© Marc Riboud

XVIe école de printemps
d'histoire de l'art

art et politique

du 18 au 22 juin 2018
Bâtiment Max Weber

Campus universitaire de Nanterre
200 avenue de la République
92001 Nanterre
RER Nanterre-Université

Mercredi 20 juin au
Centre allemand d'histoire de l'art
Hôtel Lully
45, rue des Petits Champs
75002 Paris

Université
Paris Nanterre

Art et politique

XVIe école de printemps d'histoire de l'art
Nanterre
18 au 22 juin 2018


ASSEIGNEMENT ARTISTIQUE
SOLIDAIRE
IBEREZ NOS CAMA
GEOGRAPHIE
bibliothèque, C.N.R.S
les PROF'S de NANTE
rois POINTS
MOUVEMENT


du 22 MARS

Pages précédentes : Elie Kagan, *Manifestation vers Denfert-Rochereau après les arrestations du 22 mars*, 7 mai 1968. Collection La contemporaine. ©Elie Kagan / La contemporaine

XVIe école de printemps
d'histoire de l'art

art et politique

organisée par
Émilie Blin
Christian Joschke
Ségolène Le Men

du 18 au 22 juin 2018
Bâtiment Max Weber

Campus universitaire de Nanterre
200 avenue de la République
92001 Nanterre
RER Nanterre-Université

Mercredi 20 juin au
Centre allemand d'histoire de l'art
Hôtel Lully
45, rue des Petits Champs
75002 Paris

L'étude des rapports entre art et politique est toujours peu ou prou marquée du soupçon du fonctionnalisme. Évoquer la « fonction politique de l'art », serait en réduire la portée esthétique, sacrifier la forme sur l'autel d'un principe extérieur, plaquer sur l'œuvre une vision instrumentale. La notion de « propagande », abondamment utilisée par les historiens, est emblématique de cette réduction du visuel au message qu'impose l'insertion de l'art dans la cadence de l'histoire politique. Ce que le politique fait à l'art est alors envisagé comme une perte – de l'esthétique, de la forme, de l'autonomie de l'art. Tout se passe comme si se rejouaient ici les anciennes querelles qui entouraient jadis la réflexion sur la « destination sociale » de l'art ; comme s'il fallait aussi maintenir la possibilité pour l'art d'être le dernier refuge de la liberté.

De récents travaux font néanmoins apparaître un nouveau type de convergence entre l'histoire et l'histoire de l'art, qui nous amène à repenser les termes de la réflexion. D'un côté, les historiennes et historiens du fait politique semblent renouer avec une démarche nourrie dès ses origines par l'anthropologie, pour qui les symboles ont des conséquences sur le monde réel. Les rituels politiques, emblèmes, cultures visuelles ou artistiques contribuent au fait politique non comme simple reflet ou expression du déroulement historique, mais en tant qu'ils sont pris dans une chaîne événementielle complexe. Pour ces derniers, la vie et la puissance des symboles se mesurent aux bouleversements qu'ils produisent dans le monde social. D'autre part, en écho à cette histoire, répond, dans la discipline de l'histoire de l'art, du théâtre, de la photographie et du cinéma, un intérêt renouvelé, rafraîchi pour une tradition qu'on croyait révolue, l'histoire sociale de l'art, attachée à ancrer la production artistique comme les discours sur l'art et l'historiographie dans les mouvements politiques et sociaux. Au croisement de ces deux trajectoires se pose une question : celle de l'art comme mode d'intervention politique.

Si l'on définit le politique comme le lieu de l'expression des dissensions, des désaccords, comme le moment où se rencontrent des positions contraires, alors il est possible de sortir d'une vision intentionnaliste selon laquelle l'art serait l'affirmation symbolique d'un pouvoir, d'une souveraineté, d'un message politique ; de comprendre comment l'art agit sur les frontières, les zones de frottement, les moments conflictuels, comment il partage et départage la chose publique. Il s'agit en somme de renverser la position pour s'interroger sur ce que l'art fait au politique. Quelles transformations l'art produit-il sur les institutions, les groupes, les partis, les classes sociales ?

Cinquante ans après le formidable essor de l'histoire sociale de l'art, qui coïncidait avec celui de l'anthropologie, de nouveaux questionnements ont émergé, de nouveaux territoires se sont ouverts. L'héritage des *visual studies* et de la pensée foucaldienne, l'assimilation tardive des *cultural studies*, l'importance croissante de la géographie artistique, de la sociologie des réseaux, de l'histoire transnationale à l'ère de la mondialisation : autant de facteurs qui ont fait évoluer les méthodes de l'histoire de l'art pour définir à nouveau frais l'action de l'art sur le politique.

Christian Joschke

Lundi 18 juin 2018

Matin : ateliers

9h
Ateliers de lecture
avec Christian Joschke (Université Paris Nanterre)
Johanne Lamoureux (Université de Montréal)
Todd Porterfield (New York Université)
et Michael Zimmermann (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

11h
Présentations

12h30
Déjeuner

Après-midi : Résistances

14h
Sabine Girg (KU Eichstätt-Ingolstadt/Universität Heidelberg)
Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners" im Schatten des Krimkrieges

14h40
Nathalie Cau (Université Paris Nanterre)
« Mir zeynen do ! » (« Nous sommes là ! »), le déguisement d'Hitler à Landsberg-am-Lech, Pourim 1946 : fictions, documentaire et revendication

15h20
Diletta Moscatelli (Aix-Marseille Université)
Le Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz : un exemple de mise en visibilité de la cause des pauvres ?

Discutante : Ilaria Fornacciari (Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis)

16h
Pause

16h20
Lucas Iannuzzi (Università degli Studi di Pisa)
Lidio Cipriani et les images de l'altérité

17h00
Dortje Fink (Humboldt Universität zu Berlin)
Politische (Un-)Korrektheit im Werk von Sebastião Salgado und Boris Mikhailov

Discutante : Clara Bouveresse

17h40
Visite de La contemporaine et présentation du projet de construction de bibliothèque – archives – musée des mondes contemporains sur le campus de Nanterre

avec Valérie Tesnière, directrice de La contemporaine

18h30

Faire et arpenter l'histoire de l'université de Nanterre : visite du campus

Mardi 19 juin 2018

Matin : Empires, territoires, dominations

9h
Sofia Navarro (EHESS, École des hautes études en sciences sociales, Paris)
La série de tableaux de castes (1763) du peintre mexicain Miguel Cabrera au-delà de la propagande coloniale

9h40
Anna Perreault (Université de Montréal)
TOTIUS GRAECIAE DESCRIPTIO : définition du territoire grec et patriotisme dans une carte du XVIe siècle

10h20
Gabrielle Marcoux (Université de Montréal)
Re-spatialisation des corps colonisés dans l'art autochtone actuel au Canada : Souveraineté territoriale, rhétorique et mémorielle

Discutante : Bronwen Wilson (University of California Los Angeles)

11h
Pause

11h20
Lauren Taylor (UCLA, Los Angeles)
Art and Building Blocs in Dakar: Cold War Politics at the Premier Festival Mondial des Arts Nègres

12h
Marjan Tajeddini (ENS de Paris)
Comment la politique fit son apparition dans l'art moderne en Iran

12h40
Alessandra Amin (UCLA, Los Angeles)
Forms of Resistance: Art within the Palestinian Liberation Organization, 1964-1982

Discutante : Anne Lafont (EHESS, Paris)

13h10
Déjeuner

Après-midi :

14h30
Visite de Nanterre sous la conduite d'Alain Bocquet (président de la Société d'histoire de Nanterre)

Nationalismes et dictatures

16h10
Costanza Ballardini (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan)
Lo sviluppo delle collezioni del Musée du Jeu de Paume come catalizzatore di sensibilizzazione estetica e civile negli anni tra le due guerre

16h50
Hélène Duret (ENS-Ulm / École du Louvre, Paris)
Les expositions d'art « dégénéré » et leur réception en France

17h30
Max Bonhomme (Université Paris Nanterre)
La communication graphique du régime de Vichy (1940-1944) : entre imagerie populaire et « modernisme réactionnaire »

Discutante : Gloria Guirao Soro (Université Paris 8 / Universitat de Barcelona)

18h10
Pause

18H30
Table-ronde : Repenser le politique. Biopolitique et formes-de-vie - de Foucault au débat actuel

avec Guillaume Le Blanc (Université Paris Est Créteil)
et Judith Revel (Université Paris Nanterre)
animée par Michael Zimmermann (KU Eichstätt-Ingolstadt)

Mercredi 20 juin 2018

Lieu :
Centre allemand d'histoire de l'art, Hôtel Lully
45, rue des Petits Champs
75002 Paris

Matin : Contestations

9h30
Thomas Helbig (Humboldt Universität zu Berlin)
„Wir müssen politisch Filme machen" – Das Jahr 1968 als Wendepunkt im Werk von Jean-Luc Godard

10h10
Sarah Alberti (Bauhaus Universität, Weimar)
Momentaufnahme im deutschen Vakuum
Das Ausstellungsprojekt „Die Endlichkeit der Freiheit" in Berlin im Jahr 1990

Discutant : Bruno Grimm (KU Eichstätt-Ingolstadt)

10h50
Pause

11h
Table-ronde : exposer les luttes sociales
avec Philippe Artières (directeur de recherche au CNRS)
Éric de Chassey (directeur général de l'INHA)
et Valérie Tesnière (directrice de La Contemporaine)
animée par Christian Joschke (Université Paris Nanterre)

12h30
Déjeuner

Après-midi : Constestations (suite)

14h
Alessandra Franetovich (Università di Firenze)
L'archivio come dispositivo di auto-istituzionalizzazione artistica: Vadim Zakharov e l'archivio del concettualismo moscovita

14h40
Frédérique Desbuissons (Université de Reims Champagne-Ardenne)
Soyons réalistes, demandons l'impossible ! Gustave Courbet en 1968

Discutante : Caterina Caputo (Università di Firenze)

15h20
Visites des expositions « Delacroix (1798-1863) » au Musée du Louvre, de l'exposition « Icônes de mai 68 » à la BNF, et « Chagall, Lissitzky, Malévitch » au Centre Pompidou.

Jeudi 21 juin 2018

Matin : Révolutions et républiques

9h30
Noémi Duperron (Université de Genève)
Tuer le Tyran (1791-1795) : reconnaissance et mort de l'homme politique

10h10
Violaine Joëssel (Université de Genève)
La peinture d'histoire américaine à l'heure du bipartisme : les exemples de John Trumbull et Charles Willson Peale

10h50
Anna Bernardi (Università della Svizzera Italiana, Lugano)
La politica della memoria non costruita Due progetti per monumenti non realizzati a New York City e a Washington D.C.

Discutant : Diogo Rodrigues de Barros (Université de Montréal)

11h30
Pause

11h50
Ghislaine Glasson Deschaumes
Présentation du LabEx « Passés dans le présent »

12h30
Déjeuner

Après-midi : Légitimités

14h
Bérénice Bouty (Université Paris-Sorbonne)
Rendre à César : quelques hypothèses sur les enjeux socio-politiques du phénomène de « visage d'époque »

14h40
Francesca Padovani (Università degli studi di Trento)
Un ritratto legittimo per confermare una presenza "illegittima": le statue degli Asburgo nella Hofburg di Bressanone (1596-1601)

Discutante : Émilie Blin (Université Paris Nanterre)

15h20
Pause

15h40
Angela Benza (Université de Genève)
« When power to flattery bows » : Politique en performance dans les portraits-imprese des courtisans élisabéthains

16h20
Romain Thomas (Université Paris Nanterre)
La fiancée hollandaise. Usages politiques de la symbolique visuelle du mariage dans les Provinces-Unies au XVIIe siècle

17h
Christian Michel (Université de Lausanne)
Présentation de la base de donnée « Art et démocratie (1789-1792) »

Discutante : Marianne Cojannot-Le Blanc (Université Paris Nanterre)

17h40
Pause

18h00
Conférence de Thomas Gaehtgens (directeur du Getty Research Institute)
Le Bombardement de la Cathédrale de Reims en 1914

Introduite par Jean-François Balaudé, Président de l'Université Paris Nanterre
Présentée par Ségolène Le Men, Présidente de la Fondation de l'Université Paris Nanterre

Vendredi 22 juin 2018

Matin : Engagements

9h00
Chinami Fukao (Université de Kyoto)
Camille Pissarro et l'anarchisme : « Acte d'image » dans *La Cueillette des pommes*

9h40
Ayaki Saeki (Université de Tokyo)
Boccioni's Beata Solitudo Sola Beatitudo and the Politics of Modernity

10h20
Clément Paradis (Université Jean Monnet, Saint-Étienne)
Félix Thiollier, du livre à la photographie : un renversement des axes politiques de la représentation

Discutante : Aurélie Petiot (Université Paris Nanterre)

11h
Pause

11h20
Katarzyna L. Gorska (Ruhr Universität, Bochum)
Les poèmes de circonstance: Claude Cahuns situationsbedingte Kunst

12h
Camilla Froio (Università degli Studi di Firenze, Pisa e Siena)
Un'apologia marxista dell'astrattismo: il Laocoonte di Clement Greenberg (1940)

12h40
Svetlana Montua (Université Paris Nanterre)
L'exposition comme médium ?
Étude de cas : l'exposition d'art contemporain français à Belgrade en 1952

Discutante : Eva Verkest (Université Paris Nanterre)

Après-midi

15h
Réunion feedback

Samedi 23 juin 2018

10h
Assemblée générale de l'association RIFHA

MOINS DE 21ANS

voici votre bulletin de

VOTE

adhe

LE POUVOIR C'EST L'AFFAIRE DE TOUS

10 millions de grévistes
5 semaines de gréve généralisée
une lutte de classe acharnée

L'ETAT ET LE PATRONAT SE TERRENT DERRIERE :

les panneaux électoraux,
les bulletins de vote.
une armada policiére
des commandos de CDR

ils veulent substituer au mouvement révolutionnaire qui se développait le vieil ordre bourgeois condamné par les travailleurs.

- n'échangeons pas le pouvoir réel que nous avons conquis dans nos entreprises, dans nos facultés, pour le pouvoir fictif que les spécialistes de la politique nous promettent : un groupuscule de députés à l'assemblée. sachons que l'état bourgeois ne dialogue qu'avec lui-même

- notre lutte continue

le pouvoir se prend dans les entreprises, dans les facultés, pas à l'assemblée.

- l'expérience initiale est faite,

vive la révolution en marche
nous vaincrons

mouvement du 22 Mars

À gauche : Anonyme, *Moins de 21 ans voici votre bulletin de vote*, 1968. Affiche, 54,5 x 26,5 cm. Collection La contemporaine.

Ci-dessus : Anonyme, *Le pouvoir c'est l'affaire de tous*, 1968. Affiche, 55 x 43 cm. Collection La contemporaine.


PETROU
TENDANCE LUTTE DE CLASS


EUSES
DU MOUVEMENT DE LIBERATION DES FEMMES

Page précédente : Élie Kagan, *Groupe de pétroleuses sur le pont de saint Michel*, avril 1974. Photographie. Collection La contemporaine. ©Elie Kagan / La contemporaine

Ci-dessus : Gérard Fromanger, *MANIFESTANTS*, 1968. Sérigraphie sur bristol 320 g. Collection du Musée national d'art moderne – Centre Pompidou © Gérard Fromanger, Elie Kagan

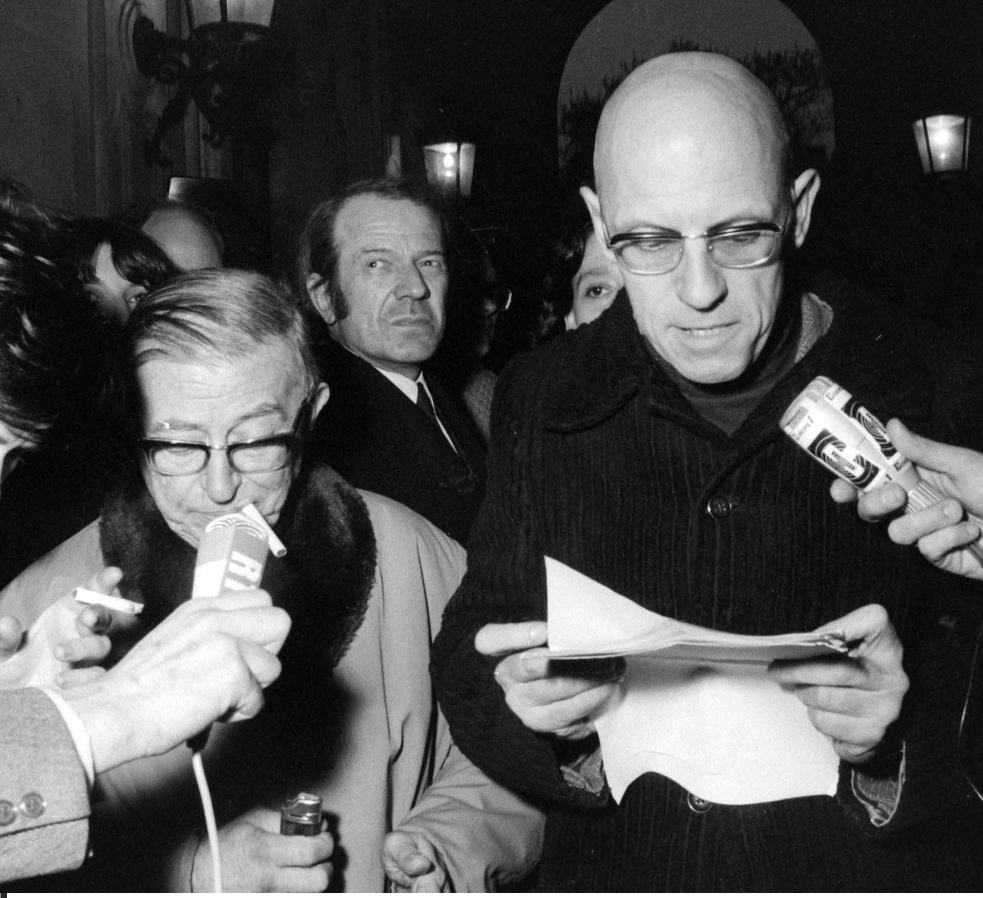
À droite : Anonyme, *Tout pour la victoire totale des peuples d'Indochine*, s. d. Affiche, 49,8 x 32,6 cm. Collection La contemporaine.

TOUT POUR LA VICTOIRE TOTALE DES PEUPLES D'INDOCHINE

FRONT - SOLIDARITÉ INDOCHINE

3 Continents

1 Révolution



À gauche : Anonyme, *3 continents, 1 révolution*, 1968. Affiche 50,5 x 34,5 cm. Collection La contemporaine.

Ci-dessus : *Conférence de presse du GIP au ministère de la Justice avec Jean-Paul Sartre et Michel Foucault*, 17 janvier 1972. Négatif, 24 x 36 mm. Collection La contemporaine. ©Elie Kagan / La contemporaine

Sarah Alberti
(Bauhaus-Universität Weimar)

Momentaufnahme im deutschen Vakuum. Das Ausstellungsprojekt „Die Endlichkeit der Freiheit" in Berlin im Jahr 1990.

Kulturakteure aus Ost und West hatten sich kurz nach dem Mauerfall im November 1989 zusammengefunden, um 1990 in Berlin das Ausstellungsprojekt ‚Die Endlichkeit der Freiheit' zu realisieren. Zurückgehend auf eine Idee des Dramatikers Heiner Müller wurden elf international tätige Künstler, darunter Christian Boltanski, Hans Haacke und Ilya Kabakov eingeladen, in beiden Teilen der noch nicht wiedervereinten Stadt dialogische Installationen wie Interventionen zu realisieren. Zur Besonderheit der dafür gewählten Orte, etwa ein Wachturm, die Siegessäule oder der damals noch unbebaute Potsdamer Platz, trat das historische Moment des politischen Umbruchs, das sich mitunter direkt in die zweiteiligen Beiträge der Künstler einschrieb. Während auf politischer Ebene über die Zukunft Berlins, die Option einer Wiedervereinigung und somit über die Neuordnung Europas gerungen wurde, waren die Künstler eingeladen „eine individuelle, künstlerische Antwort auf den Umbruch in Berlin zu geben."

Der Vortrag wird ausgewählte Beiträge vor dem Hintergrund der kuratorischen Intention – die Ausstellung würde auf den Veränderungsprozess „reagieren oder ihn beeinflussen" – vorstellen. So spiegeln die künstlerische Beiträge die politische Vakuumsituation des Jahres 1990 nicht nur, sie kommentieren auch deutsch-deutsche Geschichte und prognostizieren künftige Entwicklungen. Die schließlich sichtbaren Beiträge, die kuratorischen Intentionen sowie die historische Vakuumsituation werden aufgrund ihrer genuinen Relationalität einander gespiegelt, das Projekt mit dem Wissen um seine Entstehungsumstände auf seine Zeitzeugenschaft für das Jahr 1990 hin untersucht und die künstlerischen Beiträge als öffentlich geäußerte Statements zur Situation Berlins auf dem Weg zur deutschen Einheit gelesen.

A Snapshot Within the German Vacuum. The 1990 Berlin Exhibition 'Die Endlichkeit der Freiheit'

In November 1989, shortly after the Berlin Wall came down, cultural practitioners and theorists hailing from the East and the West of Germany gathered in Berlin to instigate the exhibition 'Die Endlichkeit der Freiheit' (The finitude of freedom) (1990), based upon an idea by playwright Heiner Müller. They invited eleven internationally active artists, amongst them Christian Boltanski, Hans Haacke and Ilya Kabakov, to realize installations and interventions of a dialogical character in both parts of the not yet reunified city. The designated sites included, for instance, a watchtower, the Victory Column, or the - as of then - still vacant Potsdamer Platz. The specificity of these locations was coupled with the singular moment of drastic historical change affecting the city, which in turn directly informed some of the dialogic contributions. At the same time as German politics was embroiled in a struggle over Berlin's future, the possibility of reunification, and the potential consequences for Europe's political order, the artists participating in 'Die Endlichkeit der Freiheit' were invited to give 'an individual, artistic response to the upheaval affecting Berlin'.

This talk will present a selection of artistic contributions from the exhibition and contextualize them in light of the project's curatorial agenda – that it should 'respond to or affect' the unfolding change in Berlin. Not only do the artists' contributions portray and reflect upon the country's political vacuum in the year 1990, they also comment upon the history of a divided nation, and they predict future developments. The talk will correlate the final artistic contributions, the curatorial intentions of the exhibition, and the political vacuum, emphasizing their interdependence. Furthermore, it will investigate the exhibition's significance as a historical source for the year 1990, taking into account the specific conditions of the project's formation. Finally, it will promote a reading of the artistic contributions as public discourse and commentary upon a divided Berlin on its way towards German reunification.

Alessandra Amin
(UCLA)

Forms of Resistance: Art within the Palestinian Liberation Organization, 1964-1982

The oil paintings of Ismail Shammout have portrayed the Palestinian struggle for self-sovereignty to an international audience since the late 1950s. Shammout, an ardent nationalist, championed social realism as the language of political dissent; his narrative canvases typically make use of direct cultural symbolism, illustrations of revolutionary activity, or depictions of injustices inflicted by the Israeli occupation. Shammout's investment in political engagement is shared by sculptor Mona Saudi, though her work has not attracted any attention for its social underpinnings. Saudi, a student at the Ecole des Beaux-Arts in Paris during the uprisings of 1968, claims that the events inspired her to return to the Middle East and use art in the service of revolution. Unlike Shammout, however, Saudi's sculpture is resolutely abstract, evoking the seamless forms of Barbara Hepworth or Constantin Brancusi.

These artists both led cultural sectors of the Palestinian Liberation Organization in the 1960s and 1970s, and the differences in their practices hint at the organization's multifaceted approach to visual culture. This paper considers the complex institutional network through which the PLO supported the arts, focusing on the period between the organization's foundation in 1964 and the 1982 Israeli assault on Beirut. During these early years, the Department of Arts and National Culture, headed by Shammout, was distinct from the Department of Unified Information, though Saudi's Plastic Arts Division operated under the latter. Still another department, the Department of Popular Mobilization, housed the Union of Palestinian Artists. A closer look at this labyrinthine infrastructure reveals the interlocking questions of form, content, anger, and hope that animated contemporary Palestinian conceptions of art's role in revolution. It complicates the widely held assumption that the PLO engaged art primarily for the purpose of propaganda, and suggests instead that the organization invested in numerous, often conflicting visions of the relationship between the political and the aesthetic.

Formes de la résistance : L'Art de l'Organisation de libération de la Palestine, 1964-1982

Depuis les années cinquante, les peintures à l'huile d´Ismail Shammout représentent au public mondial la lutte palestinienne pour la souveraineté nationale. Shammout qui a été un nationaliste passionné se faisait le champion du réalisme socialiste comme langue de la contestation politique ; en général, ses toiles narratives utilisent le symbolisme culturel simple, les illustrations de l'activité révolutionnaire, ou le portrait des injustices infligées par l'occupation israélienne. La sculptrice Mona Saudi partage cet investissement dans l'engagement politique, bien que son œuvre ne suscite pas l'attention de sa base sociale. Saudi était étudiante à l'École des Beaux-Arts de Paris pendant les manifestations étudiantes de 1968, et cette expérience lui inspirait de rentrer au Moyen-Orient et de pratiquer l'art au service de la révolution. Cependant, contrairement à l' œuvre de Shammout, la sculpture chez Saudi se plonge dans le monde de l'abstrait, tout en évoquant des comparaisons avec les travaux de Barbara Hepworth ou bien Constantin Brancusi.

Ces deux artistes ont mené des secteurs culturels de l'Organisation de libération de la Palestine pendant les années soixante et septante et les différences entre leurs pratiques font allusion à la philosophie multiforme qui a influencé l'approche de l'Organisation vers la culture visuelle. Cette présentation réfléchit au réseau institutionnel complexe par lequel l'OLP soutenait les arts pendant la période entre la fondation de l'Organisation en 1964 et l'assaut israélien sur Beyrouth en 1982. À cette époque, la Division de l'Art et de la Culture Nationale dont Ismail Shammout a exercé comme directeur s'est distinguée du Département de l'Information Unifiée, alors que la Division des Arts Plastiques, dirigée par Mona Saudi, faisait partie du dernier. Encore un autre département, le Département de la Mobilisation Populaire, a conduit le Syndicat des Artistes Palestiniens. Une analyse plus approfondie de cette infrastructure dédaléenne révèle les questions de la forme, du contenu, de la colère et de l'espoir qui s'imbriquent dans les conceptions palestiniennes contemporaines de l'art révolutionnaire. Elle complique la supposition répandue que l'art dans l'orbite de l'OLP relevait essentiellement de la propagande et indique plutôt que l'Organisation s'investissait dans plusieurs visions, souvent contradictoires, du lien entre la politique et l'esthétique.

Costanza Ballardini
(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan)

Lo sviluppo delle collezioni del Musée du Jeu de Paume come catalizzatore di sensibilizzazione estetica e civile negli anni tra le due guerre

Jeanne Laurent ha affermato che in Francia, negli anni tra le due guerre, fu impedito all'arte indipendente di «jouer son rôle de ferment dans la Nation». Questa affermazione risulta parzialmente valida anche per il Musée du Jeu de Paume che al tempo, in quanto Musée des écoles étrangères contemporaines si affermò come museo francese della diplomazia estera, realizzando numerose esposizioni in collaborazione con musei stranieri.

Il mio intervento vuole tuttavia evidenziare come allo sviluppo più tradizionalmente propagandistico delle esposizioni di stampo nazionale si possa contrapporre quello delle collezioni, ad opera del conservatore André Dezarrois. Dezarrois fece infatti dell'ampliamento delle collezioni una sottile azione di apertura all'arte indipendente, generando nei parigini una nuova consapevolezza estetica e civile.

Lo studio si fonda sull'analisi dell'inventario del museo e dei documenti relativi alle acquisizioni, consultati presso gli Archives Nationales di Pierrefitte-sur-Seine, incrociati con i dati relativi alle esposizioni ciclicamente dedicate alle recenti acquisizioni del museo.

Dezarrois, sostenuto dall'*élite* intellettuale parigina, forzò le politiche di acquisizione dei Musées Nationaux accogliendo al Jeu de Paume opere esteticamente innovative, spesso realizzate da artisti dai connotati politici sgraditi al sistema istituzionale. Se avere una coscienza politica è anche maturare consapevolezza e riconoscere le minoranze, allora è possibile inquadrare l'operato del conservatore come una raffinata azione di militanza che portò i visitatori a confrontarsi con artisti generalmente valorizzati solo negli ambienti indipendenti: un'educazione dunque non solo estetica ma anche culturale e politica. In quest'ottica, ad esempio, Dezarrois declinò la proposta di acquistare due acquerelli realizzati da Hitler, lavorò per acquisire tele di artisti italiani antifascisti, e approfittò del passaggio di Frida Kahlo a Parigi per procurarsi una sua opera.

Dezarrois si spese per sensibilizzare un pubblico restio alle novità dando il via a quel cambiamento che sarebbe progressivamente cresciuto negli animi dei cittadini francesi fino ad esplodere nel secondo dopoguerra.

Le développement des collections du Musée du Jeu de Paume comme catalyseur d'une conscience esthétique et civique pendant l'entre-deux guerres

Jeanne Laurent a affirmé qu'en France, pendant l'entre-deux guerres, l'art indépendant a été empêché de « jouer son rôle de ferment dans la Nation ». Cette déclaration est partiellement valide pour le Musée du Jeu de Paume qui à l'époque, en tant que Musée des écoles étrangères contemporaines s'est affirmé comme musée français de la diplomatie étrangère, en réalisant de nombreuses expositions en collaboration avec des ambassades et musées étrangers.

Toutefois, ma proposition vise à mettre en évidence la possibilité d'opposer au caractère traditionnellement propagandiste des expositions à caractère national, le développement des collections géré par le conservateur André Dezarrois. En fait Dezarrois envisageait le développement des collections comme une subtile action d'ouverture à l'art indépendant avec le but de générer une nouvelle prise de conscience chez les Parisiens.

Mon étude est fondé sur l'analyse de l'inventaire du musée et de la documentation concernant les acquisitions, consultés aux Archives Nationales de Pierrefitte-sur-Seine. J'ai croisé ces données avec celles concernant les expositions qui étaient périodiquement dédiées aux récentes acquisitions du musée.

Dezarrois, soutenu par l'élite intellectuelle parisienne, a forcé la politique d'acquisition des Musées Nationaux accueillant au Jeu de Paume des œuvres innovantes pas seulement du point de vue esthétique. En effet ces œuvres avaient souvent été réalisées par des artistes ayant des connotations politiques ou des vécus gênant pour le système institutionnel.

Si le développement d'une certaine moralité et la reconnaissance des minorités peuvent être considérés comme un aspect de la conscience politique, alors on peut considérer la gestion muséale de Dezarrois comme une action subtile de militantisme. La gestion des collections par Dezarrois a mené les visiteurs du Jeu de Paume à se confronter à des œuvres et des artistes qui, en temps normal, étaient appréciés exclusivement sur la scène indépendante. Il s'agissait donc d'une éducation pas seulement esthétique mais également culturelle et politique. Dans cet esprit, par exemple, Dezarrois refusa la proposition d'acquérir deux aquarelles réalisées par Hitler. En outre, il travailla pour acquérir les tableaux d'artistes italiens antifascistes et il profita, enfin, du séjour parisien de Frida Kahlo pour en acheter une œuvre.

Dezarrois s'est investi dans l'éducation d'un public peu enclin aux nouveautés, favorisant ainsi le changement social qui aurait progressivement grandi dans l'âme des citoyens français, jusqu'à exploser après la seconde guerre mondiale.

Angela Benza
(Université de Genève)

« When power to flattery bows » : Politique en performance dans les portraits-*imprese* des courtisans élisabéthains

Dans la cadre de ma thèse sur les liens entre la notion de performance et les portraits de courtisans élisabéthains et jacobéens, je souhaite proposer une communication sur la construction et la mise en image du corps politique courtois. Les portraits de courtisans élisabéthains sont caractérisés par la prééminence de leur contenu allégorique qui subordonne la valeur mimétique du corps du modèle au pouvoir discursif de la composition. Au sein de cette dernière, le corps du courtisan devient ainsi le centre d'un réseau sémantique complexe visant à exprimer des concepts clés de l'appartenance socio-politique courtoise, tels que l'allégeance, la faveur royale, l'ambition et le statut social. Le langage emblématique et allégorique tient un rôle essentiel dans la formulation de ces idéaux ; l'*impresa* en particulier est employée par les artistes et commanditaires élisabéthains comme un *program of embodiment* ou « script » destiné à façonner l'apparence et les actions du courtisan comme personnage social.

Dans cette optique, la première partie de mon intervention se concentrera sur la miniature de *George Clifford, 3e Comte de Cumberland* (c. 1590) peinte par Nicholas Hilliard. Cette représentation – hybridant conventions chevaleresques, littéraires et militaires –, met en lumière la « mécanique » courtoise élisabéthaine, proposant le corps du courtisan comme l'image d'un microcosme en soi. La seconde partie explorera l'envers de cet idéal politique à travers le *Portrait d'un gentleman inconnu* (c. 1590-1595) attribué à Marcus Gheeraerts le Jeune. Ce portrait, oublié de l'historiographie du portrait élisabéthain, présente un contenu allégorique insolite (serpents, crapauds, scène de naufrages) qui suggère un climat de conflit, d'inimitié, voire de trahison. Les deux portraits répondent toutefois aux mêmes codes de représentation où le corps et l'image du courtisan sont conçus comme des espaces de négociation et de lutte pour la faveur politique.

"When Power to Flattery Bows": Politics in Performance in Elizabethan Courtiers' *Impresa*-Portraits

This paper will investigate the fashioning and visual representation of the courtly body, a topic which comes within the scope of my doctoral research on Elizabeth and Jacobean courtiers' portraits as *performance*. In portraits of Elizabethan courtiers – pictures usually characterised by their predominantly allegorical content – the mimetic value of the sitter's depiction is subordinated to the discursive dimension of the composition. Within the latter, the courtier's body thus becomes the "nerve centre" of a complex semantic network, whose goal is to communicate key concepts of courtly socio-political affiliations such as allegiance, favour, social ambition and status. Emblematic language and allegorical processes prove to be essential tools in the formulation of these ideals; the impresa, in particular, is used by Elizabethan artists and patrons as a *program of embodiment* or a "script" to fashion the courtier's appearance and actions as a social character.

In this respect, the first part of my paper will focus on the portrait miniature of *George Clifford, 3rd Earl of Cumberland* (c. 1590) by Nicholas Hilliard. This representation – which combines chivalric, literary and military portrait conventions – emphasizes the peculiar "mechanics" of the Elizabethan elite self-fashioning, framing the courtier's body and its image as a microcosm per se revolving around the queen. Analyzing a *Portrait of an Unknown Gentleman* (c. 1590-1595) attributed to Marcus Gheeraerts the Younger, the second half of this paper will explore the other side of this political ideal. Indeed, forgotten by the historiography of Elizabethan portraiture, this portrait – through its unusual allegorical content comprising snakes, toads and shipwrecks – puts at the centre of its pictorial stage themes of conflict, enmity and treason. However, both portraits appear to respond to the same courtly codes of representation, devising the courtier's body and its image as spaces of negotiation or struggle for political favour.

Anna Bernardi
(Università della Svizzera Italiana)

La politica della memoria non costruita. Due progetti per monumenti non realizzati a New York City e a Washington D.C.

Un monumento commemorativo non è solo il segno materiale del ricordo di qualcosa situato in uno specifico spazio pubblico, ma anche una sorta di specchio nel quale sono riflesse le peculiarità delle intenzioni estetiche e ideologiche di un gruppo sociale, popolo o nazione, utili alla rappresentazione di una determinata identità collettiva. È per questo che, molto spesso, sin dalla fase preliminare della sua progettazione architettonica, il monumento stimola un forte coinvolgimento politico, che può influenzare in qualche modo la sua forma, il suo contenuto e, in ultima istanza, la sua realizzazione.

Poiché il monumento presuppone la rappresentazione di un soggetto del passato che si pone come uno degli elementi fondamentali per l'identità di un gruppo, spesso si è fissato in uno stereotipo basato sull'eloquenza d'ispirazione solenne e celebrativa. Tuttavia, con l'avvento della modernità e delle avanguardie artistiche del Novecento, questo tipo di concezione viene messa in discussione soprattutto da alcuni artisti e architetti che manifestano l'esigenza di sperimentare nuove forme di espressione che vanno al di là del significato del monumento in sé.

L'oggetto dell'intervento riguarderà le riflessioni sui motivi che hanno condotto alla mancata realizzazione di due audaci progetti per monumenti moderni in due grandi città statunitensi nella seconda metà degli anni Sessanta: quello per il *Franklin Delano Roosevelt Memorial*, elaborato da Marcel Breuer e che avrebbe dovuto essere realizzato nel West Potomac Park, Washington D.C. (1966); e quello disegnato da Louis I. Kahn per il *Memorial to the Six Million Jewish Martyrs*, da ubicare a Battery Park, New York City (1967-1973).

The Politics of Unbuilt Memory. Two Projects for Monuments not Built in New York City and Washington D.C.

A commemorative monument is not only the material sign of the memory of something situated in a specific public space, but also a sort of mirror reflecting features of the aesthetic and ideological intentions of a social group, people or nation, useful for the representation of a certain collective identity. This is why, very often, from the preliminary phase of its architectural design, a monument stimulates strong political involvement, which may influence in various ways its form, contents and, ultimately, its construction.

Since the monument presupposes the representation of a subject from the past as one of the fundamental elements for the identity of a group, it is often fixed in a stereotype based on the eloquence of a solemn and celebratory inspiration. However, with the advent of modernity and the artistic avant-gardes of the twentieth century, this type of concept has been questioned, especially by some artists and architects who have manifested the need to experiment with new forms of expression that go beyond the significance of the monument in itself.

The paper will deal with the critical reflections on the causes that led to the failure to complete two daring projects for modernist monuments in two major US cities in the second half of the sixties: one for the *Franklin Delano Roosevelt Memorial*, designed by Marcel Breuer, intended to be installed in West Potomac Park, Washington DC (1966); and one designed by Louis I. Kahn for the *Memorial to the Six Million Jewish Martyrs*, to be located in Battery Park, New York City (1967-1973).

Max Bonhomme
(Université Paris Nanterre)

La communication graphique du régime de Vichy (1940-1944) : entre imagerie populaire et « modernisme réactionnaire »

En 1940, dans Paris occupé, est créée la Société du Salon de l'imagerie française. Celle-ci organise tous les ans un salon consacré à l'imagerie populaire, qui se tient au Musée des Arts décoratifs. Étant donné le degré d'implication des pouvoirs publics dans de telles expositions – encore tout fait méconnues - nous proposons de les analyser comme un élément révélateur de la politique culturelle du régime de Vichy. Dans le même mouvement est aussi créée en 1941 l'Imagerie du Maréchal, installée à Limoges, qui édite des images de propagande dans la tradition des imagiers d'Epinal.

La valorisation du folklore est un aspect bien connu dans l'histoire de la « Révolution nationale » sous l'Occupation, mais cet intérêt des pouvoirs publics pour les traditions populaires n'est pourtant pas une nouveauté, puisque c'est sous le Front populaire qu'a été créé le Musée des Arts et Traditions populaires, fondé en 1937 par Georges-Henri Rivière. Ce dernier participe d'ailleurs aux Salons de l'imagerie française, pour leurs parties historiques. Il s'agira donc d'interroger la manière dont cette mobilisation de l'imagerie populaire s'appuie sur des soubassements idéologiques antérieurs à l'instauration du régime de Vichy.

En contrepoint de cette entreprise de tradition revivifiée, nous proposerons d'analyser la communication graphique du gouvernement de Vichy à travers la notion de « modernisme réactionnaire ». Forgé par l'historien Jeffrey Herf à propos du nazisme, ce concept permet de comprendre l'interaction complexe entre l'idéal du « retour à la terre » et l'importance accordée à la planification technologique dans les régimes de type fasciste. Ainsi pourra-t-on tenter d'évaluer la place de la photographie et du photomontage dans la propagande graphique sous Pétain, qui, avec la collaboration d'affichistes et typographes comme Maximilien Vox ou Bernard Villemot, tire profit des développements les plus récents du graphisme publicitaire.

Graphic Design and Propaganda under Vichy (1940-1944): Between Popular Imagery and Reactionary Modernism

The *Société du Salon de l'imagerie française* was created in 1940, in a country occupied by German forces and ruled by Philippe Pétain. Every year, the Société organized an exhibition devoted to popular imagery, which was held at the Musée des Arts décoratifs and the Musée Galliera. Given the degree of involvement of public authorities in such exhibitions – still mostly undocumented – we propose to analyze them as a symptom of the "reactionary" cultural policy developed by the French State of Vichy. The same period saw the creation of the Imagerie du Maréchal, in 1941, an organization based in Limoges publishing propaganda images in the tradition of Epinal's popular prints.

The defense of folklore is a well-known aspect of the "National Revolution" undertaken in France under Nazi Occupation, but this interest for vernacular traditions is however not a novelty, since it is under the socialist Popular Front that the Musée des Arts et Traditions Populaires was founded, in 1937. Its director, Georges-Henri Rivière, participated to the Salon de l'imagerie française, curating the historical part of the Salon. How, then, is this institutional valorization of popular imagery based on ideological grounds that precede the establishment of the Vichy regime?

As a counterpoint to this enterprise of revived tradition, we propose to analyze the graphic communication of the Vichy government through the notion of «reactionary modernism». Forged by historian Jeffrey Herf in his study of Nazism, this concept helps us to understand the complex interaction between the ideal of "returning to the soil" and the importance given to technological planning in fascist-type regimes. Only this way can we try to understand the status of photography and photomontage in the graphic propaganda of the State under Pétain, who, with the collaboration of poster designers and typographers like Maximilien Vox or Bernard Villemot, took advantage of the most recent developments in advertising graphics.

Bérénice Bouty
(Sorbonne Université, Paris)

Rendre à César : quelques hypothèses sur les enjeux socio-politiques du phénomène de « visage d'époque »

En 2007 est exhumé des profondeurs du Rhône un portrait masculin d'une qualité exceptionnelle : certains y reconnaissent le dictateur César ; d'autres, plus circonspects, l'analysent comme un « visage d'époque » (*Zeitgesicht*), phénomène artistique bien attesté dès l'époque tardo-républicaine et théorisé par les archéologues allemands. Il s'agit de l'imitation délibérée des effigies des empereurs et de leur entourage par de simples particuliers, reprenant à leur compte des traits de coiffure, la physionomie, jusqu'à l'attitude, et ce, dans l'ensemble de l'empire.

Imiter le prince à des fins de promotion personnelle n'est pas, en soi, une pratique inédite. Ce qui frappe en revanche, c'est le caractère extrêmement poussé de cette imitation, qui a conduit à de nombreuses erreurs d'attribution. Bien loin d'être un simple phénomène de mode, le « visage d'époque », brouillant les frontières entre modèle et copie, révèle une pratique inédite de l'imitation, où surgit les logiques de domination et de révérence au cœur des pratiques corporelles, tout en interrogeant les différences sociales et géographiques de ces incorporations.

Paradoxalement, ces enjeux socio-politiques relatifs au phénomène de « visage d'époque » ont été encore peu étudiés. À partir de quelques dossiers provenant de la partie occidentale de l'empire, et partant de l'hypothèse, avancée par J.-C. Balty, d'« imitations en cascade », il s'agira d'interroger les logiques de ces imitations au sein de la société, bien différentes selon qu'on est sénateur, notable local, affranchi impérial - donc proche de l'empereur - ou simple esclave en aquitaine. Cette diversité sociologique ne saurait cependant justifier à elle seule un autre aspect qui mérite aussi l'intérêt : les écarts vis-à-vis du modèle impérial. Ces décrochages appellent une étude à géométrie variable, intégrant également les disparités géographiques, la prégnance des traditions locales, signalant certainement une « romanisation » contrastée.

Was des Caesars ist: Hypothesen über die soziopolitischen Herausforderungen des Phänomens „Zeitgesicht".

2007 wurde aus den Tiefen der Rhone ein männliches Porträt von außerordentlicher Qualität ausgegraben. Manche erkennen in ihm den Diktator Caesar; die anderen, die wachsamer sind, sehen ihn als ein „Zeitgesicht" – das gut belegte und von deutschen Archäologen theorisierte Phänomen der Kunst der spätrepublikanischen Zeit. Es handelt sich dabei um die absichtliche Imitation der Bildnisse von Kaisern und seiner Angehörigen durch die einfachen Privatpersonen, welche die Grundzüge der Frisur, die Gesichtszüge, alles bis zur Haltung, übernehmen. Dieses Phänomen kommt im gesamten Römischen Reich vor.

Die Nachahmung des Fürsten zum Zwecke der Selbstdarstellung ist an sich keine Neuigkeit. Beeindruckend ist vielmehr die sehr hohe Genauigkeit dieser Imitation, die mehrmals zu Verwechslungen bei der Einordnung führte. Weit davon entfernt, einfach ein Modephänomen zu sein, bringt das „Zeitgesicht" eine ganz neue Praxis der Imitation ans Licht, indem es die Grenzen zwischen Original und Kopie verwischt, da wo die Logik der Dominanz und Ehrfurcht im Herzen der körperlichen Ausdrucksweisen entsteht, indem es die geographischen und sozialen Unterschiede von diesen Verkörperungen in Frage stellt.

Paradoxerweise wurden die soziopolitischen Herausforderungen bezüglich des „Zeitgesichts" bisher nur wenig untersucht. Auf Basis mehrerer Dokumente aus dem westlichen Teil des Imperiums und der von J. C. Balty aufgestellten Hypothese der „Spiegelungen" werden wir die Logik der genannten Imitationen innerhalb der Gesellschaft analysieren. Diese Logik unterscheidet sich, je nachdem, ob man ein Senator, eine vor Ort angesehene Persönlichkeit oder ein vom Kaiser Freigelassener ist – d. h. ein Vertrauter des Kaisers oder ein einfacher Sklave in Aquitanien. Jedoch genügt allein diese soziologische Vielfalt nicht, um einen anderen Aspekt zu begründen, welcher des Interesses würdig ist: die Abweichungen vom römischen imperialen Model. Diese Art der Abkoppelungen vom Model benötigt eine Studie, die sich in verschiedene Richtungen ausbreitet und dabei auch die geografischen Unterschiede, die Prägung durch die lokalen Traditionen im Auge behält, welche zweifellos von einer „Romanisierung" voller Kontraste zeugen.

Nathalie Cau
(Université Paris Nanterre)

« Mir zeynen do ! » (« Nous sommes là ! »), le déguisement d'Hitler à Landsberg-am-Lech, Pourim 1946 : fictions, documentaire et revendication.

George Kadish (1910-1997), professeur de sciences au lycée hébraïque de Kovno (Lituanie) et photographe amateur, s'est attaché à documenter la vie du ghetto de Kovno. Construisant lui-même ses appareils miniaturisés, George Kadish a rassemblé une collection exceptionnelle, à l'insu de tous. Ayant réussi à la préserver de la destruction, il l'a récupérée avant de fuir la Lituanie à la fin de la guerre. Rejoignant la Bavière occupée, George Kadish a continué de photographier jusqu'à son émigration aux Etats-Unis. Sa collection a fait l'objet d'une très importante rétrospective au YIVO en 2003.

En 1946, George Kadish photographie le premier Pourim suivant la fin de la guerre. Pendant ce carnaval, les acteurs du groupe Hazomir, appartenant comme G. Kadish au camp de personnes déplacées de Landsberg, jouent l'histoire d'Esther, selon la tradition. Cependant, ce n'est pas en vizir qu'est représenté Haman, l'initateur du projet génocidaire visant les Juifs de Perse, mais en Hitler et ceux dont il a juré la perte ont revêtu les uniformes rayés du camp de concentration. G. Kadish, se laisse voir photographiant le jeu (Purimshpil), la gloire factice du persécuteur confondant hasard et Providence, sa défaite et sa mort, la parade en partance pour le centre de la bourgade bavaroise. Des hommes en uniforme rayé se sont hissés sur un camion de l'aide internationale. Ils tiennent des pancartes sur lesquelles est écrit en yiddish qu'un peuple se fonde sur l'art et la culture. À l'arrière du camion, se dresse Haman/Hitler, toujours travesti. Alors que la revendication sioniste prend une acuité particulière pour les Juifs européens toujours retenus dans le non-lieu des camps de déplacés, George Kadish montre l'hétérogénéité des spectateurs, la polysémie accrue du rituel, l'étrange courage des acteurs, désignant avec eux ce qui fonde un peuple avant qu'il ne cherche à se constituer en nation.

"Mir zeynen do!" ("We are here!") disguised as Hitler, Purim 1946 in Landsberg-am-Lech: fictions, documentary and performance.

George Kadish (1910-1997) was a science teacher in Kovno before the beginning of the war. As a hobby, he used to invent photographic devices of every kind. Later, when he was trapped in the ghetto, he used to take pictures of the everyday life of the ghetto with a miniaturized camera through a buttonhole of his coat. He escaped Lithuania before the closing of the ghetto and managed to hide his pictures during the war years. At the end of the war, he got back his photographs from their hiding place and flew to the American Zone of occupation of Germany. He continued there to take pictures of the displaced persons camps and their everyday life becoming a sort of "official photographer" for the occupation forces. When Kadish finally emigrated, he had collected a gigantic collection of pictures documenting the Jewish life of the ghetto and in the DP camps. The George Kadish collection is so important that the YIVO Institute organized a retrospective of his work in 2003.

In 1946, Kadish took pictures of the first Purim festival after the VE Day, in Landsberg-am-Lech (Bavaria). During these festivities, the actors of the drama circle *Hazomir*, who, like Kadish, belonged to the DP camp played a *purimshpil* that belongs to the tradition of the carnivalesque ritual of Purim. Though *Esther* is very frequently played during the Purim festival, on this occasion the tradition varies and the grand vizier Haman, who wants to kill all the Jews of Persia, is performed in the guise of Hitler and his victims wear the striped uniform of the KZ. The photographer makes his presence obvious and documents the whole festival. He documents the parade and the heterogeneous assembly who participates in the show, the trip to the next Bavarian city center of Landsberg, and the actors of Hazomir proclaiming that only art and culture can define a people. In this rare moment, the expression of zionism has a particular echo for the Jews of the DP centers. Kadish shows how heterogeneous the public is, the polysemic signification of the ritual, the gravity of the players and actors when they proclaim the reality of the Jewish people, and, at the same time proclaims the legitimation of becoming a nation and an autonomous state.

Frédérique Desbuissons
(Université de Reims Champagne-Ardenne)

Soyons réalistes, demandons l'impossible ! Gustave Courbet en 1968

Le tournage très médiatisé de *L'Écume des jours* par Michel Gondry en 2012 a été l'occasion de redécouvrir une précédente adaptation du roman publié par Boris Vian en 1947 par le moins connu Charles Belmont (1936-2011), qui, sortie en salle en mars 1968, avait vu sa carrière abrégée par les « événements de mai ».

Tourné en 1967 par un jeune acteur de 32 ans dont il s'agissait du premier long métrage en tant que réalisateur, ce film offre une relecture très personnelle, et par bien des aspects romantique, du roman sentimental de Vian. Aussi est-il inattendu d'y voir l'univers poétique dans lequel évoluent ses héros traversé de références au réalisme pictural du 19e siècle, que ce soit sous la forme d'oeuvres accrochées aux murs ou reconstituées telles des tableaux vivants, ou encore d'une incarnation de Courbet traversant un paysage. La convocation anachronique d'un art qui revendiquait l'exclusion de l'imaginaire, dans l'adaptation d'un texte nourri de surréalisme, de jazz et de lectures symbolistes (Lewis Carroll, Raymond Roussel, Alfred Jarry…) constitue un paradoxe que ne suffit pas à dissiper son interprétation connue d'art « politique ».

Je propose d'envisager ce cas exemplaire de mobilisation du réalisme au 20e siècle dans le contexte social et politique de 68. J'examinerai d'une part les formes sous lesquelles ses références au canon de l'art moderne sont intégrées à la narration ainsi qu'à l'économie visuelle du film et la manière dont ils dialoguent avec d'autres types d'images, en particulier les photographies qui ponctuent les intérieurs des personnages. Je montrerai en outre que cette réactualisation paradoxale du réalisme ne nous éclaire pas seulement sur les investissements dont il a pu faire l'objet de la part de jeunes militants d'extrême-gauche, dont le maoïste Charles Belmont faisait parti, mais aussi sur leur contestation de la traditionnelle opposition entre réalité et imaginaire.

The filming of *L'Écume des jours* by Michel Gondry (*Moody Blue*, 2012) which was very much scrutinised, was the occasion to rediscover the previous, but much less famous, adaptation of Boris Vian's novel by Charles Belmont (1936-2011). His first film as director, *L'Écume des jours* was shot in 1967 and released in March 1968, then ruined by the Events of May. Shot by a young 32 year old actor, it is a personal and, in many regards, romantic rereading of Vian's sentimental novel. Thus quite unexpected are the references to 19th-Century Realism that cross this poetical world, in the form of artworks hung on walls or recreated as living pictures, or even with a manifestation of Gustave Courbet walking through a landscape. This anachronistic convocation of an art that forbade imagination is a paradox in the adaptation of a noval nurtured by surrealism, jazz and symbolist literature (Lewis Carroll, Raymond Roussel, Alfred Jarry...). To interpret Realism as political art is not enough to allay this incomprehension.

I propose to discuss this exemplary summon of Realism in the 20th century through the social and political context of 68. I will examine on the one hand how the references to the modernist canon are integrated into the film story as well as into its visual economy, and the way they are engaging with other images, in particular the photographs that can be seen in the characters' interiors. On the other hand, I will demonstrate that such a paradoxical re-enactment of Realism bears witness to the investments it was the object from young leftist activists, of whom the Maoist Charles Belmont, but also to their challenging the traditional opposition of reality and imagination.

Noémi Duperron
(Université de Genève)

Tuer le Tyran (1791-1795) : reconnaissance et mort de l'homme politique

Dès 1789, tout semble opposer le roi de France Louis XVI et le révolutionnaire Robespierre : le premier perd progressivement son pouvoir face aux révolutionnaires tandis que le second affirme son autorité, jusqu'à devenir Président de la Convention nationale. Pourtant, tous deux connaissent une fin similaire à quelques années d'intervalle : qualifiés de tyrans, ils sont condamnés à mort et guillotinés. À travers ces jugements, la Révolution réactualise un meurtre politique dont les origines remontent à l'Antiquité : le tyrannicide. Depuis Démosthène et Aristote, la mise à mort du tyran, conçue comme un juste châtiment envers celui qui persécute le peuple, est considéré comme un geste démocratique qui met fin à l'oppression au nom de la liberté. Cette dialectique trouve évidemment un écho tout particulier pendant les années révolutionnaires.

Sans interroger le bien-fondé des accusations portées sur Louis XVI et Robespierre, cette communication se propose d'étudier les modalités de légitimation et de représentation des deux tyrannicides dans les estampes produites en France, entre la fuite du roi à Varennes et le début du Directoire. Pour cela, je m'appuierai essentiellement sur deux types d'images : les premières sont celles qui désignent le monarque et le révolutionnaire comme des monstres tortionnaires, révélant leur tyrannie quand ils sont au pouvoir, et les secondes, celles montrant leurs exécutions publiques au moment de leurs chutes respectives. En comparant ces deux ensembles, j'observerai comment le statut du tyran a un impact sur la représentation de son corps. Il s'agira de voir si le corps physique et le corps politique du tyran, pour reprendre les mots d'Ernst Kantorowicz (1957), sont confondus ou s'ils sont dissociés. Ainsi, il sera question d'examiner si l'image de la mise à mort du politicien figure toujours celle du régime oppressif qu'il incarne.

Killing the Tyrant (1791-1795): Recognition and Death of the Politician

From the beginning of the French Revolution in 1789, Louis XVI, King of France, and Robespierre, the revolutionary democrat, are ultimate political opponents. While the monarch is gradually losing his grasp on power facing the Revolutionaries, Robespierre gains in authority and eventually becomes the President of the National Convention. And yet, within a couple of years, the politicians will meet the same end: considered as tyrants, both king and democrat are sentenced to death and guillotined. Through these two executions, the Revolution revives the tyrannicide, a political murder whose origins date back to the Antiquity. Since Demosthenes and Aristotle, the killing of the tyrant is regarded as a fair punishment for having persecuted the people. It is viewed as a democratic act, putting an end to oppression and glorifying liberty. This idea obviously resonates throughout the revolutionary period.

This paper will not discuss the validity of the charges brought against Louis XVI and Robespierre. This study will instead investigate how the deaths of these two tyrants are shown and justified in the engravings produced in France between the royal Flight to Varennes and the beginning of the Directoire. To this end, I will focus on two types of pictures: first those revealing the monstrous characters of the King and the Revolutionary, exposing them as tyrants, and the ones illustrating their execution. Comparing these images will allow me to examine to what extent the representation of the tyrant's body is impacted by its political status, and how this contributes to redefine his natural and political body (as theorized by Ernst Kantorowicz) either as dissociated or combined entities. It will be the occasion to question if picturing the death of a politician necessarily entails the death of the system he embodies.

Hélène Duret
(École Normale Supérieure - École du Louvre)

Les expositions d'art « dégénéré » et leur réception en France.

L'organisation, par l'Allemagne nazie, des expositions itinérantes dites d'art « dégénéré » (« *Entartete Kunst* ») signale non seulement la prise de parti esthétique du régime, mais également un tournant crucial pour le monde de l'art international : désormais, les artistes peuvent être condamnés pour leur art même. Cet événement rencontre une résonance internationale en 1937 et donne naissance à de nombreuses mythologies jusqu'à aujourd'hui. L'étude de la réception artistique et politique de ces expositions en France à la même époque permet de souligner une appréhension française de l'art allemand par le prisme du nationalisme et de l'altérité. La polarisation du champ politique français et une certaine fascination pour le modèle allemand imprègnent la lecture faite de ces expositions, dont la condamnation est souvent teintée d'ambiguïté. Par ailleurs, la présence de nombreux artistes germaniques exilés en France à la fin des années 1930 permet de revenir sur les modes d'action politique des artistes ainsi que sur les réseaux artistiques internationaux en profond déclin à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, il s'agit d'examiner la quasi-synonymie entre politique et art allemand à la fin des années 1930, aussi bien dans sa réception que dans sa réappropriation par les artistes condamnés. Si le nazisme cherche à modeler le « nouvel art allemand », les antifascistes et artistes étiquetés comme « dégénérés » tentent de lui opposer une proposition artistique et politique alternative. Cette analyse d'un moment charnière de l'histoire politique et sociale de l'art en Allemagne livre également quelques clés pour comprendre les conséquences des expositions d'art « dégénéré » et des spoliations nazies jusqu'à l'actualité la plus récente.

The "Degenerate Art" Exhibitions and Their Reception in France

As Nazi Germany organized so-called "Degenerate Art" ("*Entartete Kunst*") travelling exhibitions, the regime's aesthetical position became clear, but this also meant a milestone for the international art world: from then on, artists could be condemned for their very art. This event was immediately and internationally known and it gave birth to several longstanding myths. The study of the artistic and political reception of these exhibitions in France at the same moment demonstrates that the French understood German art history through nationalism and alterity. The exhibitions' understanding was also influenced by the polarisation of the French political scene and a relative fascination for the German example, leading to a somewhat ambiguous condemnation. Furthermore, the numerous German artists in exile in France at the end of the 1930s illustrate the artists' modes of political action as well as the decline of international artistic networks on the eve of World War II. Thus, this paper deals with politics and German art as being almost synonymous at the end of the 1930s, considering its reception as well as its reappropriation by condemned artists. While the Nazis tried to define the "new German art", antifascists and artists labelled as "degenerate" tried to oppose this ideology with an alternative artistic and political proposition. This analysis of this key moment in the political and social history of German art also points out some consequences of the "Degenerate Art" exhibitions and of Nazi spoliation for more recent developments.

Dortje Fink
(Humboldt-Universität zu Berlin)

Politische (Un-)Korrektheit im Werk von Sebastião Salgado und Boris Mikhailov

Der berühmte Ausspruch von Walker Evans, Dokumentarfotografie sei eine Haltung, hat bis heute seine Aktualität nicht verloren. Dennoch scheint die kritische Befragung von dem Anspruch nach dokumentarischen fotografischen Arbeiten oft noch eine Ausnahme zu sein. Anstatt das Verhältnis vom Bildthema und seiner Darstellungsweise zu betrachten, wie es beispielsweise bei der Historienmalerei geschieht, wird die Absicht des Fotografen oft unhinterfragt mit den bildlichen Repräsentationen synchronisiert.

Mein Vortrag verortet dokumentarische Strategien in der Fotografie – egal ob künstlerisch oder journalistisch – in einem Spannungsfeld zwischen Distanzierung und Anteilnahme zum abgebildeten Geschehen. In Abgrenzung zur sogenannten *straight photography*, bei der die Reduktion der sichtbaren Autorenschaft oft mit einem (problematischen) Anspruch von Objektivität gleichgesetzt wird, soll hier der subjektive Ansatz in der dokumentarischen Fotografie im Vordergrund stehen. Die Stärke der Subjektivität ist ihre emotionale Ansprache und affizierende Wirkung. Allerdings neigen derlei fotografische Werke oft auch zu einem moralisierenden Pathos. Beipielhaft dafür stehen die Serien *Genesis* von Sebastião Salgado und *Case History* von Boris Mikhailov. Diese zwei Fallbeispiele stecken die extremen Ränder eines breiten Spektrums künstlerisch ambitionierter, subjektiver Dokumentarfotografie ab: Im einen Fall wird mit Überästhetisierung gearbeitet, im anderen mit bis zur Pietätlosigkeit gesteigertem Voyeurismus.

Durch die bewusste Vermeidung jeglicher distanzierender Strategien und die schriftliche Rahmung der Arbeiten, beispielsweise im Künstlerbuch, scheinen die Werke zunächst nur eine agitatorische Lesart zuzulassen. In der kritischen Befragung des Text-Bild-Verhältnisses sowie den Brüchen zwischen dem Bildthema und seiner formalen Umsetzung werden vertiefend aber auch Modi der Sichtbarkeit, die Frage nach den Machtverhältnissen im Bild ebenso wie das aktive Eingreifen von Bildern in die Gesellschaft angesprochen.

Es zeigt sich: Die proklamierten Involviertheit des subjektiven Ansatzes ist nicht gleichzusetzen mit bildlicher Propaganda, sondern muss genauso kritisch hinterfragt werden wie die vermeintliche Objektivität der *straight photography*. Die subjektiven Dokumentarfotografien weisen daher eine Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit auf, welche die Ambivalenz politischen Bildermachens besonders deutlich vor Augen führt.

Political (In-)Correctness in the Works of Sebastião Salgado and Boris Mikhailov

Walker Evans' famous remark that documentary photography is a style, has not lost its relevance today. Nevertheless, a critical consideration of photographic works that claim to be documentary is rarely found. Instead of focusing on the relationship between the theme of the image and its mode of depiction – for instance similar to the analysis of history paintings – the photographer's intentions are usually uncritically synchronized with the visual representation.

The premise of my paper is that documentary strategies in photography – no matter whether artistic or reportage – range between distance and empathy in the way they relate to the depicted. Compared to the so called *straight photography*, in which the reduction of visible authorship is paralleled with the (problematic) claim of objectivity, this paper focuses on the subjective mode in documentary photography. The power of subjectivity lies in its emotional appeal and affecting effect. Yet, these kind of photographs tend to be moralising. The series *Genesis* by Sebastião Salgado and *Case History* by Boris Mikhailov are good examples. These case studies mark the outmost extremes of a broad spectrum of artistically ambitious, subjective documentary photography. In one case the photographer works with (over-) aestheticization, in the other case with a voyeuristic irreverence.

By intentionally avoiding any strategy that could distance the presumed viewer from the depicted, and by framing the images in a book on a literal level, the works could at first be understood as agitation. However, by looking critically at the interplay of text and image as well as the ruptures between the theme of the image and its formal realization, we can see that also other aspects are addressed, such as regimes of visibility, power relations and actions that images enact upon the social world ("image-act").

It turns out that the proclaimed involvement of the subjective approach cannot be equated with visual propaganda, but instead also needs to be critically scrutinized, just like the alleged objectivity of *straight photography*. Subjective documentary photographs therefore evince complexities and contradictions that can be applied to the ambivalence of political image production in general.

Alessandra Franetovich
(Université de Florence, Pise et Sienne)

L'archivio come dispositivo di auto-istituzionalizzazione artistica: Vadim Zakharov e l'archivio del concettualismo moscovita

Esponente del concettualismo moscovita, l'artista e archivista Vadim Zakharov si è formato in seno alla cultura non ufficiale sovietica sul finire degli anni Settanta, periodo in cui ha dato vita al suo archivio privato contenente opere d'arte e documenti testuali e fotografici relativi agli artisti della sua cerchia. La pratica dell'archiviazione, come anche il samizdat letterario, hanno svolto un ruolo politico permettendo l'autoaffermazione di una realtà che sopravviveva all'ombra del sistema ufficiale e configurandosi quale reazione all'isolamento e all'oblio cui la cultura non allineata sembrava allora destinata. Tale microsocietà costituiva un modello autogestito e non sistematico di documentazione alternativo all'apparato ufficiale e burocratico sovietico, mirando al proprio inserimento nello scenario artistico internazionale. In questo contesto, Zakharov ha collaborato alla compilazione del secondo volume di Moskovskij Archiv Novogo Iskusstva (Archivio moscovita della nuova arte, 1982), realizzato con Victor Skersis, e del faldone Po Masterskim (Per gli atelier, 1982-83), assieme a Georgy Kizeval'ter. Trasferitosi in Germania nel 1989, Zakharov ha ampliato l'attività archivistica con una sezione video e ha fondato la rivista «Pastor», intesa come "archivio" finalizzato a riunire i concettualisti moscoviti dispersi a causa della diaspora. «La poetica dell'archivio» (V. Misiano) è centrale in opere e progetti volti all'analisi critica dei meccanismi di costruzione della storia dell'arte, come ad esempio History of Russian Art from the Avant-garde to the Moscow Conceptual School (2003-2004) e l'installazione Postscript after r.i.p (2015).

Tra «archiviofilia e archiviofobia» (S. Spieker), Zakharov attua «uno dei tentativi più compiuti di autonomia dell'arte» (B. Groys), diventando uno dei primi artisti russi a proporre una ridiscussione dei limiti storiografici applicati alla propria vicenda, anticipando il processo di ristrutturazione della disciplina in atto tra Est Europa e Russia che prende la definizione di «Storia dell'arte orizzontale» (P. Piotrowski) e sostenendo infine una visione di mutuo scambio, e non di derivazione, tra centri artistici e periferie del sistema dell'arte internazionale.

The Archive as Device to Artistic Self-Institutionalisation: Vadim Zakharov and the Archive of Moscow Conceptualism

The artist and archivist Vadim Zakharov developed his artistic practice in the frame of Soviet non-conformist culture, after joining the circle of Moscow Conceptualism at the end of the 1970's. A few years later he began his private archive, collecting artworks, textual and photographic documents from artists and events related to this artistic context. As part of the Soviet non-conformist culture, this artistic movement had been characterized by the loss of an institutional interest and the consequent reality of isolation, autarchy and self-handling. With the aim to claim the existence of a movement, whose chances of being recognized in the international art system seemed to be quite low, some artists started to reflect on and put into action strategies of self-institutionalization parallel to the literary phenomenon of the *samizdat*, as the creation of private archives, archival collective artworks and textual and photographic documentation.

In this context Zakharov collaborated in the compilation of the second volume of "Moskovskij Archiv Novogo Iskusstva" (Moscow Archive of New Art, 1982) with the artist Victor Skersis, and, of the files "Po Masterskim" (Through the studios) (1982-1983), with the artist George Kiesewalter. This activity of archiving was then further strengthened after moving to Germany in 1989, by adding a video section to the archive and self-publishing the magazine Pastor (1992-2002). It aimed to be an archive rather a recollection of Moscow conceptualists after emigration from the USSR. The "poetics of the archive" (V. Misiano) is at the core of several artworks and projects devoted to the critical analysis of art history and the mechanism of its construction, such as *History of Russian Art From the Avant-Garde to the Moscow Conceptual School* (2003-2004) and the installation *Postscript after r.i.p* (2015).

Between "archive philia and archive phobia" (S. Spieker), Zakharov actualizes "one of the most accomplished attempts of art autonomy" (B. Groys), being one of the first Russian artists to call into question the limits of art history and historiography. His experience anticipates the process of rewriting art history that is active in Russian and in Eastern European art criticism. An important example is the case of the theory of horizontal art history expressed by the art historian Piotr Piotrowski that claims to build a vision of art history based not on a derivative but on a variable and mutual exchange between the centers and the peripheries of the international art system.

Camilla Froio
(Université de Florence, Pise et Sienne)

Un'apologia marxista dell'astrattismo: il Laocoonte di Clement Greenberg (1940)

Il saggio di Clement Greenberg Verso un più nuovo Laocoonte («Partisan Review», luglio-agosto 1940) si offre all'attenzione degli storici della critica d'arte come un caso emblematico di sovrapposizione tra la sfera politica e quella dell'arte. Greenberg riattualizza il Laocoonte lessinghiano per convertirlo abilmente in un'apologia della pittura astratta, la cui origine ed esistenza trovano qui una giustificazione storica in senso marxista. Se da una parte l'associazione tra il pensiero estetico di Lessing e i fondamenti del marxismo può essere stata suggerita a Greenberg dalla pubblicazione americana della Leggenda di Lessing di Franz Mehring avvenuta nel 1938, dall'altra il senso dell'evoluzione coerente e lineare della pittura dal figurativo all'astratto in parte deriva dalle teorie artistiche di Alfred H. Barr elaborate nel corso degli anni Trenta. A queste date, la consapevolezza greenberghiana dell'impatto delle ideologie politiche sull'arte è soprattutto dovuta alla frequentazione dell'ambiente intellettuale della «Partisan Review», dominato dalla presenza di Dwight Macdonald e di George L.K. Morris. Il Laocoonte greenberghiano trae origine da una precisa congiuntura storica e culturale, ovverosia dalla crisi bellica in Europa e dalla massiccia emigrazione di intellettuali negli Stati Uniti, specialmente appartenenti al movimento surrealista. È possibile credere che nell'estate del 1940 Greenberg traduca e renda pubblica l'animosità esistente al tempo tra alcuni esponenti del surrealismo e la redazione della «Partisan Review», poco favorevole al radicamento della pittura surrealista negli Stati Uniti. Greenberg, col suo Laocoonte, erige infatti un muro tra gli esiti della pittura astratta più recente e il figurativo di stampo surrealista, che, secondo la sua analisi, non può trovare una giustificazione storica in senso marxista.

A Marxist Apologia of Asbtract Art: Clement Greenberg's *Towards a Newer Laocoön* (1940)

Clement Greenberg's essay, *Towards a Newer Laocoön* (Partisan Review, July-August 1940), appears to be an emblematic case of the juxtaposition of modern art with politics. Greenberg reappraises G.E. Lessing's original treatise, the *Laokoon* (1766), with the primary purpose of translating it into a Marxist apology of abstractionism in art. In Greenberg's case, the interrelation between Lessing's aesthetics and Marxist ideology could be partly associated with the occurence of the American publication of Franz Mehring's *The Lessing Legend* in 1938. At the same time, the relation between abstractionism and historicism at the core of Greenberg's essay is influenced by Alfred H. Barr's theories about the nature and the development of modernism. During the thirties, Greenberg becomes acquainted with Dwight Macdonald and George L.K. Morris, both editors in chief of the *Partisan Review*. Greenberg's association with these intellectuals leads him to share their belief that art cannot be a neutral field during wartime. *Towards a Newer Laocoön*, outlined in the Spring of 1940, bears the sign of another historical conjunction, that is the intellectuals' massive migration of intellectuals from Europe, and especially the arrival of Surrealist artists and poets in New York. Greenberg's negative opinion about figurative art, defined by him as purely academic, and his consequent disapproval of Surrealism seem to reflect a hostile relationship between the *Partisan Review*'s editorial staff and the French newcomers. In conclusion, Greenberg raises a barrier between contemporary abstract art and the figurative art of surrealist engravings, that, according to him, cannot find any historical justification in a Marxist sense.

Chinami Fukao
(Université de Kyoto)

Camille Pissarro et l'anarchisme : « Acte d'image » dans La Cueillette des pommes

La Cueillette des pommes a été réalisée par Camille Pissarro dans les années 1880, quand il était entouré de néo-impressionnistes. Alors que Pissarro a certainement participé au mouvement anarchiste dans cette période, le lien entre sa tendance politique et sa pratique artistique n'a pas encore été mis en évidence. Cette communication analysera comment cette toile transmet la pensée politique du peintre au public par l'« acte d'image ».

Dans cette peinture, nous voyons trois paysannes en train de cueillir des pommes. Du fait que l'une d'entre elles arrête son travail pour manger une pomme, il est certain que cette peinture représente le monde idéal anarchiste qui garde l'équilibre entre le travail et le repos. En effet, l'image de la cueillette des fruits, par elle-même, permet d'évoquer l'utopie. En tant que symbole de l'harmonie entre la nature et l'humanité, elle est traditionnellement liée au thème de l'âge d'or, que la mythologie gréco-romaine raconte comme une époque primitive, pacifique et heureuse dans l'histoire de l'humanité. Selon John Hutton (1994), certains néo-impressionnistes comme Paul Signac ont utilisé l'image de la cueillette des fruits, en y ajoutant la signification politique, dans la représentation de l'utopie anarchiste. Pissarro également superpose la scène quotidienne au monde idéal anarchiste.

Ainsi, cette peinture suggère la vision d'une belle société à réaliser. Il semble que cette attitude soit basée sur l'idée d'« Art Social ». Dans les années 1880, les artistes socialistes et anarchistes, qui avaient poursuivi la nouvelle forme de l'art engagé, ont inventé la notion d'« Art Social ». L'idée principale est que les œuvres d'art doivent permettre d'accélérer l'amélioration de la société existante en visualisant l'image d'un meilleur monde. Pissarro appartenait au *Club de l'Art Social*, ce qui prouve qu'il était conscient de l'influence de son art sur la société.

Camille Pissarro and Anarchism: « Image Acts » in Apple-Picking

Apple-Picking was painted by Camille Pissarro in the 1880s, at a time when the artist was surrounded by neo-impressionists. Pissarro clearly participated in the anarchist movement during this period, but the relationship between his political tendencies and his artistic practice has not yet been fully explored. This presentation analyzes how *Apple-Picking* conveys Pissarro's political thinking to the public through « Image Acts ».

In *Apple-Picking*, we see three female peasants picking apples. That one of them is shown stopping to eat an apple suggests the anarchist's ideal world, which strikes an important balance between work and rest. In fact, the image of fruit-picking itself evokes a sense of utopia. As a symbol of harmony between humans and nature, it is associated with the Golden Age, described in Greco-Roman mythology as the primitive, peaceful and happy era in human history. According to John Hutton (1994), to add political signification, neo-impressionists like Paul Signac adopted the image of fruit-picking in their representations of an anarchist utopia. In the same way, Pissarro superimposed this daily scene onto the anarchist's ideal world.

Thus, the picture presents a vision of the idyllic society to be pursued. This is likely based on the idea of « Art Social », a notion invented by the socialist and anarchist artists of the 1880s, who adopted a new type of socially committed art. The principal idea is that the mission of art is to facilitate the improvement of society by visualizing images of a better world. Pissarro belonged to the Club de l'Art Social, which further confirms his awareness of the influence of his art on society.

Sabine Girg
(KU Eichstätt-Ingolstadt/Universität Heidelberg)

Die fotografische Konstruktion des „Zigeuners" im Schatten des Krimkrieges

Als *interner Fremder* ist die Figur des „Zigeuners" seit seiner ersten schriftlich belegten Erscheinung im Europa des 15. Jhs. *Faszinosum* und *Tremendum* zugleich und durchwandert in dieser Rolle Literatur, Musik und bildende Kunst. In Malerei und Grafik formierte sich für den „Zigeuner" ab der frühen Neuzeit eine *Ikonographie des Fremden*, die sich fundamental im europäischen Bildgedächtnis ablagerte und auch im vermeintlich *objektiven* Medium der Fotografie ihre Fortsetzung finden sollte. Ein Großteil aller, für westeuropäische Rezipienten bestimmten „Zigeunerfotografien" stammte bis hin zum 2. Weltkrieg aus den (süd-)östlichen, rural geprägten Randländern Europas. Gebiete, die im 19. und 20. Jahrhundert aus mittel- und westeuropäischer Perspektive als rückständige und bereits halborientale Randbereiche der Zivilisation gewertet wurden. Als These lässt sich formulieren, dass abgesehen von einer selbstidentifikatorischen Abgrenzung der Mehrheitsgesellschaft, über die Figur des „Zigeuners" zusätzlich auch eine zweite Grenzziehung ausgehandelt wurde: eine Bestätigung der *westlichen* Überlegenheit gegenüber dem *Osten*. Anwenden lässt sich diese These bereits auf die frühesten fotografischen „Zigeuner"-Aufnahmen, die um 1854 von dem Militärapotheker Ludwig Angerer im Auftrag der österreichischen Krone in den Fürstentümern Walachei und Moldau angefertigt wurden.

Von besonderem Interesse scheint die fotografische Wiedergabe der Roma im Kontext des Krimkrieges aus einem bestimmten Grund: in die Zeit der österreichischen Besatzung sollte auch das Ende der fast 500-jährigen Versklavung der Roma in diesen Gebieten fallen. Ein Ereignis, das von Seiten des Westens intensiv gefordert, doch auch dafür verwendet worden war, die Fürstentümer als *mittelalterlich*-feudale Gebiete zu denunzieren. Angerers Aufnahmen zeugen jedoch nicht von einem humanitären Mitgefühl der österreichischen Besatzer, sondern greifen auf tradierte „Zigeuner"-Stereotype zurück. Innerhalb der Bildserie wird den „Zigeunern" unter einem quasi-kolonialistischen Blickregime die Rolle der letzten *Wilden* Europas zugewiesen, was die Roma und die besetzten Gebiete letztendlich gleichermaßen alterisiert. Der „Zigeuner" kann in diesem Kontext als symbolischer Verhandlungsort eines Kräftemessens zwischen *West* und *Ost* gelesen werden.

The Photographic Construction of the ‚Gypsy' in the Shadow of the Crimean War

Since the first written evidence of the 'gypspy's' appearance in Europe in the 15th century, the figure embodies a role of fascinating and horrific exoticism. His role as an *internal stranger* has been reflected in literature, fine arts and music. An *iconography of otherness*, shaped in the course of the early modern period within painting and graphic art has since dominated visual representations and also been transmitted to photography without major changes. On closer examination of photographs of the ‚gypsy' one can quickly notice two striking imbalances. First, up to the 1950s almost all photographic pictures of the Roma had been taken by people that do not belong to this minority group. Secondly, up to World War II a clear majority of all ‚gypsy'-photographs made for West European recipients had been taken in the rural areas of (South-)Eastern, peripheral European countries. From this perspective, these regions were classified as almost semi-oriental border areas of civilization. One could formulate the hypothesis that the figure of the ‚gypsy' did not just serve as a counterpart for a self-identificational differentiation of the majority society but also to highlight a second border markation: a confirmation of superiority of the West towards the East.

We can apply this assumption already to the first ‚gypsy'-photographs, made around 1854 in the Principality of Wallachia and Moldavia by the military pharmacist Ludwig Angerer on behalf of the Austrian Crown in the shadow of the Crimean War. The motive of the Roma people interested Angerer for a special reason: the occupation coincided with the ending of the enslavement of the Roma within these areas after almost 500 years. A resolution that had been encouraged by the West but had also been used to denounce the Principalities as almost feudalistic and medieval areas. However Angerer's photographs do not mirror the alleged humanitarian compassion of the Austrian invaders but take up settled stereotypes of the ‚gypsy'. Under an almost *colonial gaze*, the photographic series represents the ‚gypsy' as the last of the ‚*Sauvages*' within Europe. In short, the body of the ‚gypsy' is used as symbolic venue of a trial of strength between East and West.

Katarzyna L. Gorska
(Universität Bochum)

Les Poèmes de circonstance: Claude Cahuns situationsbedingte Kunst

Im Zuge des „Rechtsrucks", der Europa in den letzten Jahren in einem rasanten Tempo ereilte und nicht zuletzt auf dem parlamentarischen Niveau sehr sichtbar ist, wird die Wirksamkeit von Kunst auf den Prüfstand gestellt. Welche Rolle spielt die Kunst und welche Bedeutung wird ihr im politischen Geschehen zugesprochen? Wo bestehen Spannungen zu politischen Bewegungen und gibt es Kanäle für künstlerische Subversion? Wo tun sich Möglichkeiten der Kritik auf dem künstlerischen Feld auf? Welche sozialen und politischen Auswirkungen kann Kunst haben?

Diese Debatte ist jedoch keine neue, vor etwa 90 Jahren wurde sie in ähnlicher Art schon einmal geführt, beispielsweise in Russland und in Frankreich. So wurde in der angespannten Stimmung zwischen der Kommunistischen Partei und marxistisch und kommunistisch orientierten künstlerischen Bewegungen in Frankreich wie etwa der A.E.A.R. oder Contre Attaque am Vorabend des Zweiten Weltkriegs heftig darüber gestritten, welchen Stellenwert die Kunst in den revolutionären Kämpfen einnehmen soll, welche Rolle die Partei gegenüber der Kunst spielen sollte und wer Kunst und Literatur eigentlich herstellen soll.

Angesichts der gegenwärtigen politischen Situation wird deutlich, wie aktuell die Debatte aus den 30er Jahren noch immer ist und auf diese möchte ich in meinem Vortrag eingehen. Konkret wird es um Texte von Claude Cahun gehen, die heute vor allem als Fotografin wahrgenommen wird, wogegen ihrem politischen und theoretischen Engagement in der Kunsttheorie bisher kaum Aufmerksamkeit geschenkt wird. Cahun verfasste Texte, die ihre eigene Stellung zu den Aufgaben und zum Sinn der Kunst deutlich markierten und Lösungsvorschläge anboten. Ihre wichtigen Überlegungen über die Methoden und die Ziele der Literatur, des Schreibens, der künstlerischen Tätigkeit an sich, dürfen nicht nur nicht in Vergessenheit geraten, es empfiehlt sich, sie im heutigen Kontext erneut zu durchdenken.

Poems of circumstance: Claude Cahun's Situational Art Theory

In the wake of the shift towards the political right which has fast overtaken Europe in recent years, ranging from right-wing populism to right-wing extremism and becoming visible especially at the parliamentary level, the effectiveness of art is put to the test. What role does art play and what is its significance in political events? Are there tensions within political movements and are there any channels for artistic subversion? Is there any scope for criticism in art, and what social and political effects can art achieve?

This debate is not a new one. About 90 years ago, it took place in a similar fashion, for example in Russia and France. Thus, in the tense mood between the Communist Party and Marxist artistic movements in France like the A.E.A.R. or Contre-Attaque on the eve of World War II, there were fierce discussions concerning the role of art in revolutionary struggles, the role of the party in the progress of art, and the question: who should actually produce art and literature?

Considering the current political situation, it becomes clear how topical the debate of the 1930s still is, and I would like to address this in my presentation. Specifically, I will focus on the works of Claude Cahun, who is perceived primarily as a photographer today, but whose political and theoretical engagement in art theory has received little attention so far. Cahun's body of work clearly marked her position on the tasks and the meaning of art, and offered solutions. Her important reflections on the methods and aims of literature, of writing, and of artistic activity itself must not only be remembered, but they ought to be reconsidered in the present context.

Thomas Helbig
(Humboldt-Universität zu Berlin)

„Wir müssen politisch Filme machen" – Das Jahr 1968 als Wendepunkt im Werk von Jean-Luc Godard

Das Jahr 1968 markiert im Werk des französischen Filmkünstlers Jean-Luc Godard eine entscheidende Demarkationslinie seines Filmschaffens. Die politisch sich ankündigenden Umbrüche korrespondieren auf beeindruckende Weise mit der Neujustierung seines Filmdenkens und der Suche nach einer alternativen Filmform. Noch bevor die Mai-Unruhen an der Pariser Université Paris Nanterre kulminierten, hatte Godard in seinem Film *La Chinoise* (1967) die Spannweite zwischen intellektuellem und gewalttätigem Widerstand anhand einer maoistischen Aktivistenzelle bereits ausgelotet. In den keinerlei Zwischenton zulassenden Primärfarben des Films, stellt sich deren Dogmatismus geradezu unübersehbar heraus. Auch Godards im darauffolgenden Jahr begonnener Film *Le gai savoir* (1969) gleicht einem Kammerspiel, das diesmal jedoch in eine ideologische Ausnüchterung(szelle) verlegt scheint. Die beiden Protagonisten streben einen unhintergehbaren Nullpunkt an, auf dessen Basis sie die Frage danach zu stellen versuchen, wie und auf welchen Wegen sicheres Wissen erlangt werden könne. Inmitten der Pariser Mai-Unruhen geschieht dies keineswegs zum Selbstzweck. Der nietzscheanische Nihilismus dient vielmehr als Ausgangspunkt zur Konfiguration einer neuen Wissenschaft. Deren Fokus scheint insbesondere aus der Perspektive kunsthistorischer Reflexion überraschend: „Zu viele Bilder – Wir müssen reagieren!", heißt es an einer Stelle in *Le gai savoir*. Noch bevor der iconic turn der Kunst- und Bildwissenschaften ausgerufen wurde, hatte der Filmemacher eine Filmform etabliert, die als Instrument bildkritischer Reflexion fungieren sollte. Eine analytisch vergleichende Betrachtung der beiden Filme unter diesem Blickwinkel ist jedoch bislang ausgeblieben. Während *La Chinoise* sich eher dem Wort als dem Bild verschreibt, das es nur richtig auszulegen gälte (Mao, Marx, Althusser gegen Descartes und Kant) setzt *Le gai savoir* auf eine neu angelegte Alphabetisierung, in der Bild und Wort in ein dialektisches Verhältnis treten (Nietzsche, Foucault gegen Hegel). Aber nicht nur die Inhalte von Godards Filmen ändern sich ab 1968 schlagartig. Mit dem Wechsel zum 16mm-Format und der Gründung des Autorenkollektivs der „Dziga Vertov Gruppe" läutet Godard eine Phase seines Schaffens ein, die ästhetisch, ethisch und politisch ohne Kompromisse ist. „Was tun" fragt Godard 1970 in seinem 39-Punkte-Manifest, um dann in Anlehnung an eine Wendung bei Brecht festzustellen: „1. Wir müssen politische Filme machen; 2. Wir müssen politisch Filme machen".

Diese Überlegungen innerhalb des Wechselverhältnisses von Kunst und Politik weiter herauszuarbeiten und vor einem interdisziplinären Plenums gemeinsam diskutieren zu können, böte für mich eine willkommene Gelegenheit.

« Il faut faire politiquement des films » – L'année 1968 comme un tournant dans l'œuvre de Jean-Luc Godard

L'année 1968 marque dans l'œuvre de Jean-Luc Godard une ligne de démarcation. Les événements politiques correspondent d'une manière impressionnante au réajustement de sa pensée cinématographique et sa recherche d'une forme alternative. Avant même que les émeutes de mai à l'Université de Nanterre ne culminent, Godard avait déjà sondé, dans son film *La Chinoise* (1967), l'écart entre une résistance intellectuelle et une résistance violente à l'image d'une cellule maoïste. Le dogmatisme des jeunes étudiantes est visuellement évident, dans les couleurs primaires du film, qui ne donnent aucune tonalité intermédiaire. Aussi le film de l'année suivante, *Le gai savoir* (1968), est comme une pièce de théâtre de chambre, qui semble cette fois déplacé vers une cellule de dégrisement idéologique. Ici, les deux protagonistes sont à la recherche d'un zéro absolu, sur la base duquel ils essaient de poser la question, comment et de quelle manière certaines connaissances peuvent être acquises. Au milieu des événements de mai 1968, ce n'est pas une fin en soi. Au contraire, le nihilisme nietzschéen éponyme sert plutôt de point de départ à la configuration d'une science nouvelle (« Le gai savoir »). Surtout du point de vue de la réflexion de l'histoire de l'art son objectif semble surprenant : « Y a trop d'images ça va trop vite il faut réagir » est dit à un moment donné dans *Le gai savoir*. Avant même que l' « iconic turn » n'ait été proclamé dans les sciences humaines, Godard avait mis en place une forme de film, qui devrait agir comme un outil pour une critique des images réflexives. Une comparaison analytique des deux films dans cette perspective n'a jusqu'à présent pas été entreprise. Alors que *La Chinoise* se voue plutôt au mot qu'à l'image, dont l'interprétation devrait être rigoureusement orientée (Mao, Marx et Althusser contre Descartes et Kant), *Le gai savoir* cherche une alphabétisation nouvelle qui crée une relation dialectique entre les images et les mots (Nietzsche, Foucault contre Hegel). Mais les contenus des films de Godard se modifient brusquement en 1968. Avec le passage au 16 mm et la création du collectif d'auteurs, le « Groupe Dziga Vertov », s'annonce pour Godard une phase de son travail, qui est esthétiquement, éthiquement et politiquement sans concessions. « Que faire ? », a demandé Godard en 1970 dans son manifeste de 39 points pour constater en souvenir à un bon mot de Brecht: « 1er – Il faut faire des films politiques; 2e – Il faut faire politiquement des films ».

Lucas Iannuzzi
(Università degli Studi di Pisa)

Lidio Cipriani e le immagini dell'alterità.

Lidio Cipriani (1892-1962) viaggiatore e naturalista: due epiteti che si ritrovano sulla lapide di un uomo che fu antropologo, fotografo, scrittore e divulgatore. La Storia lo ricorda come ideologo fascista di primo piano che firmò il Manifesto della Razza nell'estate del 1938, primo passo verso la legislazione razziale. Cipriani, uno scienziato che teorizzò il mito razziale, l'odio e l'infamia per giustificare le politiche imperiali in Africa e la deportazione degli ebrei italiani, lasciò un ampio corpus di diari di viaggio, pubblicazioni, articoli divulgativi e una mole considerevole di fotografie, calchi facciali e oggetti etnografici: si trattava di artefatti riportati dalle sue missioni, costituivi di un immaginario che voleva 'dimostrare' l'inferiorità, l'arretratezza e addirittura il regresso delle popolazioni africane, giustificando così la presenza e la tutela italiana.

Di fatto, l'antropologia fisica del ventesimo secolo registrava le testimonianze degli autoctoni (detti 'culture senza scrittura'), per poi trascriverle nel testo etno-antropologico. Il lavoro dell'antropologo fu spesso quello di unire tutti gli elementi eterogenei in un insieme ragionevole e autorevole: si veniva così a creare un ponte tra l'oralità della testimonianza e la scrittura obiettiva del testo scientifico.

La specificità dei lavori di Lidio Cipriani risiedeva nell'uso sistematico del mezzo fotografico come principale (e forse unico) vettore d'obiettività. Le immagini dell'antropologo furono un formidabile mezzo per 'mostrare' senza mai dimostrare niente, permettendogli di fare a meno del sapere scientifico ma non dell'ideologia, sempre presente nel suo lavoro. Brevi didascalie e spiegazioni accompagnavano le fotografie dell'antropologo fiorentino: come se l'immagine parlasse da sola, facendo passare sotto silenzio tutto quello che non rientrava nella sua concezione dell'alterità.

L'intervento si concentrerà sugli incroci tra scienza, razza, politica e immaginario che sottendono queste immagini, che erano finalizzate a costruire, grazie ad una serie di procedimenti non scientifici ma visivi, una scenografia dell'alterità al servizio dell'imperialismo di Mussolini.

Lidio Cipriani et les images de l'altérité.

Lidio Cipriani (1892-1962) *viaggiatore e naturalista*. Les deux qualificatifs ornent la pierre tombale d'un homme qui fut à la fois anthropologue, photographe, écrivain et vulgarisateur. L'histoire s'en souvient comme un idéologue fasciste qui cosigna les lois d'exception du *Manifesto della razza* à l'été 1938. Un scientifique qui théorisa l'infamie, le mensonge, le mythe pour justifier la politique impérialiste d'asservissement des Africains ainsi que la déportation des juifs italiens. Il a laissé un considérable corpus fait de carnets de voyage, de nombreuses publications, d'articles de vulgarisation mais également de photographies, de masques faciaux, d'objets ethnographiques. Autant d'artefacts constitutifs d'un imaginaire qui voulait montrer l'infériorité et la décadence des Africains, pour justifier la mise sous tutelle italienne.

Dans la pratique, l'anthropologie physique du XXe siècle enregistrait les témoignages des populations autochtones (dites cultures sans écriture), pour les retranscrire ensuite dans un texte. Le travail de l'anthropologue était alors d'unifier tous ces éléments hétérogènes au sein d'un ensemble raisonné : passage d'une « oralité » à sa remobilisation scripturaire qui devait conférer au texte l'objectivité requise à toute démarche scientifique.

La spécificité des travaux de Lidio Cipriani réside toutefois dans l'usage systématique de l'outil photographique comme vecteur d'objectivité par excellence. Les images de l'anthropologue furent ainsi un formidable moyen pour montrer sans ne rien avoir à démontrer, lui permettant de faire l'économie du savoir au profit de l'idéologie. Ainsi peu d'éléments textuels, d'explications accompagnent les photographies de l'anthropologue florentin : les images parlent d'elles-mêmes, tout en passant sous silence ce qui ne « cadre » pas avec la démarche scientifique.

Mon intervention se concentrera sur les collusions entre science, race et politique pour identifier les mises en scènes où l'on rejouait, grâce à des procédés esthétiques et jamais scientifiques, ces scènes d'altérité qui servaient le discours impérial de Mussolini.

Violaine Joëssel
(Université de Genève)

La peinture d'histoire américaine à l'heure du bipartisme : les exemples de John Trumbull et Charles Willson Peale

En 1801, le parti républicain mené par Thomas Jefferson remporte l'élection présidentielle, succédant au fédéraliste John Adams et installant définitivement le bipartisme. Les conséquences de cette scission politique d'un pays jusqu'alors uni sous la figure fédératrice de George Washington se ressentent dans la peinture d'histoire. Les exemples des peintres John Trumbull et Charles Willson Peale, tous deux actifs durant cette période de changements, témoignent de ces visions républicaines opposées, alors même que leurs œuvres sont réalisées en dehors de toute commande officielle et relèvent uniquement de leur entreprise personnelle.

Cette communication se propose d'étudier deux œuvres en particulier : *La Déclaration d'Indépendance* de John Trumbull, commencée en 1786 et sur laquelle il travaille jusqu'en 1820, et *L'exhumation du Mastodonte* (1806-1808) de Charles Willson Peale. Nous nous attacherons à montrer en quoi le premier, en commençant son œuvre à Paris et en mettant en scène les Pères Fondateurs comme guides éclairés du peuple américain, témoigne de ses inclinations fédéralistes. Le second, par contre, choisit pour sujet historique une scène de découverte de la richesse et de l'ancienneté du territoire américain, et va jusqu'à se mettre en scène avec sa famille dans le tableau, témoignant de sa vision républicaine jeffersonienne, construite autour de valeurs naturalistes et de réussite personnelle.

Cette différence dans leur vision se poursuit jusque dans les lieux d'exposition envisagés par les deux peintres : le Capitole à Washington pour Trumbull, ville-monument et incarnation d'un gouvernement puissant, tandis que Charles Willson Peale réalise *L'Exhumation* pour le musée qu'il a fondé à Philadelphie et dont le but est de célébrer tout ce qui est exceptionnel en Amérique ; ses héros révolutionnaires mais aussi sa nature et géographie uniques.

American History Painting at the Dawn of the Two-Party System: the Examples of John Trumbull and Charles Willson Peale.

In 1801, the Republican party led by Thomas Jefferson, wins the presidential election, succeeding the Federalist John Adams and installing the two-party system for good. The effects of this political schism in a country until then unified under the tutelary figure of George Washington are visible in history painting. The examples of John Trumbull and Charles Willson Peale, both American painters active during this time who realized their history paintings for their own undertaking and without an official commission, show these two different republican visions.

In this regard, this presentation offers a close study of two paintings: Trumbull's *Declaration of Independence* (1786-1820), and Peale's *Exhumation of the Mastodon* (1806-1808). We will see how Trumbull, in starting the composition in Paris and in staging the Founding Fathers as enlightened guides of the American people, shares his federalist inclinations. Peale, on the other hand, by choosing for his first historical depiction a scene showcasing the discovery of the American territory and its long and unknown history, and by representing himself along with his family in the composition, shows his republican Jeffersonian sensibility, built around naturalist values and the success of self-made men.

Their different political views are also visible in the venues envisioned for the exhibition of both paintings: the Capitol in Washington for Trumbull, a city embodying the power of a strong government, while Charles Willson Peale paints *The Exhumation* for the museum he founded in Philadelphia to celebrate everything that is exceptional in America: its revolutionary heroes but also its unique nature and geography.

Gabrielle Marcoux
(Université de Montréal)

Re-spatialisation des corps colonisés dans l'art autochtone actuel au Canada : Souveraineté territoriale, rhétorique et mémorielle

Les artistes actuels autochtones Arthur Renwick, Nadia Myre et Rebecca Belmore proposent une déconstruction critique des outils visuels et textuels sous-tendant les régimes coloniaux et néocoloniaux de visibilité et de vérité menant à la marginalisation, à l'effacement, voire même au génocide des voix autochtones. En effet, les discours identitaires et géopolitiques actuels entourant la gestion des territoires et des communautés autochtones au Canada – discours véhiculés et implantés notamment par le biais de législations territoriales, de cartographies officielles et de mythes fondateurs racistes – mènent à l'aliénation et au déracinement physique et épistémologique des peuples autochtones. Nous nous pencherons ainsi sur les stratégies discursives et plastiques de ces créateurs qui, au moyen de leurs œuvres photographiques et de leurs installations, se consacrent à une re-spatialisation et à une réécriture critiques des corps (physiques, sociaux, politiques) autochtones au sein de territoires colonisés, racialisés et hiérarchisés. Ces artistes s'appuient notamment sur une résurgence de récits et d'épistémologies territoriales et identitaires autochtones ancestraux, afin d'éviter de tomber dans un positionnement essentiellement défensif ou prescriptif. Nous démontrerons ainsi en quoi le « storytelling » devient pour ces créateurs un outil politique de souveraineté territoriale, rhétorique et mémorielle. Nous proposerons en outre une analyse de leur utilisation de matériaux hautement chargés aux plans culturels et spirituels, mais aussi extrêmement convoités par l'État comme ressources naturelles, tels que le cuivre et l'aluminium. À travers une re-contextualisation critique de ces éléments multivoques, ces créateurs revisitent certains épisodes historiques et politiques violents et proposent une redéfinition des notions de frontière, de rencontre transnationale, de traité, d'enracinement territorial et de responsabilité sociopolitique collective, dans une visée ultime d'autodétermination, d'autoreprésentation et de décolonisation des structures législatives et géopolitiques dominantes.

Re-Spatialization of Colonized Bodies in Contemporary Indigenous Art in Canada: Territorial, Rhetorical and Historical Sovereignty

Contemporary First Nations artists Arthur Renwick, Nadia Myre, and Rebecca Belmore propose a critical deconstruction of visual and textual devices underlying colonial and neocolonial regimes of visibility and of truth that lead to the marginalisation, the erasure, and the genocide of Indigenous voices. Current identity and geopolitical discourses surrounding land and community management in Canada – discourses conveyed and implemented namely through territorial legislations, official maps and racist founding myths – result in the alienation and the physical and epistemological uprooting of Indigenous peoples. We will be discussing the discursive and visual strategies put forward by these creators who dedicate themselves, through their installations and photographic works, to the re-spatialization and the critical re-writing of indigenous bodies within colonized, racialized and layered territories. These artists base their approach on a resurgence of ancestral Indigenous narratives as well as territorial and identity epistemologies, and thus avoid falling into an essentially defensive or prescriptive positioning. We will illustrate various ways in which storytelling represents a political tool for rhetorical, territorial and historical sovereignty for these creators. We will propose an analysis of their usage of culturally and spiritually loaded materials – some of which, such as copper and aluminum, are also extremely coveted by the state. Through the critical recontextualisation of these complex elements, these creators revisit violent historical and political events, and offer a redefinition of the notions of frontier, transnational encounters, treaties, territorial rooting, and collective sociopolitical responsibilities, ultimately seeking to achieve self-determination, self-representation, and the decolonisation of dominant legislative and geopolitical structures.

Svetlana Montua
(Université Paris Nanterre)

L'exposition comme médium ?
Étude de cas : l'exposition d'art contemporain français à Belgrade en 1952

Cette communication s'appuie sur mon travail de recherche de doctorat qui analyse les relations entre les propositions artistiques qui émergent en République fédérative socialiste de Yougoslavie et sa politique extérieure qui la positionnait, pendant la Guerre froide, comme état socialiste indépendant de Moscou et promoteur actif du Mouvement des pays non-alignés, regroupement d'États récemment décolonisés. L'année 1948 marque la rupture avec Staline et la politique soviétique et donne naissance à la position spécifique de la Yougoslavie au sein d'un monde bipolaire.

La première exposition étrangère déterminante pour ce changement d'orientation de la politique culturelle est l'exposition d'art contemporain français qui a eu lieu à Belgrade et à Zagreb en 1952. Organisée par le Musée National d'art moderne de Paris sous la direction de Jean Cassou et accompagnée d'un catalogue préfacé par Agnès Humbert, elle va également connaître une réception importante, provoquant les polémiques sur l'art et son engagement, opposant les modernistes aux défenseurs du réalisme socialiste dans un contexte politique encore très fragile et polarisé. À ce moment spécifique, l'art yougoslave abandonne le courant du réalisme socialiste dominant et s'engage à la recherche d'une forme artistique qui sera propre à son idéologie qui se considère à la fois socialiste et moderniste. Le soutien logistique et politique des institutions culturelles est indispensable dans la mise en place de ce nouveau système artistique. En même temps, cette exposition s'inscrit dans la diplomatie culturelle menée par Jean Cassou qui insiste sur l'importance des relations entre la France et d'autres contextes artistiques pour y maintenir un engagement politique français et faire rayonner la tradition de L'École de Paris en accord avec les enjeux diplomatiques de son temps.

Exhibition as medium
The case of the French contemporary art exhibition in Belgrade in 1952

The paper I am proposing is based on my doctoral research that analyzes the relations between the emerging artistic proposals in the Socialist Federal Republic of Yugoslavia after the 1948 break with the Soviet Union. This analysis is confronted with the foreign policy program of Yugoslavia, which positioned the country as a socialist state independent from Moscow in a bi-polar world, and made it an active promoter of the Non-Aligned Movement, a global grouping of recently decolonised countries.

The first major foreign exhibition heralding the change of cultural policy orientation is the exhibition of French contemporary art, which took place in Belgrade and in Zagreb in 1952. Organized by the National Museum of Modern Art in Paris and supervised by Jean Cassou, the exhibition was accompanied by a catalogue prefaced by Agnès Humbert. The exhibition will get an important reception, provoking debates on the art and its commitment, setting the modernists against the defenders of socialist realism in a still very fragile and polarized political context. At this specific moment, Yugoslav art abandoned the dominant socialist realism and started its search for an artistic language appropriate to its own ideology that defined itself both as socialist and modernist. The logistic and political support of cultural institutions was essential in the implementation of this new artistic system. At the same time, this exhibition was part of the cultural diplomacy orchestrated by Jean Cassou with his concern to strengthen relations between France and other artistic contexts in order to maintain a French political influence and to spread out the spirit of the Ecole de Paris tradition, in accordance with the diplomatic challenges of its era.

Diletta Moscatelli
(Université d'Aix-Marseille / Université de Milan)

Le Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz : un exemple de mise en visibilité de la cause des pauvres ?

Le Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz (MAAM) est un musée d'art contemporain qui voit le jour en 2012 dans une ancienne usine désaffectée située dans la périphérie de Rome et occupée depuis 2009 par des migrants, des personnes précaires et des Roms. Depuis sa création, de nombreux artistes contribuent à enrichir la collection de ce musée sans attendre aucune contrepartie économique : ils savent que leurs œuvres contribuent à constituer une « barricade artistique » contre l'évacuation du squat. Les œuvres d'art produites au sein du MAAM ont, par conséquent, un but politique explicite, en contraste avec l'administration municipale qui laisse des centaines de personnes sans abri et des dizaines d'immeubles vides et désaffectés.

Depuis plusieurs années, le MAAM est devenu un lieu d'expérimentation artistique et sociale qui a attiré de nombreux artistes de renommée internationale. Cette expérience singulière a fait l'objet d'articles parus à la fois dans des magazines d'art, des revues scientifiques et des journaux italiens et étrangers.

À partir d'une ethnographie conduite dans ce lieu pendant plusieurs mois, je souhaiterais questionner, au cours de mon intervention, cette large visibilité acquise par le musée et ses conséquences. À quels types de discours et à qui ce projet donne-t-il de la visibilité ? À la cause des pauvres, des migrants et des Roms qui habitent Metropoliz et qui, au travers de l'occupation, réclament les droits qui leur sont niés ? Ou, au contraire, aux groupes d'artistes et intellectuels qui utilisent ce lieu comme un espace alternatif pour des rencontres culturelles d'élite ?

Il Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz : un esempio di valorizzazione della causa dei poveri ?

Il Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz (MAAM) è un museo di arte contemporanea che nasce nel 2012 nella periferia est di Roma, all'interno di una vecchia fabbrica dismessa e occupata fin dal 2009 da migranti, precari e Rom. Gli artisti che da 6 anni vengono al MAAM per dare il loro contributo senza alcun compenso economico, sanno che la propria opera contribuisce a costituire una "barricata artistica" che difende questo luogo dallo sgombero. L'arte che si realizza al MAAM ha, dunque, un esplicito intento politico in aperta opposizione alle istituzioni che lasciano centinaia di persone senza casa, mentre decine di immobili inutilizzati da anni continuano a rimanere vuoti e a degradarsi.

Nel corso degli anni il MAAM è diventato un luogo di sperimentazione artistica e sociale che ha richiamato artisti di fama internazionale, e che è stato raccontato sulle pagine di numerose riviste d'arte, in articoli scientifici e su giornali italiani e stranieri.

A partire dagli elementi etnografici raccolti durante alcuni mesi di lavoro di campo al MAAM, vorrei costruire un intervento che analizzi le possibilità d'accesso alla visibilità che questo museo, oramai, garantisce. A chi e a che cosa il MAAM dà visibilità? Alla causa dei poveri, dei migranti e dei Rom che abitano Metropoliz e che, occupando, reclamano i propri diritti negati? O, piuttosto, ai gruppi di artisti e intellettuali che utilizzano questo luogo come spazio alternativo di incontri culturali d'élite?

Sofia Navarro
(EHESS, Paris)

La série de tableaux de castes (1763) du peintre mexicain Miguel Cabrera au-delà de la propagande coloniale

Dans le Mexique du XVIIIe siècle s'est développé un genre de peinture connu sous le nom de « *pintura de castas* » qui classifiait les individus selon leur degré de métissage à travers des séries de tableaux numérotés. Les premiers tableaux représentent les unions entre espagnols et indiens et entre espagnols et noirs conduisant au blanchiment progressif de leurs enfants, tandis que les derniers sont dédiés aux castes inférieures de la société, c'est-à-dire celles qui sont les plus « mélangées » ou éloignées d'un idéal espagnol. Ces tableaux ont surtout été analysés par l'historiographie comme faisant partie d'un programme de propagande mis en place par l'administration coloniale pour montrer qu'elle exerçait un contrôle sur la société malgré une prétendue dégénérescence de la population liée au métissage.

Une telle approche réduit la portée de ces tableaux aux objectifs de leurs commanditaires, alors qu'il semble pertinent de s'intéresser également au point de vue des peintres, qui en raison de leur statut d'artisans et de leur origine – ils étaient pour la plupart métis –, ne faisaient pas partie des élites blanches. Ainsi, nous proposons d'étudier la série réalisée en 1763 par Miguel Cabrera (c. 1695-1768) en examinant les stratégies formelles qu'il a mobilisées pour construire un discours visuel qui semble contrecarrer – ou du moins « commenter » – celui de l'administration coloniale. En effet, Cabrera paraît s'exprimer à travers ses « écarts » par rapport aux codes du genre, par exemple lorsqu'il souligne la tendresse des rapports entre castes inférieures, souvent représentés comme violents.

Nous proposons alors de nous demander si ces stratégies constituent une intervention politique dans le sens où elles permettent aux dominés non seulement d'accéder au régime de visibilité de la peinture mais aussi de gagner une forme de reconnaissance en étant représentés selon les mêmes codes iconographiques que les dominants.

The Series of Casta Paintings (1763) by the Mexican Painter Miguel Cabrera: Beyond Colonial Propaganda

In 18th-century Mexico, there developed a genre of painting known as "*pintura de castas*", which classified people according to their degree of racial mixing by means of a series of numbered paintings. The first paintings represented unions between Spaniards and Indians and between Spaniards and Black People leading to the progressive whitening of their children, while the last paintings were dedicated to the society's lower castes, that is to say those that were more "mixed" or distant from a Spanish ideal. These paintings have, above all, been historiographically analysed as being part of a programme of propaganda, established by the colonial administration to show that it exercised control over the society, in spite of a claimed degeneracy of the population associated with racial mixing.

Such an approach reduces the scope of these paintings to the goals of their patrons, while it seems appropriate to be equally interested in the painters' point of view. The painters, because of their status as artisans and their origin (they were generally racially mixed), did not form part of the white elites. Thus, we propose to study the series painted in 1763 by Miguel Cabrera (c. 1695–1768) by examining the formal strategies that he used to construct a visual discourse which seems to contradict – or at least comment on that of the colonial administration. In fact, Cabrera seems to express himself through his deviations from the rules of the genre. For example, he emphasises the tenderness of the relationships between lower castes, who were often represented as violent.

We therefore propose to ask whether these strategies constituted a political intervention in the sense that they allowed the dominated people, not only to access the status of pictorial visibility, but also to gain a form of recognition by being represented according to the same iconographic codes as those who dominated them.

Francesca Padovani
(Università degli studi di Trento)

Un ritratto legittimo per confermare una presenza "illegittima": le statue degli Asburgo nella Hofburg di Bressanone (1596-1601).

L'intervento qui proposto intende esaminare il ciclo di sculture, raffiguranti quaranta uomini e quattro donne della famiglia Asburgo, eseguito dal bavarese Hans Reichle (1565/70-1642) per il cortile interno della residenza del principe vescovo di Bressanone: oggi si conservano solo trentacinque figure con un'unica presenza femminile. Reichle svolse la sua formazione a Firenze, con quello che all'epoca era il protagonista della scultura non solo italiana bensì europea, il fiammingo Giambologna (1529-1608). Le tracce di questo apprendistato fiorentino emergono pienamente nel ciclo brissinese. Il committente di questa impresa è stato il cardinale e, dal 1591, principe vescovo di Bressanone Andrea d'Austria (1558-1600), il figlio maggiore dell'arciduca Ferdinando II del Tirolo e di Philippine Welser, una ricca borghese di Augusta. L'unione tra l'arciduca e una donna di condizione inferiore (matrimonio morganatico) comportò per Andrea la sua esclusione dalla linea di successione dinastica. Per questo motivo la sua commissione a Reichle è da interpretare alla luce di questi eventi: a Bressanone è raffigurata la genealogia del casato, dal Medioevo in linea di successione fino alla fine del Cinquecento, dove intenzionalmente si colloca il ritratto del committente che conferma in modo indelebile la sua discendenza. Le altre statue raffigurano in prevalenza i duchi, i conti, i re e gli imperatori Asburgo. Le figure femminili occupavano una posizione preminente perché fu anche grazie all'abile politica matrimoniale che i domini asburgici si ampliarono enormemente.

Questo ciclo di sculture non è interessante solo perché è derivato dal desiderio di autorappresentazione di un principe vescovo, ma anche perché istituisce un legame diretto con il precedente più famoso per questo tipo di raffigurazioni: il *monumento funebre di Massimiliano I* nella Hofkirche di Innsbruck (ca. 1502-50).

A Legitimate Portrait Confirming an Illegitimate Presence: the Habsburg Statues in the Hofburg of Bressanone (1596-1601)

My paper will discuss the cycle of sculptures – representing forty male and four female members of the Habsburg Dynasty – which was executed by the Bavarian sculptor Hans Reichle (1565/70-1642) for the courtyard of the Bishop's Palace in Bressanone. Today only thirty-five statues from that cycle survive, and only one of them represents a woman. At the end of the 16th century Reichle lived in Florence, where he was active in the workshop of Giambologna (1529-1608), the leading figure of Italian but also European sculpture of the time. In the Bressanone cycle, the influence of Reichle's Florentine years is clearly visible.

The cycle's patron was Cardinal Andrea of Austria (1558-1600), Bishop of Bressanone and firstborn son of Archduke Ferdinand II of Tyrol and Philippine Welser, a wealthy middle-class citizen of Augsburg. As a consequence of his parents' morganatic marriage, Andrea had been excluded from the Habsburg dynasty. As I will argue, his patronage of Reichle is to be understood in light of his problematic status. In Bressanone he made Reichle was tasked with conceiving an ambitious portrait gallery of dukes, counts, kings and emperors of the House of Habsburg from the Middle Ages to the end of the Cinquecento, ending this line of succession with the Cardinal's own portrait. In so doing, the Bishop intended to confirm his legitimate belonging to the Habsburg lineage.

In the original project of the cycle, which today can only be reconstructed, the female figures were placed in a prominent position, thus hinting at the clever marriage policy that had led to an important extension of the Habsburg's territories. This ancestral cycle is interesting because it originated from the Bishop's desire for self-portrayal, and its strong political character finds further confirmation in its direct relationship to the most famous prototype of this kind of portrait series: the *Monument of Maximilian I* in the Hofkirche of Innsbruck (c. 1502-50).

Clément Paradis
(Université Jean Monnet, Saint-Étienne)

Félix Thiollier, du livre à la photographie : un renversement des axes politiques de la représentation

Dans l'exposition que le musée d'Orsay consacrait au photographe Félix Thiollier en 2013 était présenté un corpus de tirages surprenants pour la fin du XIXe siècle : chemineaux, pêcheurs et mineurs côtoyaient sur les murs les images du territoire forézien transformé par l'industrie. Ces photographies, peu avaient eu l'occasion de les voir du vivant de Félix Thiollier : l'homme était surtout connu pour son abondante activité éditoriale qui traduisait un double engagement « antimoderne » ; auprès des peintres mystiques lyonnais dont il photographiait les toiles, d'une part, et d'autre part auprès de sociétés savantes telles la Diana, pour lesquelles il réalisait des vues archéologiques. Les travaux de Thiollier célébrés aujourd'hui, ces photographies qui représentent la vie des mines et l'industrie, ne sortirent quasiment jamais de l'atelier du photographe. Cette double réception, à plus d'un siècle d'écart, pose une question politique, celle que résume l'historien de la photographie John Tagg sous le nom de « renversement des axes politiques de la représentation ». Pourquoi Félix Thiollier, cet éditeur et photographe reconnu dans les milieux conservateurs, s'est-il mis à photographier les laissés pour compte de la bonne société ? Le photographe justifie dans certains textes son intérêt pour ces groupes sociaux par un goût pour le pittoresque, une sorte d'exotisme de la pauvreté. Le réseau idéologique catholique social du photographe demande cependant que ces dires soient questionnés. Sommes-nous face à un problème foucaldien de « visibilité obligatoire », Félix Thiollier poursuit-il un projet conservateur en représentant d'abord les vestiges du pouvoir aristocratique puis la pauvreté sur un mode coercitif (où rendre visible est rendre dominé) ? Ou sommes-nous face à une proposition esthétique qui diffère des standards de représentation observés par John Tagg et Michel Foucault ? Notre travail voudrait questionner cette ambiguïté à l'aune des « visions du monde » que partage le photographe.

Félix Thiollier, From the Books to the Photographs: a Reversal of the Political Axis of Representation

In 2013, the Orsay museum in Paris hosted a monographic exhibition dedicated to photographer Félix Thiollier (1842-1914), presenting a body of uncommon prints: tramps, fishermen and miners met on the walls of the museum, with representations of the French landscape transformed by industry. Few people had the opportunity to see these photographs during Thiollier's lifetime: the man was then best known for his editorial activity: as an engraver and publisher, he developed over 30 books reflecting a real "antimodern" commitment. Thiollier, indeed, didn't work alone: this commitment was shared on the one hand with the mystical painters of Lyon, as he photographed and published their pictures, and on the other hand with learned societies such as the Diana, for which he created archaeological views. The works celebrated nowadays, these photographs representing the life of the miners and the industry, hardly ever came out of the photographer's studio. This double reception, more than a century apart, poses a political question, summarized by the historian of photography John Tagg under the name of "reversal of the political axis of representation". Why did Thiollier, a publisher and photographer known in conservative circles, take photographs of those who were abandoned by high society? The photographer sometimes justifies his interest in these social groups by a taste for the picturesque, presenting a kind of exoticism of poverty. These words need to be questioned in the light of the photographer's Catholic network concerns with social questions. Are we facing a Foucauldian problem of "compulsive visibility"? Is Thiollier pursuing a conservative project by first representing the vestiges of aristocratic power, and then poverty in a coercive way (where making people and objects *visible* is to make them *dominated*)? Or are we facing an aesthetic proposition that differs from the standards of representation observed by John Tagg and Michel Foucault? Our work will question this ambiguity in the light of the "world visions" shared by the photographer.

Anna Perreault
(Université de Montréal)

TOTIUS GRAECIAE DESCRIPTIO : définition du territoire grec et patriotisme dans une carte du XVIe siècle

En 1540, l'humaniste grec Nicolaos Sofianos réalise une imposante carte murale sur quatre ou huit feuillets, où est représenté pour la première fois le territoire grec basé sur la notion d' « hellénisme », c'est-à-dire selon la dispersion historique et géographique du peuple grec. La carte était accompagnée d'une description géographique de la Grèce antique et de gravures représentant des vues imaginaires d'anciennes cités grecques, ce qui était inhabituel pour la cartographie de l'époque. L'ajout de ces éléments, ainsi que les caractéristiques de l'image elle-même, confèrent à la représentation un caractère pré-nationaliste et patriotique qui s'inscrit de plus dans une volonté de réappropriation territoriale par les nations chrétiennes d'Occident.

Réalisée dans un contexte où l'Empire ottoman prenait peu à peu possession des territoires du bassin méditerranéen et des Balkans, son nouveau concept s'accordait ainsi avec le patriotisme grec émergent tout comme avec les tentatives du Vatican de remettre à l'avant-plan l'idéologie des croisades, afin de justifier la présence chrétienne en Méditerranée. S'inscrivant dans les idées humanistes de l'époque, l'image illustre plus de mille ans d'histoire, des temps légendaires d'Homère aux premières années de l'Empire byzantin. Les lieux contemporains équivalents sont aussi mentionnés. Largement diffusés, la carte et son appendice ont grandement contribué à forger chez les publics occidentaux une compréhension des liens entre le monde grec antique et l'espace grec contemporain, et entre les Grecs eux-mêmes et leur territoire. Le choix d'inscrire les noms des lieux en grec et non en latin, par exemple, renforce l'idée d'une Grèce en tant que réalité linguistique et territoriale. La *Totius Graeciae Descriptio* aura ainsi un impact important sur la cartographie de cet espace et devient un exemple significatif des liens entre les images cartographiques et leur contexte géopolitique à la Renaissance.

TOTIUS GRAECIAE DESCRIPTIO: Definition of Greek Territory and Patriotism in a 16th Century Map

In 1540, Greek humanist Nicolaos Sofianos made an imposing wall map on four or eight pages, which for the first time depicted the Greek territory based on the notion of «Hellenism», that is to say according to the historical and geographical dispersion of the Greek people. Along with the map were a geographical description of Ancient Greece and engravings depicting imaginary views of Ancient Greek cities, which was unusual for cartography at the time. The addition of these elements, as well as the characteristics of the image itself, confer a pre-nationalist and patriotic character to the map which is also part of a desire for territorial reappropriation by the Christian nations of the West.

Carried out in a context where the Ottoman Empire was gradually taking possession of the Mediterranean territories and the Balkans, its new concept was in accordance with emergent Greek patriotism as well as with Vatican attempts to put back in the foreground crusade ideology and to justify the Christian presence in the Mediterranean. Inscribed in the humanist ideas of the time, the map illustrates more than a thousand years of history, from the legendary times of Homer to the first years of the Byzantine Empire. Equivalent contemporary places are also mentioned. Widely diffused, the map and its appendix have greatly contributed to forging among Western audiences an understanding of the links between the ancient Greek world and contemporary Greek space, and between Greeks themselves and their territory. The choice to include place names in Greek and not in Latin, for example, reinforces the idea of Greece as a linguistic and territorial entity. The *Totius Graeciae Descriptio* will therefore have a significant impact on cartography of this specific region and become a significant example of the links between cartographic images and their geopolitical context during the Renaissance.

Ayaki Saeki
(Université de Tokyo)

Boccioni's Beata Solitudo Sola Beatitudo and the Politics of Modernity

My presentation considers the twofold politics of Umberto Boccioni's pre-Futurist ink drawing of 1908: *Beata Solitudo Sola Beatitudo*. In the process of both creating and presenting this work, Boccioni focuses on the human struggles resulting from the conflicts of modernity and conventionality, in which the former eventually predominates the latter.

Firstly, I will discuss how the work reflects Boccioni's political views. Despite the fact that the main theme of this work, which has an appearance of a fin de siècle illustration, was the state of mental detachment which the artist idealized and considered essential for creating masterpieces of art, the details display his strong interest in contemporary social circumstances. Drawing inspiration from various journals and books, he created a complex allegorical image of the modern world. It is known from previous research that Boccioni, in his pre-Futurist years, sympathized with socialism. Yet, the work does not propagandize socialist ideology or reveal social reality to the viewer; it is rather a highly personal manifestation of the artist's own position in the shifting society of Italy in the early 20th century.

Secondly, I will argue that exhibiting this work was itself a political action for Boccioni. It was first exhibited in Paris at the Italian Modern Art Section of the Salon d'Automne in 1909 along with more than 400 works by other artists. This exhibition can be understood as a part of the series of projects to present the latest trends of Italian art in Paris, in order to establish a national artistic identity in a modern sense. Since Paris was considered the artistic capital and the site of modernity, exhibiting there served as an authorization.

Examining these points, I aim to revaluate *Beata Solitudo Sola Beatitudo* as a work that leads directly to Boccioni's Futurist works and activities.

La mia presentazione considera la duplice valenza politica del disegno prefuturista di Umberto Boccioni *Beata Solitudo Sola Beatitudo*, del 1908. Nel processo di creazione e presentazione di questo lavoro, Boccioni si concentra sulle lotte sociali derivanti dai conflitti tra modernità e tradizione, in cui la prima predomina infine sulla seconda.

In primo luogo, discuterò di come l'opera rifletta le opinioni politiche di Boccioni. Il tema principale di questo lavoro, che sembra un'illustrazione *fin de siècle*, è rappresentato da quello stato di distacco mentale che l'artista idealizzava e considerava essenziale per creare un capolavoro; al tempo stesso, numerosi dettagli dell'opera rivelano il forte interesse dell'artista per i problemi della società contemporanea. Traendo ispirazione da libri e riviste, Boccioni ha creato una complessa immagine allegorica del mondo moderno. Le simpatie socialiste dell'artista nei suoi anni prefuturisti sono ben note; tuttavia, l'opera non propaganda tale ideologia, né rivela la realtà sociale allo spettatore, ma esprime piuttosto la posizione personale dell'artista nella mutevole società italiana di inizio Novecento.

In secondo luogo, cercherò di dimostrare che presentare questo lavoro era già di per sé un'azione politica per Boccioni: venne esposto per la prima volta a Parigi nella sezione d'arte moderna italiana del *Salon d'Automne*, nel 1909, insieme a più di 400 opere di altri artisti. Questo episodio può essere contestualizzato nel quadro di una serie di progetti finalizzati a presentare nella capitale francese le ultime tendenze dell'arte italiana, con l'intenzione di forgiare un'identità artistica nazionale in senso moderno. Dato che Parigi era considerata la capitale artistica e il luogo della modernità per eccellenza, esporre in quella città costituiva di per sé un pubblico riconoscimento

Attraverso l'analisi dei due punti suddetti, intendo evidenziare come *Beata Solitudo Sola Beatitudo* conduca direttamente alle opere e alle attività futuriste di Boccioni.

Marjan Tajeddini
(École normale supérieure de Paris)

Comment la politique fit son apparition dans l'art moderne en Iran

Cette communication se propose de montrer qu'à l'écart du récit canonique sur l'art moderne en Iran dans les années 1950-1970, un récit essentiellement formaliste et limité à la question sommaire de l'opposition entre modernité (d'influence occidentale) et néotraditionnisme (de retour aux sources persanes), on ne peut pas faire l'économie d'une étude politique pour écrire l'histoire de la modernisation artistique et littéraire en Iran. Cette approche politique oblige à relativiser la lecture formaliste qui s'est imposée pour écrire l'histoire de l'art en Iran, à internationaliser l'étude, à rebours du point de vue national adopté le plus souvent.

Une étude plus approfondie montre qu'il existait en plus des mouvements formalistes un autre « réseau » d'artistes iraniens, au cœur des années 1960-1970, méritant d'être étudiés pour les ressources poétiques et politiques exceptionnelles qui sont les leurs. Cette présence remet en cause la présentation des tendances existantes.

Ce groupe d'artistes considérés comme les premiers « artistes intellectuels » iraniens, tissent des liens entre des domaines artistiques et intellectuels jusqu'alors cloisonnés en Iran. Pour la première fois, écrivains, traducteurs et poètes se font peintres de métier, et effacent peu à peu les frontières entre littérature, peinture et philosophie.

Leurs trajectoires mêlées, très internationalisées, sont pour la première fois l'écho des événements socio-politiques majeurs de leur temps ; qu'il s'agisse du coup d'État des États-Unis en 1953, avec le renversement du premier ministre nationaliste Mohamed Mosaddegh, qui jeta les artistes sur les routes de l'exil et du cosmopolitisme ; ou de la guerre du Vietnam qui alimenta les sentiments anti-étatsuniens et anti-impérialistes de nombreux artistes iraniens, ou encore les événements de Mai 1968 à Paris. Il existe chez ces artistes le besoin de saisir un air du temps, une température politique, aussi bien dans leur travail artistique que dans leur intervention dans la société en tant qu'intellectuels reconnus.

This paper aims to show that apart from the canonical narrative on Modern art in Iran in 1950s-1970s – a narrative that is essentially formalist and limited to the binary of Western influence and Neo-traditionalism (back to Persian sources), we can write the history of artistic and literary modernization in Iran from a political approach.

Further studies show that besides these formalist movements, there was another «network» of Iranian artists in the 1960s-1970s deserving to be studied for their exceptional poetic and political resources. This presence challenges the presentation of existing trends.

This group of artists, considered as the first "intellectual" Iranian artists, has forged ties between artistic and intellectual fields in Iran. For the first time, writers, translators and poets become painters and gradually erased boundaries between literature, painting and philosophy.

Their mixed, highly internationalized trajectories are echoes of socio-political events of their time. These begin with the American coup d'état in 1953, and the overthrow of the nationalist Prime Minister Mohamed Mosaddegh, which threw artists on the roads of exile and cosmopolitanism; they extend to Vietnam war that fueled the anti-US and anti-imperialist sentiments of many Iranian intellectuals, and the events of May 1968 in Paris. Through these artists one can find the need to seize a tune of the time, a political temperature, in their artistic work as well as their intervention in society as intellectuals.

Lauren Taylor
(UCLA)

Art and Building Blocs in Dakar: Cold War Politics at the Premier Festival Mondial des Arts Nègres

The small body of art historical literature addressing works created in Africa during the 1960s and '70s has consistently emphasized the relationship between the era's arts and the domestic politics of the newly-independent states in which they were created. Studies by Chika Okeke-Agulu and Elizabeth Harney, for example, illuminate fundamental links between art created in the wake of independence—increasingly referred to collectively as "African modernism"—and the postcolonial production of national identity and regional infrastructure. Amid a field-wide tendency to explain the political context and function of the decades' arts according to nationalist ideologies, however, art historical literature has overlooked the ways in which the arts of Africa functioned as both agents and instruments in the global geopolitics of the Cold War as the continent's newly-formed, non-aligned nations negotiated their role among such fraught international relations.

In light of this scholarly gap, my paper examines the involvement of the Soviet Union in the 1966 *Festival Mondial des Arts Nègres* (World Festival of Negro Arts) in Dakar: an event led by Senegal's first president, Léopold Sédar Senghor, to display and celebrate the creative achievements of African and African-descended people from around the world. The USSR lent considerable support to the event, sending a boat-hotel to Dakar to provide accommodations when the city's lodgings became overbooked and producing a documentary film called *African Rhythms* (1966), which paid tribute to the arts of Africa and the nation of Senegal. Examining *African Rhythms* and written correspondence between representatives of the USSR and Senegal, I argue that the arts that appeared in Dakar in 1966 provided material through which Senegal and the governments of the Eastern Bloc could strengthen political ties and posit shared ideological ground, all without substantially damaging Senegalese diplomatic relations with the United States. By considering the international influences and applications of Senegal's artistic programming, this study asserts a broader necessity to complicate the present scholarly characterization of the politics underpinning African modernism.

Des arts et des blocs à Dakar: La politique de la guerre froide au premier Festival mondial des arts nègres

Le petit corpus de littérature historique sur les œuvres créées en Afrique au cours des années 1960 et 1970 a souvent souligné la relation entre les arts de l'époque et la politique intérieure des États nouvellement indépendants dans lesquels ils ont été créés. Les études de Chika Okeke-Agulu et Elizabeth Harney, par exemple, mettent en lumière les liens fondamentaux entre l'art créé à la suite de l'indépendance – communément appelé « modernisme africain » – et la production postcoloniale de l'identité nationale et des infrastructures régionales. À cause d'une tendance à expliquer le contexte politique et la fonction des arts de ces décennies selon les idéologies nationalistes, la littérature historique ignorait en grande partie les manières dont les arts de l'Afrique fonctionnaient à la fois comme agents et instruments de la géopolitique mondiale de la guerre froide, pendant que les nations nouvellement constituées et non alignées du continent ont négocié leur rôle dans des relations internationales aussi tendues.

En réponse à cette lacune, j'examine l'implication de l'Union Soviétique au *Festival Mondial des Arts Nègres* de Dakar en 1966 : un événement dirigé par le premier président du Sénégal, Léopold Sédar Senghor, pour montrer et célébrer les réalisations créatives des personnes africaines et noires du monde entier. L'URSS a offert un soutien considérable à l'événement, envoyant un bateau-hôtel à Dakar pour fournir des logements et produisant un film documentaire intitulé *Rythmes Africains* (1966) qui rendait hommage aux arts de l'Afrique et du Sénégal. En examinant *Rythmes Africains* et la correspondance écrite entre les représentants de l'URSS et du Sénégal, je soutiens que les arts apparus à Dakar en 1966 ont fourni du matériel par lequel le Sénégal et les gouvernements des pays de l'Est pouvaient renforcer leurs liens politiques sans endommager des relations diplomatiques sénégalaises avec les États-Unis. En considérant les influences internationales de la programmation artistique du Sénégal, cette étude affirme une nécessité profonde de compliquer la caractérisation historique de la politique qui sous-tend le modernisme africain.

Romain Thomas
(Université Paris Nanterre)

La Fiancée hollandaise. Usages politiques de la symbolique visuelle du mariage dans les Provinces-Unies au XVIIe siècle

Apparue dans le champ politique néerlandais quelques décennies seulement après la naissance des Provinces-Unies, la métaphore du mariage du prince avec la personnification féminine de l'Etat est un thème mobilisé essentiellement par le biais des estampes. Contrairement aux cas français et anglais, où cette symbolique est élaborée, dès le XIVe siècle, dans le cadre d'un discours juridique savant, elle est employée ici dans les pamphlets illustrés, un médium de diffusion des idées politiques qui circule massivement dans l'espace néerlandais du XVIIe siècle. Ce thème y est manipulé de manière épisodique, en période de crise, par les partisans du prince d'Orange. Or, l'usage d'une telle métaphore ne laisse pas d'intriguer, puisqu'elle met en scène ici le statut d'un personnage qui, quoique possédant la dignité de prince souverain par son pouvoir sur la principauté d'Orange, a en théorie un rôle limité dans un espace — les Provinces-Unies — qui se revendique et fonctionne comme une république.

Cette communication aura donc pour propos de comprendre comment sont sollicités et fonctionnent la personnification de la Patrie ainsi que les codes visuels du mariage dans les pamphlets. Qu'est-ce qu'implique, en termes de communication politique et de représentation des institutions, l'usage du symbolisme de la fiancée, de la *dextrarum iunctio*, etc., immédiatement identifiables au XVIIe siècle ? Comment, en transposant dans le champ politique des expériences anthropologiques élémentaires liées à la situation des femmes dans les Provinces-Unies, aux relations entre les sexes et plus spécifiquement à la cour amoureuse, le symbolisme matrimonial est-il mis en oeuvre pour mobiliser le lecteur-spectateur ? Comment ces expressions figurées permettent-elle de penser le statut symbolique du prince et son rôle par rapport à la communauté politique, mais aussi le destin de cette communauté politique elle-même ?

The Dutch Fiancée: Political Uses of the Visual Symbolism of Marriage in the Seventeenth-Century United Provinces of the Netherlands

Appearing in the realm of Dutch politics only a few decades after the birth of the United Provinces, the metaphor of the prince's marriage with the female personification of the state is a theme propagated primarily through prints. Contrary to French and English examples, where such symbolism is elaborated within the framework of a scholarly judical discourse as early as the fourteenth century, it is here used in illustrated pamphlets, a medium for the dissemination of political thought that circulated extensively in the Dutch realm in the seventeenth century. This theme was taken up periodically, in times of crisis, by supporters of the Prince of Orange. However, the use of such a metaphor is intriguing, staging the status of a character who, although possessing the dignity of sovereign prince by his power over the principality of Orange, has in theory a limited role in a space - the United Provinces - that claims to be, and functions as, a republic.

This presentation aims to understand the use and function of the personification of the Motherland and of visual codes of marriage in these pamphlets. What is implied by the use of the symbolism of the fiancée, the dextrarum iunctio, etc. — immediately identifiable in the seventeenth century — in terms of political communication and the representation of institutions? How, by transposing to the political realm elementary anthropological experiences related to the situation of women in the United Provinces, relations between the sexes, and more specifically to courtship, is matrimonial symbolism implemented to mobilize the reader-viewer? How do these figurative expressions allow us to think of the symbolic status of the prince and his role in relation to the political community, as well as the destiny of this political community itself?

Comité organisateur

Pour la France : Frédérique Desbuissons (Université de Reims), Elitza Dulguerova (Paris, INHA), Béatrice Joyeux-Prunel (ENS-Ulm, Paris), Anne Lafont (EHESS, Paris), Christian Joschke et Ségolène Le Men (Université Paris Nanterre)

Pour l'Allemagne : Thomas Kirchner (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris), Michael F. Zimmermann (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt) et Iris Lauterbach (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich)

Pour l'Italie : Marco Collareta (Università degli Studi di Pisa) et Maria Grazia Messina (Università degli Studi di Firenze)

Pour la Suisse : Jan Blanc (Université de Genève)

Pour le Japon : Atsushi Miura (Université de Tokyo) et Noriko Yoshida (Université Chuo, Tokyo)

Pour le Canada : Johanne Lamoureux (Université de Montréal)

Pour les États-Unis : Todd Porterfield (New York University), Bronwen Wilson (UCLA, Los Angeles) et Henri Zerner (Harvard University).

Remerciements

L'équipe organisatrice de l'École de printemps de Nanterre 2018 est particulièrement heureuse de pouvoir remercier ici les personnes qui, à divers titres, ont apporté leur soutien à sa réalisation :

En tout premier lieu l'équipe présidentielle de l'Université Paris Nanterre, membre de la COMUE Paris Lumière, en particulier Jean-François Balaudé, Baptiste Bondu, Isabelle Rivoal, ainsi que Dominique Lin, la Fondation de l'Université Paris Nanterre ; à La contemporaine, Valérie Tesnière. L'équipe d'accueil Histoire des arts et des représentations EA 4414, tout particulièrement Rémi Labrusse, Hervé Joubert-Laurencin et Nathalie Cau. Au LabEx Passés dans le présent, Ghislaine Glasson Deschaumes.

L'Institut national d'histoire de l'art, en particulier Éric de Chassey, France Nerlich et Elitza Dulguerova.

Le Centre allemand d'histoire de l'art et particulièrement son directeur, Thomas Kirchner, ainsi que Katharina Kolb et Karin Seltmann-Dupuy.

L'École normale supérieure de Paris, en particulier Béatrice Joyeux-Prunel.

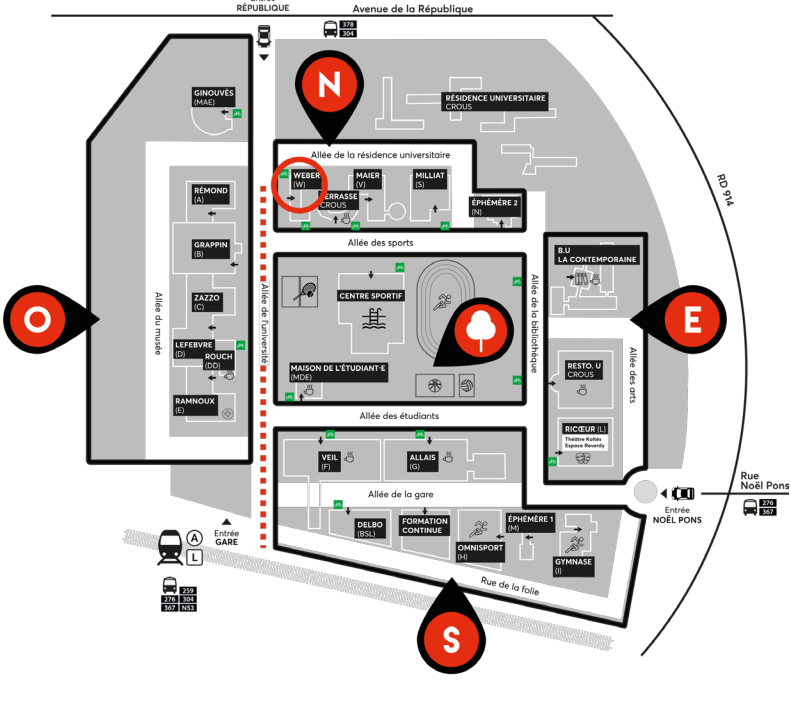
L'Université franco-allemande.

Jennifer Donnelly pour ses traductions. Catherine Riboud pour l'image de couverture. Alain Bocquet de la Société d'histoire de Nanterre. Au Service culturel de la Ville de Nanterre Clémentine Blanc.

Les doctorants de l'université Paris Nanterre Max Bonhomme, Milan Garcin, Claire Hendren, Léa Saint-Raymond, Eva Verkest.

Conception graphique : C. J.
Imprimé par Promoprint
sur papier Cyclus print 130 g
Couverture Rives tradition blanc naturel 250 g
Juin 2018

Plan du campus - Université Paris Nanterre



Université Paris Nanterre