack hints at the female practices of looking at oneself in the mirror and putting one's make-up on, it has to be underlined that, thanks to the mirror and thus to the self-portrait, Marcia manages to translate her artistic self-awareness and to redeem herself from the clichés imposed by a society where artistic creativity was considered a masculine prerogative, thus becoming an *exemplum* for her descendants.

GIULIA GANDOLFI

Università di Pisa - Università di Bologna, Dottore di Ricerca
giulia.gandolfi7@unibo.it

Università

Icones Variorum Virorum Illustrium e Pinacotheca Bassiana: intersezioni e confronti tra le due iconoteche dell'Istituto delle Scienze di Bologna

Il cardinale Filippo Maria Monti lasciò, per volontà testamentaria, all'Istituto delle Scienze di Bologna la propria biblioteca e una raccolta di quattrocento ritratti che, una volta giunta in città nel 1754, venne ampliata grazie a numerose donazioni e acquisizioni che si susseguirono fino alla soppressione dell'Istituto avvenuta nel 1803. Molte famiglie bolognesi furono mosse dal desiderio di essere

rappresentate in quella onorevole galleria: tra queste gli Ercolani, che donarono nel 1776 l'intera raccolta di ritratti dei personaggi illustri della famiglia, i Malvezzi Campeggi, i Bolognetti, i Caprara e i Dolfi. Alla fine del secolo, oltre settecento dipinti adornavano le sale della biblioteca, organizzati in un ordine che recuperava i modelli di iconoteche diffusi sin dal Cinquecento da Paolo Giovio e poi dall'Orsini. In contemporaneità di date, mosso dal medesimo spirito di celebrazione dei personaggi illustri del passato e del presente e seguendo l'esempio del Monti, il botanico Ferdinando Bassi, accademico benedettino dell'Istituto, volle per sé e per l'Orto Botanico di Bologna di cui era ostensore, una collezione di ritratti in disegno dei maestri della disciplina. La *Pinacotheca Bassiana*, così lo scienziato chiamò la sua iconoteca personale, era composta da 166 disegni e fu realizzata da professori dell'Accademia Clementina, tra cui Domenico Maria Fratta, Jacopo Alessandro Calvi, Vittorio Maria Bigari, da giovani allievi tra i quali Francesco e Sebastiano Gamma, Filippo Balugini ed Emilio Manfredi, oltre che dai due maestri Ubaldo e Gaetano Gandolfi. La Pinacoteca Bassiana e l'iconoteca dell'Istituto delle Scienze, esempi del fiorire di collezioni di ritratti nel XVIII secolo, sono il manifesto tangibile della ricchezza di relazioni, di interessi e di fervore culturale e intellettuale che caratterizzò Bologna nel Settecento; città che all'epoca non era provincia, ma centro attivo di produzione culturale in continuo dialogo con le principali realtà accademiche della scienza internazionale.

According to his will, Filippo Maria Monti cardinal left to Bologna's Science Institute his own library and a fine collection of more than 400 portraits; once it reached Bologna in 1754, it was enlarged by several donations and new purchases that succeeded one another until the Science Institutes' abolition in 1803. Many bologneses families wanted to be remembered in that outstanding gallery; among them the Ercolani, who gave to the Institute the whole collection of famous people portraits, the Malvezzi Campeggi, the Bolognetti, Caprara and Dolfi. At the end of the century more than seven hundreds of paintings were exposed in the library, according to an organizational scheme common since the '500 and proposed by Paolo Giovio and than by Orsini. In the same time, inspired by the same philosophy of celebrating the notable persons of the past and present, the botanist Benedictine academic Ferdinando Bassi wanted a portraits collection of botanists for him and for the Institute. This collection was called *Pinacotheca Bassiana*, and was made by 166 drawings which were realized by the Clementina's Academy teachers and pupils, among them Domenico Maria Fratta, Jacopo Alessandro Calvi, Vittorio Maria Bigari, Francesco e Sebastiano Gamma, Filippo Balugini, Emilio Manfredi, and the artists Ubaldo and Gaetano Gandolfi. The Pinacotheca Bassiana and the iconographic collection of the Science's Institute, examples of the portraits' collection diffusion which was a characteristic of the XVIII century, are the tangible signs of an environment favorable to the interpersonal relations, the cultural activities and the intellectual speculation that was typical of Bologna during the Enlightenment century: the city was not a "province" but it played a key role as a centre of cultural production, constantly connected to the major international scientific academies.

KERRY GAVAGHAN

University of Oxford, Dottoranda
kerry.gavaghan@gmail.com

The Representation of Ancestry in Dutch Family Portraits

This paper will examine the ways in which seventeenth-century Dutch families constructed their identities and status visually, through portraiture, in the midst of great political, economic, religious, and cultural changes. Specifically I will explore the formulation of identity in relation to the representation of ancestry and the practice of hanging ancestor portraits in the home. In the past, portrait galleries of ancestors were hung in courts and noble residences as a way of validating the family's lineage, especially in situations where claims to noble status may have been contested. In Dutch homes, portrait galleries may still have retained some of their noble ideological functions, but at the same time, their meaning became part of a private memorialization of the family's history. In one case in particular, Jan Miense Molenaer's *Self-Portrait with his Family* (1635), the artist, framed by his deceased father and ancestors, visually declared his new role as the patriarch of the family, but also struggled with the definition of that role, especially in conjunction with his artistic identity. The painting, which was probably made for Molenaer's home, works first on the level of public assertion and performance and second in the capacity of a private memorial and record of the family's legacy as well as giving an idea of the family's sense of personal identity. Under the pressure of societal tensions, the family unit grew increasingly important, making family portraits a significant source of information on shifting perceptions of society and selfhood.

Cet article présentera les différentes facettes par lesquelles les familles hollandaises du dix-septième siècle ont construit visuellement leur identité et leur statut à travers les portraits et les changements politiques, économiques et culturels. En particulier, j'approfondirai comment une famille peut exprimer son identité avec la représentation de son ascendance et par l'exposition des portraits de ses aïeux dans la maison. Autrefois, les portraits des ancêtres étaient exposés dans les galeries des maisons familiales pour affirmer la généalogie, surtout dans le cas où la succession du titre restait controversée. Dans les logis hollandais, les galeries de portraits conservaient une partie de leur rôle idéologique aristocratique, mais elles étaient aussi un lieu de souvenir de l'histoire de la famille. L'article étudiera en particulier le tableau 'L'autoportrait avec sa famille' (1635) de Jan Miense Molenaer, où l'artiste est encadré par les portraits de feu son père et de ses aïeux, et affirme visuellement son nouveau rôle de pater familias tout en recherchant le sens de sa nouvelle tâche avec son identité artistique. Le tableau, originellement conçu pour la demeure de Molenaer, évoque tout d'abord à la communauté son engagement et son rôle et, dans un deuxième temps, une commémoration privée de l'héritage de la famille en esquissant l'identité de la famille. L'unité familiale devint de plus en plus importante sous la pression des convenances sociales, rendant les portraits de famille une importante source des changements de perception de la société et de l'individu.

ANTONIO GEREMICCA

*Bronzino, il Ritratto di Laura Battiferri
e la nostalgia delle "sacre alte ruine" romane*

A partire dal *Ritratto di Lorenzo Lenzi* Bronzino elabora, grazie agli stretti rapporti intrattenuti con Benedetto Varchi e altri intellettuali della cerchia fiorentina, un modello di ritratto "parlante", teso a sfidare il pregiudizio - una volta di più ribadito nelle *Prose della volgar lingua* (1525) del Bembo - dell'inferiorità del ritratto pittorico rispetto a quello poetico. Nessun elemento nelle sue opere è puramente ornamentale; libri aperti, sculture, strumenti musicali, mappe cartografiche o monili, sono sentinelle che permettono agli storici dell'arte di ritrovare identità dimenticate da secoli: grazie a un *David* collocato sullo sfondo, quasi defilato e oscurato dalla fisicità dell'effigiato, rivive Ugolino Martelli; dietro una scultura di Bacco, Pierino da Vinci. Nel ritratto di Laura Battiferri, pittura e poesia concorrono insieme a creare un'immagine polisemica che presenti la Battiferri come poetessa, attraverso l'ostentato profilo dantesco, e come donna virtuosa, attraverso il parallelismo con la Laura petrarchesca, perpetuato mediante i due sonetti mostrati dal libro aperto. Sonetti scelti accuratamente per permettere all'immagine di palesare l'interiorità della donna e un suo preciso stato d'animo: la delusione per l'abbandono della città pontificia e la difficoltà ad accettare la sua nuova vita fiorentina. Su questi argomenti si propone una nuova lettura dell'effigie della Battiferri, fondata sull'analisi delle sue rime e missive, oltre che dei componimenti dell'artista.

In Bronzino's painting we can find a peculiar portrait model, as a result of his close relationship to Benedetto Varchi and other intellectuals of the Florentine circle. Bronzino developed a portrait idea which was against the prejudice of the inferiority of painting compared to poetry as Pietro Bembo stated in *Prose della Volgar Lingua* (1525). Nothing in the pictures of Bronzino is purely ornamental, as open books, sculpture, musical instruments, jewelry and cartography maps allow critics to find forgotten identities. Thus Ugolino Martelli is hidden in the figure of *David*, placed in the background and covered by the main character and Pierino da Vinci is represented by his sculpture of Bacchus. In the portrait of Laura Battiferri both painting and poetry help to create a meaningful and polysemous image. Laura Battiferri is represented as a poet through the Dante's profile and as a virtuous woman through the comparison with Laura by Petrarca, perpetuated by the two sonnets shown in the open book. The sonnets are meant to reveal the inner life of the woman and her mood: her disappointment because of abandoning the papal City and the difficulty to accept her new life in Florence. For all these reasons we propose a new reading of Battiferri's portrait, based on the analysis of her poems and letters, as well as Bronzino's sonnets.

LUISA GIACOBBE

Università degli Studi di Firenze, Dottore di ricerca
luisa.giacobbe@tin.it

*Un caso particolare di autoritratto. La duplice
'jouissance' di Louis Cane, Artiste Peintre, 1967*

Gli artisti del gruppo Supports/Surfaces basano il proprio

lavoro sull'indagine del significato e delle procedure della pratica pittorica. A partire dalla verifica degli elementi materiali del quadro, in particolare della superficie intesa come supporto fisico e spazio della rappresentazione, viene esibita la sintassi del linguaggio visivo. Nell'ambito del Supports/Surfaces, l'opera di Louis Cane *Louis Cane artiste peintre* (1967), si presenta come un caso particolare di autoritratto costituito dall'ibridazione tra codice verbale e codice visivo. L'immagine dell'artista è sostituita dalla sua firma stampata sulla tela con un timbro. Questa sostituzione comporta delle conseguenze significative a livello della costruzione dell'opera, tanto che si può considerare questo singolare autoritratto come un manifesto programmatico della pratica pittorica di Louis Cane. Mediante l'introduzione del segno verbale sulla superficie dell'opera - lo spazio riservato al segno iconico -, gli espedienti del linguaggio pittorico tradizionale risultano svelati e annullati al contempo, in particolare la profondità spaziale illusionistica. Inoltre, sulla base della tripartizione del segno avanzata da Charles S. Peirce e del principio di iterabilità proprio del segno verbale, più precisamente del "simbolo", l'opera di Cane mette in discussione il concetto di pittura come "mimesi". *Louis Cane Artiste Peintre* appare dunque un modello esemplare di intersezione tra immagine e linguaggio grazie all'adozione di un segno ambivalente capace di rispondere alla duplice fruizione visivo-pittorica /verbale-testuale. Questa duplice natura del segno porta l'opera di Cane a un esito paradossale: una pittura aniconica in cui il riferimento autoriale è verbalmente dichiarato e visivamente eluso.

Les artistes du groupe Supports/Surfaces basent leur travail sur l'investigation de la signification et des procédures de la représentation picturale. À partir de l'investigation des éléments matériels du tableau, ils montrent la syntaxe du langage visuel. Dans le cadre de l'art Supports/Surfaces, l'œuvre de Louis Cane *Louis Cane Artiste Peintre* (1967), se présente comme un cas particulier d'autoportrait constitué par l'hybridation entre code verbal et code visuel. L'image de l'artiste est remplacée par sa signature marquée avec un sceau. Ce remplacement comporte des conséquences significatives au niveau de la construction du tableau, tant qu'on peut considérer ce particulier autoportrait comme un manifeste programmatique de la démarche picturale de Louis Cane. Au moyen de l'introduction du signe verbal sur la surface du tableau - c'est-à-dire l'espace réservé au signe iconique -, les expédients traditionnels du langage pictural sont en même temps dévoilés et annulés, notamment la profondeur spatiale illusionniste. De plus, sur la base de la tripartition du signe formulée par Charles S. Peirce, et en considération du principe de répétition du signe verbal, plus précisément du symbole, l'œuvre de Louis Cane démolit la conception de peinture comme « mimesis ». *Louis Cane Artiste Peintre* résulte, donc, un modèle exemplaire d'intersection entre image et langage grâce à l'adoption d'un signe ambivalent capable de répondre à une double jouissance visive-picturale/verbale-textuelle. Cette double nature du signe mène l'œuvre de Louis Cane à une issue paradoxale: une peinture non-iconique dans laquelle la référence à l'auteur est verbalement déclarée et visiblement éludée.

URSULA HELG

Das Porträt in der afrikanischen Kunst

Ob repräsentativ oder konzeptuell, das Porträt steht für bestimmte Menschen und scheint auf einen allen Kulturen gemeinsamen Impuls des Erinnerns und Erinnerungwerdens zurückzugehen, ganz unabhängig davon, ob dieser im Persönlichen, Politischen, Ritualen oder Sozialen wurzelt. Dabei unterscheidet sich diese Kunstgattung in ihrer formalen Ausprägung nicht nur von Epoche zu Epoche innerhalb ein und derselben Kunsttradition, sondern auch innerhalb der verschiedenen Kunsttraditionen dieser Welt beträchtlich. Die Tatsache, dass in Europa der Porträtkünstler seit der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert vornehmlich danach strebte, die individuellen Züge des Porträtierten wiederzugeben, hat dazu geführt, dass diese Bildgattung in der traditionellen afrikanischen Kunst, wo sie von anderen Darstellungsprinzipien geleitet wird, bei uns lange Zeit übersehen wurde. In meinem Referat soll anhand ausgewählter Beispiele in die traditionelle afrikanische Porträtkunst eingeführt und diese mit der europäischen verglichen werden. Anschliessend soll das Augenmerk auf den Wandel gerichtet werden, dem die afrikanische Porträtkunst seit Anbruch der Moderne, insbesondere seit der Übernahme der Fotografie unterliegt.

Whether naturalistic or abstract, a portrait represents a particular individual. Portraits, it seems, go back to a cultural need to commemorate and be commemorated. It is a need that all cultures have in common, irrespective of whether its roots are personal, political, ritual or social. Yet in its formal characteristics, this art form differs not only from era to era within a given artistic tradition, but also reveals considerable differences between the world's various artistic traditions. The fact that European portrait artists, from the Renaissance into the 19th century, have largely striven to faithfully reproduce their sitters' distinct features had the result that Europeans long overlooked this genre in traditional African art, which is guided by other principles of representation. I plan to show in my presentation select examples of traditional African portraiture and to compare them with European portraits. I will then turn my attention to the changes that African portrait art has undergone in modern times, particularly since the adoption of photography.

CHRISTIANE HILLE

Ludwig Maximilians Universität, München,
Dottore di Ricerca
christiane.hille@kunstgeschichte.uni-muenchen.de

On the Nobility of the Image: George Villiers, the Duke of Buckingham and the Re-invention of the English Portrait
The paper discusses the portrait commissions of George Villiers, the first Duke of Buckingham (1592-1628), whose painted image re-cast the role of the courtly portrait in early modern England from the margins of visual representation to the central medium of courtly distinction. Villiers, who entered the court as the cupbearer of King James I begun his social career without the benefit of a landed title or noble lineage. His ascend through the ranks of society, which led

him, not only to the highest rank in English aristocracy but to the office of prime minister to both James I, and his son, Charles I, bore on a number of portraits from the hand of contemporary master painters like Peter Paul Rubens and Anthonis van Dyck that Villiers commissioned to surpass the image of his peers. Catalysed by the sixteenth-century translations of Baldassare Castiglione's *Cortegiano* that had promoted the courtier's appeal to the sense of sight, Villiers sought to visualise the nobility of his personal self in the artful display of his face and figure – a strategy acquired along his bodily performances in the English Court Masque, which he then transferred to the self-fashioning of his painted image. While thus Stuart aristocracy in general competed in the acquisition of canvases from Titian or Veronese, Villiers devised a number of pictorial compositions to portray him in mythological or classical glory – Apollo, Adonis, Ganymede, or, in a composition depicting James I in the role of Scipio, as Allucius. Largely ignored by art historian scholarship so far, the portraits resulting from this patronage stand paradigmatic for the impetus of the painted likeness in the social formation of the early modern English court.

Gegenstand ist eine Reihe von Porträts George Villiers, des ersten Duke of Buckingham (1592 - 1628), welche die Performativität des Porträts im England der frühen Neuzeit in das Zentrum höfischer Distinktionsstrategien rückt. Villiers, der seine Karriere am Hof James I (1603-1625) ohne Ahnentafel und als Mundschenk begann, befeuerte seinen Aufstieg zum Grafen, Marquis, Fürsten und schließlich erstem Minister sowohl James I, als auch dessen Sohnes und Thronfolgers Charles I, durch mythologische und allegorische Darstellungen seiner Person, welche er bei Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck und Gerrit van Honthorst in Auftrag gab. Nach dem Vorbild Baldassare Castigliones Hofmanns, dessen Übersetzung ins Englische 1561 erfolgt, versteht Villiers das Bild als einen Ort für die malerische Adelung der eigenen Figur, und lässt die Heldenbilder seiner Rollen im höfischen Maskenspiel auf die Leinwand übertragen. Erstmals in Zusammenhang betrachtet, geben die Portraitaufträge des Duke of Buckingham Einblick in die Rolle des Bildes in der sozialen Formation des frühneuzeitlichen englischen Hofes.

ANNABELLE HIRSCH

Katholische Universität Eichstaett - LMU, Master
annabelle.hirsch@hotmail.de

*Marc Quinns "A Genomic Portrait":
Image et individu à l'époque biotechnologique*
Le décodage du génome humain en l'an 2000 symbolisa le début d'une nouvelle ère pour l'humanité: l'époque biotechnologique. Le progrès rapide dans la recherche génétique et l'accès au patrimoine héréditaire de l'homme pose non seulement d'importants problèmes éthiques, mais pose aussi des questions ontologiques de l'individu et de l'identité sous un angle nouveau. Il semble dans un deuxième temps, que ces réflexions générales remettent en cause la relation classique entre individu et image, demandant de nouvelles approches esthétiques et conceptuelles pour la représentation visuelle de l'homme. Étant donné, que le portrait peut être considéré non seulement comme l'image des traits d'un model, mais aussi comme représentation de

son identité, il semble particulièrement interessant de s'interroger sur les enjeux que l'époque biotechnologique peut avoir sur le genre du portrait. Ainsi, l'œuvre controversée *A Genomic Portrait: Sir John Sulston* de l'artiste anglais Marc Quinn, qui fut présentée en septembre 2001 à la prestigieuse *National Portrait Gallery* à Londres peut être perçue comme réaction directe aux discours génétiques du début du 21^{ème} siècle. Cette interprétation contemporaine du portrait est constituée de gènes prélevés du sperme du chercheur anglais Sir John Sulston, fixés sur un support gélatineux et maintenus entre deux lamelles de verre. À travers ce portrait, Marc Quinn thématise les difficultés qu'implique la réduction de l'homme à son code génétique et surtout les problèmes que cela pose pour l'homme face à l'image. En outre, cette œuvre semble s'interroger plus généralement sur la conception classique du portrait dans ce contexte contemporain et tenter de proposer de nouvelles approches esthétiques. Dans mon discours, j'aimerais dans un premier temps replacer l'œuvre *A Genomic Portrait: Sir John Sulston* dans le contexte général du travail et des réflexions de Quinn, pour ensuite analyser de plus près ce portrait conceptuel. Les questions centrales seront d'une part quelle image de l'homme Quinn cherche à véhiculer à travers son œuvre radicale et d'autre part, si celle-ci peut être catégorisée sous le genre du portrait et quelles propriétés esthétiques y peuvent être reconnues.

Mit der Entschlüsselung des menschlichen Genoms im Jahr 2000 tritt die Menschheit in ein neues Zeitalter ein: Das Zeitalter der Biotechnologie. Die rasanten Fortschritte der Genforschung und der Zugang zum menschlichen Erbgut eröffnen nicht nur zahlreiche ethische Probleme sondern stellen auch ontologische Fragen zu Individuum und Identität in einer ganz neuen Form. Aus diesen Reflexionen resultierend, scheint auch die Repräsentation des Menschen im Bild bzw. grundsätzlich das Verhältnis zwischen Individuum und Bildnis neuen ästhetischen und konzeptuellen Maßstäben zu bedürfen. Insofern das Porträt nicht nur als Abbild der physiognomischen Züge eines Modells, sondern auch als Träger dessen Individualität und Persönlichkeit angesehen werden kann, ist der angesprochene Wandel gerade in diesem Genre mit besonderem Interesse zu betrachten. So erscheint das Werk *A Genomic Portrait: Sir John Sulston* des englischen Konzeptkünstlers Marc Quinn, welches im September 2001 in der *National Portrait Gallery* in London präsentiert wurde als unmittelbare Reaktion auf den Gendiskurs der Jahrtausendwende. Diese zeitgenössische Interpretation des Portraits bildet Sequenzen des Gens des englischen Genforscher Sir John Sulstons ab, welche durch Agar-Gelatine zwischen zwei Glasplatten fixiert werden. Durch das Porträt des Nobelpreisträgers Sulston thematisiert Quinn auf eindringliche Weise, welche Schwierigkeiten das reduktionistische Bild des genetischen Codes in das Verhältnis zwischen dem Individuum und seinem Abbild einführt. Darüber hinaus scheint sein Werk auch die grundsätzliche Konzeption des Porträts in diesem zeitgenössischen Kontext zu hinterfragen, um davon ausgehend neue ästhetische Ansätze anzubieten, welche dem progressiven Bewusstseinswandel im 21. Jahrhundert gerecht werden könnten. In meinem Vortrag möchte ich das Werk *A Genomic Portrait: Sir John Sulston* zunächst in den Gesamtzusammenhang des Werkes und der Reflexionen Quinns einrahmen um dann näher auf die Bedeutungsfacetten des Werkes selbst eingehen. Zentrale Fragen sollen hierbei zum einen sein, welches Menschenbild Quinn in

seinem Porträt zu vermitteln sucht, und zum anderen inwiefern diese radikale Arbeit tatsächlich unter die Kategorie des Porträts geordnet werden kann bzw. welche ästhetischen Eigenschaften darin erkannt werden können.

ANNA HUBER

Harvard University, Dottoranda
akhuber@fas.harvard.edu

Imperial Portrayal of Charles V

This paper discusses the life-sized, full-length figure in early sixteenth-century autonomous portraiture within the framework of early modern concepts of physicality and its representation. Previous art-historical literature has tended to focus on the moment of the format's institutionalization. This has generally been located in the imperial portrayal of Charles V, as seen in the two surviving images from 1532/33, painted by Jakob Seisenegger and Titian respectively. However, essential questions regarding the meaning behind the very format have not been treated extensively. Returning to the earliest examples of autonomous full-length figure portraits, such as those by Vittore Carpaccio and Moretto da Brescia, my presentation draws out quintessential concepts underlying the formal choice of representing a sitter 'from head to toe'. By focusing on examples of portraits outside the courtly sphere, this paper specifically reflects on the significance of including the sitter's lower extremities in a representation that meets the conditions of *aequalitas*.

Typical accessories and fashion elements within these portraits (e.g. the cod-piece) have so far largely been understood as elements staging heroic manly confidence and imperial power. In revisiting their function within the new format, this paper will complicate previous scholarship regarding existential questions of Renaissance self-fashioning.

In diesem Beitrag soll die formale Entwicklung des autonomen und lebensgroßen Ganzfigurenporträts des frühen 16. Jahrhunderts vor dem Hintergrund frühmoderner Vorstellungen von Körperlichkeit und ihrer Repräsentation diskutiert werden. Neben Versuchen einer gattungsgeschichtlich und stilgeschichtlichen Herleitung des Formats hat sich die jüngere kunstgeschichtliche Forschung vor allem auf den Moment einer höfischen Etablierung des ganzfigurlichen Bildnisses konzentriert; welche namentlich in den jeweils 1532/33 entstandenen Porträts 'Karl V mit Dogge' von Jakob Seisenegger und Tizian identifiziert wurde. Dabei ist jedoch der grundlegend ideengeschichtliche Hintergrund des Formats weitestgehend außer Acht gelassen worden. Wichtige früheste Einzelbeispiele lebensgroßer Bildnisse ermangeln nachwievor einer zufriedenstellenden Einordnung und Interpretation. In diesem Rahmen sollen demnach Porträts von u.a. Vittore Carpaccio und Moretto da Brescia aus den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts herangezogen werden, um sich den Kernfragen der Darstellung eines Subjektes 'von Kopf bis Fuß' zu nähern. Gerade bei Betrachtung von Bildnissen, die außerhalb des höfischen Bereiches anzusiedeln sind, kann der spezifischen Bedeutung der Aufnahme des Unterleibes ins Porträt nachgegangen werden, zumal in Repräsentationen die dem Anspruch der *aequalitas* genügten. Dabei sollen auch die Bedeutung

markanter Accessoires und modischer Elemente, wie der Schamkappe, neu überdacht werden. Wurden jene bisher hauptsächlich als Zeichen viriler Selbstbewusstseins und imperialer Macht gedeutet, so kann ihre Funktion vor dem Hintergrund frühneuzeitlichen Selbverständnisses vielschichtiger analysiert werden.

YURIKO JACKALL

Université Lumière Lyon 2, Dottoranda

yuriko.jackall@gmail.com

The Case of the Tête d'expression and other Head Studies

The liberalization of the Salon du Louvre in 1791 enabled all artists— not merely members of the Académie Royale— to exhibit in that prestigious venue. Although generally celebrated as a positive advance of the Revolution, the extension of access to untrained painters was linked with a frequently decried development: portraits came to dominate the Salons to the detriment of more ambitious, multi-figure scenes. The former, generally small-scale canvases, could be rapidly and inexpensively produced and, unlike history paintings, did not require the extensive anatomical knowledge typically gained by years of academic training. One also notes a corresponding shift in the identities of the represented personages: sitters for Revolutionary portraits belonged to increasingly varied backgrounds or were not identified at all (the paintings were simply listed, for instance, as *portrait de femme*, *portrait d'une femme*, *tête de femme*, or *tête d'une femme*) reflecting the widening flexibility of the genre. The socio-economic democratization of the Revolutionary portrait has been much discussed. However, little attention has been paid to a complementary artistic development: the rise of anonymous head studies showing the (often-identifiable) subject at head- or bust-length that were exhibited alongside portraits under titles (*tête d'étude*, *tête d'expression*, *tête de caractère*, *tête de fantaisie*, *figure de fantaisie*, as well as *tête de femme* or *tête d'une femme*, etc.) that suggest a curious blurring of boundaries between the two art forms. This paper seeks to define the obscure subgenre of the head study. In light of the reduced visual evidence available, a structural approach is preferred. The talk is thus organized around a survey of the multifarious terms used to denote portraits and head studies in the *livrets de Salon* and art criticism, and a corresponding study of their meaning in contemporary dictionaries.

L'ouverture du Salon du Louvre en 1791 a permis à tous les artistes, et non seulement aux membres de l'Académie Royale, d'exposer dans ce lieu prestigieux. Bien que généralement considérée comme un effet positif de la Révolution, cette ouverture aux peintres sans formation académique a été liée à un développement souvent critiqué : les portraits bénéficiaient alors d'une prédominance dans les Salons au détriment des scènes plus ambitieuses à plusieurs personnages. Les portraits, pour la plupart des toiles de petite taille, pouvaient être réalisés rapidement et à moindre coût, et à la différence des tableaux d'histoire, n'exigeaient pas une connaissance anatomique spécifique. Reflet d'un genre de plus en plus souple, une évolution est également à noter dans l'identité des personnages représentés : ceux-ci appartenaient à des milieux de plus en plus éclectiques ou n'étaient simplement pas identifiés (ils portaient alors

des titres tels que *portrait d'une femme*, *tête de femme* ou bien *tête d'une femme*). La démocratisation socio-économique du portrait révolutionnaire a déjà fait l'objet d'études approfondies. Il n'a néanmoins été prêté que peu d'attention à une autre forme d'art en plein essor et étroitement liée au portrait : les études de têtes anonymes montrant un modèle en tête ou en buste et ayant été accrochées aux côtés des portraits sous des titres comme *tête d'étude*, *tête d'expression*, *tête de caractère*, *tête de fantaisie* ou encore *tête de femme* ou *tête d'une femme*, etc., titres qui suggèrent un curieux effacement des frontières entre les deux formes d'art. Le but de cette présentation consiste à définir ce genre obscur de la tête d'étude. Le manque de documentation visuelle incite à préférer une approche structurale. L'intervention sera ainsi organisée autour du champ lexical inhérent aux portraits et aux têtes d'études dans les livrets des Salons et dans les écrits de la critique d'art ainsi qu'autour d'une étude sémantique menée en se référant aux dictionnaires contemporains

GINETTE JUBINVILLE

Université de Montréal, Dottoranda

jubinvill.thirion@sympatico.ca

Le portrait de la monomanie: invisible et illisible

Les œuvres d'art créées à la naissance de la nouvelle science médicale qu'est la psychiatrie, font dialoguer le visible et l'invisible, la folie et la raison, le normal et le hors normes, l'art et la science. Les *Portraits de Monomanes* de Théodore Géricault, en rupture avec la tradition de représentation de la folie, posent ces questions de manière pertinente, instaurant une dualité de regards entre le psychiatre et l'artiste, lorsqu'il s'agit de voir la maladie mentale sur la physionomie et de la lire sur une représentation. Ces portraits ont fait l'objet d'une importante historiographie controversée et, qu'ils soient vus comme portraits autonomes, représentations d'affects, études physiognomoniques pour l'élaboration d'une typologie nosologique, ces tableaux conservent leur énigme originnaire. C'est du point de vue de leur réception que se joue leur véritable importance. Ils seront d'abord considérées selon l'époque de leur production (1818-1824), qui les met en relation avec le Dr. Georget, psychiatre reconnu pour son apport à la question médico-légale, par son travail pour imposer sa discipline comme seule capable de voir les formes invisibles de la folie. Puis, selon l'époque de leur redécouverte après quarante ans d'oubli (1863). C'est l'époque de Charcot à la Salpêtrière dont on connaît l'intérêt pour l'art ainsi que l'importance qu'il accorde à documenter les aspects visibles de la folie. Mais ces portraits de Géricault nient la possibilité de catégoriser les êtres humains selon leur aspect visuel et sur la physionomie.

The works of art created at the very beginning of the new medical science that is psychiatry, engage in a dialogue between the visible and the invisible, madness and reason, normality and abnormally, art and science. Théodore Géricault's *Portraits de Monomanes*, unconventional representations of madness, draw precisely on these questions and bring to light a duality of glances between the psychiatrist and the artist, attempting to see mental sickness on the physionomy of the individual and to read it on the representation. These portraits' historiography is extensive

and controversial. Whether they are read as autonomous portraits, representations of affects, or physiognomic studies, these portraits do not reveal their real origin. This paper will argue that their true importance lies in their reception. First, they will be analysed according to the period of their production (1818-1824) which relates them to Dr. Georget, the psychiatrist renowned for his contribution to medico-legal questions, through his work to impose his own science as the only one able to see the invisible forms of madness. They will then be considered according to the period of their rediscovery after they had disappeared for forty years (1863). These are the years when Charcot begins his career at the Salpêtrière. Charcot's interest in art and his belief in the importance of documenting the visible aspects of madness are well known. But these portraits by Géricault do not allow categorization of human beings according to their visual aspects or physiognomy.

JOHANNE LAMOUREUX

Université de Montréal, Professore
johanne.lamoureux.2@umontreal.ca

Le Portrait de Magritte:

présence et ressemblance du genre

« Dans un portrait, le modèle n'est occupé qu'à se ressembler », écrit Jean-Marie Pontevia. Dans un portrait, peut-être. Mais qu'en est-il dans le portrait? *Le Portrait* : ainsi s'intitule un tableau de 1935 où René Magritte dispose sur un fond bichrome en aplat les accessoires d'un repas frugal. Le titre de l'œuvre, dans son recours à l'article indéfini, est paradoxal puisque le genre est ainsi dissocié de la représentation individuelle et singulière qui le caractérise d'ordinaire et posé sur un mode générique. On pourrait simplement suggérer que le peintre poursuit, par cette extravagance, sa réflexion coutumière sur la relation arbitraire entre les mots et les choses, les choses et les représentations, les tableaux et les titres. Toutefois, l'intitulé de ce tableau ne paraît pas pleinement arbitraire dans la mesure où l'œuvre donne à voir d'entrée de jeu, au beau milieu d'une fine tranche de charcuterie, parfaitement circulaire et inscrite dans une assiette de porcelaine qui en redouble la forme impeccable, la présence d'un regard cyclopéen. Dans la lignée du *Viol* (1934) ou du *Paysage Fantôme* (1928), *Le Portrait* paraît alors offrir une modalité supplémentaire d'une possible « affinité » entre les genres traditionnels de la peinture. Il s'agira de voir comment, dans *Le Portrait*, un genre est occupé à se ressembler, ou du moins comment il paraît occupé à pointer le seuil de sa ressemblance catégorielle et à inscrire celle-ci non pas du côté de la ressemblance mais comme effet de présence. Reste alors à soulever la question la plus évidente : pourquoi Magritte noue-t-il, et ce ne sera pas la dernière fois, le genre du portrait et le motif de la viande?

ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN

Institut National d'Histoire de l'Art, Paris,
Direttore
antoinette.le-normand-romain@inha.fr

Dérive symboliste du portrait, chez Rodin

Grand admirateur de la Renaissance Italienne, Rodin chercha, dans un premier temps, à serrer la ressemblance. A

travers l'étude très précise des visages de ses proches, Carrier-Belleuse, Dalou, Legros, Laurens..., qu'il exécute dans les années 1880, il tente néanmoins de suggérer leur personnalité. La traduction en bronze sert magnifiquement ce type d'œuvres. Une ou deux décennies plus tard, les mêmes visages reparurent au cœur de blocs de marbre de forme irrégulière et de dimensions parfois considérables. Il est évident que l'objectif n'est plus le portrait mais dans un premier temps avec la présence du visage de Camille Claudel, et au moment où celle-ci le quitte, l'expression d'idées ou de sentiments qui vont bien au-delà de la représentation de ce visage. A cette date, la figure partielle prend de plus en plus d'importance dans l'œuvre de Rodin, sous l'influence de l'Antique, certes, mais aussi comme moyen de manifester la vie en laissant imaginer un prolongement dans le temps et dans l'espace. « L'antique, c'est la vie », disait-il, et comme pour apporter la démonstration d'une finalité commune à ces œuvres pourtant si différentes en apparence, il n'hésita pas en 1913 à installer côte à côte dans le vestibule de l'hôtel Biron un torse antique drapé, le buste colossal en marbre de Puvis de Chavannes, dans lequel la tête semble peiner à se dégager du bloc, et la *Méditation* qui est sans doute la plus belle de ses figures partielles.

KARIN LEONHARD

Katholische Universität Eichstaett - KHI Florenz, Professore
karin.leonhard@ku-eichstaett.de

Im/Print Ex/Pression. The portrait as Print Media Challenge
Plinius' Erzählung vom Ursprung der Malerei, derzufolge eine junge korinthische Frau das Profil ihres zur Seefahrt aufbrechenden Geliebten nach dessen Schattenriss an der Wand festhielt, ist zunächst eine Geschichte der Linie. Ihr Vater jedoch wird die Silhouette mit Ton ausfüllen und auf diese Weise plastisch gestalten – das Portrait des Geliebten ist demnach sowohl Linien- wie Flächen- (und vielleicht sogar Relief- und damit Raum-) kunst. Innerhalb der druckgraphischen Medien bedient man sich zur Darstellung des Portraits für lange Zeit nahezu ausschließlich der Mittel von Linie und Fläche. Man muss das Zusammenspiel dialektisch verstehen: Als mediales System, das nur im Hoch- oder Tiefdruckverfahren arbeiten kann, werden selbst tonale Ausläufe oder graduelle Übergänge über die binäre Logik von anwesendem und abwesendem Druckstock erzeugt. Die Fläche kann sich nahezu vollkommen in Linien auflösen, aber dies ändert nichts an der reproduktionstechnischen Voraussetzung, tonale Werte entweder über unterschiedlich eng geführte Linien zu erzeugen oder aber über eingefärbte Flächen. Im 17. Jahrhundert finden wir Zeugnisse einer bewussten Auseinandersetzung mit diesen technologischen Bedingungen, nicht zuletzt im Zuge einer Mechanisierung bildlicher Reproduktionsprozesse. Dabei gerät das Portrait zur darstellungstechnischen Herausforderung, sobald es sich vom Profil entfernt und in die Frontale – und damit in die Fläche – wandert. Das Gesicht als aufgeworfene Oberfläche entspricht, medial verstanden, nun eher einem plastischen Relief, das in Linien übersetzt werden muss. Bei diesen Linien handelt es sich nicht um Umrisslinien. Vielmehr sollen sie für die Wiedergabe eines Wechselspiels von Ein- und Ausdruck verantwortlich sein, also Relationswerte innerhalb einer (aufgeworfenen) Fläche anzeigen. Wir haben es mit einer paradoxen Struktur zu tun. Eine Fläche

wird räumlich, wenn sie sich biegen oder drücken lässt. Dennoch bleibt sie auch weiterhin eine (Ober-)fläche. Ihre Ein- und Ausdrücke bauen ein prinzipielles oder graduelles Verhältnis von Innen und Außen auf. Doch wie lassen sich solche (plastischen/räumlichen) Relationen druckgraphisch abbilden? In der Zeichnung können sie evtl. durch verschieden starke Berührung des Stifts mit dem Papier, durch Verwischen der Kohle oder Kreide etc. erreicht werden. Nicht aber in der Druckgraphik, die dem binären Code unterliegt. Im 17. Jahrhundert beginnt man, sich an der darstellungstechnischen Begrenztheit der Linie zu reiben. Um ihren Widerstand zu verringern, löst man sie in Punkte auf. Es ist dann kein Zufall, dass z.B. das in einem solchen Partikeluniversum operierende Medium des Mezzotinto vor allem für die Reproduktion von Portraits eingesetzt wurde. Mein Beitrag möchte sich dem Portrait im beginnenden Zeitalter seiner Mechanisierung widmen. Dabei sollen die medienhistorischen und -technischen Überlegungen immer auch mit Wahrnehmungsfragen bzw. Fragen möglicher anthropologischer Bezüge zusammengeführt werden. Die Wiedergabe eines Portraits zwischen *disegno* und *rilievo* zum Beispiel tangiert die Problematik des flächigen und räumlichen Sehens, das am Portrait beispielhaft diskutiert werden kann. Überhaupt soll behauptet werden, dass eine Theorie des Sichtbarwerdens und Sichtbarmachens (über Linie/Fläche einerseits und Gradation/Raum andererseits) im Portrait genuin verankert ist. Abschließend soll über Nähe und Differenz von Bildhauerkunst und Druckgraphik nachgedacht werden. John Evelyn hatte sein druckgraphisches Traktat nicht umsonst „sculptura“ genannt.

FRANCESCA MARINI

Università degli Studi di Firenze, Dottore di Ricerca
francescamarini@libero.it

“Nella stanza de’ Pittori”.

I precetti della trattatistica sull’esecuzione del ritratto, la teoria artistica e gli attributi del dipingere attraverso il primo nucleo della collezione degli autoritratti di artisti della Galleria degli Uffizi

Enucleando per la prima volta il gruppo degli ottanta ritratti fatti “di mano propria” che costituiscono per volontà del cardinale Leopoldo de’Medici, il nucleo di una collezione unica nel suo genere come quella degli autoritratti degli Uffizi, l’intervento è volto ad esaminare il rapporto tra le modalità della loro acquisizione ed esecuzione, attraverso fonti edite e inedite, e il coevo dibattito sul ruolo della ritrattistica durante l’elaborazione dell’*Idea* di Giovan Pietro Bellori, un’impostazione teorica che avrebbe reindirizzato l’orientamento di tale pratica aldilà della definizione del ritratto come aristotelica mediazione tra *ethos* e *pathos* oppure come rappresentazione di ciò che è “vivo e naturale”. La ricostruzione documentaria e visiva del primo nucleo della raccolta degli autoritratti, riuniti consapevolmente da Leopoldo de’Medici quali testimoni della personalità artistica e dello stile del pittore, e non solo della sua effigie, appare più urgente dopo la schedatura dei ventuno codici del cosiddetto *Carteggio d’Artisti*, fondo tratto dal Mediceo del Principato dell’Archivio di Stato di Firenze. Superficialmente esaminata in trattazioni generali, la storia di quel primo gruppo di autoritratti costituito dal cardinale sarà ricostruita attraverso l’analisi della copiosa corrispondenza e dei disegni che ne testimoniano

disposizione e consistenza originarie. Tali documenti, e in particolare le lettere, saranno interpretati in rapporto alla creazione, all’accrescimento e al completamento di quello che appare un progetto preordinato dal suo committente. Le lettere degli artisti all’indirizzo del cardinale costituiranno la testimonianza delle modalità di acquisizione e retribuzione delle opere per dar conto della varietà delle reazioni degli artisti alla richiesta di aderire con un’opera alla collezione, manifestando esplicitamente la propria posizione rispetto alla tematica del ritratto e interpretandone i precetti esecutivi più diffusi. Saranno esaminate infine quali fossero le tendenze nell’auto rappresentazione espresse da quel primo e selezionato gruppo di opere.

Focussing on the first nucleus of artists’ Self-Portraits collected by cardinal Leopoldo de’ Medici, guided by exact historiographical lines prescribed by the *erudito* Filippo Baldinucci, the paper aims to evaluate the circumstances of the creation and development of the only existing collection of its kind meanwhile recreating its visual consistency and display within the year of cardinal’s death in 1676. The correspondence exchanged between the collectors, agents, mediators, and particularly artists, is going to be evaluated aiming to consider coeval issues on authenticity and self-representation. Artists’ letters documenting the attitude towards portraiture and self-portraiture are analyzed within the development of the theoretic context of Giovan Pietro Bellori’s *Idea*, whose discourse on portraiture opened a debate on the definition of portrait representation beyond the aristotelian mediation between *ethos* and *pathos* or beyond the representation of what is “vivo e naturale”.

ATSUSHI MIURA

University of Tokyo, Professore
miura@fusehime.c.u-tokyo.ac.jp

Les autoportraits de Manet et de sa génération

Les autoportraits sont rares dans l’œuvre d’Edouard Manet. Il a inséré son portrait dans *La pêche* (1861-63), dans *La musique aux Tuileries* (1862), et dans *Bal masqué à l’Opéra* (1873-74), et n’a réalisé que deux autoportraits indépendants, en 1878-1879 : l’un en buste, l’un en pied, œuvres tout à fait exceptionnelles. Nous examinerons ces deux autoportraits pour mettre en lumière la signification particulière que Manet souhaita leur donner par rapport à leur accrochage particulier dans son atelier avant sa mort. Les relations avec l’œuvre de Vélasquez y sont évidentes, mais des caractéristiques diamétralement opposées de ces pendants nous permettent de dévoiler un sens différent et fondamental pour Manet dans ses dernières années. Ceci permet de comprendre et d’expliquer les similitudes et les différences de ces œuvres avec les autoportraits indépendants d’autres peintres de la génération de Manet, tel qu’Henri Fantin-Latour.

JUSTINE MOECKLI

Musée d’art et d’histoire, Genève, Assistente Conservatore
jbm246@nyu.edu

*La femme cache-t-elle toujours l’artiste ?
L’Autoportrait au chapeau de paille d’Elisabeth
Vigée-Lebrun (1755-1842) et sa fortune critique*

De tout temps, l'autportrait a été, entre autres choses, un instrument d'autopromotion. Une manière pour le peintre de se construire une image sociale tout en faisant la démonstration de son talent d'artiste. Ceci est particulièrement vrai dans le cas d'une portraitiste comme Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). Pour une femme peintre de cette époque, les enjeux de l'autportrait sont nombreux. Ne bénéficiant pas d'une tradition aussi importante que celle de ses confrères masculins, il s'agit pour elle d'inventer un nouveau type de représentation. Celui-ci doit se conformer aux codes sociaux régissant l'image des femmes mais il faut aussi qu'il se distingue du simple modèle féminin. À la fois auteur et sujet du tableau, l'artiste jongle avec deux positions différentes. Vigée-Lebrun se montre particulièrement habile dans cet exercice, ce qui n'empêche pas bon nombre d'historiens de l'art de prêter plus d'attention à l'image de la femme qu'à celle de l'artiste. Bien que ses contemporains reconnaissent tous sa beauté et son charme, l'artiste est souvent accusée de narcissisme dans sa manière de se représenter. Ses autoportraits sont rarement analysés en termes esthétiques, comme, par exemple, celui d'idéalisation, mais selon des critères personnels comme la vanité. Une des premières artistes à avoir été étudiée par la critique féministe, Vigée-Lebrun est néanmoins souvent accusée d'utiliser son physique avantageux pour créer des images plaisantes et décoratives indignes d'une artiste « sérieuse ». À l'époque de leur création, mais encore aujourd'hui, beaucoup de commentateurs appliquent des standards différents dans leur analyse des autoportraits masculins et féminins du 18ème siècle. Une comparaison de la critique générée par *l'Autoportrait au chapeau de paille* de Vigée-Lebrun (Collection privée, 1782) et par *l'Autoportrait* de Jacques-Louis David (Paris, Musée du Louvre, 1794) nous permettra également de montrer comment le sexe de l'artiste affecte la manière dont sont perçus les autoportraits.

Self-portraiture has always been, among other things, a means for self-promotion. A way for a painter to construct his/her own social image while advertising his/her artistic skills. This is particularly true for a portraitist like Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). For a woman painter, at this time in history, a lot is at stake in the creation of a self-portrait. Lacking a tradition in self-representation as rich as that of male artists, she has to invent a new type of images. These must conform to the social codes governing the representation of women but must also set themselves apart from the classical feminine models. Both author and subject of the painting, the artist must juggle with two different positions. Vigée-Lebrun is particularly clever at this game; yet numerous art historians pay more attention to her image as a woman than as an artist. Even though her contemporaries acknowledge her beauty and charm, the artist is often accused of being narcissistic in the way she depicts herself. Her self-portraits are rarely analysed in aesthetic terms, as for example that of idealization, but criticized using personal traits such as vanity. One of the first artists to have been studied by feminist art historians, Vigée-Lebrun is nevertheless often accused of using her attractive appearance to create pleasing and decorative images unworthy of a "serious" artist. At the time of their creation, as well as today, many critics apply different standards to analyze 18th-century male and female self-portraits. A comparison of the critical discourses generated by Vigée-Lebrun's

Self Portrait in a Straw Hat (Private collection, 1782) and Jacques-Louis David's *Self Portrait* (Paris, Musée du Louvre, 1794) will enable us to point out how the sex of the artist influences the way self-portraits are perceived.

SARAH MUNOZ

Université Toulouse II-Le Mirail, Dottoranda
munoz.sarah@free.fr

Les portraits en médaillon en France méridionale: un ornement humaniste de la Renaissance

Durant la première moitié du XVIe siècle, les portraits en médaillon se multiplient en tous pays dans le décor sculpté, notamment sur les façades des hôtels particuliers. Ce motif ornemental est inscrit dans l'Humanisme de la Renaissance car il répond à la redécouverte et à l'étude des textes et vestiges de l'Antiquité, notamment les médailles, et parce qu'il témoigne du goût pour la représentation humaine par le visage. Grâce à ses sources d'influence antiques, le portrait en médaillon devient un gage de culture pour le commanditaire. Ses fonctions peuvent être étudiées selon son emplacement, sa typologie et plus particulièrement son iconographie, qu'il s'agisse d'effigies de l'Antiquité, d'allégories, de saints ou de portraits réels. Au-delà du simple ornement, les médaillons peuvent ainsi répondre à un jeu d'illusion, à un gage d'érudition ou à une fonction commémorative. Par souci d'apparat, des propriétaires choisissent aussi de faire sculpter leur portrait sur la façade de leur demeure ou dans les cours intérieures. Ce motif rend alors compte de l'individualisation du visage à la Renaissance et il incite à s'interroger sur sa place dans l'art du portrait qui, en sculpture, évolue vers la représentation en buste. Les nombreuses têtes en médaillon qui ornent les monuments de la France méridionale, plus particulièrement, offrent les jalons nécessaires à la compréhension d'un type de portrait très peu étudié et pourtant révélateur d'un siècle et d'une société.

In the first half of 16th century, the roundels with heads or busts abound in all countries in the sculpted décor, particularly on private house façades. These ornamental motifs are inscribed in Renaissance's Humanism because they respond to rediscovery and study of texts and remnants of Antiquity, particularly medals, and because they reveal the taste for the human representation by the portrait. Thanks to their ancient sources (medals, images clipeatae, funerary portraits), the roundels became a token of culture to the owner. Their functions can be studied by their localization, their typology and more precisely by their iconography, be they ancient effigies, allegories, saints or real portraits. More than a simple ornament, the roundels can respond to a game of illusion, a token of erudition or a commemorative function. For the sake of celebration, some owners choose to order their portraits sculpted on their house's façade or in the courtyard. These motifs point to individualization in Renaissance times and drive to think about its place in art portraiture, which, in sculpture, alters to bust representation. More precisely, the numerous roundels decorating southern France's monuments offer the necessary tools to understand a type of portrait rarely studied but yet pointing to a century and a society.

CHRISTINA POSSELT

Die Gattung Porträt in den *Viten Vasaris*

Vasari's *Vite* sind für eine Vielzahl kunsttheoretischer und -historischer Konzepte bekannt. Geht es um das Porträt, wird Vasari zwar als Quelle für Fakten- oder Anekdotenwissen herangezogen, für eine theoretische Betrachtung dieser Gattung scheint er hingegen marginal. Zwar herrscht eine aufgrund des *disegno*-Primats negative Beurteilung des Porträts vor, doch bietet Vasari bei genauerer Betrachtung eine Fülle von Herangehensweisen zur Betrachtung des Porträts, die auch ein Licht auf den kulturhistorischen Hintergrund des frühneuzeitlichen Bildnisgebrauchs wirft. Einige dieser Aspekte sollen in meinem Vortrag herausgegriffen werden: Das Kriterium der Ähnlichkeit war für die Kunst der Renaissance und insbesondere für das Porträt das entscheidende Paradigma. Entsprechend häufig werden Bildnisse unter dem Aspekt des „al naturale“ beurteilt. Diese zeitgenössische Formulierung wird jedoch problematisch, wenn auch Verstorbene, historische Persönlichkeiten oder sogar Heilige als naturwahr repräsentiert gelten. Das Verständnis und Verhältnis von Authentizität und Ähnlichkeit, von Wahrheitsgehalt und ästhetischer Qualität bedarf deshalb einer eingehenden Betrachtung. Das Motiv der Lebendigkeit stellt eine weitere Kategorie der Beurteilung dar, die sich auch bei Vasari in zahlreichen *Topoi* niederschlägt und auf vielfältige Weise den Paragone zwischen Kunst und Natur sowie Malerei und Dichtkunst thematisiert. Es soll gezeigt werden. Darüber hinaus fließt in seine Beurteilung die memoriale Bedeutung des Porträts ein. Als biographisches Konzept prägt das Porträt die *Viten* zudem konzeptionell: Vasari vermittelt durch seine Lebens- und Werkbeschreibungen den *exemplum*-Charakter der Künstler im Sinne eines – fraglos stilisierten – Porträts. Gemeinsam mit Hinweisen auf das konkrete Aussehen gelingt ihm so die Übersetzung eines Bildnisses in ein sprachliches Porträt, dessen Konzeption ebenfalls kurz dargestellt werden soll.

Vasari's *Lives* are known for an abundance of art theoretical and art historical concepts. Talking about the portrait, Vasari is used as a source of knowledge or anecdotes, but for theoretical considerations he seems marginal. Even though a negative judgment prevails – due to the primacy of *disegno* –, Vasari offers a lot of approaches to look at portraits. Some of these aspects should be presented in my speech: in portrait painting, mimesis as the basic axiom of early modern art turns out very differentiated. Accordingly, the portraits are frequently assessed as „al naturale“. This contemporary formulation is however problematic, being applicable to deceased, historical persons or even to saints. The understanding of and relation between authenticity and similarity, between the content of truth and aesthetic quality thus need detailed attention. Liveliness is as a further category of valuation that is reflected in numerous *topoi* that contextualizes the *paragone* between art and nature as between painting and poetry. It should be demonstrated how Vasari uses these paradigms. Furthermore, the importance of *memoria* is incorporated into his judgment. Moreover, the portrait in its biographical dimension shapes the *Lives* conceptually: Vasari imparts the exemplary character of the artists through his descriptions of life and works in the sense of a – unquestionable

stylized – portrait. Together with references to the concrete appearance, he succeeds in translating a portrait into a linguistic portrait that should be sketched, too.

MICHAEL PREIDEL

Katholische Universität Eichstaett, Master
michael.preidel@elitenetzwerk.de

Die Tötung des Doppelgängers:

André Masson und seine Selbstporträts

Die surrealistische Revolution zeigt sich nicht zuletzt in der Auseinandersetzung der Künstler mit dem eigenen Körper. Als eine Lebenspraxis, eng an den Begriff des «ennui» gebunden, erzwingt sie im größten Leiden am Ich auch Gewalt. Angelehnt an Benjamins Bestimmung des Bild- und Leibraums zeigt sich dieses Phänomen gerade in den Porträts dieser Zeit. Der Automatismus, von André Breton als entscheidendes Merkmal hervorgehoben, ist die Basis jener Bemühungen, mit der die Unmittelbarkeit der eigenen Existenz und der Körper als Fragment vor Augen geführt wird. Die «écriture automatique» – eine Art Fotografie der Gedanken – ist das entsprechende Mittel der graphischen Wiedergabe. Für André Masson, einen Vertreter dieses Verfahrens und einen der Surrealisten, die es als Künstler am konsequentesten durchgesetzt haben, ist die «écriture automatique» als Ausdrucksform des Phantasmas vom zerstückelten Körper nur in Verbindung mit den Texten Nietzsches denkbar. Massons Darstellungen des Dionysos, die ab Mitte der 1930er Jahre entstehen, sind Stufen der Entwicklung in diesem Zerstörungsprozess. Diese Zeichnungen des kopflosen Gottes, die unter anderem für die Zeitschrift «Acéphale» entstehen, werden begleitet von zahlreichen Selbstporträts. In ihnen versucht André Masson mit der «écriture automatique» das Dionysische aufzugreifen und den Prozess der Auflösung des Körpers, insbesondere des Gesichts, am eigenen Spiegelbild zu demonstrieren. Das entstellte Gesicht als Bild wird damit nicht nur eine Antwort auf die Entwicklung des Surrealismus André Bretons, von dem sich der Rebell André Masson selbst längst distanziert hat. Der Tod des Doppelgängers Massons in Form der Selbstauflösung bedeutet vielmehr die Suche nach einer neuen Identität als Künstler.

The surrealist revolution is at least conditioned by the confrontation of the artist with his own body. As a conduct of life connected to the term «ennui» this even means violence if the suffering of the own ego is grievous. According to Benjamin and his definition of the spaces of image and body this phenomenon is mainly shown in the portraits of surrealism. The base of these efforts presenting the immediacy of the own existence and the body as a fragment is the automatism mentioned by André Breton. The «écriture automatique» as a photography of thoughts is the adequate instrument of the graphical representation. André Masson was one of the representants of this technique using the «écriture automatique» most consequently. In his eyes this expression of the phantasme of the own fragmented body was only possible with the reading of Nietzsche. The presentations of Dionysos by André Masson describe that process of destruction. His drawings of the headless god that are amongst others made for the journal «Acéphale» are accompanied by selfportraits. André Masson tried to combine the «écriture automatique» with the Dionysian

elements and demonstrated the process of liquidation by showing his own body. Finally the deformed face as an image is not only a reaction to the development of surrealism, but it is also an answer to the fact that André Masson as a rebel had already dissociated himself from that movement. The death of his double as a self-destruction rather means the search for a new identity of being an artist.

AMANDINE RABIER

Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Dottoranda
amandine.rabier@gmail.com

Füssli et le portrait d'acteur : aux limites d'un genre

Le portrait d'acteur combine deux véritables passions du public Anglais que sont l'art du portrait et l'art de la scène. Dans la seconde moitié du XVIIIème siècle, l'engouement pour ce genre ne cesse de s'accroître avec la multiplication des expositions publiques. Dès lors, le portrait d'acteur devient un outil de valorisation qui sert à la fois la notoriété du modèle représenté et celle du peintre qui le représente. Cependant, loin de s'enfermer dans les limites étroites d'une catégorie générique, le portrait d'acteur transgresse les frontières entre les genres. Dans le portrait d'acteur se concentre la recherche de l'individualité propre au portrait et celle de l'universalité qui est la finalité de la peinture d'histoire. Peindre un acteur, c'est aussi peindre un rôle, avec les vertus dont il est l'incarnation. C'est sur cette double lecture, d'un personnage réel et contemporain et d'un personnage fictif et intemporel que joue Johann Heinrich Fuseli. Double lecture faisant du portrait d'acteur un genre trouble qui met à mal les fondements mêmes de la mimésis. En étudiant les œuvres de Fuseli, nous verrons que loin d'emprunter sa force à la peinture d'histoire, le portrait d'acteur sera au contraire un des outils permettant à la peinture d'histoire de trouver une nouvelle légitimité.

The theatrical portrait combines two real passions of the British public: portrait painting and the art of the stage. During the second half of the eighteenth century, the popularity of this genre continues to expand through the proliferation of public exhibitions. Therefore, theatrical portrait becomes a tool of exploitation which serves both the reputation of the model shown and the painter. Far from being locked in the narrow confines of a generic category, the theatrical portrait crosses boundaries between genre. In the theatrical portrait, the search for individuality of the portrait and that of universality being the purpose of history painting merge. Painting an actor is also painting his role with all the virtues of his incarnation. This double aspect of a same subject, that is to say a real and contemporary character and a one which is fictional but timeless, is used by Johann Heinrich Fuseli. This Double aspect makes the theatrical portrait a turbid genre, which undermines the very foundations of mimesis. Fuseli's works, far from borrowing strength from the history painting, reverse trends and gives it a new legitimacy through the theatrical portrait.

PASCALE NIRINA RATOVONONY

École Normale Supérieure, Paris, Dottoranda
ratovono@phare.normalesup.org

École Nor-

À cache-cache avec le visible:

les autoportraits d'Hervé Télémaque.

D'origine haïtienne, Hervé Télémaque vit et travaille en France depuis 1961. Il fait partie du groupe d'artistes qui, sous le nom de « Figuration narrative », élabore à partir de 1964 une alternative critique au Pop Art anglo-saxon. Son utilisation des images de la consommation de masse est cependant originale, puisqu'elle lui permet de « mettre en place son alphabet, une rhétorique, des signes de plus en plus significatifs de sa vie et de sa pensée » (entretien avec J. Gourgue, 1990). Son matériau de prédilection est donc autobiographique, et les autoportraits tiennent une place importante dans son œuvre. Il s'agit plutôt de fragments d'autoportraits : ses toiles ressemblent à des miroirs brisés ou à des puzzles dépareillés. Télémaque refuse de se laisser regarder, et ce refus est une manière de rejeter à la fois les stéréotypes racistes qui réduisent le Noir à sa couleur de peau, et le projet du réalisme, qui pense la peinture capable d'imiter le monde. La réflexion sur l'identité fragmentée croise donc la réflexion sur le visible toujours indéchiffrable. L'intervention a pour but d'étudier les quelques tableaux dans lesquels apparaît réellement le visage de Télémaque, qui sont des points de repère pour le reste de l'œuvre. Il faudra donc tout d'abord jouer le jeu de piste proposé par le peintre, reconstituer le puzzle, ce qui nous permettra, dans une deuxième partie, de comprendre sa critique de la représentation. La solution singulière proposée par Télémaque, à savoir la réflexion sur l'histoire, fera l'objet de la troisième partie.

Painter Hervé Télémaque was born in Haiti in 1937 ; he lives and works in France since 1961. In 1965, he is part of the "Narrative Figuration" movement aiming to challenge Pop Art : he uses images from the mass medias in his paintings, but in an original way, turning them into his "own alphabet, a rhetoric, increasingly significant signs of [his] life and thought" (interview with J. Gourgue, 1990). In fact his raw material is autobiography, and self-portrait can be seen as the mould of the entire work. However this mould is always broken : Télémaque's self-portraits are characterized by disruption, like scattered puzzles, and thus the artists rejects the possibility of letting anyone stare at him. In this way, he rejects racist stereotypes of the "Black man", but also criticizes as illusory the project of imitating the world through art. Therefore, the different paintings showing fragments of Télémaque's face shall be studied, because they represent turning-points in his work. First we shall try to decipher the painter's code, to build up the puzzle, so as to understand, in a second time, what is said about the invisibility of the Black man, and the invisibility of the world in general. We finally shall observe Télémaque's original thought about history, allowing him to solve the contradiction.

CATHERINE SCHALLER

Université de Fribourg, Dottore di ricerca
cat.schaller@sunrise.ch

Du concours de Caylus au portrait intimiste

Le concours de la Tête d'expression, initié par le comte de Caylus à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1759, fut

dédié à l'expression des passions. L'aspect le plus documenté concernera les toiles lauréates pour toute la période du XIXe siècle. Analysées de manière chronologique, les *Têtes d'expression* de l'Ecole des Beaux-Arts présentent une évolution picturale et sémantique intéressante. Cette compétition académique, fortement réglementée, soulève de nombreux problèmes dès sa mise en pratique. En effet, le temps de pose ne permet guère l'instantanéité des expressions, tandis que les modèles, exclusivement féminins, limitent l'expressivité aux passions admises pour les dames, soit des passions douces. Le début du siècle propose des visages de déesses antiques reconnaissables à leur décorum tandis que vingt ans plus tard, les toiles exposent des portraits de femmes tristes, rêveuses, souriantes, insouciantes. Il s'agit surtout de portraits où l'émotion du modèle est tellement subtile qu'aucune expression n'est vraiment reconnaissable. Ces toiles expriment d'une certaine manière des attitudes typiquement féminines et conventionnelles, apparentées au genre intime du portrait féminin. Dès le milieu du XIXe siècle, les toiles du concours de Caylus participent activement au décolletage des modèles, comme dans *La mélancolie* de Benouville ou dans *Le dédain* de Bouguereau. La gamme des expressions données alors aux modèles procède d'une certaine passivité émotive. La vulnérabilité féminine combinée à un zeste d'érotisme sous-tendent ces peintures. Les toiles lauréates du concours écrivent ainsi le regard artistique masculin sur le modèle féminin dans cette fin du XIXe siècle.

Il concorso della *Tête d'expression*, promosso dal conte di Caylus alla Ecole des Beaux-Arts di Parigi nel 1759, fu dedicato all'espressione delle passioni. L'aspetto il più documentato riguarda i quadri vincitori per tutto il periodo del XIX secolo. Analizzate cronologicamente, le *Têtes d'expression* presentano un'interessante evoluzione pittorica e semantica. Ben che sia rigorosamente regolata, questa gara accademica sollevò numerosi problemi appena fu messa in pratica. Difatti, il tempo di posa non permette l'istantaneità delle espressioni, mentre le modelle esclusivamente femminili limitano l'expressività alle passioni ammesse per le donne, cioè alle passioni dolci. L'inizio del secolo propone dei volti di antiche regine che si riconoscono al loro *decorum*, mentre venti anni più tardi, i quadri espongono dei ritratti di donne tristi, sognanti, sorridenti, spensierate. Si parla soprattutto di ritratti dove l'emozione delle modelle è talmente sottile che nessuna espressione è veramente riconoscibile. In un certo modo, questi quadri esprimono degli atteggiamenti tipicamente femminili e convenzionali, imparentati al genere intimo del ritratto femminile. Dalla metà del XIX secolo, i quadri del concorso di Caylus partecipano attivamente al *décolletage* delle modelle, come *La mélancolie* di Benouville o *Le dédain* di Bouguereau. La gamma delle espressioni date alle modelle proviene d'una certa passività emotiva. La vulnerabilità femminile combinata a una goccia d'érotismo è all'origine di queste pitture. In questa fine del XIX secolo i quadri vincitori del concorso riflettono lo sguardo artistico maschile sul modello femminile.

OLGA SMITH

University of Cambridge, Dottoranda
os243@cam.ac.uk

Portrait of the Artist as Everyman: Christian Boltanski's 10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964

The title of Christian Boltanski's *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* (1972) invites an interpretation of this collection of portraits as ordinary family album snapshots recording the artist's maturation between the ages of two and twenty. Against the injunctions of the title and the captions accompanying the photographs we must pose the conspicuous absence of resemblance between the sitters. These images purport to deceive: with the exception of the very last one, none of the photographs reproduce the true likeness of the artist. Celebrated as one of France's most preeminent living artists, Boltanski (born 1944) with this work manipulates the rhetorical language of the genre of family photography to achieve the effect of referential homogeneity of these images, thus testing the celebrated powers of the photograph to authenticate reality and its status as an 'index' (C.S. Pierce; R. Krauss 1977). Simultaneously, Boltanski exposes the codes and conventions of the family snapshot portrait, at which point his visual investigation overlaps with Pierre Bourdieu's sociological study *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965, featuring a contribution from the artist's brother and eminent sociologist Luc Boltanski). Faced with the paradox produced by the uncanny resemblance of all family photographic portraits despite the individual circumstances of their production, Bourdieu offers a somewhat reductive interpretation. I will contest these readings by focusing on the family portrait as the locus of the *familiar* in Boltanski through the prism of photography: the expansion of the indexical precision of the photographic *this* produces the generic and universal *any* (Mary Ann Doane, 2002). As the images from *10 Photographic Portraits* impose themselves as faceless, generic portraits, thus rendering the taxonomic potential of the photographic portrait potentially unbound, the questions arise regarding the photograph's alleged powers to preserve a true likeness of a unique individual.

Le titre de l'œuvre de Boltanski *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski, 1946-1964* (1972) invite à une interprétation de cette collection de portraits comme une série de clichés provenant d'un album de famille ordinaire, témoignages classiques de la croissance de l'artiste entre l'âge de deux et vingt ans. Contrairement à ce que laissent penser ce titre et les légendes accompagnant les clichés, les images sont marquées par un manque de ressemblance flagrant entre les modèles. Ces images se veulent mensongères : si ce n'est le dernier de la série, aucun cliché n'offre le véritable portrait de Boltanski. Avec cette œuvre, Boltanski (né 1944), un des artistes majeurs de la scène contemporaine française, manipule la rhétorique du genre de la photographie de famille, afin de mettre en lumière l'effet d'homogénéité référentielle entre les images, interrogeant ainsi le statut de la photographie comme « l'index de référence » (C.S. Pierce; R. Krauss 1977), et par là sa capacité à authentifier le réel. En même temps, Boltanski dévoile la typologie et les codes de la photographie de famille, et rejoint ici les études sociologiques de Pierre Bourdieu dans *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965, incluant une contribution du frère de l'artiste et éminent sociologue Luc Boltanski). Face au paradoxe de la ressemblance troublante entre

chaque photographie de famille, nonobstant les conditions individuelles de leur production, Bourdieu offre une interprétation sociologique qui peut sembler réductrice. Cette présentation aura pour but de nuancer cette interprétation en se concentrant sur le statut du portrait de famille comme lieu du *familiär* chez Boltanski, à travers le prisme de la photographie : l'expansion de la notion de 'fidélité d'indexation' du 'ceci' photographique produit le générique et universel 'tout' (Mary Ann Doane, 2002). Ces images qui constituent les *10 Portraits photographiques*, s'imposant elles-mêmes comme portraits génériques d'un homme sans visage, et mettant ainsi à mal le potentiel classificateur du portrait photographique, soulèvent la question du pouvoir présumé de la photographie à garantir la vraie ressemblance d'un individu.

CARLOTTA SYLOS CALÒ

Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Dottoranda
carlottasyloscalo@gmail.com

Identità e alterità negli autoritratti di Alighiero Boetti

Nel corso del mio intervento tratterò i temi dell'identità, dello sdoppiamento e dell'impronta, del doppio inteso come specularità e completamento, più volte affrontati da Alighiero Boetti, attraverso la lettura di alcuni suoi lavori assimilabili al genere del ritratto. *Gemelli* e *Ritratto e autoritratto in negativo*, relativi al biennio 1968-1969 in cui Boetti comincia a confrontarsi con la definizione problematica della propria identità di artista e di uomo, sono doppiamente sua effigie: autoritratti e impronte. Ciò si evidenzia nell'uso del calco e in quello della fotografia intesa come impronta della luce su una superficie sensibile che rivela l'interesse dell'artista per la dualità negativo – positivo, già evidenziata da *I vedenti* (1967) e al contempo conferma il rilievo dato ai sensi, specie al tatto e alla vista (anch'essi speculari giacché uno compensa l'altra). *Ritratto e autoritratto in negativo* (1968) è una fotografia del calco del volto dell'artista impresso in un sasso (*Autoritratto in negativo*), posto accanto a Boetti sdraiato a terra, come in un autoritratto gemellare dell'uomo e dell'artista, positivo e negativo, carne e pietra, pieno e vuoto. In *Gemelli* (1968), impiegando ancora la fotografia, Boetti combina il lavoro postale al tema dell'autoritratto. Sulla cartolina è stampato il fotomontaggio dell'artista riprodotto in due figure simili che si tengono per mano. Evidente l'interesse per il doppio e l'immagine speculare, che qui divengono tramite per un'indagine su identità e somiglianza, sul completamento ottenuto nella somma delle differenze. Queste opere, con *lo che prendo il sole a Torino il 19/1/1969* (1969) e *Specchio cieco* (1976), possono essere intese come una riflessione sull'identità e l'alterità: concepite a partire dal corpo, dalla persona dell'artista e dai sensi (vista e tatto), con la loro funzione autoanalitica giocano con la tautologia del ritratto, mostrando lo sdoppiamento e l'intreccio delle dimensioni esistenziale e artistica.

In the course of my speech I will address the themes of identity, duplication and imprint, and of the duality of specularity and completion, themes addressed many times by Alighiero Boetti that I will analyze in reference to some of his art works that can be assimilated to the genre of portraiture. The works *Gemelli* and *Ritratto e autoritratto in negativo* belong to the period between 1968-1969, when

Boetti begins to confront the issue of defining his identity as an artist and as a man. These works symbolize his image, both as self-portraits and prints. This is highlighted in his use of cast and his viewing photography as an imprint of light on a sensitive surface, revealing the artist's interest in the duality of negative and positive, as in *I vedenti* (1967). At the same time, it confirms the meaning he places on the senses, especially touch and sight (this is also specular as one compensates the other). *Ritratto e autoritratto in negativo* (1968) is a photograph taken of the artist's face cast imprinted on stone (*Autoritratto in negativo*) and placed next to Boetti who is lying on the ground: like a twin portrait of the man and the artist, the positive and the negative, the flesh and the stone, full and empty at the same time. In *Gemelli* (1968), still using photography, Boetti combines postal work with the theme of self-portraiture. A photomontage of the artist is printed on the postcard, showing two similar figures holding hands. His interest in dual and mirror images is evident as they become a mean to investigate identities and similarities, as well as the concept of completion obtained by adding differences. These works, together with *lo che prendo il sole a Torino il 19/1/1969* (1969) and *Specchio cieco* (1976), can be understood as a reflection on identity and otherness: designed from the body, the person and the artist, as well as from the senses (sight and touch), their self-analytical function interacts with the tautology of the portrait, displaying the decoupling as well as the interweaving of the artistic and existential dimensions.

TAMARA TOLNAI

Zentralinstitut für Kunstgeschichte
München - Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., Master
Tamara.Tolnai@gmx.de

Zwischen Individuum und Typus:

Zu Porträts in den Kunstaufrägen der Familie Roverella

Mit drei Brüdern in höchsten kirchlichen Ämtern gehörte die Familie Roverella aus Ferrara in der zweiten Hälfte des Quattrocento zur geistlichen Oberschicht ihrer Zeit. Die Kunstaufräge der Familie in Rom und Ferrara dienten der Repräsentation der Familienmitglieder als Angehörige einer sozialen und intellektuellen Elite. Sie sicherten die Memoria der individuellen Auftraggeber und trugen zugleich nicht nur zu ihrem Nachruhm bei, sondern verliehen der ganzen Familie Prestige. Am Beispiel der sogenannten *pala Roverella*, die ab um 1474 von Cosimo Tura als Altar für die Kirche des Klosters San Giorgio in Ferrara geschaffen wurde, soll die Rolle des Porträts in diesem Gefüge der familiären Selbstinszenierung untersucht werden. Die Stifterdarstellungen des Altars und der Vergleich mit den Porträts seiner Auftraggeber in anderen Medien, insbesondere Medaillen und Grabskulptur sind der Anlass zu einer Auseinandersetzung mit grundlegenden Problemen des Porträts in der Frührenaissance: Inwiefern haben die Porträts der Familienmitglieder Abbildcharakter? Sind sie als wirklichkeitstreue Ebenbilder der porträtierten Individuen zu verstehen oder steht doch mehr die Repräsentation als möglicherweise idealtypische Vertreter einer sozialen Schicht im Vordergrund? Welchen Einfluss haben dabei die beiden Lebenswelten der römisch-klerikalen und ferraresisch-patrizischen Elite, der die Auftraggeber angehörten?

With three brothers in highest church offices, the Roverella of Ferrara belonged to the clerical upper class of the late Quattrocento. The works of art commissioned by the family in Rome and Ferrara served the purpose to represent members of the family as part of a social and intellectual elite. They secured the memory of individual patrons and did not only contribute to their posthumous fame but also enhance the social prestige of the whole family. Using the example of the so-called *pala Roverella*, executed by Cosmè Tura from about 1474 as altarpiece for the monastery of San Giorgio in Ferrara, the function of portraiture in this network of family-self-expression will be examined. Confronted with the portrayal of family members in medals and tomb sculpture, the representation of the donors in the Roverella polyptych leads to a discussion of general problems of portraiture in the early Renaissance: Are these representations mimetic images of individuals or do they merely depict the portrayed as idealized members of a certain social class? How are they influenced by the elite spheres of Roman clergy and Ferrarese nobility, with which the donors were affiliated?

RIA UHLIG

Katholische Universität Eichstaett, Master
ria.uhlig@gmx.de

Destruktion - Kreation in den Selbstportraits Arnulf Rainers
Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts schwankte stärker als in den vorangegangenen Jahrhunderten zwischen den Polen der Kreation und der Destruktion. Innovation und Revolution schienen primär durch die Vernichtung des Bestehenden möglich zu sein, quasi eine »positive Zertrümmerung«, die das Entstehen von Neuem erst ermöglicht. Beispiele sind die Zerstörung der Form durch den Kubismus, Deformation durch den Expressionismus, Subversion durch Surrealismus. Über diese positiv-destruktiven Einflüsse des Surrealismus und des Informel kommt Arnulf Rainer zu den Übermalungen seiner fotografischen Selbstportraits. Rainer geht es weder um die Darstellung von Schönheit noch um die von Identität einer einzelnen Person oder deren Wiedererkennbarkeit. Ihn interessieren enformalisierte Körper – insbesondere Gesichter – sowie extreme emotionale Zustände, in die er sich durch verschiedene Methoden versetzt, um schließlich den »Höhepunkt der Gesichtsspannung«, die äußerste Bewegung des Gesichts in dem bewegungslosen Medium der Fotografie festzuhalten. Durch seine Selbstfotografien und deren Übermalungen steht immer das Motiv der Enthüllung und Verschleierung (Demaskierung) durch den Doppelcharakter des Zeichens im Vordergrund. Rainer versucht, das Verhältnis außen/innen, sichtbar/unsichtbar, Ausdruck/Sein künstlerisch zu ergründen, indem er über seine eigene Persönlichkeit hinausgeht, seine Identität zurücklässt und sich in die emotionale Extremsituation eines anderen hineinversetzt. Es soll gezeigt werden, dass Rainer durch das Mittel der Selbstdarstellung das eigene Selbst zu transzendieren sucht und eine Verbindung zu einem gesellschaftlich-emotionalen Kollektiv eröffnen will, auf der Suche nach einem ursprünglichen Seelenzustand, einer unverfälschten Körperlichkeit.

The art of the twentieth century fluctuated more than in the previous centuries between the pole of creation and the pole of destruction. Innovation and revolution seemed to

be possible primarily by the destruction of the status quo, virtually a "positive destruction", which made possible the emergence of novelty. Examples include the destruction of shape by cubism, the deformation by expressionism, and the subversion by surrealism. It's through these positive-destructive influences of surrealism and Informel that the Austrian artist Arnulf Rainer starts overpainting his photographic self-portraits. Rainer's art is not about the representation of beauty, nor that of identity of an individual person or their recognizability. He is interested in the deformed body - in particular, faces - and extreme emotional states, in which he puts himself, with the help of various methods, to capture the "peak of facial tension", the extreme movements of the face, in the motionless medium of photography. His overpainting is a way to overcome the photograph's deathlike stillness. Through his art, Rainer tries to explore the relationship between outside/inside, visible/invisible, expression/being by leaving behind his identity and immersing himself in the extreme emotional of another. It is to be shown that Rainer uses the self portrayal to transcend the self and open up a connection to a socio-emotional collective, searching for an original spiritual condition, a genuine physicality.

MARIE VICET

Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Dottoranda
marie.vicet@gmail.com

Le portrait à la télévision

Quand les artistes commencent à utiliser le médium vidéo pour créer un nouvel art, issu de la télévision, le portrait reste un modèle de représentation pour ces artistes, qui filment leurs semblables ou se filment eux-mêmes. Andy Warhol déjà avec ses *Screen Tests* dressait des portraits cinématographiques d'un nouveau genre. Sadie Benning quant à elle utilisa sa caméra Fisherprice pour réaliser des autoportraits vidéos (*If Every Girl Had a Diary*, 1990). Certains se sont servis de la télévision comme d'un lieu de mise en scène : Andy Warhol apparaît dès le début des années 1980 dans plusieurs émissions de télévision comme présentateur (*Andy Warhol TV* ou *Andy Warhol Fifteen Minutes* sur MTV à partir de 1985). D'autres artistes reprisent la figure du présentateur et la détournèrent : Peter Weibel avec *Tv-news (Tv-tod2 / Tv-death2)*, 1970. Matthieu Lorette de son côté construit à travers plusieurs passages télévisuels « un portrait de lui-même en spectateur d'émissions de télévision ». Des artistes en retour ont mis le téléspectateur à l'écran, dans une sorte de mise en abyme : Bill Viola filme dans leur salon des anonymes regardant la télévision et diffuse ensuite ces portraits dans le salon d'autres téléspectateurs (*Reverse Television - Portraits of Viewers*, 1983-1984 pour la WGBH-TV). Valie Export, par le même principe, diffuse les images d'une famille regardant sur son téléviseur une autre famille en train de regarder la télévision dans un effet de miroir (*Facing a Family*, 1971). Il sera ici question de voir de quelle façon les artistes vidéo se sont emparés du portrait en tant que genre artistique et l'ont adapté aux problématiques propres à la télévision.

When artists began to use the video medium to create a new art coming from television, the portrait still remained a representation model for these artists who filmed their

fellow human beings or themselves. Andy Warhol already with his *Screen Tests* made out cinematic portraits of a new genre. Sadie Benning has used his Fisherprice camera to make videographic self-portraits (*If Every Girl Had a Diary*, 1990). Some have used television as a place of staging: Andy Warhol appeared as a host in the early 1980s in several TV shows (*Andy Warhol's TV* and *Andy Warhol Fifteen Minutes* on MTV from 1985). Other artists have taken the anchorman's figure and have turned it away: Peter Weibel with *TV-news (TV-tod2 / TV-death2)*, 1970. On the flip side, Matthieu Lorette has created through several passages on television "a portrait of himself as TV shows' spectator". Artists have also put the viewer on screen in a sort of abyss: Bill Viola has filmed anonymous people watching television in their living room and then has broadcasted these portraits in other viewers' living room (*Reverse Television - Portraits of Viewers*, 1983-1984 for the WGBH-TV). Valie Export, by the same way, has broadcasted images of a family watching another family on TV who watched television in a mirror effect (*Facing a Family*, 1971). It will be here question to see how video artists have taken possession of the portrait as an art form and have adapted it to specific issues of television.

DENIS VIVA

Università degli Studi di Udine, Dottore di Ricerca
vivadenis@hotmail.com

Il posto del re: Giulio Paolini e il ritratto (1965-70)

Sarebbe senz'altro fuorviante considerare l'opera di Giulio Paolini come una riflessione metalinguistica parcellizzata sui singoli generi pittorici. Tuttavia, con l'impiego della fotografia dal 1965, Paolini intraprende, iniziando dal tema dell'autoritratto in presenza della strumentazione del mestiere (*Delfo; Diaframma 8*), un assiduo e peculiare ricorso al genere. Nel panorama concettuale e comportamentale di fine decade, egli appare isolato per le sue modalità operative scerve da connotazioni ideologiche o psicanalitiche e, inaspettatamente, più prossime all'impostazione canonica del genere. Il ritratto si offre, nel suo caso, come un dispositivo visivo, privilegiato per la capacità di instaurare delle relazioni, allo stesso tempo, ambigue e speculari tra autore, soggetto ritratto, fruitore e opera che ne veicola l'immagine. Tale ambiguità si svolge, in Paolini, lungo due direttrici parallele, quella storica e quella "ottica", che giungono a maturazione nel biennio '67- '68: la ritenzione mnemonica delle fattezze individuali, di cui il ritratto è capace, si compie in un gioco di citazioni e sovrapposizioni attraverso la storia che, paradossalmente, inficia la presunta verosimiglianza del genere (*L'invenzione di Ingres*, 1968); lo stringente dialogo visivo intessuto dal ritratto, attraverso un'incessante reciprocità di sostituzioni, riconduce all'esercizio simultaneo dello sguardo, del guardare e dell'essere guardato (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967). Paolini approfondì queste potenzialità, insite nel genere, grazie alla parallela riflessione letteraria e filosofica: l'espedito letterario della *mise en abîme*, caro al Nouveau Roman, che si propone come messa in evidenza dell'atto fruitivo o creativo in quanto tale - a cui Paolini farà esplicito riferimento nel *Ritratto di Alain Robbe-Grillet* (1967). O, ancora, la lettura de *Las Meninas* di Diego Velázquez proposta da Michel Foucault, ne *Les mots et les choses*, che impostò la riflessione di Paolini sul ruolo

intercambiabile, assegnato da quest'opera, alla posizione implicita del re, soggetto raffigurato e spettatore (*L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968).

It would undoubtedly be misleading to consider the work of Giulio Paolini as a metalinguistic reflection parceled out among the distinct pictorial genres. Despite that, with the utilization of the photograph from 1965 on, Paolini embarked on, starting from the theme of the self-portrait in the presence of the "tools of the trade" (*Delfo; Diaframma 8*), an assiduous and peculiar recourse to the genre. In the Conceptual and Body Art scene of the end of the decade, he appears isolated because of his operative modalities, free from ideological or psychoanalytical connotations and, unexpectedly, closer to the canonical layout of the genre. The portrait offers itself, in this case, as a visual device, favored because of the ability to set up relationships, at the same time, ambiguous and mirror-like between the artist, the subject portrayed, the spectator and the work that conveys the image. Such ambiguity takes place, in Paolini, along two parallel directions, the historical and the 'optical', which fully matures in the biennium '67 - '68: the mnemonic retention of the individual features, which the portrait is capable of, occurs in the play of quotations and overlapping through history that, paradoxically, invalidates the supposed verisimilitude of the genre (*L'invenzione di Ingres*, 1968); the tight visual dialogue woven together by the portrait, through an incessant reciprocity of substitutions, leads to the simultaneous exercise of the gaze, of looking at and being looked at (*Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, 1967). Paolini thoroughly explored this potential, inherent in the genre, thanks to the parallel literary and philosophical reflection: the literary expedient of *mise en abîme*, dear to the Nouveau Roman, which offers evidence of the creative or receptive act as such - to which Paolini will make explicit reference in the *Ritratto di Alain Robbe-Grillet* (1967). Or, again, the interpretation of *Las Meninas* by Diego Velázquez proposed by Michel Foucault in *Les mots e les choses* and retrieved by Paolini's reflection on the interchangeable role, attributed by this work, to the implicit position of the king, subject depicted and spectator (*L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968).

RINGRAZIAMENTI

L'VIII edizione della Scuola Internazionale di Primavera è stata realizzata a Firenze grazie al sostegno determinante dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze

con il contributo di

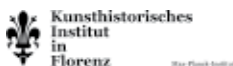
Institut Français de Florence,
Kunsthistorisches Institut Florenz,
Polo Museale Fiorentino,
Università di Firenze,
Villa I Tatti The Harvard University Center
for Italian Renaissance Studies
che qui si ringraziano vivamente

assieme a

Università e Istituzioni del Coordinamento
per la Ricerca Scientifica in Storia dell'Arte:
École Normale Supérieure; Deutscher Akademischer
Austausch Dienst; Goethe Universität Frankfurt a.M.;
Harvard University; Institut National d'Histoire de l'Art;
Institut Universitaire de France; Katholische
Universität Eichstaett; Ludwig-Maximilians Universität München;
Università di Pisa; Université de Fribourg;
Université de Genève; Université de Lausanne;
Université de Montréal; Université Paris Ouest Nanterre
La Défense; Université de Provence Aix-Marseille;
University of Edinburgh; Zentral Institut für Kunstgeschichte

oltre ai membri del Comitato scientifico,
gli organizzatori intendono esprimere la loro gratitudine
ai colleghi

Susan Bates, Fabiana Bonucci, Olivier Bonfait,
Jean-Loup Bourget, Alessandro Cecchi, Andrea De Marchi,
Claudio Di Benedetto, Anita Dolfus, Francesca de Luca,
Siro Ferrone, Claude Imbert, Angela Lee,
Antoinette Le Normand-Romain, Anne Marijnen,
Bernard Micaud, Antonio Natali, Susan Payne, Antonio Pinelli,
Thierry Dufrière, Bruno Vecchio



in copertina
Durer,

progetto grafico
Fabiana Bonucci Studio, Firenze
stampa
Stabilimento grafico Rindi snc, Prato

