
9-14 juin 2014, TOKYO

12e École Internationale de Printemps

June 9.-14. 2014, TOKYO

12th International Spring Academy

Wakugumi

(Cadres conceptuels / Frameworks)

en Histoire de l'Art

– Regards croisés sur l'Occident, le Japon et l'Asie –

Table des matières / Contents

Introduction	4	Le 11 juin / June 11 :	38
Atsushi MIURA		Shun IGUCHI	40
序文	6	Raphaëlle OCCHIETTI	41
三浦 篤		Thierry DUFRÊNE	42
Le Thème	8	■ Jean-Claude LEBENSZTEJN	43
The Topic	9	Yichieh Mireille SHIH	44
		Jasmin MIVILLE-ALLARD	45
		Minjong SHIN	46
		■ Arata SHIMAO	47
		Valentine TOUTAIN-QUITTELIER	48
		David PULLINS	49
		Aneta PANEK	50
		Nicolas BALLEST	51
		■ Constance MORÉTEAU	52
Programme / Program		Le 12 juin / June 12 :	54
Le 9 juin / June 9 :	12	Le 13 juin / June 13 :	56
■ Shūji TAKASHINA	14	Tobias TEUTENBERG	58
Anuradha GOBIN	15	Katrin THOMSCHKE	59
Miki KURAMOCHI	16	Jana BERÁNKOVÁ	60
Miriana CARBONARA	17	Romain BIGÉ	61
Léa SAINT-RAYMOND	18	Tatsuya SAITO	62
Christian JOSCHKE	19	Alessandro GALLICCHIO	63
Dominik BRABANT	20	Ségolène LE MEN	64
Maude TROTTIER	21	Michael F. ZIMMERMANN	65
Amandine BIGEARD	22	■ Marie YASUNAGA	66
Frédérique DESBUISSONS	23	Le 14 juin / June 14 :	68
■ Florence DUCHEMIN-PELLETIER	24	Comité organisateur / Organizing Committee	72
Le 10 juin / June 10 :	26	Membres du Réseau / Members of the Consortium,	
■ Yasuhiro SATO	28	Collaborateurs / Collaborators	73
Ken'ichi TANAKA	29	Lieux / Venues	74
Veronica DELLAGOSTINO	30		
Misato IDO	31		
Kumiko NAGAI	32		
Bénédicte TRÉMOLIÈRES	34		
Merlin SELLER	35		
■ Hiromi MATSUI	36		

Introduction

Atsushi MIURA

L'École de Printemps (The International Consortium on Art History) qui s'est tenu à Tokyo du 9 au 14 juin 2014, a été un événement dont on ne manquera pas de se souvenir dans l'avenir.

Ce séminaire international dont la visée première est la formation des jeunes chercheurs en histoire de l'art se tient depuis 2003 et il l'a été jusqu'à présent en Europe, au Canada ou aux Etats-Unis, autrement dit en Occident. En tant que chercheur japonais, je me suis engagé dans cette association dès 2010, à Florence, Francfort, Paris et Norwich, mais c'est la première fois que l'École de Printemps a eu lieu au Japon, et même en Asie, c'est-à-dire en Orient. Je pense que ses contributions ont été significatives, en ce sens qu'elle a apporté une occasion de lier l'histoire de l'art japonais au contexte global de l'histoire de l'art.

Le thème général, "*Wakugumi* (Cadres conceptuels / Frameworks) en Histoire de l'Art", s'est révélé être une problématique stimulante, car relativisant les idées et les points de vue ayant cours en Occident et au Japon. Les candidatures ont été d'emblée très nombreuses, et les interventions qui ont été retenues ont surpris par leur haute qualité. De plus, les quatre conférences intégrées dans le programme étaient si instructives et leurs perspectives si ouvertes qu'elles ont apporté des leçons fructueuses pour l'ensemble du séminaire. En conséquence, chaque participant est parvenu à approfondir ses vues sur un autre "*Wakugumi*", en discutant des multiples problèmes qui se posent entre l'art occidental et l'art japonais (le désaccord des valeurs, la différence des sujets ou des procédés plastiques, les influences réciproques, etc.).

Le plus grand mérite de ce séminaire consiste à avoir fait avancer d'un grand pas les études japonaises en histoire de l'art au sein du réseau international de cette science historique. L'accession du système éducatif et de la recherche à un niveau mondial, permettant de dépasser les effets de l'isolement de notre pays insulaire d'Extrême-Orient, est un des problèmes essentiels posés aux sciences humaines au Japon. Dans le domaine de l'histoire de l'art, l'École de Printemps à Tokyo a constitué une percée en ce sens laquelle permettra, j'en suis convaincu, d'améliorer encore la situation dans le futur. De fait, dans notre pays, il était jusqu'ici très rare de voir réunis en un si grand nombre des jeunes chercheurs en histoire de l'art de nationalités différentes. Je souhaite très vivement que cette expérience stimulante encourage désormais les chercheurs japonais à inscrire davantage leurs travaux dans les réseaux internationaux, à mener leurs activités dans un contexte plus diversifié, à l'échelle de notre monde globalisé.

Au contraire, pour les chercheurs étrangers qui sont venus au Japon, il ne fait aucun doute qu'ils aient trouvé ici une bonne occasion de mieux connaître non seulement les études

effectuées par les chercheurs japonais, mais aussi la culture et les arts de notre pays qui restent encore insuffisamment connus au-delà de nos frontières. Les visites de musées et d'expositions à Tokyo leur ont permis d'accéder plus directement aux arts du Japon. Organiser ainsi des occasions d'échanges académiques serait un des procédés les plus efficaces pour permettre à notre science historique de se développer à une échelle mondiale.

Certes, cette première tentative a connu une limite d'ordre linguistique. Dans les communications, on parlait principalement l'anglais et le français (un exposé en japonais figurait cependant au programme), ce qui a mis en relief un problème essentiel : comment les chercheurs japonais peuvent discuter des cadres de cultures différentes et échanger en profondeur avec des chercheurs étrangers qui ne connaissent ni le japonais ni l'art japonais. Il est aujourd'hui indispensable de parler l'anglais comme langue de communication académique, mais le principe de L'École de Printemps reste le multilinguisme. J'espère que dans l'avenir les jeunes chercheurs occidentaux maîtrisant le japonais ou d'autres langues asiatiques se feront plus nombreux .

On s'est par ailleurs concentré lors de ce séminaire sur les rapports de l'Occident et du Japon, en ne mentionnant que très rarement l'art de la Chine ou de la Corée, pour ne citer que ces deux exemples. C'était là un "Wakugumi" insuffisant. Il sera important d'élargir le réseau international de l'histoire de l'art en Asie et de promouvoir des échanges entre chercheurs asiatiques. On peut dire que c'est un des résultats imprévisibles du séminaire que d'avoir fait prendre conscience de ce regard faisant défaut en direction de l'Asie.

Je voudrais, pour finir, exprimer ma gratitude envers le Réseau international pour la Formation à la Recherche en Histoire de l'Art (The International Consortium on Art History) et le Département de Littérature et Culture comparées (Department of Comparative Literature and Culture) de l'Université de Tokyo, qui m'ont apporté un total soutien en tant qu'organisateur. J'adresse aussi tous mes remerciements au Musée National de Tokyo (Tokyo National Museum) et à la Maison franco-japonaise à Tokyo pour leur concours respectif, ainsi qu'à la Fondation Ishibashi, sans la bienveillance et le soutien appuyé de laquelle nous n'aurions jamais pu réaliser l'École de Printemps à Tokyo. Ajoutons que pour orchestrer un séminaire international de cette grande envergure et pour le diriger sans encombre, il était vraiment nécessaire de mettre sur pied un comité organisateur et une équipe d'étudiants, qui tous deux ont été d'une compétence remarquable. En tant que responsable du comité organisateur, je tiens à exprimer de nouveau ma profonde gratitude à l'égard de tous ceux qui ont contribué à cet événement qui aura fait date dans les études en histoire de l'art au Japon.

序文

三浦 篤

国際美術史コンソーシアム「エコール・ド・プランタン」が2014年6月9日～14日に東京で実現したことは、記念すべき出来事であった。

美術史の若手研究者の育成を目指すこの国際セミナーは、2003年からヨーロッパ、カナダ、アメリカ、すなわち西洋で開催されていた。日本人研究者として4年前からこの組織に加わっていた私は、フィレンツェ、フランクフルト、パリ、ノリッジの各大会に参加していたが、はじめてアジアの日本で、すなわち東洋での開催にこぎつけたのである。日本の美術史をグローバルな美術史の文脈とリンクする機会をもたらしたという意味で、重要な貢献を成したと思う。

「美術史における枠組み」という全体テーマは、西洋と日本の美術における見方、考え方を相対化する刺激的な問題設定となった。多数の応募があり、その中から選ばれた発表は質の高さを示していた。また、プログラムに組み込んだ4つの講演がいずれも啓発的であり、視野の広いものであったことも、全体に対して良い結果をもたらしたと思う。その結果、西洋美術と日本美術の間に横たわる多様な問題（価値観の差異、主題や造形手法の相違、影響関係等々）を論じながら、各々が相手の枠組みへの理解を深めることができたのである。

今回のセミナーの最大の意義は、日本の美術史研究を美術史の国際的なネットワークの中に参加させるよう一歩進めたことにある。極東の島国として孤立することなく、世界水準で教育、研究を行うことは人文科学の喫緊の課題であるが、「エコール・ド・プランタン」東京大会は美術史の分野におけるその突破口の一つになるし、今後は状況がさらに良くなることを期待している。実際、国内外の若手美術史研究者がこれだけの数で集まる機会は、我が国ではほとんどない。今回の豊かな経験が日本人研究者の刺激となり、国際的なネットワークに関わり、多様化したグローバルな場で活躍することを願って止まない。

逆に、来日した多数の外国人研究者たちにとっても、日本の研究者による成果を知るばかりか、未だ充分には外国に伝わっていない日本の文化と芸術を知る良い機会にもなったと確信する。東

京の美術館、展覧会を見学する機会を設けて、外国人研究者が直に日本美術に触れられるきっかけを作ることでもできた。このように学問的な交流の場を設けることこそが、日本の美術史学が世界的なレベルで発展していくために、もっとも効果的な手立てのひとつであろう。

むろん、こうした試みの第一歩としての言語的な限界もあった。発表では主に英語、フランス語を使用した(日本語の発表も一つ設けた)、日本人研究者が日本語、日本美術を知らない外国人研究者と、双方の枠組みについてどのように議論し、お互いに理解を深めていくのかという重要な問題点も浮かび上がってきた。アカデミックなコミュニケーション言語として英語を話すのは現状では必須であろうが、「エコール・ド・ブランタン」の根幹には多言語主義がある。今後は、日本語やアジアの諸言語を身につけた欧米の若い美術史研究者の層が厚くなることを期待したい。

また、今回のセミナーはほとんど西洋と日本の関係に終始し、ごく稀に中国や韓国のことが話題になる程度であったが、これも不十分な「枠組み」であろう。美術史の国際ネットワークをアジアに拡大し、研究者の交流を積極的に推進することも今後の重要な課題となるだろう。今回のセミナーを通してそのような欠落を意識させられたのも、予想外の収穫であったと言ってよい。

最後に、主催として全面的に支援してくれた国際美術史コンソーシアム、東京大学大学院総合文化研究科比較文学比較文化研究室に対して御礼申し上げたい。また、セミナーの実現にご協力いただいた東京国立博物館、日仏会館フランス事務所、そして特別協賛を賜った石橋財団に対して、心より感謝の言葉を捧げたい。とりわけ、石橋財団のご理解なくしては、東京大会を実現することはできなかったであろう。そして、このように大規模な国際セミナーを開催し、つつがなく運営するためには、きわめて有能な運営委員会と学生スタッフに恵まれることも必須であった。日本の美術史学において画期的な出来事に関係した全員に対して、組織責任者として心より御礼申し上げる次第である。

LE THÈME

Il existe plusieurs, ou plutôt de multiples histoires de l'art dans le monde. Ce constat indéniable n'est pas encore suffisamment partagé malgré la diffusion des concepts d'« art global » ou d'« art mondial ». L'École de Printemps à Tokyo en 2014 interrogera cette situation. L'objet de notre réunion peut-être qualifié par le terme japonais de « wakugumi », les cadres conceptuels (en français) ou *frameworks* (en anglais) en histoire de l'art. Les œuvres d'art sont produites et reçues en fonction des *wakugumi* /cadres / *frameworks* auxquels elles appartiennent et qui diffèrent dans chaque aire et dans chaque culture. Bien que la production d'images soit un phénomène universel, les œuvres d'art sont pénétrées de particularismes locaux et de caractéristiques culturelles propres. Il s'agira en conséquence à Tokyo de confronter les *wakugumi* de l'Occident avec ceux du Japon, et éventuellement d'autres pays d'Asie. Notre objectif sera de mettre en relief les modalités différentes d'histoire de l'art dans ces régions et de relativiser les jugements de valeur relatifs aux arts et à leurs histoires, dans une approche comparative. Cette démarche s'effectuera selon les cinq volets ci-dessous.

1) Modalités d'encadrement

Comment les œuvres d'art sont-elles encadrées ? Littéralement (le bord, le cadre – matériel) et métaphoriquement : comment sont-elles définies et cernées, qualifiées et classées, ou présentées et mises en valeur dans l'histoire ? C'est une question fondamentale pour aborder notre sujet. Ce qui encadre les œuvres d'art comporte deux aspects : au sens concret, cadre (de tableau), socle (de sculpture), décor (de l'architecture), ou présentation (de musée et d'exposition), et au sens figuré, institution, critique ou historiographie, ce qui valorise les œuvres d'art du dehors. Les *wakugumi* sont donc relatifs à la problématique du *parergon*, ce qui est hors de l'œuvre, ou à ses marges ; ce qui est annexe ; et aux modalités d'encadrement conceptuel des œuvres, qui sont diverses selon les cultures.

2) Valorisation et hiérarchies

La valorisation des œuvres d'art se révèle dans les hiérarchies des médiums, des techniques et des genres. Les médiums artistiques occidentaux comme l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure et les arts décoratifs trouvent-ils des équivalents dans l'art du Japon ou d'autres régions d'Asie ? La hiérarchie des sujets, autrement dit la classification en genres dans la peinture occidentale traditionnelle est-elle semblable au Japon et en Asie ? En Occident, la primauté de la peinture d'histoire peut être soulignée par rapport aux autres genres

inférieurs, ou mineurs comme le portrait, le paysage, les scènes de genres, la nature morte. Cependant, au Japon et en Chine, le statut du paysage (dit *sansui-ga* [peinture de montagne et d'eau]) est prééminent par rapport aux autres genres, à cause de la vision de la nature propre à cette culture. La différence dans le système de hiérarchisation entre Occident et Japon sur des questions aussi fondamentales que l'importance donnée à la nature, et au corps dans son rapport avec celle-ci, mérite d'être explicitée, philosophiquement, et pratiquement, au niveau du mécanisme de la valorisation idéelle et pécuniaire des productions artistiques.

3) Représentation de l'espace et du temps

Toutes les cultures ont leurs formules ou leurs manières de représenter l'espace et le temps dans les arts. L'Occident a inventé la perspective linéaire et le raccourci, ainsi que les autres perspectives (chromatiques, atmosphériques...) pour donner l'illusion d'un espace à trois dimensions sur une surface à deux dimensions; mais on observe que d'autres formules servent à évoquer l'espace dans la peinture japonaise ou chinoise: perspective inversée, vue en vol d'oiseau, procédé dit de la triple perspective (*san-en-ho*). De même, le déroulement du temps dans la peinture est figuré de manière variable selon les cultures. Il est également lié, quoi que non exclusivement, au problème des formats picturaux (qui concerne d'ailleurs aussi les représentations de l'espace), la peinture sur rouleau horizontal ou sur rouleau vertical n'étant que des exemples.

4) Décoration

Le statut du décor ou de la décoration dans le système des arts doit être examiné d'une manière privilégiée dans cette École de Printemps. Car la place des arts dit décoratifs, et plus généralement du décoratif est majeure dans l'art japonais. Les arts décoratifs sont considérés comme mineurs par rapport aux beaux-arts (architecture, sculpture et peinture). Mais au Japon, non seulement les arts décoratifs sont d'une extraordinaire richesse, mais la prédominance du caractère décoratif est évidente, depuis la peinture sur rouleau jusqu'au paravent de l'école Rinpa. Il serait utile de réexaminer la différence de fonction et de signification entre la décoration en Occident et au Japon à partir de cas précis choisis dans les deux cultures.

5) Transmission et fusion

Il existe de nombreux échanges artistiques entre l'Occident et le Japon (et l'Asie). C'est surtout dans la seconde moitié du XIXe siècle que le japonisme se répand dans les arts en Europe et aux Etats-Unis, tandis que la peinture japonaise se renouvelle avec l'introduction de la peinture occidentale. Plutôt que des rencontres ou des influences réciproques, ces échanges génèrent des conflits entre deux *wakugumi* différents, des fusions ou des appropriations entre deux formules dans les arts. Le même type de phénomène artistique se retrouve en Occident et dans d'autres pays d'Asie comme la Chine, la Corée ou l'Inde. On examinera les œuvres d'art croisées et hybridées avec un regard relatif, ce qui nous permettra de mieux comprendre mutuellement les arts de chacune des cultures.

THE TOPIC

There are several, or rather numerous kinds of art history in the world. This indubitable fact is not yet sufficiently acknowledged in spite of the spread of such concepts as “global art” or “world art”. The 2014 Spring Academy in Tokyo will examine the situation. The focus of our meeting can be summed up by the Japanese term “wakugumi” (rendered here by “frameworks” in English). Works of art are both produced and received according to the wakugumi to which they belong and which differ according to each place and each culture. Although the production of images is a universal phenomenon, works of art are filled with local cultural characteristics. The aim in Tokyo will be to confront the Western *wakugumi* with those of Japan and other Asian countries. Our aim will be to foreground the different modalities of art history in these areas, and to subject value judgments to the cultural conditions of art productions in different areas in a comparative approach. This will be done according to the five following aspects.

1) Framing devices

How are works of art framed, literally and metaphorically? This is a fundamental issue in order to consider our topic. The framing or setting of a work of art has two distinct aspects. One is literal and material: frames for pictures, pedestals for sculptures, architectural settings, installation in museums and galleries, the “scenography” of exhibitions. The other aspect refers to the institutional setting, the critical and historiographic context, the agents that enhance the work of art from outside. The *wakugumi* are related to the problematics of the *parergon*, referring to the physical setting of the work, but also to the conceptual apparatus that conditions the work’s reception, which vary from one culture to the next.

2) Valorization and hierarchies

The diversity of value systems is apparent in the different hierarchies of media, techniques and genres. Do the Western artistic media, architecture, painting, sculpture, prints, have equivalents in Japan and other parts of Asia? Does the hierarchy of genres according to subject matter as it rules traditional Western painting apply to Japan and Asia? In the West the primacy of historical painting over the lower genres (portrait, landscape, genre scenes, and still life) is clearly apparent. But in Japan and China the status of landscape (called *sansui-ga* [painting of mountain and water]) is superior to that of the other genres, because of the particular conception of nature in that culture. The hierarchic difference in the value system

between the West and Japan on issues as fundamental as the importance assigned to nature, and to the body in its relation to nature, deserves to be made explicit, philosophically but also practically as it affects the mechanisms of monetary valuation in the art market.

3) Representation of time and space

Each culture has its own artistic ways and formulas for representing space and time. The West invented linear perspective and foreshortening, as well as other devices (chromatic, atmospheric perspective...) in order to produce the illusion of a three dimensional space on a flat surface; but one finds different devices to suggest space in Japanese or Chinese painting: reverse perspective, bird eye view, the so-called triple perspective (*san-en-ho*). Similarly, the pictorial representation of the passing of time is different in each culture. It is also variable according to the particular pictorial format - one example, but not the only one, being the difference between painting on horizontal or vertical scrolls, which also affects the representation of space.

4) Decoration

The status of decoration in the art system must play a privileged part in this Spring Academy because the place of the decorative arts, so-called, and more generally of the decorative, is dominant in Japanese art. In the Western tradition the decorative arts are considered inferior to the fine arts (architecture, sculpture and painting). But in Japan, not only are the decorative arts extraordinarily rich, but the primacy of decorative values is also obvious in painting, whether on scrolls or the painted screens of the Rinpa school. It would be useful to reexamine the different function and meaning of decoration between the West and Japan on the basis of specific examples from both cultures.

5) Transmission and fusion

There have been numerous artistic exchanges between the West and Japan. It was above all in the second half of the 19th century that Japonism flourished in European and American art; conversely, Japanese painting was renewed with the introduction of Western painting. These exchanges have generated conflicts between two different *wakugumi*, resulting in fusions or appropriations between two different modes of making and understanding art. The same type of phenomena can be found between the West and other Asian countries such as China, Korea, or India. We shall examine these crossed or hybridized art works from both sides of the cultural divide; this mutual relation will allow us better to understand the art of each culture.

Programme / Program

Le 9 juin / June 9 :

Lecture Room 4, 2nd floor North Building, Komaba Communication Plaza, Komaba Campus, The University of Tokyo

9:30-9:45

Atsushi MIURA (The University of Tokyo)
Introduction : « Repenser à “Wakugumi” dans l’histoire de l’art »

9:45-11:00

Shūji TAKASHINA (Emeritus Professor, The University of Tokyo / Director, Ohara Museum of Art)
Conférence / Guest Lecture : « Cadres conceptuels et représentations visuelles dans l’art en Occident et au Japon »

Modérateur / Moderator : Atsushi MIURA (The University of Tokyo)

Première Session : Modalités d’encadrement / Framing Devices

11:00-12:00

Nadeije LANEYRIE-DAGEN (École normale supérieure, Paris)

Anuradha GOBIN (University of East Anglia)
«Framing Criminality: Navigating Boundaries of the Body and City in the Dutch Republic»

Miki KURAMOCHI (Kyoto University)
« La fonction des “plans” dans les peintures de Nicolas Poussin : Autour du *Massacre des Innocents* au Musée Condé à Chantilly »

12:00-14:00

Déjeuner / Lunch (Lounge, 3rd floor South Building, Komaba Communication Plaza)

14:00-15:00

Toshiharu NAKAMURA (Kyoto University)

Miriana CARBONARA (University of East Anglia)
«Framing the *Viaggi d'Italia*: Time and Movement in an Early Modern Itinerary»

Léa SAINT-RAYMOND (École normale supérieure, Paris)
« "... de la Chine et du Japon". Les ventes d'art asiatique à Paris entre 1857 et 1869 : un *wakugumi* de "gros" »

15:00-16:00

Johanne LAMOUREUX (Université de Montréal)

Christian JOSCHKE (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

«Photomontages out of frame: Photomurals at the international exhibition of Paris 1937»

Dominik BRABANT (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

«Between the Frames: Roland Barthes and Wolfgang Kemp on Japanese Literature and Art»

16:00-16:30

Pause café / Coffee Break (Lounge, 3rd floor South Building, Komaba Communication Plaza)

Deuxième Session : Valorisation et hiérarchies / Valorization and Hierarchies (1)**16:30-18:20**

Todd PORTERFIELD (Université de Montréal)

Maude TROTTIER (Université de Montréal)
« Le Veau d'or ou les prémisses théologiques de la marginalisation du médium sculptural dans les théories occidentales de l'art »

Amandine BIGEARD (Université de Strasbourg)
« Les cadres de la représentation de la vieillesse de Diderot à Ishikawa Tairō »

Frédérique DESBUISSONS (Institut national d'histoire de l'art, Paris)

« Cadres et normalisations de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet »

Répondante / Respondent :

Florence DUCHEMIN-PELLETIER (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

19:00

Réception / Welcome Party (Hall of the Faculty House)

Cadres conceptuels et représentations visuelles dans l'art en Occident et au Japon

FR Dans son court essai intitulé *Ceci n'est pas une pipe*, l'auteur des *Mots et les Choses* observe que du 15^{ème} au 20^{ème} siècle, la peinture occidentale est dominée par un principe qui « sépare la représentation plastique et la référence linguistique », en sorte que « ces deux systèmes ne peuvent s'entrecroiser ni se fondre [...] : le signe verbal et la représentation visuelle ne sont jamais donnés d'un coup ». De fait, les livres illustrés publiés en grand nombre tout au long de cette période dans le monde occidental démontrent amplement le propos de Foucault. Au reste, avant même l'apparition de l'imprimerie, les manuscrits enluminés du moyen-âge distinguaient très strictement domaine du texte et domaine de l'image, à l'exception peut-être de la page de frontispice ou de la première feuille. En revanche, au Japon, on trouve dès le 12^{ème} siècle quantités d'ouvrages où texte et image se superposent, comme dans les « Sutra du Lotus en éventail » où les écritures sacrées sont copiées directement sur une image évoquant une scène de mœurs. Ce mélange ou cette coexistence entre l'écrit et l'image s'est perpétué ensuite au sein d'une longue tradition qui a donné naissance aussi bien aux *Recueils de waka* nés de la collaboration entre Sôtatsu et Kôetsu et aux histoires illustrées des *ezôshi* liés à l'essor de l'estampe, qu'à toutes sortes d'ouvrages d'artisanat, laques ou vêtements parsemés de signes écrits, et plus près de nous, au 20^{ème} siècle, aux poèmes-gravures de Munakata Shikô. Ont grandement concouru à asseoir une telle tradition l'art calligraphique hérité du continent chinois, comme l'invention du système d'écriture phonétique des *kana*. Les *hiragana* en particulier, qui par leurs lignes sinueuses, fluides et gracieuses épousaient intimement les exigences de la poésie du *waka* et de l'art du récit, ont engendré un art calligraphique d'une originalité absolue. Toujours est-il que ces œuvres n'entrent dans aucune des catégories de genre jusqu'ici répertoriées : calligraphie, peinture ou arts décoratifs, de la même façon qu'elles excèdent les cadres conceptuels de la littérature et des arts plastiques. Qu'il s'agisse des expérimentations auxquelles se livraient les futuristes, les constructivistes russes et les autres avant-gardes occidentales du 20^{ème} siècle afin de dépasser les limites de la poésie et du signe écrit, ou qu'il s'agisse de l'usage des *kana* dans les *mangas* japonais, l'univers des représentations visuelles requièrent des cadres conceptuels entièrement nouveaux.

JP 「これはパイプではない」と題する小論において、『言葉と物』の著者ミシェル・フーコーは、15世紀から20世紀にいたるまでの西洋絵画は、「造形的表象と言語的指示との分離という原理」によって支配されており、それ故「この二つのシステムは互いに交わることも融合することもあり得ない(…)言語記号と視覚表象が同時に存在することは決してない」と明言している。事実、この時期に西欧世界で刊行された数多くの挿絵入り本は、フーコーのこの指摘を充分に裏付けてくれる。印刷技術が登場する以前の中世の装飾写本においても、扉頁や第1葉紙などは別として、基本的にテキストの領域と画像の領域は明確に区別されていた。しかしながら日本においては、すでに12世紀に、風俗情景を描き出した画像の上に仏教の経典を直接に写書した「扇面法華経」のように、テキストと画像を重ね合わせた作例が存在した。このような文字とイメージの混交、ないしは共存は、以後ひとつの伝統として受け継がれ、宗達・光悦合作の「和歌巻」や、浮世絵の隆盛と結びついた絵草紙、文字を散らした蒔絵、衣装などの工芸品、さらには20世紀の棟方志功の歌板画にいたるまで、数多くの名作を生み出してきた。このような状況をもたらした背景としては、日本が中国大陸から「書」芸術を受け継ぎ、それにさらに仮名文字という表音書記システムを発明したことが大きく作用している。特に流麗典雅な曲線模様を形成するひら仮名は、和歌や物語と密接に結びついて、比類ない独自の書記芸術を生み出した。これらの視覚芸術作品は、いずれも、書、絵画、工芸といった従来の美術史のジャンル区分には収まらないのみならず、さらには文学と造形美術という「枠組み」をも越えるものである。未来派やロシア構成主義など、西欧20世紀の前衛芸術運動の詩と文字の相互「越境的」試みや、あるいは現代の日本のマンガにおける仮名文字利用の意味なども含めて、視覚表象の世界は新しい「枠組み」を要請していると言ってよいであろう。



Anuradha GOBIN

University of East Anglia

Post-doctoral Research Fellow

anuradha.gobin@mail.mcgill.ca

Framing Criminality: Navigating Boundaries of the Body and City in the Dutch Republic

EN This paper considers a selection of landscape and cartographic images as a point of departure for exploring the impact of material and genre to framing conceptions of criminality and deviance in the seventeenth-century Dutch Republic. Very often, civic authorities would move the executed bodies of criminals who had committed particularly egregious crimes to the gallows fields, located just beyond the city walls. This was meant to serve as a warning to travelers entering a given city that criminal or perceived deviant behavior would not be tolerated by authorities. Given the presence of decomposing human remains, it is thus striking that the edges of city limits attracted large numbers of the public who would gather not only to visit the gallows as a site of spectacle and display of authority over criminal actions, but also to play games and enjoy leisure activities with family, friends and strangers. The edges of the city, therefore, offered a place for diverse groups of people of varying social status and backgrounds to mix and interact with each other while still remaining literally in the shadow of civic authority as represented by the gallows. Maps and landscapes were commonly used to record this myriad of seemingly incompatible activities that occurred on the edges of cities in the Dutch Republic. My paper thus examines examples of maps and landscapes that recorded the liminal spaces outside the city walls and considers the manner in which the criminal body came to be framed in relation to genre and media. This paper offers a case study that directly engages with issues surrounding the setting and framing of a work of art in relation to its reception and potential meaning.

FR Prenant comme point de départ des images cartographiques et de paysages, cette présentation explore l'impact du matériel et du genre pour l'encadrement des conceptions de la criminalité et de la déviance dans la République Néerlandaise du XVII^e siècle. Souvent, les autorités civiques déplaçaient les corps de ceux qui avaient commis des crimes exceptionnellement graves à la potence juste au-delà des murs de la ville. Ceci était conçu pour avertir aux voyageurs nouvellement arrivés à une ville donnée que des comportements criminels ou perçus comme déviant ne seraient pas tolérés par les autorités locales. Étant donné la présence de restes humains en état de décomposition, il est frappant que les limites des villes attiraient les membres du public en grand nombre. Ceux-ci ne venaient pas uniquement visiter la potence en tant que site de spectacle où le pouvoir autoritaire sur les actions criminelles était en évidence, mais aussi pour jouer et profiter des loisirs de plein air en compagnie d'amis, de membres de la famille et d'étrangers. Les frontières de la ville offraient alors un lieu où divers groupes de personnes, ayant des statuts sociaux et provenant de milieux variés, interagissaient tout en se retrouvant littéralement dans l'ombre de l'autorité civique, représentée par la potence. Les cartes et les paysages étaient souvent utilisés pour témoigner de cette myriade d'activités considérées incompatibles qui se déroulaient pourtant à l'entour de limites des villes dans la République Néerlandaise. Ma présentation examine donc des exemples de cartes et de paysages qui établissaient ces endroits liminaux en dehors des murs de la ville et considère la manière dont le corps criminel en est venu à être encadré en relation avec le genre et le médium. Cette présentation offre une étude de cas qui adresse directement les problèmes concernant le lieu et l'encadrement d'une œuvre d'art en relation avec son accueil et sa signification potentielle.



Miki KURAMOCHI

Kyoto University

Ph.D. Candidate

kuramochimiki@gmail.com

La fonction des “plans” dans les peintures de Nicolas Poussin : Autour du *Massacre des Innocents* au Musée Condé à Chantilly

FR À l’occasion de l’expédition de *La Récolte de la Manne*, Poussin a donné des instructions sur le cadre. Comme l’indique aussi la présence de quelques cadres dans son *Autoportrait* au Musée du Louvre, il était très conscient de l’importance de l’encadrement. Cet exposé examine ses ouvrages en interprétant ce concept dans un sens plus abstrait, ou “plans” qui formule l’espace pictural pour la représentation.

Le Massacre des Innocents à Chantilly est un exemple dans lequel nous voyons au premier plan un soldat attaquant un enfant et une mère qui essaye d’empêcher l’attaque. De plus, cette œuvre est caractérisée par l’arrangement des figures sur la scène. Une autre mère au second plan exprime sa douleur et trois mères en arrière plan sont représentées comme étant à l’abri du massacre. Ici, Poussin dispose un petit nombre de personnages dans l’espace défini par l’architecture afin de mettre l’accent sur quelques situations critiques dans l’épisode. À cet égard, il est raisonnable de considérer cette toile comme un tableau expérimental dans lequel il a essayé de construire l’histoire en utilisant les “plans” qui sont placés selon la profondeur de l’espace.

Notamment dans les années 1630, Poussin a étudié l’arrangement des figures en mettant des petits mannequins dans une boîte. Cet exposé essaiera de préciser qu’il est venu profiter des “plans” dans *Le Massacre des Innocents* peint avant 1630 pour le différencier des œuvres contemporaines sur le même sujet. Puisque cette œuvre était enregistrée dans l’inventaire de Giustiniani rédigé en 1638 comme suspendue *supraporto*, la fonction des “plans” doit être comprise comme l’encadrement par lequel Poussin conduit et guide notre perception de son tableau.

EN On an occasion of shipping of *The Gathering of Manna*, Poussin gave instructions about its frame. As can also be noticed by the presence of several frames in his *Self-Portrait* at the Louvre, he was highly aware of the importance of framing. This lecture examines his works by interpreting this concept in a more abstract sense, that is, the “plan” which formulates the pictorial space for the representation.

The Massacre of the Innocents in Chantilly is given as an example in which we can see in the foreground an infant, a soldier and a mother trying to arrest the slaughter. In addition, the work is characterized by the arrangement of figures in its setting. Another mother in the middle distance expresses her grief, and several mothers in the background are depicted as still safe from the massacre. Here, he put the smallest number of figures in the space defined by the architecture in order to emphasize some of the critical situations in the episode. In this respect, it is reasonable to consider this picture as an experimental work in which he tried to construct the story by means of “plans” which were placed according to the depth of space.

Especially in the 1630s, he studied the arrangement of figures by putting small maquettes in the box. This paper tries to clarify that he came to use the “plans” in *the Massacre of the innocents*, painted before 1630 in order to differentiate it from contemporary works on the same subject. Since this work was recorded in the Giustiniani inventory of 1638 as hung over the door (*supraporto*), the function of the “plan” must be understood as a framing with which Poussin presents and helps the audience to a specific perception of his work as he would like it to be understood.



Miriana CARBONARA

University of East Anglia

Ph.D. Candidate

m.carbonara@uea.ac.uk

Framing the *Viaggi d'Italia*: Time and Movement in an Early Modern Itinerary

EN Whilst early modern pictorial texts have been analysed in relation to their temporal dimension, the temporal rhetoric of early modern cartography needs to receive more attention. Time is particularly important for early modern itineraries, in which embodied experience is central, yet there has been little written about their temporal dimension.

By examining an unpublished early modern itinerary, I will highlight and re-evaluate how time and movement are translated in the format.

My object of analysis is an unpublished book preserved in the Manuscript Room of the Archiginnasio Library in Bologna. It contains fifteen itineraries in their different formats and models of spatial description. The dynamic model of movement will be examined in relation to the materiality of the object and its condition of perception through a mobile look that first focuses on the description of one specific itinerary and then zooms out to the entire volume which includes it.

Through analysis of the materiality of this source, the volume in its multiple components is figured as a form of engagement that opens continuously to a new understanding of structure and meaning of the object of knowledge. In this way, it becomes also a way to continuously re-think our role as beholders.

IT Mentre i testi pittorici di età moderna sono stati analizzati esaustivamente in relazione alla loro dimensione temporale, la funzione retorica della cartografia di età moderna dovrebbe essere più a lungo esaminata. Il tempo è particolarmente importante nella rappresentazione degli itinerari in cui la dinamica esperienziale e cognitiva è centrale, anche rispetto a ciò un'analisi della temporalità è stata tralasciata.

Attraverso l'analisi di un itinerario della fine del Settecento, tenterò un'analisi di come il tempo e il movimento sono stati tradotti nel testo. L'oggetto di analisi è un manoscritto, non ancora pubblicato, conservato nella sala Manoscritti della Biblioteca dell'Archiginnasio che contiene quindici itinerari, diversi nella descrizione e nel formato.

Il movimento sarà analizzato in relazione alla materialità dell'oggetto e la sua condizione di fruizione attraverso uno sguardo, dal particolare al generale, che prima si focalizzerà sulla descrizione di uno singola mappa-itinerario e poi, sull'intero volume. A partire da un'analisi della materialità dell'oggetto, il volume nelle sue singole componenti è considerato un oggetto visivo si apre continuamente a nuovi orizzonti di significato. In questo modo, un itinerario diventa anche un modo per interrogarci costantemente sul nostro ruolo di osservatori.



Léa SAINT-RAYMOND

École normale supérieure, Paris

Doctorante

lea.saint.raymond@gmail.com

“... de la Chine et du Japon”. Les ventes d’art asiatique à Paris entre 1857 et 1869 : un *wakugumi* de “gros”

FR Cette communication vise à caractériser le *wakugumi* structurant les ventes aux enchères d’art asiatique, à Paris, durant la période d’ouverture du Japon entre 1857 et 1869.

À partir de l’étude systématique des catalogues de vente et des procès-verbaux correspondants, je montrerai que le cadre économique de ces ventes s’est apparenté, paradoxalement, au commerce de gros : l’objet asiatique a été considéré comme simple marchandise, substituable, adjudgé en grande quantité et à bas prix, vendu principalement par des commerçants à un public restreint de marchands. Dans ce *wakugumi* de “gros”, les catalogues de vente sont interchangeables : non illustrés, ils décrivent les lots asiatiques de façon sommaire, répétitive et standardisée. Sont ainsi adjudgés des porcelaines “de la Chine et du Japon”, des émaux cloisonnés, des bronzes, des laques et des “objets divers”. L’ouverture progressive du Japon n’a donc pas entraîné, à Paris, une valorisation conceptuelle et marchande des objets japonais, qui, du fait de leur “exotisme” et de leur rareté auraient pu être adjudgés à prix fort. Au contraire, ils ont été vendus moins cher que les lots provenant de Chine.

Néanmoins, cette période a marqué l’émergence balbutiante d’un autre type de *wakugumi*. De rares catalogues décrivent, en effet, les lots de façon savante, – par exemple, la désignation “*ting* ou brûle-parfums” – mais c’est la datation qui leur donne le cachet de l’ancienneté. Seul ce cadre savant a pu véritablement transformer la marchandise en objet d’art singulier et donc lui donner une plus-value. Cette valorisation s’est accompagnée alors de l’apparition, dans l’arène des ventes publiques, de collectionneurs privés qui n’étaient pas issus du commerce avec l’Asie ou de la diplomatie militaire. Ce n’est donc que dans un deuxième temps, à la fin des années 1860, qu’a émergé le japonisme au sein de l’Hôtel Drouot.

EN The aim of my talk is to shed some light on the *wakugumi*, or framework, which structured the Parisian auctions for Asian arts and crafts, during the period 1857-1859 when Japan progressively opened. By studying all the art sales catalogues, in parallel with their corresponding *procès-verbaux*, I conclude that the economics of these auctions paradoxically related to wholesale. The Asian objects were seen as a mere substitutable merchandise, sold in great quantities and for very low prices; the sellers were mainly tradesmen and the bidders, a *clientèle* of art dealers. Inside this “wholesale *wakugumi*,” sales catalogues were also interchangeable: they described the items with no illustration, in a brief and repetitive standard. These auctions were constituted by faience “from China and Japan,” cloisonné enamels, bronzes, laquerwares and “various objects.” One could imagine that the opening of Japan would have entailed some conceptual or economic promotion of Japanese arts and crafts, seen as exotic or rare. On the contrary, these objects were quite cheap, even cheaper than the Chinese ones.

Nevertheless, the 1857-1869 period witnessed the emergence of another *wakugumi*, based on “connoisseurship.” A few catalogues, indeed, characterized the items with great knowledge, mentioning for instance, “*ting* or perfume vaporizer.” By dating them, they also gave them a genuine symbolical (and economic) added value. This upgrading went along with the arrival of a new *clientèle* into the auction house: collectors of Asian arts and crafts whose social origins differed from the world of international trade and military diplomacy. Not until the late 1860s did the outbreak of “Japonism” take place into the Hôtel Drouot.



Christian JOSCHKE

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Maître de conférences

christian.joschke@u-paris10.fr

Photomontages out of frame: Photomurals at the international exhibition of Paris 1937

EN When the French audience discovered the photomurals of the 1937 international exhibition, there were two reasons for being surprised. First because it was the very first time that photographic posters of such a format, adapted to the architecture, have been shown in France. The photographic image was led out of its usual frames, in order to be displayed on the walls of Paris architecture. Second because, as Gisèle Freund underlined it, in her article in *Arts et métiers graphiques*, the French had the impression to discover the virtues of photomontage. She likes to recall that it has been developed in Germany in the post-dadaist vein of John Heartfield and used for revolutionary agit-prop, but that it went unheeded in France, since it was neglected by the avant-garde and downcast by the illustrated press. The 1937 photomurals appears as some “deframed” photomontages: deframed by a format change and a cultural outrooting. Which cultural environment, linked especially to the history of photography in France, can explain this confusion between photomurals and photomontages? I will recall the intellectual frames, i.e. the discourse about photography, in order to explain the point of view of the French critique facing the outspread of images on the walls of the pavilions at the international exhibition of 1937.

FR Lorsque le public français découvre les photo-murales de l'exposition de 1937, la surprise est double. D'abord parce que c'est la première fois qu'on présente en France des affiches photographiques d'un tel format inscrit dans l'architecture. La photographie sort de son cadre pour se déployer sur les murs de Paris. Ensuite, comme le souligne Gisèle Freund dans un article d'*Arts et métiers graphiques*, les Français ont l'impression de découvrir les vertus esthétiques et politiques du photomontage. On se plaît à rappeler que le photomontage s'est bien développé en Allemagne dans la veine post-dadaïste de John Heartfield au service de l'agit-prop révolutionnaire, mais qu'il est resté lettre morte en France, peu soutenu par l'avant-garde artistique et méprisé de la presse. Les photo-murales de 1937 apparaissent donc comme un double « décadrage » du photomontage : un changement de format et un déracinement culturel. Quelles sont donc les dispositions culturelles, liées spécifiquement à l'histoire de la photographie en France, qui expliquent une telle lecture fondée sur une confusion entre photo-murales et photomontages ? Je tenterai de restituer les cadres intellectuels du discours sur la photographie pour expliquer le point de vue de la critique française devant la prolifération d'images sur les murs de l'exposition internationale de 1937.



Dominik BRABANT

Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Assistant Professor (Akademischer Rat)

Dominik.Brabant@ku.de

Between the Frames:

Roland Barthes and Wolfgang Kemp on Japanese Literature and Art

EN When Roland Barthes in his study *L'empire des signes* (1970) critiqued the Western tradition of a hermeneutical reading of texts in search of the hidden meaning by contrasting it with the material sensuality of the *Haiku*, he in a certain way followed a comparable strategy to that of the German art historian Wolfgang Kemp, who in a study on Hokusai's one-hundred views of the Fuji (2006) went back to Kant's aesthetics and his idea of an organic relationship of parts and totality in an artwork as an aesthetic framework which is literally apt to *prevent* the viewer from a deeper understanding of the Japanese visual poetics. When Western literary critics and art historians who specialize in aesthetic discourses of their own culture write about Japanese art and literature, they obviously have to be aware of the fact that their methods and concepts are to a certain extent incommensurable to the investigated material. This conflict-laden situation of interpretation might become an obstacle for the author, but it might also incite a reflection on the conditions of his or her own writing, albeit the various trends of Japonism as modes of a purely aesthetic appropriation without deeper cultural comprehension.

Therefore, instead of maintaining the illusion of being able to smoothly switch from one cultural or conceptual frame to the other, these approaches have made visible the intellectual crevice between the culturally different ways of understanding visuality and the production of meaning through signs and/or images. The talk aspires to analyze some of the argumentative strategies of Barthes and Kemp in order to reflect their localization in an intellectual passage *between* two frames of thinking. Maybe one can say that the experience of the alterity of Japanese art and literature in these two cases turned out as a methodological catalyst that sheds light on the alterity and foreignness of one's own intellectual framework.

DE Als Roland Barthes in seiner Studie *Das Reich der Zeichen* (1970) die westliche Tradition der hermeneutischen Lektüre als Form einer Suchbewegung nach der versteckten Bedeutung des Textes hinter den Buchstaben kritisierte,

indem er es mit der sinnlichen Materialität des *Haiku* kontrastierte, folgte er bis zu einem gewissen Grad einer vergleichbaren Interpretationsstrategie wie der deutsche Kunsthistoriker Wolfgang Kemp, der in seiner Untersuchung der einhundert Ansichten des Fuji (2006) feststellte, dass man die visuelle Poetik japanischer Kunst gerade nicht durch westliche Konzepte begreifen könne, etwa durch einen Rückgriff auf Kants Idee des Kunstwerks als organischem Verhältnis von Teil und Gesamtheit. Wenn westliche Literaturtheoretiker und Kunsthistoriker, die vornehmlich zu den ästhetischen Debatten ihrer eigenen Kultur gearbeitet haben, über japanische Kunst und Kultur schreiben, so scheint es also wichtig, dass sie sich der Inkommensurabilität ihrer eigenen Methoden und Konzepte im Blick auf das zu untersuchende Material bewusst sind. Diese durchaus konfliktgeladene Interpretationssituation kann zu einem Hindernis für den Autor werden; doch kann sie auf der anderen Seite auch eine Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit der eigenen Analysestrategien führen, die sich dann jenseits des vielzitierten »Japonismus« (als Form einer ästhetischen Aneignung ohne tiefergehendes kulturelles Verständnis) ansiedeln.

Diese beiden Herangehensweisen an japanische Kunst und Literatur eint also das Bewusstsein, dass ein allzu reibungsloser Übergang von einer kulturellen und epistemologischen Rahmung zu einer anderen gerade nicht möglich ist. Im Gegenteil betonen sie die intellektuelle Kluft, die sich zwischen den kulturell sehr verschiedenen Arten auftut, Visualität und eine zeichengestützte Bedeutungsproduktion aufzufassen. Der Vortrag setzt es sich daher zum Ziel, manche der argumentativen Strategien von Barthes und Kemp zu analysieren, um so auch zu einer Verortung der Autoren in einer Schwellensituation *zwischen* zwei Rahmen beizutragen. Vielleicht lässt sich ja feststellen, dass sich die Erfahrung der Alterität japanischer Kunst und Literatur in diesen beiden Fällen als ein methodologischer Katalysator erwiesen hat, der selbst wieder ein Licht auf die Alterität und Fremdheit des je eigenen intellektuellen Rahmens wirft.



Maude TROTTIER

Université de Montréal

Doctorante

trottiermaude@gmail.com

Le Veau d'or ou les prémisses théologiques de la marginalisation du médium sculptural dans les théories occidentales de l'art

FR Dans *La tache aveugle* (2003), la philosophe Jacqueline Lichtenstein propose de réfléchir au primat du paradigme pictural sur le sculptural dans les discours artistiques de l'âge classique, faisant retour sur la thématique épistémologique assortie aux pôles de l'optique et du tactile. L'enquête cherche ainsi à déprendre la sculpture de la relation d'infériorité dans laquelle la Renaissance, avec la querelle du *paragone* et plus largement, l'idéal d'un art comme *cosa mentale*, l'aurait enfermée. Cependant, si l'on considère l'Écriture, il appert que le rejet de la sculpture a des fondations plus anciennes, ancrées dans le discours théologique. En effet, l'interdiction mosaïque d'adorer les idoles tel qu'annoncée dans l'Exode (32 : 1-6) vise nommément l'image taillée, un interdit qu'exemplifie l'épisode du veau d'or.

Le veau d'or, animal et sculpture, emblématise un rapport à l'image encore peu exploré par l'histoire de l'art. En amont des discours artistiques, cette conférence vise à penser la matérialité des images sculpturales telle qu'elle incarne l'un des enjeux nodaux du passage de l'Antiquité à l'âge chrétien et tel qu'elle préconditionne la prééminence du paradigme pictural dans les théories artistiques de la première modernité. Pour mieux cerner ce problème, nous nous pencherons sur le texte *Les Homélie sur l'exode* du Docteur de l'église Origène (185-253). Dans la perspective thématique des *Wakugumi*, nous souhaitons tout à la fois interroger les fondations conceptuelles qui préfigurent l'ostracisme de la sculpture dans la théorie occidentale de l'art et poser les bases d'une réflexion comparative sur les cultes et les interdits de l'image.

EN In her book *La tache aveugle* (2003), the philosopher Jacqueline Lichtenstein addresses the primacy of the pictorial paradigm over the sculptural within the artistic discourse of the classical age. By so doing, Lichtenstein covers the epistemological theming inherent to the optical and tactile poles, revisiting the inferior status of sculpture engendered by the *paragone* debate and the ideal of art as *cosa mentale* historically set up during the Renaissance. Nevertheless, referring to the Bible, it seems the rejection of sculpture has older origins, anchored in the theological discourse. Indeed, the Mosaic prohibition of worshipping idols, as written in Exodus (32: 1-6), specifically names carved images, an example of which is illustrated by the Golden Calf episode.

The Golden Calf, animal and sculpture, embodies a relation to the image generally overlooked by Art History. The objective of this lecture is to re-think the materiality of sculpture, as it is a crucial point within the transition from Antiquity to the Christian era, and as it preconditions the prevalence of the pictorial paradigm within modern artistic theories. In order to investigate this problem, we will examine an excerpt from Origen's *Homilies on Exodus* (185-253). Regarding the *Wakugumi* thematics, we will question the conceptual foundations underpinning the ostracism of sculpture within occidental art theory as well as establishing the frame for a comparative reflection on the image worship and prohibition.



Amandine BIGEARD

Université de Strasbourg

Doctorante

abigeard@voila.fr

Les cadres de la représentation de la vieillesse de Diderot à Ishikawa Tairō

FR L'enseignement de l'Académie royale de peinture et de sculpture se fonde dès son origine sur l'imitation du corps humain. Celle-ci devait se conformer au modèle idéal de la sculpture antique et au concept de la « belle nature ». Par conséquent, la représentation de la vieillesse se révèle d'emblée problématique, car elle s'oppose à ces deux impératifs.

Pendant, un certain nombre de peintres ont privilégié la représentation naturaliste du corps vieilli, en figurant une nudité abîmée par le temps, très éloignée du modèle idéal de la figure du père dans le groupe sculpté du *Laocoon*. De fait, en s'écartant des règles académiques, ce type de composition attirait bien souvent les foudres des critiques et de l'un d'eux en particulier. Il s'agit bien sûr de Diderot, qui, dans plusieurs de ses textes, laisse paraître sa répulsion face à la contemplation de ces corps délabrés. Or, sa virulence envers ces artistes est indissociable de la hiérarchie des genres, à laquelle il reste très attaché. L'analyse de certains écrits critiques de Diderot nous permettra ainsi de mieux percevoir les cadres théoriques définissant la représentation idéale du corps masculin vieilli, et donc de comprendre la démarche novatrice de quelques artistes attachés à une plus grande liberté expressive.

En regard des appréciations de Diderot, c'est dans un cadre bien différent que la vieillesse physique commence à être observée avec une acuité nouvelle au Japon, à la fin du XVIII^e, aussi bien dans les arts que dans les sciences. Ce changement voit le jour au sein du *Rangaku*, et l'on s'attardera plus précisément sur deux de ses représentants. Il s'agit de l'érudit Sugita Genpaku et du peintre Ishikawa Tairō, dont la plume de l'un et le pinceau de l'autre ont développé une image nouvelle de la vieillesse, à travers un cadre bien particulier, celui du miroir.

EN Primarily, the education of the Royal Academy of painting and sculpture was based on the imitation of the human body. This had to be in accordance with the ideal model of the antique sculpture and the “belle nature” idea. Therefore, the representation of the old age is problematic since it is contradictory with these two requirements.

However, several painters preferred the naturalist representation of the aging body, and showed a body ruined by time, a picture very different from the ideal model of the father figure in the *Laocoon* group. So, because they deviated from the academic rules, these types of compositions were heavily reprimanded by critics, especially by one of them. It is of course Diderot, who expressed his revulsion at the contemplation of these decrepit bodies in several texts. Now, his virulence against these artists is inseparable from the hierarchy of genres, to which he is much attached. The analysis of some critical texts by Diderot will permit to us to more fully comprehend the theoretical frameworks that define the ideal representation of the aging male body, and also better understand the innovative project of some artists who desired a more significant expressive freedom.

In contrast to Diderot's views, it is in very different frame that, at the end of the eighteenth century in Japan, physical old age begins to be observed with a new acuity through the arts and sciences. This change emerges among the *Rangaku*, a group of whose members we will consider two in particular: the scholar Sugita Genpaku and the painter Ishikawa Tairō, who, by the elaborate use of, respectively, pen and pencil, created a new picture of old age through the frame of the mirror.



Frédérique DESBUISSONS

Institut national d'histoire de l'art, Paris

Conseillère scientifique

frederique.desbuissons@inha.fr

Cadrages et normalisations de *L'Origine du monde* de Gustave Courbet

FR *L'Origine du monde* de Gustave Courbet (1866, musée d'Orsay) occupe une place singulière au sein du canon de l'histoire de l'art occidental. Cette peinture, dont la reproduction par la carte postale est aujourd'hui le best-seller de la librairie du musée d'Orsay, évoluait jusqu'à son entrée récente dans les collections nationales à la marge des espaces de légitimation réglant la réception des beaux-arts à l'époque contemporaine (exposition, marchands, salles des ventes, critique d'art). Parce que son iconographie jugée pornographique mettait à mal le désintéressement supposé de l'art, le tableau s'est trouvé soumis à une tension continue entre l'impossible normalisation de sa réception et les recadrages destinés à justifier son appréciation artistique. Je reviendrai dans un premier temps sur ses spécificités au sein de la culture visuelle du Second Empire, avant de détailler les cadres dont la peinture a été entourée depuis le XIX^e siècle dans le but de régler son interprétation : les dispositifs matériels mis en œuvre par ses propriétaires successifs, mais aussi les appareils discursifs élaborés par ses commentateurs et, enfin, les limites symboliques assignées par les instances qui ont jugé de sa valeur. Je m'attacherai enfin au passage du tableau dans la boutique de l'antiquaire Antoine de La Narde, que signalait en 1889 Edmond de Goncourt. La présence de *L'Origine du monde* chez cet important marchand parisien d'objets d'art chinois et japonais sera l'occasion de comparer deux modalités de la relation de l'art à la pornographie exemplifiées d'une part par *L'Origine du monde*, réalisé « sous le manteau » par Gustave Courbet alors au faite de sa carrière, qui ne l'avait ni signé, ni directement revendiqué comme sien, et de l'autre par le genre de l'estampe *shunga* ou « image de printemps », auxquels se consacraient presque tous les peintres d'*ukiyo-e* à l'époque d'Edo.

EN *L'Origine du monde* (1866, musée d'Orsay) occupies a singular place within the Western canon of art history. The painting, whose postcard reproduction is today's best-seller in the museum's gift shop, evolved until its recent entrance in the national collections outside the spaces of legitimization governing the reception of fine arts in the modern area. Because its iconography was considered pornographic and undermined the supposed disinterestment of art, the picture was in continual tension between an impossible normalization of its reception and the reframing intended to justify its artistic appreciation. I will address at first its specificities within Second Empire visual culture, then I will detail the frames surrounding the painting since the nineteenth century to regulate its interpretation: the material apparatuses implemented by its successive owners, but also the discursive devices elaborated by its commentators and, finally, the symbolic boundaries assigned by the authorities which judged its value. Eventually I will focus on the appearance of the picture in Antoine de La Narde's shop mentioned in 1889 by Edmond de Goncourt. Its presence in the hands of this important Parisian dealer of Chinese and Japanese objets d'art will be the occasion to compare two modes of the relationship of visual arts to pornography, exemplified on one hand by the *Origine du monde*, executed "sous le manteau" by Gustave Courbet at the peak of his career, who had it neither signed, nor claimed it as his, and on the other the genre of the *shunga* or "Spring image," to which almost all the *ukiyo-e* painters dedicated themselves during the Edo era.

■ Répondante / Respondent

Florence DUCHEMIN-PELLETIER

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Doctorante

duchemin.florence@gmail.com

EN Art history teaches us that context matters when it comes to analyzing a work of art and its conditions of creation. However, most of time we only settle for social and historical contexts, without taking in consideration such things as distant ways of thinking, different frameworks. And for good reason: this is the most difficult exercise. The first day of this Spring Academy was very rich of topics and it could appear difficult to link them all together. Nevertheless, I assume they all have something to share with Alfred Gell's notion of agency, which interprets objects as acting forces. The work of the anthropologist gives us the opportunity to ask important questions: which audience does a work address to? what are the produced effects? does the audience share the same framework and responds to the intentions of the work? In order words: what makes a work of art efficient and how do frameworks play a part in this achievement?

If some papers showed which aesthetics means were employed by artists to make their work more efficient, others revealed that when the producers or commissionners did not share the same framework as the targeted audience, works could fail to reach their initial purpose. Frameworks, indeed, have the power to transform the objects and shape their reception. They even tend to influence, unhappily, the work of scholars who, unable to identify them, build wrong interpretations: they employ paradigms and requirements of the framework they are evolving within instead of taking into account a foreign one. This is the reason why theoretical tools and innovative methodologies have been experimented by scholars: the building of new frameworks or the use of devices to prompt a change of category. But comparative analyses, still, could be the most effective strategy through which this work could be achieved, as they let us detect specificities and advise us to always show caution.

FR L'histoire de l'art enseigne que le contexte joue un rôle important dans l'analyse des œuvres et leurs conditions de création. Bien souvent pourtant, la recherche se contente de faits sociaux et historiques sans prendre en compte les possibles écarts de pensée, les divergences de cadres conceptuels. Ce pour une bonne raison : il s'agit de l'exercice le plus ardu. La première journée de l'École de Printemps s'est avérée si riche en thèmes qu'il pourrait apparaître délicat de tous les mettre en lien. La notion d'agency, développée par Alfred Gell et interprétant les objets en tant que forces agissantes, pourrait toutefois y aider. Le travail de l'anthropologue mène en effet à se poser certaines questions essentielles : à quel public une œuvre est-elle destinée ? Quels effets produit-elle sur lui ? Est-ce que ce public partage bien les mêmes cadres conceptuels que ceux dans lesquels l'œuvre a été conçue et répond donc à ses intentions ? En d'autres mots, qu'est-ce qui rend une œuvre d'art efficace et quel rôle jouent les cadres conceptuels dans cette réussite ?

Si certaines communications ont mis en évidence les moyens esthétiques déployés par les artistes pour augmenter la portée de leur travail, d'autres ont révélé que les divergences de cadres conceptuels, entre commanditaires ou producteurs et public, pouvaient mener à l'échec. Les cadres conceptuels, en effet, ont le pouvoir de transformer les objets et d'orienter leur réception. Ils tendent parfois même, de manière malheureuse, à influencer les chercheurs qui, manquant de les identifier, arrivent à forger des interprétations erronées : c'est qu'ils se fondent alors sur des paradigmes et des exigences inhérents à leurs propres cadres conceptuels plutôt qu'à ceux de l'œuvre en question. Pour cette raison, des outils théoriques et des méthodologies neuves ont pu être expérimentés par les chercheurs : on a construit de nouveaux cadres ou employé des dispositifs propres à enclencher des mutations catégorielles. Les études comparatives paraissent néanmoins demeurer la stratégie la plus efficace en la matière, dans la mesure où elles permettent de repérer avec plus d'aisance les spécificités d'un cadre, incitant donc à une grande prudence.



Le 10 juin / June 10 :

Heiseikan-Auditorium, Tokyo National Museum

10:00-10:45

Yasuhiro SATO (Professor, The University of Tokyo)
Conférence / Guest Lecture : «Absence of Boundaries,
Presence of Frames: Two or Three Things I Know About
Japanese Art»

Modérateur / Moderator : Akira TAKAGISHI (The University
of Tokyo)

Troisième Session : Décoration / Decoration

10:45-12:15

Akira TAKAGISHI (The University of Tokyo), Bronwen
WILSON (University of East Anglia)

Ken'ichi TANAKA (Osaka Ohtani University)
«The Tachibana Shrine at Hōryū-ji Temple: Design and
Adaptation of its Framing Structures»

Veronica DELL'AGOSTINO (Università "La Sapienza",
Roma)

«Ornamental Painting as a Framework of Medieval Art: the
Case of the Fresco Fragments from San Pietro al Monte in
Civate»

Misato IDO (The University of Tokyo)
«Decorating Space: *Shōgon* and the Gilded Folding Screen»

12:15-13:15

Déjeuner / Lunch ("Bento")

13:15-15:15

Visite au Musée national de Tokyo (1 heure guidée : deux
groupes)

Museum Tour at the Tokyo National Museum (1 hour guide:
two groups)

Akira TAKAGISHI (The University of Tokyo), Rachel
SAUNDERS (Harvard University / The University of Tokyo)

Quatrième Session : Représentation de l'espace et du temps / Representation of Time and Space

15:15-17:00

Frédérique DESBUISSONS (Institut national d'histoire de l'art, Paris)

Rachel SAUNDERS (Harvard University / The University of Tokyo)

Kumiko NAGAI (The University of Tokyo)
«Partitions in *The Tale of Genji Scroll*» (in Japanese)

Bénédicte TRÉMOLIÈRES (Université de Rouen / Université Paris Ouest Nanterre La Défense)
« La représentation du temps dans la série des *Cathédrales* de Claude Monet »

Merlin SELLER (University of East Anglia)
«*Arrival – Flight and Time in Walter Sickert's Interwar Painting*»

Répondante / Respondent :

Hiromi MATSUI (The University of Tokyo / Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Absence of Boundaries, Presence of Frames: Two or Three Things I Know About Japanese Art

EN First I claim that the attraction of Japanese art is often to be found in the coexistence of the *representational* and the *abstract* in one continuous space. The examples are *Deep bowl* (Kokubunji, Tokyo), *Standing Yakushi Nyorai* (Jingoji, Kyoto), *Landscapes with Sun and Moon* (Kongōji, Osaka) and *Red and White Plum Trees* (MOA Museum of Art, Shizuoka) by Ogata Kōrin. Before the 19th century, European and Chinese art seems to have disliked the coexistence or juxtaposition of the representational and the abstract.

Secondly I argue that Japanese art is very conscious of the effect of cropping an object with the pictorial frame. The motifs breaking the frames have their greatest effect in *Picture Scroll of the Legends of Shigisan* (Chōgōsonshiji, Nara), *Wind and Thunder Gods* (Kenninji, Kyoto) by Tawaraya Sōtatsu and *'Gun' Prostitute (Teppō)* by Kitagawa Utamaro.

To sum up, there is no boundary inside of the artwork, and at the same time, it is framed on the outside. Artworks possessing these characteristics generally intend to beautifully arrange planes or solids, and never try to thoroughly represent real nature or human beings. Japanese art possesses a sense of reality that captures the hearts even of us modern people, but that sense of reality is always limited to some parts. Abstraction, a very different mode of depiction, coexists with the representational mode in the same pictorial space. Japanese art concentrates its attention on the inner space within a frame, and finishes it off beautifully. Its ambiguity and refinement probably are a result of its derivative character, which is alien to European or Chinese art. But seeing these characteristics from another point of view and appreciating them positively, we might conclude that the fascination of Japanese art, as well as its power in creating contemporary visual culture, lies in this flexibility and in this high consciousness of arrangement, which permit the coexistence of contradictions.

JP 最初に、具象的なものと抽象的なものが、ひとつの空間に共存するところに、日本美術の魅力が宿る場合が多い、という主張をする。例として挙げるのは、「深鉢」（国分寺）、「薬師如来立像」（神護寺）、「日月山水図」（金剛寺）、尾形光琳「紅白梅図」（MOA美術館）である。19世紀末以前のヨーロッパや中国の美術は、この種の併存というのを嫌っていたと思われる。

次に、画面の枠で対象を切り取る効果について意識的だと述べる。「信貴山縁起」（朝護孫子寺）の山崎長者の巻、俵屋宗達の「風神雷神図」（建仁寺）、喜多川歌麿の「北国五色墨 てっぽう」では、画面の枠を超えるモチーフが最大限効果的に活用されている。

つまり、日本美術において美術品の内側には境目がなく、外側には枠があるというわけである。これらの性格を持つ美術が志向するのは、何かしらきれいに整えられた平面あるいは立体を作ることだ。それは、自然や人間のほんとうの姿を徹底的に再現しようとはしない。

日本の美術には確かに現代人をも感心させる写実性があるが、ほんとうらしさは、いつも部分的にとどまる。具象的な描写とは異なる抽象的なモードの造形が同じ空間を占めている。そして、枠の中に切り取られた世界にだけ関心を集中し、その内部を美しく仕上げる。この曖昧さと洗練は、ヨーロッパや中国の美術とは違う日本美術の派生的な性格に由来するだろう。ただ、積極的に評価するならば、この矛盾した要素を共存させる柔軟性と構成意識の高さこそが、日本美術の魅力であり、現代の造形を作り出す力にもなっているといえる。

比較例としてヨーロッパと中国の美術の作例、また工芸と彫刻との境界を侵犯する宮川香山の花瓶、イメージと文字との境界を破棄する佐伯祐三の油絵、画面の枠が途中で拡大した雪舟の「天橋立図」（京都国立博物館）、枠の中にもうひとつ別の枠がある「彦根屏風」（彦根城博物館）や浦上玉堂の絵画などにも触れる。



Ken'ichi TANAKA

Osaka Ohtani University

Assistant Professor

tanakaken@osaka-ohtani.ac.jp

The Tachibana Shrine at Hōryū-ji Temple: Design and Adaptation of its Framing Structures

EN The “framing structures” of Buddhist sculptures are often comprised of several elements, including the base, mandorla, shrine and even architecture. These surrounding features are not merely part of the “celestial adornment” of an image; they can also determine its function. This idea recalls a concept common in early Indian Buddhist art, in which the absence, rather than the presence of the Buddha was expressed.

In this presentation, I examine the Tachibana Shrine, now located at Hōryū-ji Temple. In addition to an Amida Buddha triad, the base, folding back-panel with lotus pond designs and its small, double-door shrine, all of which depict the Pure Land of Amida Nyorai, are also still extant.

The first aspect I examine is the continuous depiction of elements from Amida’s Pure Land upon the back panel and outer shrine. The distinctive curve found along the upper edge of the back panel is seen in images depicting King Udayana, so widely worshipped throughout East Asia in the later seventh century, and thus points to the possibility of the Japanese reception of the King Udayana style. In addition, a mountain scene is painted upon the canopy of the Tachibana Shrine, which appears to have been borrowed from the design of the Shaka Nyorai canopy in the Hōryū-ji Temple Golden Hall. It is conceivable that these design features, incorporated into one part of the Tachibana Shrine’s framework, are related to the spirit with which the shrine is endowed.

The second point to be addressed is the doors affixed to the shrine. Current opinion holds that upon the death of Tachibana Michiyo, her daughter Empress Kōmyō added the doors to the shrine as a donation to Hōryū-ji Temple. I will also examine the ways in which this adaptation changed the shrine.

FR La « structure » d’une sculpture bouddhiste est constituée, entre autres, du piédestal, de l’auréole, du sanctuaire à deux portes (*zushi*) et de l’architecture. Ceux-ci ne se confinent pas à être quelque chose de périphérique comme les ornements sacrés des statues de Bouddha, mais ils remplissent aussi le rôle de définir les fonctions des statues bouddhiques.

Le présent rapport considère l’exemple du sanctuaire Tachibana qui a été transmis au temple Hōryū-ji. Cette œuvre représentant le paradis de la Terre Pure du Bouddha Amida sur le piédestal, le panneau arrière et même sur le sanctuaire à deux portes (*zushi*).

Le premier point est le fait que le panneau arrière et le *zushi* de cette œuvre comprennent des éléments qui ne s’arrêtent pas à la représentation du paradis de la Terre Pure du Bouddha Amida. Par exemple, il est possible que le panneau arrière qui constitue une bande en forme d’arche dans la partie supérieure ait été influencé par la forme de la statue du roi Udayana Shaka dont la croyance était largement répandue en Asie de l’Est durant la deuxième partie du VII^e siècle. En outre, un paysage montagneux est décrit dans la voûte de la présente œuvre, mais il est possible que ce soit un emprunt au design de la voûte du Sakyamuni du pavillon doré du temple Hōryū-ji. Ces designs qui ont été incorporés à une partie de la structure sont aussi considérés comme conférant une nature divine à la présente œuvre.

Le second point concerne la restauration afin que le *zushi* comprenne une porte. La thèse prépondérante actuellement est celle qui considère que la restauration a eu lieu après la mort de Michiyo Tachibana, lorsque sa fille, l’impératrice Kōmyō, en fit don au temple Hōryū-ji. Nous souhaitons aussi étudier l’évolution de la présente œuvre d’après cette restauration.



Veronica DELL'AGOSTINO

Università "La Sapienza", Roma

Ph.D. Student

veronica.dellagostino@gmail.com

Ornamental Painting as a Framework of Medieval Art: the Case of the Fresco Fragments from San Pietro al Monte in Civate

EN The aim of the paper is to investigate the role of ornamental painting in medieval art, analyzing some fresco fragments found during the excavations of the ancient crypt of San Pietro al Monte in Civate (Lecco) in 1993 and 1994, now at the Archaeological Department in Milan. The partially recomposed fragments which have been studied include several examples of ornamental painting that reflect the richness of the decoration of the previous church, which was completely destroyed and rebuilt in the third quarter of the XIth century. These examples, mostly intended as boundaries of figurative panels, include floral forms, jewels, geometric elements, bands, pearls and *vela* that imitate textiles. After exploring the role of ornamental painting with some examples from the Eastern and the Western Art, the study intends to make an important contribution to the determination of a more precise date of execution of the mural paintings, providing new information about the ancient building.

IT Il presente intervento si propone di indagare il ruolo della pittura ornamentale nell'arte medievale, prendendo in considerazione alcuni degli esempi rintracciati tra i numerosi frammenti di intonaco dipinto emersi dagli scavi effettuati all'interno dell'antica cripta di San Pietro al Monte di Civate (Lecco), oggi conservati nei depositi della Soprintendenza Archeologica di Milano. I lacerti di pittura ornamentale identificati e in parte ricomposti riflettono la ricchezza dell'apparato decorativo che doveva ornare la chiesa più antica, obliterata nel terzo quarto dell'XI secolo dall'edificio ad absidi contrapposte tuttora esistente. Tra i motivi riconosciuti si annoverano diversi elementi fitofloreali, complessi *pattern* geometrici, cornici che si ispirano alle arti sontuarie, *vela* e più semplici bordure a bande ornate da perle. Ampliando il panorama ad altre testimonianze tra Oriente e Occidente, lo studio di tali lacerti intende da un lato mettere in luce il ruolo della pittura ornamentale, destinata a marcare i confini dei pannelli figurativi valorizzandone la funzione, e dall'altro fornire validi appigli per la formulazione di una più precisa collocazione cronologica degli affreschi, apportando così nuovi elementi per la conoscenza dello scomparso edificio.



Misato IDO

Institute for Advanced Studies on Asia, The University of Tokyo

Project Assistant Professor

ido@ioc.u-tokyo.ac.jp

Decorating Space: *Shōgon* and the Gilded Folding Screen

EN The art we encounter today is often regarded as something produced solely for its own sake – art for art’s sake. But if we are to learn to really “see” Japanese works of art, it is essential that we move beyond this familiar paradigm. Unlike western tableau paintings, which are painted and framed to be hung on interior walls almost in perpetuity, Japanese paintings are composed and mounted for temporary display, and large-scale paintings such as folding screens, are architectural structures that divide and ornament space.

This paper discusses the meaning of the spaces which are decorated by *kin-byōbu* (gilded folding screen). The characteristics of gilded folding screen lie in the use of gold as a background, and on which, in many cases, flowers and/or birds with seasonal landscape are depicted. Although the forms of the folding screen itself originated in China, Chinese and Koreans regarded the gilded folding screen as a gift of great value from Japan, because the gold background was unique to Japan.

In comparison with other folding screens, gilded folding screens are special owing to their gorgeous surface, created out of gold material. In the study of art history, although scholars have researched what is depicted on the gilded folding screens, there is little discussion about where they were used and how they functioned in relation to the decoration of the space, *shōgon*. According to the historical documents, there were some spaces dedicated to specific events where gilded folding screens were used, including funerals, Buddhist rituals and tea ceremonies, etc. To put it more precisely, I hypothesize that gilded folding screens were erected during special occasions. To shed light on the above context, in this paper I will reveal the characteristic of the gilded folding screen as a medium to create “extraordinary space.”

FR L’art que nous rencontrons aujourd’hui est souvent considéré comme produit uniquement pour lui-même, l’art pour l’art. Mais si nous voulons apprendre à réellement « voir » des œuvres d’art japonaises, il est essentiel de dépasser ce paradigme familier. Contrairement aux tableaux occidentaux peints et encadrés pour être accrochés au mur en permanence, les peintures japonaises sont composées et montées pour être exposées de façon temporaire. Les œuvres de grande dimension comme les paravents font partie des structures architecturales qui divisent et ornent l’espace.

Cette contribution interroge le sens des espaces décorés par les *kin-byōbu* (paravents dorés). Les caractéristiques du paravent doré résident dans le fond recouvert d’or sur lequel, dans la plupart des cas, des fleurs et/ou des oiseaux sont peints dans un décor saisonnier. Bien que le format du paravent en lui-même soit originaire de Chine, les Chinois et les Coréens considéraient les paravents dorés comme des cadeaux japonais de grande valeur, car le fond doré était une particularité unique au Japon.

Comparativement à d’autres paravents, les paravents dorés se distinguent par leur somptueuse surface en or. Bien que les historiens d’art se soient intéressés aux motifs représentés sur ces paravents, il y a très peu d’études sur leur utilisation et sur la relation qu’ils entretenaient avec la décoration de l’espace, *shōgon*. Dans les sources historiques, il semble que les paravents dorés aient été utilisés dans des espaces dédiés à des événements spécifiques tels que des funérailles, des rituels bouddhiques, des cérémonies du thé, entre autres. Pour être plus précise, je fais l’hypothèse que les paravents dorés étaient employés pour des occasions spéciales. Dans cette contribution, j’analyserai les éléments qui font du paravent doré un moyen de créer un « espace extraordinaire ».

■
Kumiko NAGAI

The University of Tokyo

Assistant Professor

nagai@fusehime.c.u-tokyo.ac.jp

Partitions in *The Tale of Genji Scroll*

EN The *fukinuki yatai*, or “blown-off roof” is compositional device frequently used in Japanese paintings. This technique in which buildings are depicted minus roofs and ceilings allows us view a bird’s eye view of their interiors. Individual rooms within buildings are delineated by the lines of beams, screens, blinds, and curtain stands. This paper examines the use of such partitions as a compositional device in the twelfth century *Tale of Genji Scroll*.

There are two types of partition used in this illustrated handscroll of *The Tale of Genji Scroll*: strong partitions which are composed of the thick lines of architectural features such as pillars and beams, and weaker partitions created by furniture such as blinds and screens. Some figures are arranged in the paintings separated by strong architectural partitions, others with only the more porous partitions of movable items of furniture between them, and still others are depicted in direct contact with one another. The number and width of partition lines between the figures can be correlated to the psychological distances between the figures.

This paper examines the physical distances between the figures as depicted in the scroll paintings and compares them with the text of *The Tale of Genji*, concluding that the paintings enhance the narrative by visually indicating psychological distances in the paintings that are not explicitly referred to in the text. The paintings thus allow us access to the contemporary interpretations of *The Tale of Genji* that guided the production of these scrolls. The princely protagonist Genji, for example, despite being surrounded by many ladies, according to the text of the Tale, is depicted as a somewhat emotionally isolated figure in the scroll paintings.

The use of the “blown-off roof” is by no means unique to this set of paintings, but its use to facilitate the communication of intricate, sublimated human emotions and concealed relationships in a formal, courtly atmosphere in *The Tale of Genji Scroll* is masterful.

JP やまと絵では、吹抜屋台と呼ばれる技法が常套的に用いられた。建物の屋根や天井を省略し、斜め上から俯瞰する構図である。この技法が可能にしたのは、邸内を見通す視点のみではなく、長押や几帳の横木といった頭上の平行線を間仕切りとした場面分割の方法でこそなかったか。このことを、国宝「源氏物語絵巻」を例に考察する。

絵巻の中で、邸内の空間は、柱や長押の太い線で部屋そのものが区切られている場合と、御簾や几帳などの室内の調度品の細い輪郭線で仕切られている場合とに、分割の強弱の度合いを二分することができる。画面内の人物の配置を見ると、間に柱が描かれている場合、几帳などがある場合、何もない場合とに、その間隔は分類できる。この間仕切りの強弱の度合いは、人物の心理的な距離に比例していると考えられる。

人物同士の距離は、詞書に特定の指示がない場合、絵巻で適宜設定されている。ここに、絵巻における物語の解釈を見ることができよう。たとえば、敷居の線を人物がまたいでいれば隣の間への橋渡しとなり、同じ室内にいても、畳の縁の線が人物の間に引かれていれば、一定の距離があることが示される。そのような中で、源氏は自邸内にあつて比較的孤独な立場にあることが示唆されているように思われる。

吹抜屋台による空間構成は他の絵巻にも認められるものであるが、国宝「源氏物語絵巻」は、その構図を特に活かした作品の一つであり、物語に対する独自の深い解釈を見せるまでに昇華させているように思われる。描かれた境界線の種類と形は多様であり、それぞれが人物関係を表現する有効な手段として機能しているように思われるのである。

FR La technique appelée *fukinuki yatai* ou “du toit enlevé” est un procédé habituellement utilisé dans les peintures japonaises yamato-e. Il s’agit d’une vue à vol d’oiseau de biais, dans laquelle les bâtiments sont représentés dépourvus de leur toit et de leurs plafonds. Si cela permet d’offrir une vue sur l’intérieur des bâtiments, ne s’agit-il pas là également d’une technique permettant la division des scènes, en utilisant les lignes parallèles que sont les poutres reliant les piliers ou les armatures de bois supportant les voiles, passant au-dessus des personnages, comme des lignes de partage ? Nous nous proposons de considérer cette idée en nous appuyant sur le cas du *Rouleau du Dit du Genji*, trésor national.

Dans les rouleaux, l’espace correspondant à l’intérieur des bâtiments peut être découpé selon deux degrés d’intensité de la division, c’est-à-dire dans le cas où les pièces elles-mêmes sont découpées par les lignes épaisses des piliers ou des poutres les reliant, et dans le cas où l’espace est découpé par les contours fins du mobilier à l’intérieur des chambres, tel que les rideaux de bambou ou les voiles. Si l’on observe la disposition des personnages à l’intérieur d’une scène, on peut distinguer les cas où les personnages sont séparés par un pilier, ceux où ils sont séparés, par exemple, par un voile, et ceux où rien ne les sépare. On considère que cette gradation dans les lignes de partage représente la distance psychologique qui existe entre les personnages.

Dans le cas où le texte accompagnant la scène ne comporte aucune indication particulière, la distance entre les personnages est établie de manière ad hoc dans la peinture. Cela peut ainsi laisser apparaître une interprétation du récit par la peinture. Par exemple, un personnage qui franchit un seuil joue un rôle d’intermédiaire avec l’espace voisin, tandis qu’à l’intérieur d’une même pièce, la ligne du bord d’un tatami tracée entre deux personnages indique une certaine distance entre eux-ci. De ce point de vue, il nous semble que la représentation du Prince Genji à l’intérieur de sa résidence suggère une relative solitude dans son rapport avec les autres personnages.

Si l’on retrouve une structuration de l’espace par la

technique du “toit enlevé” dans d’autres rouleaux peints, elle est tout particulièrement mise en valeur dans le *Rouleau du Dit du Genji*, qui la sublime au point de dévoiler par ce procédé une interprétation originale et profonde à l’égard du texte. Les types de lignes de partage dessinées, ainsi que leurs formes, sont très variés, et chacun est exploité comme un moyen efficace permettant d’exprimer les relations entre les personnages.



Bénédicte TRÉMOLIÈRES

Université de Rouen / Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Doctorante / Restauratrice de peintures

b.tremolieres@gmail.com

La représentation du temps dans la série des *Cathédrales* de Claude Monet

FR Claude Monet a fait l'objet de nombreuses études dans son rapport à l'art japonais, notamment à l'occasion de l'exposition Monet & Japan en 2001. Cependant, la série des *Cathédrales* n'a, à notre connaissance, jamais été abordée sous cet angle. Pourtant le lien avait été fait à son époque (par Louis Gonse) entre l'art gothique et l'art japonais, comme deux expressions d'un art national et décoratif. Nous nous proposons d'étudier cette série surtout sous deux aspects : la représentation du temps et l'espace de l'exposition. Au cours des hivers 1892 et 1893, Claude Monet a peint trente toiles représentant la cathédrale de Rouen. En mai 1895, il organise à Paris, galerie Durand-Ruel, la première exposition de cette série, en opérant une sélection de vingt tableaux. Faute de photographie ou de descriptif précis, il n'est pas possible de faire la reconstitution exacte de leur accrochage. Cependant l'idée s'est imposée qu'elles s'ordonnaient suivant un principe de succession temporelle de la représentation des heures de la journée. Or on peut montrer que ces variantes temporelles ne sont qu'un des paramètres. Les vingt toiles exposées en présentent également dans l'évocation du climat, la composition, le format, la matière picturale. L'étude de ces variables donne des éléments nouveaux pour comprendre l'effet de l'exposition de la série sur les spectateurs de 1895. Dans l'espace quadrangulaire de la galerie Durand-Ruel, Monet a proposé une immersion dans la vision multiple de son sujet et un parcours où les *Cathédrales* se succèdent sans début ni fin.

EN The relationship between Monet's paintings and Japanese art has been extensively studied, notably for the Monet & Japan exhibition of 2001. However, the *Cathedrals* series has never been, to our knowledge, looked at from this point of view. The link had been made at the time by Louis Gonse between the Gothic and Japanese Arts, as two expressions of a national and decorative art. I intend to study this series under two aspects in particular: the representation of time and the space of the exhibition. During the winters of 1892 and 1893, Monet painted thirty canvases representing the cathedral of Rouen. In May 1895, he organized in Paris at the Durand-Ruel Gallery the first exhibition of the series, selecting twenty paintings only. We do not have a photograph or a precise enough report of the event; it is therefore impossible to reconstruct the exact hanging of 1895. The idea that they were ordained according to a principle of temporal succession to represent the different times of the day thus naturally established itself. However, it can be shown that these temporal variations are only one of many criteria. Other variations include the composition, evocations of the weather, the format, and the colour's layer. Studying these variables provides new features to understand the effect of the exhibition of the series on the viewers of 1895. In the quadrangular space of the Durand-Ruel Gallery, Monet proposed an immersion in the multiple vision of his subject and created a pathway where the *Cathedrals* succeeded each other with neither beginning nor end.



Merlin SELLER

University of East Anglia

Ph.D. Candidate

m.seller@uea.ac.uk

Arrival – Flight and Time in Walter Sickert's Interwar Painting

EN In this image, I argue, we see the negotiation of relative futures through paint. By examining a cross-medium practice concerned with transcribing found press images of historic moments, we find in Sickert's late work a perspective on painting's mediation of the history of memory and changing interwar notions of utopia/dystopia. In circulating a press image between the media of flight, photograph and paint through the use of self-reflexivity and speed, *Arrival* questioned the implications of new technology.

Sickert's 1930s paintings have been dismissed by previous scholarship as acts of simple "copying," and pathologised as artistic decline. Yet we might also describe this as a new phase of intermediating practice in the corpus of an important English Modernist active and influential from the 1880s to the 1940s. Famous for stimulating British modernism with "realist" painting of modernity c.1909-13, his late work constitutes pop-cultural image appropriation with self-declarative means – veils of mediating paint, elusive and shifting, suspended by the grids used in their transcription.

Sickert's *Miss Earhart's Arrival* 1932 constituted an object which questioned its own position and temporality: a photo-based history painting produced in five days, embroiled in controversy, mass reproduced, circulated and displayed on both sides of the Atlantic. This was an image of flight which itself flew, and an image which haunted its audience. Reception of this painting of a record-breaking transatlantic flight was characterised by popular mistrust of its speed of execution and the technologies involved. This work asks us to question the interwar's temporal ontology of Utopian/Dystopian non-spaces of the future through its articulation of the *material* ontology of "paint." Here the word "*Arrival*" allows us to think of this image as one of a failed becoming, where arrival and resolution are deferred.

IT In questa immagine possiamo assistere a una trattativa del futuro attraverso la pittura. Attraverso l'analisi di pratiche intermediali consistenti nel trascrivere immagini trovate nella stampa rappresentanti precisi momenti storici, nell'ultimo Sickert troviamo una prospettiva di mediazione tra memoria e cambiamenti generati in concetti quali utopia/distopia nel periodo tra le due guerre. Tra auto-riflessività e velocità, l'intermedialità dell'opera "*Arrival*" in un intreccio di fotografia e dipinto riflette il volo che essa stessa descrive, interrogandosi sulle conseguenze dell'avvento delle nuove tecnologie.

I dipinti di Sickert prodotti intorno al 1930 sono stati giudicati da precedenti studiosi come atti di semplice "copia" e patologizzati come parte del suo declino artistico. Eppure potremmo anche descrivere tutto ciò come una nuova pratica intermediale nel corpus produttivo di un importante modernista inglese attivo e influente dal 1880 al 1940. Famoso per aver rinnovato il modernismo britannico con una pittura "realista" (c.1909-13), la sua tarda opera rappresenta l'appropriazione di un'immagine *pop-cultural* dal significato auto-dichiarativo-veli interposti di colore, sfuggenti e mutevoli, sospesi tra le griglie utilizzate per loro stessa riproduzione.

Miss Earhart's Arrival 1932 costituisce un oggetto che si interroga sulla propria posizione e temporalità: un dipinto narrativo basato su una foto, prodotto in cinque anni, un'opera invischiata nella controversia, riprodotta per la massa, che ha visto la sua circolazione e la partecipazione a mostre in Europa e in America. Questa fu un'immagine del volo, essa stessa in volo, un'opera che catturò il pubblico. La ricezione di questo dipinto raffigurante un volo transatlantico da record fu caratterizzata da sfiducia popolare per la velocità di esecuzione e le tecnologie in questione. Questo lavoro ci invita a interrogarci sull'ontologia temporale tra le due guerre, tra utopia / distopia, senza la possibilità di futuro grazie all'articolazione "ontologica materiale" del "dipinto". Qui la parola "arrivo" evoca l'immagine di un mancato divenire, dove arrivo e risoluzione si contrappongono.

■ Répondante / Respondent

Hiromi MATSUI

The University of Tokyo / Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Doctorante

hiromi.88888.0725@hotmail.co.jp

FR La perspective proposée par les interventions de la seconde journée de l'École de Printemps nous a permis de reconsidérer le cadre conceptuel de la décoration. Nous avons appris notamment que l'élément ornemental qui cadre les œuvres d'art ou qui constitue leur arrière-plan, joue un rôle actif dans l'interprétation des œuvres artistiques. Ce n'est pas seulement le facteur incident des œuvres, mais aussi celui de signification majeure qui nous permet de comprendre l'entité des œuvres d'art dans leur totalité, nous offrant le fond, le cadre et le contexte (l'intervention de Veronica DELL'AGOSTINO), ainsi que la signification symbolique de l'espace encadré (les interventions de Ken'ichi TANAKA et de Misato IDO) et l'état psychologique de la figure représentée (l'intervention de Kumiko NAGAI). De cette manière, la décoration nous permet saisir la compréhension des œuvres d'art en tant que système synthétique de la structure complexe, intertextuelle et parfois contradictoire, entre la virtualité et la palpabilité, l'abstrait et le concret, l'idéalisme et le réalisme.

En outre, comme la conférence de Professeur Yasuhiro SATO l'a montré clairement, la représentation des cadres dans les arts japonais dépasse parfois ses propres frontières, afin d'exprimer la multiplicité des concepts du temps, de l'espace et de la réalité. Sa conférence décrit précisément que la réalité et l'objectivité ne sont pas définies a priori d'une manière simple. Les exposés de Bénédicte TRÉMOLIÈRES et de Merlin SELLER clarifient également ce point à travers leur étude de cas différents. C'est pourquoi nous devons considérer le "Wakugumi", cadre conceptuel, comme des couches multipliées transcendant chaque fois un aspect différent des cultures et de la perception.

Ainsi, les interventions de cette journée nous renseignent qu'avant d'encadrer le concept en décrivant le contour schématique, il est nécessaire de savoir sur quel cadre conceptuel les œuvres d'art se fondent, et sur quel "Wakugumi" chacun de nous se base.

EN The perspective proposed by the papers of the second day of Spring Academy allowed us to reconsider the status of frame-working. We learned especially how the ornamental framing of a work of art, or making its background, plays an active role in its interpretation. It is not merely incidental, but a significant element for our entire understanding of the work. It gives us the ground, the frame, the context (paper given by Veronica DELL'AGOSTINO), the symbolic meaning of the framed spaces (papers given by Ken'ichi TANAKA and Misato IDO), and the psychological status of the represented figure (paper given by Kumiko NAGAI). Thus, the study of the decoration makes us understand a work of art as a whole system of a complex, inter-textual and sometimes contradictory structure, between the virtual and the material, the abstract and the concrete, idealism and realism.

Moreover, as Professor Yasuhiro SATO's conference clearly showed, the representation of frames in Japanese art sometimes crosses boundaries in order to express the multiplicity of the concepts of time, space, and reality. His conference described precisely that even reality or objectivity may not be prefixed in a single way. The papers by Bénédicte TRÉMOLIÈRES and Merlin SELLER have clarified this point through different case studies. That is why we need to think of a Wakugumi, conceptual-frame, not as a single prefixed framework, but as a multi-layered one, which each time shapes a different aspect of cultures and perception.



Le 11 juin / June 11 :

Auditorium, Maison franco-japonaise à Tokyo

9:30-9:45

Discours / Speech : Christophe MARQUET (Directeur, Bureau français de la Maison franco-japonaise à Tokyo)

Cinquième Session : Valorisation et hiérarchies / Valorization and Hierarchies (2)

9:45-11:15

Ségolène LE MEN (Université Paris Ouest Nanterre La Défense / Institut universitaire de France)

Shun IGUCHI (The University of Tokyo / Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

« La puissance d'un genre mineur : le Salon de 1868 vu par les caricatures »

Raphaëlle OCCHIETTI (Université de Montréal)

« Argent et valorisation : comment payer une dette financière et artistique ? »

Thierry DUFRÊNE (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

« Les cadres anthropologiques de la reconnaissance et l'expérience artistique »

11:15-12:00

Jean-Claude LEBENSZTEJN (professeur honoraire, Université Paris I Panthéon-Sorbonne)

Conférence / Guest Lecture : « Animalités humaines »

Modérateur / Moderator : Atsushi MIURA (The University of Tokyo)

12:00-13:30

Déjeuner / Lunch

Sixième Session : Transmission et fusion / Transmission and Fusion (1)

13:30-15:00

Michael F. ZIMMERMANN (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

Yichieh Mireille SHIH (Université de Genève)

«Sculpting the West: Chitqua, a Chinese “Handsome-face Maker” in Eighteenth-century London»

Jasmin MIVILLE-ALLARD (Université de Montréal)

« Nicolas Point, missionnaire et artiste jésuite du XIX^e siècle en Amérique : l’altérité sous le signe du pittoresque »

Minjong SHIN (The University of Tokyo / Institut national des langues et civilisations orientales, Paris)

«Korean Art and “Ungno Lee (1904-1989)”: The Fusion of Western Art and Oriental Art»

15:00-15:45

Arata SHIMAO (Professor, Gakushuin University)

Conférence / Guest Lecture : «*Karamono* and the Ashikaga Shogunal Collection: Or, When “Chinese Things” Became Japanese Art»

Modérateur / Moderator : Aaron M. Rio (Columbia University / Gakushuin University)

15:45-16:15

Pause café / Coffee Break (Foyer de l’auditorium / Auditorium Lobby)

16:15-17:15

Jan BLANC (Université de Genève)

Valentine TOUTAIN-QUITTELIER (Université Paris-Sorbonne / Centre allemand d’histoire de l’art, Paris)

« Le motif du dragon dans l’ornement rocaille : importation, acclimatation, diffusion »

David PULLINS (Harvard University)

«Cutting and Pasting East Asian Decorative Arts in Eighteenth-century France»

17:15-18:30

Thierry DUFRÊNE (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Aneta PANEK (Universität der Künste Berlin / Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing / Member of the ERC Research project “Ownreality”, Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris)

«Ingenious Dilletantes / Incapacitants: Subversive Strategies in Experimental Music and Cinema Inspired of the 1980s West Berlin Underground and their Diffusion to Japan»

Nicolas BALLETT (Institut national d’histoire de l’art, Paris)

« Les collages d’Akita Masami (Merzbow) et les enjeux visuels des musiques industrielles européennes : la diffusion d’une subversion »

Répondante / Respondent :

Constance MORÉTEAU (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

19:00

Réception à l’appartement du directeur du bureau français (enseignants-chercheurs)

Reception at the Apartment of the French Bureau (Senior Members Only)

Le dîner pour les étudiants sera arrangé dans un restaurant du voisinage.

The dinner for students will be arranged at a nearby restaurant.



Shun IGUCHI

The University of Tokyo / Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Doctorant

shun.iguchi@gmail.com

La puissance d'un genre mineur : le Salon de 1868 vu par les caricatures

FR La recherche récente sur l'art français du 19^{ème} siècle tend à s'intéresser à la critique d'art et les chercheurs essayaient de réévaluer non seulement les critiques célèbres comme Baudelaire et Zola, mais aussi des moins connus. À travers l'interprétation d'articles contemporains, les chercheurs proposaient un nouveau cadre qui diffère de celui du courant principal d'aujourd'hui ; soit en approuvant les peintures conventionnelles des académiciens, ou alors en critiquant leur rigidité : nul acte de critique ne peut être libéré de notre cadre mental comme l'esprit de parti ou la politisation, et il ne faut pas oublier notre dépendance vis-à-vis d'eux. En tenant compte de ces recherches, nous voudrions évoquer les caricatures des Salons du 19^{ème} siècle.

L'objet principal des caricatures des Salons n'est pas d'approuver ou de critiquer les peintures contemporaines mais de les ridiculiser. Même les académiciens les plus renommés étaient traités sur la même page qu'un débutant inconnu et moqués. Sa préoccupation était de savoir si les peintures attiraient l'intérêt du lecteur ou non. Du fait de la caractéristique ci-dessus, elles ont été longtemps considérées frivoles et insignifiantes par rapport à la critique par le mot ; la gravure était considérée comme inférieure à la peinture au niveau de la technique. Par conséquent, les caricatures des Salons étaient mises au pied de la hiérarchie artistique. Mais en même temps, ces caractéristiques permettaient des activités critiques libres en s'affranchissant de la dépendance du cadre qui dominait alors.

Avec des exemples du Salon de 1868, où se publiait le plus grand nombre des critiques par l'image dans le Second Empire, mon intervention éclaircira les caricatures des Salons qui touchaient le cœur des œuvres. En reconsidérant ces caricatures, qui étaient mises de côté en tant qu'inférieures, il est possible de parvenir à un nouveau champ de recherche au-delà du cadre existant.

EN Recent research on 19th century French art has paid more particular attention to art critique than ever before, in which researchers have tried to re-evaluate not merely famous critics such as Baudelaire or Zola, but now low-profile ones. Through analyzing critiques of the time, researchers have offered frameworks different from mainstream ones for reconsidering Art History. Whether they admire conventional paintings by academicians or criticize their rigidity, no act of criticism can be entirely free from our mental frameworks such as factiousness or politicization, nor should we forget our dependence on them. Bearing these in mind, I would like to focus my attention on "Salon Caricatures," critique by images, of 19th century French art.

The principal aim of Salon Caricatures is not to admire or criticize contemporary paintings but to cause laughter by ridiculing them to readers. Even the most-renowned academicians of the time were treated on the same page with little-known newcomers and ridiculed. Whether those paintings attract readers' interests or not was the caricatures' foremost concern. Because of such characteristics, this critique by images has long been regarded as frivolous and petty when compared with critique by texts; prints were considered inferior to paintings in technique. Therefore, the Salon Caricatures have been put to the bottom of the hierarchy of arts. But at the same time, such characteristics made possible unrestrained critiques quite free from the ones that depended heavily on the then dominant frameworks.

By dealing with the Salon of 1868, when the largest number of caricatures appeared under the Second Empire, my presentation opines that Salon Caricatures came closest to the essence of the paintings. Reconsidering those caricatures, which have been overlooked and put aside as inferior, would reveal before us a new horizon that could go beyond the existing frameworks.



Raphaëlle OCCHIETTI

Université de Montréal

Doctorante

raphaëlle.occhietti@umontreal.ca

Argent et valorisation : comment payer une dette financière et artistique ?

FR En 1985 au cours d'un happening à New York, l'artiste argentine Marta Minujín paie à Andy Warhol la dette externe de l'Argentine par un échange symbolique d'épis de maïs. Minujín réutilise la même formule artistique en 1996 à Londres, lors d'une performance intitulée *Solving the International Conflict with Art and Corn*. À cette occasion, l'artiste procède à l'échange de maïs avec un sosie de l'ex-première ministre britannique, Margaret Thatcher, proposant une alternative pacifique au conflit militaire des îles Malouines. Dans ces deux interventions, Minujín met au point une approche artistique qui prend la dette comme cadre conceptuel. Par le geste de rembourser une dette et de proposer une nouvelle valeur d'échange, Minujín questionne les rapports de force internationaux. L'artiste joue également avec les hiérarchies des arts en provoquant la rencontre de la « reine du pop » latino-américain avec le « roi du pop » nord-américain.

La présentation retracera comment le dispositif artistique utilisé par Minujín met en scène les dettes mutuelles et les relations triangulaires entre l'Amérique Latine, les États-Unis et Londres. Minujín évoque non seulement les résidus des conflits géopolitiques remontant à l'époque impérialiste, mais pointe également le rôle contradictoire de l'Argentine. Ce pays hérite des mesures néolibérales de l'École de Chicago appliquées durant la dictature (1976-1983), ce qui le transforme en laboratoire économique pour Reagan et Thatcher. Par ces deux performances, Minujín associe un concept de dette artistique à un concept de dette financière, et délaisse ainsi le répertoire visuel classique du patrimoine mondial (Parthénon, obélisque) de ses œuvres antérieures.

Comment la matérialisation du remboursement d'une dette publique s'insère-t-il dans l'œuvre de Minujín et dans l'art latino-américain contemporain ? La présentation répondra à cette question et développera le cadre conceptuel de l'impact des enjeux internationaux de pouvoir et d'économie sur les transferts culturels.

EN In a 1985 happening in New York, Argentinian artist Marta Minujín paid the external debt of Argentina to Andy Warhol through a symbolic exchange of corn. Minujín reuses the same artistic formula in London in 1996 during a performance entitled *Solving the International Conflict with Art and Corn*. This time, she carries out the corn exchange with a double of ex-British Prime Minister Margaret Thatcher, thus proposing a peaceful alternative to the Falklands War.

In these two interventions, Minujín develops an artistic approach in which debt operates as a conceptual framework. Through the act of paying back debt and suggesting a new exchange value, Minujín questions the international balance of power. She also plays with the hierarchies of the art world by staging the meeting between the Latin American “Queen of pop” with the North American “King of pop.”

This paper explores how the artistic apparatus used by Minujín embodies the mutual debt and the triangular relationships between Latin America, United States and London. Minujín not only recalls the remnants of the geopolitical conflicts dating back to the imperialist era, but also highlights the contradictory role of Argentina in global political economy. Because the neoliberal measures of the School of Chicago were applied during the dictatorship (1976-1983), the country became an economic laboratory for Reagan and Thatcher. In her 1985 and 1996 performances, Minujín combines the concept of artistic debt with the concept of financial debt, thereby abandoning the visual repertoire of world cultural heritage (the Parthenon, obelisks) present in her former works.

How can we understand Minujín's materialization of the repayment of a public debt in terms of her broader oeuvre and in relation to contemporary Latin American art more broadly? Using this question as a point of departure, this presentation will seek to develop a conceptual framework for examining the impact of international political and economic stakes on cultural exchanges.



Thierry DUFRÊNE

Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Professeur d'histoire de l'art contemporain
thierry.dufrene@inha.fr

Les cadres anthropologiques de la reconnaissance et l'expérience artistique

FR Dans son article « Bukimi No Tani » (« The Uncanny Valley ») paru en 1970 dans la revue *Energy*, le roboticien japonais Masahiro Mori (1927-), considérant un ensemble d'artefacts allant de la marionnette *bunraku* au robot, appelait « vallée de l'étrange » la zone peuplée de quasi-personnes, créées ou non par l'être humain, dont l'aspect suscite un sentiment d'« inquiétante étrangeté », dérivé de la notion freudienne d'*Unheimliche* (1919). Ces créatures, au nombre desquelles sont certaines œuvres d'art, sont à la fois trop proches de l'homme pour qu'il les tienne pour de simples objets, mais pas assez proches en revanche pour qu'il puisse les accueillir complètement dans le monde des humains.

Quelques années auparavant, en septembre 1956, le professeur Isaku Yanaihara (1918-1989) commençait à poser pour Alberto Giacometti : les séances se répétèrent régulièrement jusqu'en 1961. Giacometti considérait que Yanaihara était pour lui sans particularités (si pour un Japonais, les Occidentaux se ressemblent, l'inverse est aussi vrai) : il était un « homme sans qualités », presque un être humain générique. Pourtant, ce fut pour l'artiste une période de difficultés avec la disparition de la couleur, la teinte cireuse des toiles et la quasi-concentration sur la tête. Yanaihara en tira un livre, *Giacometti to tomoni* (*Giacometti et moi*) paru en 1969, Chikuma Shobo, Tokyo) d'après les notes prises entre 1955, date de sa rencontre avec l'artiste, et 1961, la fin de la pose. Akihiko Takeda a analysé cet ouvrage. Selon moi, Giacometti faisait son expérience de la « vallée de l'étrange » à travers la série des portraits de Yanaihara.

Depuis les années 1990 et l'apparition des *geminoids* qui sont des robots-portraits (*double-body*) comme ceux du professeur Hiroshi Ishiguro (石黒浩), la question de l'anthropomorphisme dans les productions d'artefacts, et notamment des œuvres d'art, a connu un nouveau rebondissement.

EN In his article “Bukimi No Tani” (不気味の谷 “The Uncanny Valley”) published in 1970 in the journal *Energy*, the Japanese robotician Masahiro Mori (1927-), considering a series of artefacts ranging from the marionette *bunraku* to the robot called “uncanny valley” the area inhabited by almost-people, created or not by the human being, and whose appearance gave rise to a feeling of worrying strangeness, derived from the Freudian notion of *Unheimliche* (1919). These creatures, among which some are works of art, are both too near to man to be classed as simple objects, but not close enough for them to be accepted completely into the human world.

Some years before, in September 1956, Professor Isaku Yanaihara (1918-1989) began to sit for Alberto Giacometti: the sessions were repeated regularly until 1961. Giacometti considered that, Yanaihara being for him without any distinguishing features (if for a Japanese person Westerners look alike, the inverse is just as true), he was almost a generic human being. However, it was a difficult period for the artist, with the disappearance of colour, the waxy tone of the canvases and the almost entire concentration on the head. Yanaihara wrote a book on it, *Giacometti to tomoni* (*Giacometti and I*, published in 1969, Chikuma Shobo, Tokyo) from notes made between 1955, date of his meeting with the artist, and 1961, the end of the sittings. Akihiko Takeda has analysed this work. To my mind, Giacometti was having his experience of the “uncanny valley” through the series of portraits of Yanaihara.

Since the nineties and the appearance of the *geminoids* which are kind of double-bodies like those of Professor Hiroshi Ishiguro (石黒浩), the question of anthropomorphism in the production of artefacts, and more especially in artworks, has taken on a new lease of life.

Animalités humaines

FR Une frontière est dans tous les domaines, physiques et intellectuels, à la fois une séparation et le lieu d'un franchissement. L'une des plus marquantes de telles frontières est celle qui sépare l'homme de l'animal : il fait à la fois partie du règne animal, et cherche à s'en distinguer. La question de leur rapport implique aussi, dans le domaine artistique, d'autres seuils : entre la grande culture et la culture de masse, entre le passé et le présent, entre l'image et le langage verbal, entre l'orient et l'occident. On constate dans l'image de masse actuelle une présentation accrue de l'homme comme animal (agence londonienne Takkoda, campagne publicitaire Orangina, campagne du métro parisien).

Dans la philosophie, de Descartes à Heidegger et Derrida, la littérature, la science (Darwin, Lewis Henry Morgan), les manuels de bonnes manières, les images en tous genres, la distinction et l'appartenance animale de l'homme Apparaissent des plus complexes. Il s'agit d'en examiner les formes et les effets. Érasme, Nodier, Kafka, Lautréamont, les musiques de chats, Giambattista della Porta, Grandville, Hokusai, Shi Ke sont tour à tour évoqués pour faire apparaître le caractère problématique des ces frontières. Le célèbre *shunga* de Hokusai montrant une femme nue aux prises avec deux poulpes (animal également évoqué un demi-siècle plus tard par Lautréamont) en est un bon exemple. Le dialogue inscrit sur la planche dans le fond blanc de l'image est, le plus souvent, passé sous silence ; pourtant, dans le cœur de son extase, la femme proclame l'essentiel : « Plus de limites, toutes les frontières sont abolies ! » Cette extase, qui est encore, chez le peintre chan du 10^e siècle Shi Ke, celle du second patriarche appuyé sur un tigre qui lui ressemble, signale un fantasme de fusion impossible et l'appartenance à une unité cosmique supérieure.

EN A boundary is both a separation and a crossing place, physically and intellectually. One of the most striking and opaque among these boundaries distinguishes man from animal: he is part of the animal world, while seeking to set himself apart from it. The problem of their relationship also implies, in the artistic domain, other thresholds: between high culture and mass culture, past and present, image and words, East and West. One can see in the present advertising imagery an increased desire to show and promote man as animal (the British agency Takkoda, Orangina campaign, Parisian metro campaign of good manners...).

In the philosophical domain, from Descartes to Heidegger and Derrida, in literature, in science (Charles Darwin, Lewis Henry Morgan...), in manuals of good manners, in images of all kinds, distinction and communion between man and animal now appear more and more complex. Their forms and effects require a careful examination. Erasmus, Nodier, Lautréamont, Kafka, cat music, Giambattista della Porta, Grandville, Hokusai, Shi Ke are evoked to illuminate the problematic character of these boundaries. The famous *shunga* by Hokusai showing a naked woman at grips with two octopuses (an animal later evoked by Lautréamont) is an illuminating instance of it. The dialogue inscribed on the plate itself in the background of the image is, more often than not, passed over in silence. Yet, in the core of her ecstasy, the woman proclaims the essential: "No more limits, all boundaries are gone!" Such an ecstasy, also visible in the second patriarch leaning on his looking-alike tiger, in the painting of the 10th century Chan artist Shi Ke, points to a fantasy of fusion, impossible yet pertaining to a cosmic, superior unity.



Yichieh Mireille SHIH

Université de Genève

Ph.D. Student

Yi-Chieh.Shih@etu.unige.ch

Sculpting the West: Chitqua, a Chinese “Handsome-face Maker” in Eighteenth-century London

EN The Chinese modeller Chitqua (c. 1729-1796) travelled to London and worked directly for non-Chinese clients, reaching the height of his success there between 1769 and 1772. My paper intends here to comprehend how he managed to fit-in in a foreign cultural setting, completely different from his own native origin.

The competitions among face-makers, the monopolization of Chinese official-designated merchants, and his acquaintance with the British East India Company in Canton, encouraged Chitqua to leave his country for a better living. Disregarding the maritime ban of China, he arrived in London in 1769 and he became very quickly well known and admitted into the British elite circle. He encountered many local clients, who admired his highly personalized portrait-modelling skills. Only a few of his clay-based figures from this period survived, essentially due to their fragility. Nevertheless, his extant works were greatly acclaimed and quoted in several contemporary accounts where the authors frequently mentioned the importance of his original Chinese cultural, visual and technical background as well as his capacity to integrate some of the Western art conventions.

In 1770, Chitqua has been the first Chinese artist to exhibit in the Royal Academy, with a bust: he was presented as a “sculptor” in the catalogue. For his British colleagues and friends, he examined and explained some Chinese illustrations as well as classical books, including several by Sir Hans Sloane, in the British Museum. He also had some contacts with local entrepreneurs and traders, like the famous potter Josiah Wedgwood and his partner Thomas Bentley.

Following the footsteps of earlier Chinese visitors, Chitqua arouse again the passion towards explorations and surveys of China. His pioneer role as a cultural *passer*, particularly in the visual arts, between China and the West, seems indelible and essential to me, and should be remedied from those omissions from his time until the present.

FR Chitqua (vers 1729-1796), un modelleur chinois qui fit le voyage jusqu’à Londres et y travailla pour des clients non chinois. Sa popularité culmina entre 1769 et 1772. À travers mon exposé, je me demande comment il est parvenu à s’intégrer dans un milieu culturel étranger, complètement différent de celui de son pays d’origine.

La concurrence parmi les “face-makers”, le monopole des marchands chinois désignés par le pouvoir, ses connaissances des membres de la Compagnie britannique des Indes orientales à Canton constituent les principaux facteurs qui ont encouragé Chitqua à quitter son pays pour partir à la recherche d’une vie meilleure. Bravant l’interdiction maritime de la Chine, il arriva à Londres en 1769. Très rapidement, il devint reconnu et fut admis parmi les élites artistiques britanniques qui l’admiraient pour le talent qu’il avait dans la modélisation de portraits personnalisés et particulièrement ressemblants. En raison de leur fragilité, seules quelques figurines à base d’argile nous sont parvenues intactes. Nous avons toutefois la preuve que ses œuvres ont reçu un accueil particulièrement favorable, grâce, notamment, à de nombreux comptes rendus qui soulignaient souvent l’importance de sa culture, son influence sur les aspects visuels et techniques, ainsi que sa capacité à y assimiler des conventions artistiques occidentales.

En 1770, Chitqua fut le premier artiste chinois à être exposé à la Royal Academy, avec un buste: il était alors présenté comme un “sculpteur” dans le catalogue. Pour ses collègues et amis britanniques, il examina et expliqua quelques illustrations chinoises au British Museum, ainsi que des livres classiques, dont de nombreux collectionnés par Sir Hans Sloane. Il eut également des contacts avec des entrepreneurs et des commerçants locaux, comme le célèbre potier Josiah Wedgwood et son partenaire Thomas Bentley.

Suivant les traces de ses prédécesseurs chinois, Chitqua déchaîna de nouveau les passions pour les explorations et les enquêtes sur la Chine. Son rôle de pionnier en tant que passeur culturel entre la Chine et l’Occident me semble indélébile et essentiel, et, par-delà des omissions de son époque jusqu’à nos jours nous devrions nous en rappeler.



Jasmin MIVILLE-ALLARD

Université de Montréal

Doctorant

jasminmiville@gmail.com

Nicolas Point, missionnaire et artiste jésuite du XIX^e siècle en Amérique : l'altérité sous le signe du pittoresque

FR Si la question de la *transmission et la fusion* génère « des conflits entre deux “wakugumi” différents, des fusions ou des appropriations entre deux formules dans les arts », qu'en est-il au juste des rapports politiques qui sous-tendent ces relations ? Car l'avènement du japonisme, comme celui de l'Orientalisme est intimement lié à l'activité coloniale européenne. Ce sont souvent des intérêts politiques et économiques qui ont amené les Européens à s'intéresser à l'Orient, et ces rapports, selon les circonstances, sont souvent loin d'être équitables. Dès lors se pose la question de la charge de l'œuvre artistique. L'artiste est-il le témoin passif de réalités stylistiques exotiques qu'il se contente de reproduire dans ses œuvres ? N'y a-t-il pas dans ses œuvres les traces d'éléments rhétoriques qui nous informent sur le rapport entre celui qui peint et celui qui est représenté ? Dans le contexte colonial, ne peut-on pas trouver, outre les influences stylistiques l'existence d'une forme de *wakugumi* politique ?

Pour répondre à cette question, nous nous proposons d'utiliser un exemple simple : celui de l'artiste et missionnaire jésuite Nicolas Point, parti de France vers 1835 pour se rendre en Amérique. Lors de sa mission sur le continent, il a tenu un journal contenant plusieurs centaines d'illustrations des populations et cultures autochtones qu'il a rencontrées. Nous allons tenter de voir comment les dispositifs visuels représentant des amérindiens dans les images de Nicolas Point peuvent être définis comme *pittoresques*. Cette façon de présenter la culture amérindienne contribue à sa folklorisation et consolide la mise à distance nécessaire pour asseoir et justifier un rapport de force de domination sur ces cultures en détournant l'attention de la véritable violence qui est en jeu, celle du colonialisme. Nous allons ensuite tenter de voir si la notion de pittoresque est liée à une tradition de représentation typiquement jésuite autant en Amérique qu'en Orient.

EN If the question of *transmission and fusion* generates «conflicts between two different “wakugumis,” fusions and appropriations between two formulas in art»; what do we make of political exchanges underlying those relations ? For the rise of Japonism, similar to that of Orientalism, is intimately linked to European colonial activity. Often, European presence in the Orient has been informed by political and economic interests; interests which, according to circumstances, have led to relations that were far from equitable. From the outset, one wonders what role artistic representations have played in establishing and perpetuating such relations. Is the artist a passive witness of the exotic, stylistic realities he reproduces in his works ? Do these works contain rhetorical elements that hint at the particular bond uniting the artist and the subject of his representations ? In a colonial context, can we find, besides stylistic influences, the existence of a kind of political *wakugumi*?

To answer these questions, we will focus on a single example: the artist and Jesuit missionary Nicolas Point, who left France for America around 1835. Throughout his mission, he kept a journal containing hundreds of illustrations of the indigenous populations and cultures he encountered. We will attempt to determine how the visual devices representing Native Americans in the works of Nicolas Point can be defined as *picturesque*. This way of presenting Native American culture contributes to its folklorisation and consolidates the necessary act of distancing that enshrines and justifies relations of power and domination over cultures by distorting the real violence at stake, the violence of colonialism. We then proceed to ask whether or not the notion of picturesque is linked to a typically Jesuit tradition of representation, as much in America as in the Orient.



Minjong SHIN

The University of Tokyo / Institut national des langues et civilisations orientales, Paris

Ph.D. Student

leonarda048@gmail.com

Korean Art and “Ungno Lee (1904-1989)”: The Fusion of Western Art and Oriental Art

EN When one thing fuses with another, the boundaries of each single piece break then pieces are now joined together to form a new single one. Fusion also applied in the field of art. Art fusion under the light of Lee’s painting deserves attention. Breaking the boundaries of a single traditional Korean Art, Lee’s painting expresses Korean traditions fused with Western art. Because of his sense of beauty and openness, a new unique art is born, the uniqueness of Lee’s art.

In order to have a better understanding of his unique art, I have divided my talk into three sections. Let’s start with his professional development as a painter. I will talk about Lee’s formation that covers his broad knowledge and strong background of Oriental art he has acquired before going to Paris. In the later part, I’m planning to talk about how he incorporated Western art to his artwork. More specifically, I will talk about his first exhibition in Paris and his artworks during his stay in Paris along with his relation to Western art and its impact on his art. Finally, I would like to concentrate on the originality of his art. I will present his attempt to harmonize Western art and Oriental art, and I will also talk about how greatly acknowledged by the European critic he was.

Throughout Lee’s life, fusion is attractive to him. In the every detail of his painting, we can find the integration of elements of fusion. Not only did he admired Western Art and became infused with it, but also did he allowed his creativity to push to the point to break the boundaries and environment of the Korean traditions in order to achieve an outstanding level. Would it be too much to say that Lee’s entire vision of art is fusion?

FR Quand une chose fusionne avec une autre, les limites de chaque pièce cassent pour se joindre et former une nouvelle entité. En arts, nous pouvons également parler de fusion. À mon avis, la fusion de l’art de Lee mérite une attention particulière. Brisant les frontières de l’art traditionnel coréen, son art représente la tradition coréenne fusionnée à l’art occidental. En raison de son sens de la beauté et de son ouverture d’esprit, un nouvel art unique est né, celui de l’art de Lee dans toute son originalité.

Afin d’avoir une meilleure compréhension de son art unique, j’ai divisé mon exposé en trois sections. Je vais tout d’abord me pencher sur le développement professionnel de Lee en tant que peintre. Pour ce faire, je vais parler de la formation qu’il a acquise avant d’aller à Paris, ainsi que de sa vaste connaissance et de sa solide expérience de l’art oriental. Ensuite, j’aimerais parler de la façon dont il a incorporé l’art occidental à son œuvre. Plus précisément, je vais parler de sa première exposition à Paris et de ses œuvres lors de son séjour à Paris dans le cadre de l’impact de l’art occidental sur son art. Enfin, je voudrais me concentrer sur l’originalité de son art. Je vais vous présenter sa tentative d’harmoniser l’art occidental et l’art oriental, et je vais aussi parler de la façon dont il était grandement reconnu par la critique européenne.

Tout au long de sa vie, la fusion ne cesse de l’intéresser. Dans tous les détails de sa peinture, nous trouvons l’intégration des éléments de fusion. Non seulement il a admiré l’art occidental et en est devenu infus, mais aussi, a-t-il permis à sa créativité de briser les limites des traditions coréennes afin d’atteindre un niveau exceptionnel. Serait-il exagéré de dire que toute la vision de l’art de Lee repose sur la fusion ?

Karamono and the Ashikaga Shogunal Collection: Or, When “Chinese Things” Became Japanese Art

EN Chinese works of art have been appreciated and assimilated in Japan for the duration of the long history. It is impossible to express them simply as “art works from outside.” *Karamono* (Chinese paintings and decorative arts) in *Higashiyama gomotsu* (Ashikaga shogunal collection) is one of the typical examples. These *Karamono*, imported to Japan in the Kamakura and the Nambokucho period from Southern Sung and Yuen dynasty China, lived their “life” in Japan much longer than they did in their native land. In the Muromachi period, they were arranged into *Karamono kazari* (displays of Chinese objects) in *kaisho* (reception hall), symbolizing *Kan* (China, Chinese or Chinese culture) in Japan. Some of them were changed their usage like a type of tiny vessels which are originally containers for valuable imported goods became *chaire* (vessels for holding powdered green tea). Then in the Momoyama period, when *Karamono* became to be used in the world of *chanoyu* (tea ceremony), one characteristic element of Japanese culture, they are almost became “Japanese art.”

The “*Wa-Kan* Structure” is a framework for understanding these process. *Wa* (Japanese) and *Kan* (Chinese) duality is often seen in Japanese culture including *kanji* and *kana* (Chinese and Japanese character) and *kanshi* and *waka* (Chinese and Japanese poetry). This structure sets up *Wa-and-Kan-within-Wa* as an analog of the *Wa-and-Kan* of the greater Sinosphere, or, of the world. The fundamental symbolic function of the structure is ultimately the realization of a perfect simulacrum of the Sino-Japanese world that exists within Japan. Broadly speaking, the *Wa-Kan* Structure is a device by which we gain access to a semblance of the entirety of East Asia within the confines of one of East Asia’s marginal cultures.

In Muromachi-period, whether paintings executed in China or Chinese-style images created by Japanese artists, all were dubbed *Kara-e* (Chinese-style paintings). Consequently, *Kara-e*, *Kan*, which is itself within *Wa* became to have a separate *Wa* and *Kan* inside. This semilattice-like structure includes contradictions, and the nested structure of the *Wa* and *Kan* dichotomy forgoes or weakens the logical

sublation of both parts. And though the simple dichotomy is not suitable for the construction of a whole symbolic system, it does allow us to recognize the many nested layers and draw distinctions between the various *Wa* and *Kan* within the nested structure.

JP 多くのものを中国から受け入れてきた日本文化にとって、中国美術はただ異国の美術であったわけではない。「東山御物」と呼ばれる足利将軍家コレクションの唐物（中国の絵画や工芸品）もその一例である。鎌倉から南北朝時代にかけて、南宋や元からもたらされた唐物は、祖国にあった時間より、日本で生きてきた時間の方が遙かに長い。室町時代には、それらは会所における「唐物飾」というシステムに組み込まれ、日本のなかでの「漢」を象徴するものとなる。なかには、輸入品の容器だった陶器の小瓶が茶入に転用されたように、用途を変えて取り込まれたものもある。さらに桃山時代以降に、「和」の文化の象徴ともされる「茶の湯」に取り込まれたときには、それらはほとんど「日本美術」といってよいような状態となる。

このような事象を理解するためのフレームワークとしては「和漢の構図」が有効だろう。中国から多くのものを受け入れてきた日本には、「漢字」と「仮名」、「漢詩」と「和歌」のように、「和」「漢」の対をいくつも見ることができる。日本という「和」のなかに、さらに「和」「漢」があるというこの構図の基本的な象徴的機能は、「漢」（中国）と「和」（日本）からなる「世界」の写像が、あたかも「和」（日本）に内在するかのようなイメージを生み出すことにある。それは、東アジアの周縁の文化が、その内に東アジアを包み込むが如き幻想を生み出すための装置だった。

例えば、唐絵という「和」のなかの「漢」に、中国の絵画と日本の画家が描いた中国風絵画という「和」「漢」が含まれるように、この構図はさらに多重の入れ子にすることが可能だった。このセミラティス的な構造は、論理的な矛盾を含み、両者を止揚する論理を不要にあるいは弱体化するものである。そして単純な二項対立の組み合わせは「象徴の体系」を組み上げるのには向かないが、その中のどの位置にある「和」「漢」なのかという示差性によって、そのもつ細かなニュアンスや意味の違いを示すことができるのである。



Valentine TOUTAIN-QUITTELIER

Université Paris-Sorbonne / Centre allemand d'histoire de l'art, Paris

Post-doctorante

valentinetoutain@yahoo.fr

Le motif du dragon dans l'ornement rocaille : importation, acclimatation, diffusion

FR La régence de Philippe d'Orléans favorise l'épanouissement d'un nouveau vocabulaire ornemental qui irrigue tous les registres de l'art au début du XVIII^e siècle : la rocaille. De nouveaux motifs sont mis en avant, inspirés de la nature, de la mer, mais aussi du lointain Orient. C'est ainsi que le dragon apparaît, peuplant trophées profanes, éventails galants et écrans de cheminées. Le motif se répète, et s'acclimata à une nation qui n'est pas celle qui le porte à l'accoutumée. De « serpent monstrueux » chez Furetière⁽¹⁾ à « animal fabuleux » chez Michon⁽²⁾, le dragon quitte le monde de l'hérésie pour embrasser, au fil du siècle des Lumières, celui de la fable. Cette traduction formelle induit inévitablement une déformation voire une simplification sémantique dont il s'agira, dans notre communication, de montrer l'ampleur. Par la fusion qui s'opère entre Orient et Occident, le dragon est associé à trois notions que nous détaillerons : la ligne libre, la notion de puissance liée à la figure du souverain, et enfin les éléments.

(1) Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, *ad vocem*.

(2) Pierre Michon, *Table analytique et raisonnée des matières contenues dans les XXXIII volumes in-folio du dictionnaire des sciences, des arts et des métiers et dans son supplément*, Paris, 1780, tome I, p. 532, *ad vocem*.

EN The regency of Philippe d'Orléans promotes the development of a new ornamental vocabulary that irrigates all the records of the art in the early eighteenth century: the « rocaille ». New designs are put forward, inspired by nature, the sea, but also the Far East. Thus the dragon appears, populating profane trophies, gallant ranges and fireplace screens. The pattern repeats, and acclimates to a nation that is not the wearer usual. From “monstrous serpent” in Furetière to “mythical creature” in Michon, the dragon leaves the world of heresy to embrace, during the century of the Enlightenment, that of the fable. This formal translation inevitably induces a deformation or a semantic simplification which I'll try, in my submission, to show the scale. By the fusion taking place between East and West, the dragon is associated with three concepts that I'll detail: the freedom of the line, the attribute of power linked to the figure of the prince, and finally the elements.



David PULLINS

Harvard University

Ph.D. Candidate

pullins@fas.harvard.edu

Cutting and Pasting East Asian Decorative Arts in Eighteenth-century France

EN Historians of Eighteenth-century art and architecture have long explored the problems of cultural translation inherent to chinoiserie but have only recently begun to appreciate painters', architects', *ornemanistes*' and collectors' sophisticated knowledge of actual East Asian objects. How does this material differ and in what does the distinction between “authentic” and “mediated” motifs consist? What was the status of Chinese versus “chinoiserie” design in a critical discourse in which “dessin” and “dessein” often overlap?

My paper addresses two large-scale publications produced between 1735 and 1740 by Antoine Fraise and Gabriel Huquier that extracted individual motifs from Chinese and Japanese porcelain, lacquer, textiles, screens and paintings in order to make them available for European craftsmen working in a wide range of media. Notably they were typically applied to objects that themselves emulated East Asian technology, including printed textiles, soft-paste porcelain and *vernis Martin*. In the course of my research I have uncovered new documentation of the early marketing of these motifs, their use and original sources, including the first (to my knowledge) instance of locating the very objects used as the basis for such a print series: a group of Chinese export gouaches painted on European paper that points not only to the cross-cultural exchange characteristic of the period at the level of motifs but also choice of medium.

My subject addresses the question of transmission and fusion most directly but does so by considering how framing devices prepare images to be extracted from one context and placed in another. Finally, the tracking of motifs as they move across geographic boundaries addresses the importance of thinking across media and in terms of decoration, key aspects of how East Asian aesthetic and cultural values were introduced to Eighteenth-century Europe.

FR Les historiens de l'art et de l'architecture du XVIII^e siècle ont longtemps exploré le problème de la translation culturelle inhérente au genre de la « chinoiserie », mais ils n'ont que récemment commencé à analyser la profonde connaissance qu'avaient les peintres, architectes, ornemanistes et collectionneurs des objets d'origine asiatique. En quoi se différencient ces différents groupes et quelle est la distinction existante entre les motifs originels et les motifs réinterprétés ? Quel est le statut des dessins chinois en relation avec les dessins de « chinoiseries » dans un discours critique dans lequel les termes « dessin » et « dessein » se chevauchent souvent ?

Mon intervention traite de deux publications à grande échelle produites entre 1735 et 1740 par Antoine Fraise et Gabriel Huquier. Dans ces recueils, des motifs sont tirés de la porcelaine chinoise et japonaise, des laques, des textiles, des écrans et des tableaux afin de les mettre à disposition des artisans européens travaillant dans une grande variété de matériaux. Ces motifs furent ensuite appliqués à des objets qui imitaient les technologies orientales, comme les textiles imprimés, la porcelaine tendre et le fameux vernis Martin.

Au cours de mes recherches, j'ai découvert de nouveaux documents illustrant la commercialisation de ces motifs, leur utilisation et les sources d'origine, y compris la première identification (à ma connaissance) du matériau utilisé comme source pour une série d'estampes françaises : un groupe de gouaches de la compagnie des Indes peintes sur du papier européen qui illustre non seulement la question des transferts culturels via les motifs caractéristiques de la période, mais également par le choix du matériel utilisé pour leur diffusion.

Ce sujet traite particulièrement de la question de la transmission et de la fusion, mais examine aussi la façon dont les modalités d'encadrement conditionnent la manière dont les images sont extraites d'un contexte pour être placées dans un autre. Enfin, suivre les motifs qui traversent les frontières géographiques permet de reconsidérer les principaux aspects de l'introduction des valeurs esthétiques et culturelles extrême-orientales en Europe au XVIII^e siècle au travers des matériaux et du décor.



Aneta PANEK

Universität der Künste Berlin / Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains, Tourcoing

Ph.D. Candidate

apanek@dt-forum.org

Ingenious Dilettantes / Incapacitants: Subversive Strategies in Experimental Music and Cinema Inspired of the 1980s West Berlin Underground and their Diffusion to Japan

EN In the beginning of the 1980s, experimental filmmakers from underground scenes all over the world gathered in West Berlin, a dream city with a flourishing subculture. They invented a nihilistic cinema in the spirit of “no future”, “post-punk” and “new wave.” They attacked both American capitalism and Soviet and East-European communism, using the city divided by the wall as a backdrop. Emerging from the Berlin underground avant-gardes and from the feverish night club life, this cinema combined a spirit of decadence and a visual aesthetics of decline with the radical post-punk music of bands such as Einstürzende Neubauten, Tödliche Doris, Notorsche Reflexe, Mona Mur, Gudrun Gut and Malaria. Incorporating nascent synth music and free jazz, the cinema also invoked multiple collage techniques and experimental montage on the screen.

This movement of self-identifying Ingenious Dilettantes [sic] had its pendant overseas – in Japan with the legendary bands such as Hijokaidan, Hanatarash, Gerogerigegege, fusing as a legendary Japanese noise group the Incapacitants.

Incapacitants (インキヤパシタンツ Inkyapashitansu) were formed in 1981 in Osaka. They are often referred to as one of the first Japanese noise groups, performing bold music collages and abstract noise, their infamous live antics have influenced the equally seminal Ingenious Dilettantes. As the Dilettantes, they may be defined as a transgressive performance art group, with inspiration stemming from Dada, Fluxus, John Cage and the West Berlin underground scene; their stated aim was to produce “pure” noise, free of any musical ideas or even from any human intention, using primarily found footage, vocals, and various electronics. They have also been famous for their wild and rebellious intermedia stage performances. This aggressive, energetic style and the beauty of their performances are unrivaled and gave birth to some experimental video-clips. Maybe it is possible to think of a cross-border network surprisingly linking Tokyo to West-Berlin in the 80s, but also to Paris and Warsaw... Pursuit of frameworks for a migration of a certain attitude, visual language and imagery – a punk lyricism à la Japonaise... An artistic research.

FR Au début des années 1980s, des musiciens et des cinéastes expérimentaux issus des milieux underground du monde entier se retrouvent à Berlin Ouest, une ville rêvée à la subculture florissante. Ils inventent un cinéma nihiliste dans l'esprit du no future, post-punk et new wave, s'attaquant tour à tour au capitalisme américain et au communisme soviétique et est-européen, avec en toile de fond le Mur de Berlin. Ce mouvement anarchique et indiscipliné donne naissance à une imagerie unique; décalée et onirique, explorant la poésie de la ville. Issu des avant-gardes berlinoises, ce cinéma flamboyant marie l'esprit de décadence à l'esthétique visuelle punk et à la musique radicale des groupes comme Einstürzende Neubauten, Tödliche Doris, Mona Mur, Gudrun Gut, Malaria, etc. Faisant appel à la musique synthétique naissante, au bruit industriel et au jazz aérien, ce cinéma évoque des multiples techniques de collage et de montage expérimental sur l'écran.

Le mouvement berlinois se définissant comme des Dilettants Géniaux avait son pendant outre-mer – au Japon avec des fameux groupes tels que Hijokaidan, Hanatarash, Gerogerigegege, ayant fusionné en 1981 comme le groupe noise Japonais peut-être le plus légendaire *the Incapacitants* (インキヤパシタンツ). Fondé en 1981 à Osaka, ce groupe expérimental crée les collages musicaux les plus audacieux, faisant appel au bruit pur. Leurs performances sur scène, jouant de tous les médias, ont également influencé les Dilettants Géniaux de Berlin-Ouest. Comme eux, ils se définissent comme un groupe artistique transgressif et interdisciplinaire, aux inspirations issues du Dada, du Situationnisme et du Fluxus. Ils ont également été célèbres pour leurs performances sur scène, toujours rebelles et sauvages. Leur style à la fois agressif et énergétique, ainsi que la beauté et la poésie de leurs concerts restent inégalées.

Cet essai propose une analyse de l'esthétique punk dans le film expérimental, apparue au début des années 80' que l'on retrouve dans des contextes différents à travers le monde comme une sensibilité dadaïste commune. Peut-être est-il possible de penser un réseau transfrontalier reliant Tokyo avec Berlin Ouest dans le contexte du punk et du noise dans les années 80s... Une migration d'une certaine attitude, d'un langage visuel et d'une imagerie – proposition d'une recherche artistique.



Nicolas BALLE

Institut national d'histoire de l'art, Paris

Doctorant / Chargé d'études et de recherches

nicolas.ballet@inha.fr

Les collages d'Akita Masami (Merzbow) et les enjeux visuels des musiques industrielles européennes : la diffusion d'une subversion

FR L'Angleterre des années 1970 assiste à la naissance de groupes de musique industrielle qui participent à l'émergence d'une contre-culture opérant comme une plateforme d'échange entre les arts. Les productions visuelles des musiciens industriels, qui sont dans un premier temps des performers, révèlent un phénomène artistique global qui opère au croisement d'une multitude de médiums.

Ce phénomène se diffuse rapidement au Japon grâce aux travaux de l'artiste Akita Masami qui entretient, dès 1979, de nombreuses correspondances avec les figures emblématiques de cette scène. Les collages de l'artiste japonais ont pour ambition de diffuser à l'étranger les productions sonores de son projet Merzbow et révèlent une pratique singulière du *Xerox art* et du *mail art*. Les artistes industriels entretiennent un dialogue avec l'héritage de la modernité en détournant les œuvres des futuristes et des dadaïstes à l'instar de Merzbow qui se réfère à l'œuvre habitable de Kurt Schwitters constituée d'objets trouvés, le *Merzbau*. La comparaison des productions visuelles d'Akita Masami avec celles des artistes industriels européens se comprend également dans l'étude de l'avant-garde japonaise qui influence les images de Merzbow. Le réseau parallèle du groupe Mavo ainsi que les recherches de Gutai et du groupe Neo-Dada Organizers marquent un contraste avec les références propres à la culture visuelle industrielle occidentale. Se pencher sur les images d'Akita Masami, qui correspondait avec Shimamoto Shōzō, est donc une invitation à reconsidérer l'avant-garde japonaise.

Cette communication se propose d'étudier ces échanges artistiques qui révèlent, dans des contextes différents (Europe et Japon), des œuvres en marge des circuits institutionnels de l'art à travers des stratégies de recyclages des outils médiatiques et d'une presse pornographique. Ces permutations permettent de considérer des appropriations entre deux cultures différentes, qui présentent ici des thématiques similaires, à travers le réseau international d'une contre-culture industrielle.

EN The 1970s England saw the birth of industrial music bands involved in the emergence of a counterculture which operates as a platform of exchange between the arts. The visual productions of industrial musicians, who are initially performers, reveal a global artistic phenomenon that operates at the intersection of a multitude of mediums.

This phenomenon is spreading quickly in Japan through the work of the Japanese artist Akita Masami who maintains, since 1979, many correspondences with the emblematic figures of the industrial scene. Collages by Akita Masami aim to spread abroad his sound productions under the name of Merzbow, and reveal a singular practice of *Xerox art* and *mail art*. Industrial artists maintain a dialogue with the legacy of modernity by hijacking the works of the Dadaists and the Futurists artists, like Merzbow who refers to the work of Kurt Schwitters, *Merzbau*, which is composed with found objects. Comparing Akita Masami's visual productions with the works of European industrial artists also includes studying the influences of Japanese avant-garde on the Merzbow's images. The radical Japanese art group Mavo and the researches of Gutai and Neo-Dada Organizers define a contrast with references which are specific to the Western industrial visual culture. Studying the images of Akita Masami, who corresponded with Shimamoto Shōzō, is an invitation to reconsider the Japanese avant-garde.

This paper will examine these artistic exchanges that reveal, in different contexts (Europe and Japan), visual works which participate in some recycling strategies of media tools and of pornographic media. These permutations allow to consider the appropriations between two different cultures which contain similar themes, through the international network of an industrial counterculture.

■ Répondante / Respondent

Constance MORÉTEAU

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Post-doctorante

constancemoreteau@gmail.com

EN As a respondent, I attempted to reconsider key concept which, each time, have been involved throughout various talks of the day. In doing so, I wanted to raise few questions. One of the issues I adressed regarded the very term of *fusion*. To my point of view, it masks tensions that could arise from encounters between *wakagumi*. Furthermore, I agreed with Frédérique Desbuissons's recommandations in that we should use sources in a very careful way. Obviously, working with sources is part of the art process but how much should we pay to this concept? The way transmission was analyzed in talks by David Pullins and Valentine Toutain Quittelier challenged both the concepts of fusion and source. As we could see in the talks about the two publications David Pullins presented, raw materials doesn't mean authenticity. Should we consider that in art, the source as a work is always in keeping with a completed work? Moreover, in some case, I was wondering, if the concept of *seeing* could be more relevant. It is what was argued by Nicolas Ballet and David Pullins. In some talks such as the one on Minujin's works, Masami's mail art and Chitkas's career as well, transmission was presented more as a strategy. In this respect, relations between margins and center became more visible as far as personal careers were concerned.

Then, I briefly introduced one specific comparative approach between Western and Eastern cultures Junichirô Tanizaki dealt with in his essay *In Praises of Shadow*, published in 1933. In this essay, the Japanese writer complains about the kind of modernity which had been prevailing in Japanese architecture since the beginning of the 20th century: Japanese thinking about architecture had been reframed according to European standards, especially regarding interior lights. Tanizaki tries to figure out what would have become modern Japanese architecture in the case western and eastern cultures would have evolved in isolation without cross over. What drawn my attention here was how an utopian narrativ could also question also relations between center and margins through complex links between past, present and future.

FR En tant que répondante, j'ai tenté de reconsidérer des notions clé qui ont été abordées à chaque fois dans plusieurs

communications. De la sorte, je souhaitais soulever quelques questions. L'un des enjeux tenait à la notion même de *fusion*. Selon mon point de vue, il masque des tensions qui peuvent naître des rencontres entre plusieurs *Wakugumi*. En outre, je rejoins la recommandation de Frédérique Desbuissons en ce que nous devrons manier les sources avec précaution bien que leurs manipulations fassent partie intégrante du processus de création. La manière dont les modes de transmission ont été analysés par David Pullins et Valentine Toutain-Quittelier questionnait les notions de source et de fusion. Comme nous avons pu le voir dans les deux recueils présentés par David Pullins, des matériaux originaux ne sont pas forcément synonymes d'authenticité. Devons nous toujours comprendre d'emblée la source – au sens d'une œuvre originale utilisée dans une œuvre plus récente - comme étant une œuvre finie ? De plus, à la lumière des communications de David Pullins et de Nicolas Ballet, je me suis demandée si la notion de *regard* ne serait pas parfois, dans ce cas, plus opérante. Dans les recherches sur certains travaux de Minujin, sur le mail art de Masami et sur la carrière de Chitqua, la transmission est apparue avant tout comme une stratégie. A cet égard, la relation entre la périphérie et le centre apparaît plus visible au moins lorsque les carrières personnelles sont concernées.

Dans un second temps, j'ai brièvement introduit une approche comparative spécifique entre les cultures occidentale et orientale, celle de Junichirô Tanizaki dans son essai *L'Éloge de l'ombre*, publiée en 1933. Dans celui-ci, l'écrivain japonais se plaint du type de modernité tel qu'il prévaut dans l'architecture japonaise depuis le début du vingtième siècle : celle-ci a été essentiellement pensée à partir des *Wakugumi* occidentaux, et ce tout spécialement en ce qui concerne les éclairages intérieurs. Tanizaki essaie d'imaginer ce qu'aurait été l'architecture moderne japonaise si les cultures japonaises et occidentales avaient évolué parallèlement. A ce niveau, ce qui a attiré mon attention fut la manière dont un récit utopique pouvait aussi questionner les relations entre marges et centre au travers d'un rapport complexe et manipulé entre passé, présent et futur qui parcourt aussi à différents niveaux presque l'ensemble des communications de cette journée.



Le 12 juin / June 12 :

Visites aux musées et expositions (optionnelles) / Museum Visit (Optional)

Musées, expositions / Museums, Exhibitions

1. Momat

National Museum of Modern Art, Tokyo : Collection permanente / Permanent Collection (Tarif / Admission : 220 / 70 JPY)

2. Mitsui

Mitsui Memorial Museum : « Kogei : Technique superlative de l'ère de Meiji Japon » / "Kogei: Superlative Craftsmanship from Meiji Japan" (Tarif / Admission : 1,300 / 800 JPY)

3. Bridgestone

Bridgestone Museum of Art : « Robes chinoises peintes par les artistes japonais (1910-1940) » / "Chinese-Style Dresses painted by the Japanese Artists (1910-1940)" (Tarif / Admission : 800 / 500 JPY)

4. Sannomaru

Sannomaru Shozokan (Collection impériale / Imperial Collection) : « Céramiques splendides de l'école Kyoto du 19^e siècle » / "Splendid Ceramics of the Kyoto School of 19th Century" (gratuit / Free Admission)

Plan de visite / Plan of the Visit

9:30, Shibuya → 9:50-11:30, National Museum of Modern Art, Tokyo (Momat) → 11:45-13:00, Déjeuner / Lunch → quatre groupes / Four groups (10-15 personnes par chaque groupe / 10-15 persons each group)

Groupe A: 13:15-14:30, Sannomaru → 14:45-16:00, Mitsui → 16:15-18:00, Bridgestone → Shibuya

Groupe B: 13:15-14:30, Mitsui → 14:45-16:00, Sannomaru → 16:15-18:00, Bridgestone → Shibuya

Groupe C: 13:15-14:45, Bridgestone → 15:00-16:30, Mitsui → Shibuya

[Groupe D: 13:15-14:30, Mitsui → 14:45-15:45, Bridgestone]

Le 13 juin / June 13 :

Auditorium, 3rd floor Administration Building Komaba Campus, The University of Tokyo

Septième Session: Transmission et fusion / Transmission and Fusion (2)

10:00-11:00

Dominik BRABANT (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

Tobias TEUTENBERG (Ludwig-Maximilians-Universität München)

«The School of Vision: on the Rise and Fall of a Visual Practice in 19th and Early 20th Century Germany (An essay concerning the Episteme of Lines)»

Katrin THOMSCHKE (Goethe-Universität Frankfurt am Main)

«GUTAI between Informel and ZERO?: Painting and Action in the Art of the 1950s and Early 1960s»

11:00-12:00

Michela PASSINI (Centre national de la recherche scientifique, IHMC-ENS, Paris)

Jana BERÁNKOVÁ (École normale supérieure, Paris)

«Karel Teige's The Minimum Dwelling - Urban Paradigm?»

Romain BIGÉ (École normale supérieure, Paris)

« Pratiques somatiques orientales et lenteur chorégraphique : mouvements intenses chez Steve Paxton et Myriam Gourfink »

12:00-14:00

Déjeuner / Lunch (Restaurant "Italian Tomato")

14:00-15:00

Masaya KOIZUMI (Hitotsubashi University)

Noriko YOSHIDA (Chuo University)

Tatsuya SAITO (The University of Tokyo / Université Paris-

Sorbonne)

« Le japonisme d'Ernest Chesneau : la quête du caractère national »

Alessandro GALLICCHIO (Università degli Studi di Firenze / Université Paris-Sorbonne / Universität Bonn)

«Paris-Japan: Shigetaro Fukushima (1895-1960), Collector and Editor of the “Formes” Journal»

15:00-16:30

Claude IMBERT (École normale supérieure, Paris)

Ségolène LE MEN (Université Paris Ouest Nanterre La Défense / Institut universitaire de France)

«“Boundary Pictures” in the context of Parisian Impressionist Painting, Monet’s *Impression*, *Soleil levant* and *Japonnerie* as Case Studies for Franco-Japanese *Wakugumi*»

Michael F. ZIMMERMANN (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

« Le voir, l’avoir vu – et le renoncement : Odilon Redon et Bouddha à travers Flaubert et Schopenhauer »

Répondante / Respondent :

Marie YASUNAGA (The University of Tokyo)

16:30-17:00

Pause café / Coffee Break (Open Space, Auditorium Entrance)

17:00-18:30

Table ronde : Wakugumi et Histoires de l’art / Wakugumi and Histories of Art

Johanne LAMOUREUX (Université de Montréal)

Jean-Claude LEBENSZTEJN (professeur honoraire, Université Paris I Panthéon-Sorbonne)

Nadeije LANEYRIE-DAGEN (École normale supérieure, Paris)

Atsushi MIURA (The University of Tokyo)

Todd PORTERFIELD (Université de Montréal)

Shūji TAKASHINA (Emeritus Professor, The University of

Tokyo / Director, Ohara Museum of Art)

19:00

Réception / Farewell Party (Hall of the Faculty House)

Remise des certificats / Certificate Presentation Ceremony



Tobias TEUTENBERG

Ludwig-Maximilians-Universität München

Ph.D. Student

T.Teutenberg@zkg.eu

The School of Vision: on the Rise and Fall of a Visual Practice in 19th and Early 20th Century Germany (An essay concerning the Episteme of Lines)

EN Within this presentation, I will focus on an important part of my ongoing Ph.D. thesis by analysing pedagogical texts from the fields of drawing-education and visual-instruction “Anschauungsunterricht” with regards to the visual techniques they convey and transmit. The intention is to introduce the major “techniques of observing” – taught in certain realms of the German school system from the beginning of the 19th century to the early 20th century – in order to demonstrate to the audience, to what extent these visual techniques could affect the “style of seeing” in German art historiography, art-theory and science at the same time. I am especially interested in the “paradigm shift,” beginning in the second half of the 19th century, which could be described as a turn from a strictly static mode of observing, focussing on the fundamental forms of things, to a more modern way of seeing the world and its objects. This relies predominantly on movement. Among others, this change in the visual practice of the German scientific community was caused by the reception of Japanese art and craftwork and the following aesthetic discussion about the exemplary naturalness and vitality in East Asian Art. Within my presentation, I will prove this hypothesis by discussing a selection of texts dealing with the interpretation of architectural structures.

DE In meinem Vortrag, der zugleich eine Schlüsselstelle meines Promotionsprojektes darstellt, werde ich (kunst-)pädagogische Texte zum Anschauungs- und Zeichenunterricht hinsichtlich der dort entwickelten visuellen Techniken aus, um anschließend deren Vorkommen in Schriften und Objekten der Kunst- und Naturwissenschaft zu untersuchen. Die Konjunktur des Japonismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spielt dabei eine entscheidende Rolle, da die anschließende ästhetische Diskussion über die nachahmenswerte Natürlichkeit und Lebendigkeit der japanischen Kunst den Anschauungs- und Zeichenunterricht sowie die dort vermittelten Modi des Betrachtens verändert haben. Dabei ist grundsätzlich zu beobachten, dass das lange systematisch etablierte statische Verhältnis von Betrachter und Objekt unter dem Einfluss ostasiatischer Kunst einer visuellen Praxis weicht, die vor allem an Bewegung und Bewegtem Interesse zeigt. Mein Vortrag wird diese These anhand der Architekturrezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert vorstellen.



Katrin THOMSCHKE

Goethe-Universität Frankfurt am Main

Ph.D. Student

katrinthomschke@gmx.de

GUTAI between Informel and ZERO? : Painting and Action in the Art of the 1950s and Early 1960s

EN During his visit to Europe in 1965, Jiro Yoshihara wrote several letters to Japan. He described significant conflicts between Informel and ZERO/NUL artists: when Yoshihara visited the French painter and art critic Michel Tapié, who he had known since 1957, Tapié stated quite frankly that he “didn’t like ZERO art” and refused to visit the exhibition. And when Yoshihara presented the 34 GUTAI canvases in the planning phase of the NUL exhibition, the ZERO and NUL artists, especially the Dutch painter Henk Peeters, were deeply shocked: “They look like typical Informel paintings”; “old-fashioned” and should not be exhibited.

With this episode as a starting point I will examine the Informel/GUTAI/ZERO triad. The radical way in which the GUTAI artists tried to overcome the boundaries of traditional painting in the mid-1950s needed a generational change in Europe: while Informel artists clung to the two-dimensional painting surface, ZERO artists created a new conception of art – they abandoned the flat surface and began using “new materials”.

In my presentation I want to show works from these three art movements. The purpose of this comparison is to highlight the argument that the essential characteristics of *both* European conceptions of art – Informel and ZERO – can be found in the early GUTAI works. It is therefore hardly surprising that in 1965, Yoshihara found himself caught “between these two camps.” In fact, any understanding of the vehemence behind Peeters’ reaction must acknowledge that the younger artists of ZERO and NUL wanted to distinguish themselves from Informel. However, the comparison with GUTAI artworks reveals that the painting experiments of the Informel artists are necessary to understand the new conceptions of ZERO. I want to show moments of movement and temporality during the painting process where the development of performative elements is evident.

DE Während seines Europaaufenthalts im Frühsommer 1965 verfasste der GUTAI-Protagonist Jiro Yoshihara zahlreiche Briefe, die er seinen Künstlerkollegen nach Japan schickte. Hierin berichtet er nicht nur von organisatorischen

Schwierigkeiten und Sprachproblemen, vor allem erzählt Yoshihara von der ablehnenden Haltung der Informel- und ZERO- bzw. NUL-Künstler untereinander: der informelle Maler und Kunstkritiker Michel Tapié, mit dem Yoshihara schon seit 1957 in Kontakt stand, sagte ihm ganz offen, dass er »ZERO nicht mag«. Und die ZERO / NUL-Künstler reagierten regelrecht schockiert, das Yoshihara neben einigen installativen Arbeiten 34 Gutai-Gemälde für die NUL-Ausstellung vorgesehen hatte: Sie seien »typische Malerei des Informel« und »old-fashioned« und könnten somit auf keinen Fall gezeigt werden.

GUTAI zwischen Informel und ZERO ? Ausgehend von dieser Episode widme ich meinen Vortrag der Trias GUTAI–Informel–ZERO. Die Radikalität, mit der die japanischen Künstler der frühen Gutai-Phase Mitte der 1950er Jahre die Grenzen der konventionellen Malerei zu überwinden suchten, bedurfte in Europa eines Generationenwechsels. Während die informellen Künstler mit ihrer Malerei in der Zweidimensionalität verhaftet blieben, entwarfen die ZERO-Protagonisten das Konzept einer Kunst, in der sie einen neuen »Materialstand« forderten und die plane Fläche des Bildes verließen.

In meinem Beitrag stelle ich exemplarisch Werke informeller Maler, ZERO-Künstler und schließlich frühe GUTAI-Arbeiten vor. In der Gegenüberstellung der künstlerischen Konzeptionen zeige ich auf, dass sich in der experimentellen GUTAI-Kunst zentrale Merkmale beider europäischer Kunstrichtungen wiederfinden. Dass Yoshihara 1965 »zwischen die Fronten geriet«, ist daher kaum verwunderlich. Vielmehr erscheint die Vehemenz, mit der sich Henk Peeters 1965 in Amsterdam gegen die Hängung von Bildwerken wandte, symptomatisch für die Abkehr der jungen Künstlergeneration vom Informel. Dagegen offenbart gerade der Vergleich mit der GUTAI-Kunst, dass die künstlerischen Konzeptionen der ZERO-Bewegung ohne die malerischen Experimente des Informel nicht zu denken sind.



Jana BERÁNKOVÁ

École normale supérieure, Paris

Graduate Student

jana.berankova@ens.fr / janaberanek@email.cz

Karel Teige's The Minimum Dwelling – Urban Paradigm?

EN Karel Teige, an architecture critic and key figure of the Czechoslovak avant-garde, outlined a concept of a small apartment in his book *The Minimum Dwelling* in 1932. This concept was a response to the housing crisis of the 1930s and to the debates of the International Congress of Modern Architecture in Frankfurt am Main in 1929. Unlike a similar idea of the *Existenzminimum* that was sketched out by the CIAM, the minimum dwelling proposed an articulation of collective and individual spaces, of the private and the public, and demonstrated that a small dwelling does not necessarily have to be reductive in its functions. The minimum dwelling was no emergency housing but a joyous place of a rich individual life. It was to be situated in collective residences called *koldům* that were equipped with a library, a school, and other public services. It was supposed to provide every inhabitant with a space of intellectual privacy. Thus, the collectivized life did not contradict the private life of an individual. By replacing the marriage bed with individual sleeping cells, the minimum dwelling strived to promote a future egalitarian socialist order.

The lecture analyzes this concept in its social and historical context. A current interest in small Japanese houses, raised by publications such as Atelier Bow-Wow's *Pet Architecture Guide Book* is far from Teige's theoretical framework of the 1930s, yet it seems to respond to similar issues. The lecture draws comparisons between small Japanese houses and Teige's minimum dwelling and uses the latter as a paradigm enabling to confront the Japanese and the Central-European experience. Small Japanese houses, which are often stitched to urban interstices and voids, form an original response to the housing shortage in a metropolis; the Czechoslovak theory could bring interesting prospects to these practices.

FR Karel Teige, théoricien d'architecture et personnage-clé de l'avant-garde tchécoslovaque, conçut en 1932 dans son livre *L'habitation minimum* un concept d'un petit logis. Ce concept était une réponse à la crise du logement des années 30 et aux débats du Congrès International d'Architecture Moderne à Francfort en 1929. Contrairement à l'idée similaire de *Existenzminimum* théorisée par le CIAM, l'habitation minimum proposa une articulation des espaces collectifs et individuels, du public et du privé, et montra qu'un petit logis n'est pas obligatoirement réductible en ses fonctions. Cette habitation minimum n'était pas un logis de *survie*, mais un espace de l'épanouissement de la *vie*. Elle devait être située dans des maisons collectives dites *koldům*, équipées d'une cantine, bibliothèque, école et d'autres services publics. Cet espace devait donner à chaque habitant un lieu de retranchement intellectuel. Ainsi, la vie collective n'était pas en contradiction avec l'intimité du privé. En remplaçant le lit conjugal par des cabines à dormir individuelles, l'habitation minimum visait à promouvoir un futur ordre socialiste égalitaire.

La présentation analysera ce concept dans son contexte social et historique. L'essor actuel des petites maisons japonaises, vulgarisé par des publications tels que *Pet Architecture Guide Book* de l'atelier Bow-Wow, est loin du cadre théorique de Teige des années 30, mais il semble répondre à des enjeux similaires. La présentation visera donc à esquisser les va-et-vient entre l'habitation minimum et l'architecture contemporaine de petites maisons japonaises. L'habitation minimum y servira de paradigme pour confronter l'expérience entre le Japon et l'Europe Centrale. Si les petites maisons, suturées aux interstices urbains, constituent une réponse originale à la crise du logement des grandes villes, la théorie tchécoslovaque pourrait amener une nouvelle perspective aux pratiques architecturales japonaises.



Romain BIGÉ

École normale supérieure, Paris

Ph.D. Candidate

romain.bige@gmail.com

Pratiques somatiques orientales et lenteur chorégraphique : mouvements intenses chez Steve Paxton et Myriam Gourfink

FR Dès les débuts de la danse post-moderne aux Etats-Unis dans les années 1960, on observe dans le champ chorégraphique un intérêt croissant pour les pratiques somatiques orientales qui infusent progressivement les techniques de danse contemporaine (yoga, *tai-chi-chuan*, zen, mais aussi arts martiaux tels que *jūjutsu* et *aikidō*). Cette reprise est sans doute traversée d'exotisme, comme l'atteste la réception du *butō* en France qui manifeste d'emblée une préférence quasiment sans partage pour l'œuvre de Sankai Juku, marquée par une forte codification culturelle (corps peints de blanc, crânes rasés, mouvements ralentis).

Notre hypothèse est que si ce transfert culturel sélectif est certes travaillé par l'orientalisme, il est surtout une manière pour les chorégraphes contemporains occidentaux de chercher les moyens de repenser les cadres conceptuels, encore marqués par le cartésianisme, dans lesquels ils pensent le mouvement (ainsi de Merce Cunningham qui requiert parallèlement la philosophie zen et la théorie einsteinienne pour affirmer qu'« il n'y a pas de point fixe dans l'espace »). Ce cadre « cartésien » est celui de la réduction systématique du mouvement à un déplacement, où prévaut en conséquence le double paradigme de la vitesse et de l'élévation. A contrario, il est ainsi symptomatique que les chorégraphes contemporains retiennent des approches orientales un moyen d'ancrer le corps au sol dans des mouvements ralentis à l'extrême.

C'est notamment le cas chez Myriam Gourfink, dont le travail, inspiré du yoga de l'énergie, articule intensité du mouvement et ralentissement global de la danse, ainsi que chez Steve Paxton, praticien de *aikidō* et inventeur du *contact improvisation*. Quel nouveau concept du mouvement les pratiques somatiques orientales permettent-elles de mettre en place chez ces deux chorégraphes ? Pourquoi est-ce la lenteur qui, de tous les aspects des pratiques somatiques orientales, a été retenue pour faire travailler le cadre conceptuel occidental classique de compréhension du mouvement ? De quels cadres, en somme, la lenteur est-elle l'instrument de contestation ?

EN From the beginnings of 1960s post-modern dance in the US, choreographers and dancers have shown a growing interest in oriental gestual arts, which, to this day, keep on instilling contemporary dance techniques (yoga, tai chi, zen meditation, as well as martial arts such as jujutsu and aikido). This reemployment of “oriental somatics” is surely tinted with exotism, much like French reception of *butoh* which shows an almost unilateral preference for the dances of Sankai Juku, marked by a strong cultural codification (bodies painted in white, shaved heads, slowed down movements).

Our hypothesis is that if this cultural transfer has to do with a form of orientalism (similar to what occurred in the beginning of the 20th century with modern dancers), oriental gestual arts are a way for contemporary western choreographers to question the frameworks within which movement is reflected upon. Thus, Merce Cunningham called for zen philosophy (as well as Einstein relativity theory) to assert, against Cartesianism, that “there is no fixed point in space.” This contested Cartesian framework is a conceptual system where movement is systematically reduced to mere transportation, and where, as a consequence, the double paradigm of speed and elevation prevails. By contrast, some contemporary choreographers symptomatically retain from oriental approaches to movement a way to “anchor” the body to the floor in gestures that appear to western eyes to be extremely slowed down.

We will explore this hypothesis in the works of two choreographers: Steve Paxton, who created *contact improvisation* in the 1960s, basing his teachings on aikido; and French contemporary choreographer Myriam Gourfink, whose dance, inspired from energy yoga, conjugates movement intensity and reduction in speed.

What is the new concept of movement those oriental somatics allow to put in place? Why is slowness, of all the aspects of those somatic practices, the one that has been retained to question the western framework for understanding movement? What are the frameworks, in short, that slowness challenges?



Tatsuya SAITO

The University of Tokyo / Université Paris-Sorbonne

Doctorant

saito.portola@gmail.com

Le japonisme d'Ernest Chesneau : la quête du caractère national

FR Les écrits d'Ernest Chesneau (1833-1890) sur l'art japonais sont primordiaux dans l'historiographie du japonisme. Cette étude vise à saisir sa position mais aussi à éclairer des cadres qui conditionnent l'échange artistique entre la France et le Japon.

S'appuyant sur l'idée que l'académisme davidien, qui privilège notamment l'imitation des anciens maîtres italiens, avait nui à la manifestation dans l'art du *genius loci* et par extension, à l'affirmation de l'identité-même de l'art français, Chesneau essaie de trouver un certain « nationalisme » qui permettrait de conserver l'originalité locale de l'art. C'est pourquoi il sait apprécier l'art anglais et japonais, où apparaît, selon lui, l'individualité nationale de ces deux pays. Au contraire, il déplore la peinture à l'huile japonaise exécutée par les procédés occidentaux, en disant qu'elle a « perdu toute originalité, le charme et la spontanéité du tempérament japonais ». La transmission de l'art permet ainsi à un critique européen de trouver le caractère national de l'art japonais en même temps qu'un signe de son occidentalisation dans certaines œuvres.

Chesneau définit les caractéristiques essentielles de l'art japonais, afin que les décorateurs français puissent l'adopter dans leurs travaux ; il loue des services dessinés par Bracquemond, qui adopte la « dissymétrie » japonaise. Par ailleurs, il appelle à un certain équilibre entre l'apprentissage de l'art d'Extrême-Orient et la conservation du caractère français, issu de son concept de « nationalisme ». Dès 1867, il avait donc compris la possibilité de renouveler la grammaire décorative européenne, et ainsi améliorer l'art industriel français, alors entré en concurrence internationale. En effet, la fusion entre les arts français et japonais s'inscrivait, comme Chesneau le montre manifestement, dans le contexte concurrentiel de l'art décoratif de ce temps.

Chesneau, japonisant représentatif de l'époque mais fort distingué par la qualité de ses études, soulève donc différents enjeux de l'aube du japonisme.

EN Ernest Chesneau's (1833-1890) writing on Japanese art is fundamental to the historiography of Japonisme. This study aims both to understand his position and also to clarify the frameworks that influenced artistic exchange between France and Japan.

Believing that Davidian academicism, which particularly privileges the imitation of the classical Italian Masters, had damaged the expression of the *genius loci* in art, and by extension also damaged the identity of French art itself, Chesneau sought a particular kind of “nationalism” that would make it possible to conserve art's local uniqueness. This is why he was able to appreciate English and Japanese art, in which Chesneau believed the national individuality of these two countries appeared. On the contrary, he deplored Japanese oil painting that was created using Western methods, saying that this painting had “lost all the originality, charm and spontaneity of the Japanese temperament.” The transmission of art thus allowed a European critic both to define the national character of Japanese art and at the same time find the signs of the Westernisation of some of its works.

Chesneau defined the essential characteristics of Japanese art, in order that French decorators would be able to integrate them into their work; he praised Bracquemond's drawing style, which adopted Japanese “asymmetry.” Additionally, he called for a balance between the learning of Far Eastern art and the conservation of French character, in line with his concept of “nationalism.” From 1867, he had therefore reached an understanding of the possibility to renew the grammar of European decorative art, by which French industrial art could be improved, henceforth entered into international competition. Indeed, the fusion of French and Japanese arts fell – as Chesneau explicitly points out – into the competitive environment of decorative art of the time.

Chesneau, an expert on Japan who was representative of his period, but distinguished by the high quality of his studies, thus raised the different issues central to the dawn of Japonisme.



Alessandro GALLICCHIO

Università degli Studi di Firenze / Université Paris-Sorbonne / Universität Bonn

Ph.D. candidate

alessandro.gallicchio@gmail.com

Paris-Japan: Shigetaro Fukushima (1895-1960), Collector and Editor of the “Formes” Journal

EN The intervention intends to present the figure of Shigetaro Fukushima, art collector and editor of a conservative French journal known as “Formes,” in the first half of the twentieth century. A fundamental personality for the artistic exchanges between France and Japan, Fukushima, after earning his law degree, decided to move to Europe. First in London, then in Paris, he had the opportunity to devote himself to building a collection of works by contemporary French artists and, at the same time, encouraging the young Japanese art scene.

Beginning with his educational years and the related transfer to the West, the genesis of the collection and the aesthetic guidelines that formed its basis will be analyzed. Then will be sketched for the first time the profile assumed by the Japanese collector in “Formes,” the journal being a platform through which a traditionalist artistic credo was conveyed. The attempt will be precisely to show how the collector was not simply a patron, a stranger to the programmatic guidelines of the journal, but a real collaborator with the editorial staff. Thus, here will be underlined the liaisons that he had formed with the artistic director, Waldemar George, a figure who may be considered essential for the understanding of some of his aesthetic beliefs. Finally, his activity following his return to Japan in 1933 will be introduced. In fact, at the time, Fukushima was acting both as an art critic and as a gallerist.

The aspects that distinguish the lengthy activity of this multifaceted personality can be credited to the exposure to Western culture on the one hand, and in the constant desire to promote young Japanese art on the other. This exposure demonstrates that the need for a certain appropriation of new aesthetic models, materialized in his collection, was later used as a driving force for the orientation of the young compatriots, whose aesthetic was often characterized by the contamination between different frameworks.

IT L'intervento intende presentare la figura di Shigetaro Fukushima, collezionista d'arte e direttore di una rivista conservatrice francese quale “Formes”, nella prima metà del XX secolo. Personalità fondamentale per gli scambi artistici tra Francia e Giappone, Fukushima, dopo essersi laureato in legge, ha deciso di trasferirsi in Europa. Prima a Londra, poi a Parigi, ha avuto la possibilità di dedicarsi all'arte formando una collezione di opere contemporanee francesi e promuovendo, allo stesso tempo, la giovane scena artistica giapponese.

A partire dagli anni di formazione e dal relativo trasferimento in Occidente verranno analizzate la genesi della collezione e gli orientamenti estetici alla base dei quali si è formata. In un secondo tempo verrà invece schizzato per la prima volta il profilo assunto dal giapponese proprio all'interno di “Formes”, allora piattaforma attraverso la quale veniva veicolato un credo artistico tradizionalista. Il tentativo sarà appunto quello di dimostrare come il collezionista non fosse semplicemente mecenate estraneo alle linee programmatiche della rivista ma vero e proprio collaboratore della redazione. Qui verranno così messi in rilievo i legami che a quel tempo aveva stretto con il direttore artistico, Waldemar George, figura che si può ritenere fondamentale per la comprensione di alcune sue convinzioni estetiche. Infine verrà introdotta l'attività svolta in Giappone in seguito al suo rientro nel 1933. All'epoca infatti Fukushima agiva sia in qualità di critico d'arte che di gallerista.

Gli aspetti che contraddistinguono tutta la longeva attività del poliedrico personaggio possono essere riassunti nell'apertura alla cultura occidentale da un lato e nel costante desiderio di promozione della giovane arte giapponese dall'altro. Tale apertura dimostra quanto una certa necessità di appropriazione dei nuovi modelli estetici, materializzata dalla sua collezione, fosse stata poi utilizzata come forza propulsiva per l'orientamento dei giovani connazionali, la cui estetica si caratterizzava spesso per la contaminazione fra sistemi differenti.



Sékolène LE MEN

Université Paris Ouest Nanterre La Défense / Institut universitaire de France

Professeur

segolene.llemen@gmail.com

“Boundary Pictures” in the context of Parisian Impressionist Painting, Monet’s *Impression, Soleil levant* and *Japonnerie* as Case Studies for Franco-Japanese *Wakugumi*

EN This presentation about Franco-Japanese wakugumi, extends the sociological notion of *boundary object* to painting. It addresses the case of French impressionism, by reference to iconic Monet’s paintings. *Impression, Soleil levant*, exhibited in 1874 in Nadar’s studio, helped coining the term “impressionism,” at a time when other words like “les Japonais” were also used for the rising group of artists. It stands nowadays as a manifesto for impressionist art. Its reference to the Franco-British landscape tradition is combined to japonist features in the pictorial treatment of the work; there also may be an allusion to the “land of the rising sun” in the title, and to its national flag recently adopted in the painting’s composition. *Japonnerie*, exhibited at the second impressionist show in 1876, represented Monet’s wife Camille Doncieux as a Parisian woman dressed up as a Japanese; the interior is decorated with painted *uchiwas*, which stand as a kind of “musée imaginaire” binding the art of Japanese prints to Monet’s artistic themes; this work stressed the question of japonism in Europe, as an intercultural and intercivilizational confrontation both in ways of life and in the conceptions of art.

FR La notion sociologique d’objet-frontière est ici proposée comme un concept opératoire se prêtant à l’analyse des cadres de référence (*wakugumi*) artistiques franco-japonais. Elle est appliquée au cas de la peinture, à travers l’exemple de deux tableaux de Monet, icônes de l’impressionnisme. *Impression, Soleil levant*, exposé en 1874 à l’atelier de Nadar, a servi à nommer le mouvement, alors que le groupe des exposants était parfois désigné comme “les Japonais”. Le traitement pictural réunit la référence à la tradition paysagère franco-britannique à celle de l’art japonais. La composition pourrait, en outre, faire allusion au drapeau japonais récemment adopté par le “pays du Soleil levant”. *Japonnerie*, présenté à la seconde exposition impressionniste en 1876, est un portrait de la femme de l’artiste Camille Doncieux, en “Parisienne costumée en japonaise” (selon la formule de Monet), dans un intérieur au mur décoré d’*uchiwas*, dont l’agencement évoque un musée imaginaire associant les thèmes de l’estampe japonaise à ceux de la peinture de Monet. Cette oeuvre met en évidence la question artistique du japonisme en Europe, comme une confrontation interculturelle et intercivilisationnelle des façons de vivre autant que des conceptions artistiques.



Michael F. ZIMMERMANN

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Professeur

michael.zimmermann@ku-eichstaett.de

Le voir, l'avoir vu – et le renoncement : Odilon Redon et Bouddha à travers Flaubert et Schopenhauer

FR À trois reprises, en 1888, 1889 et 1896, Odilon Redon a commenté dans ses « noirs » *La Tentation de Saint Antoine* que Gustave Flaubert avait esquissée en 1849 et 1856, avant de la publier en 1874. De Jean Seznec à Sven Sandström, et de Barbara Larson à Vincent Noce, on a interprété l'évolutionnisme comme reliant le texte de Flaubert et les planches de Redon. La vue, que l'artiste attribue déjà aux « mollusques » et aux bactéries – et qui était « peut-être essayée dans la plante » – serait ainsi celle de la substance vitale, depuis le premier germe dans la soupe primordiale jusqu'à nous qui sommes marqués par le *principium individuationis*. Face aux « noirs » de Redon, nous nous souvenons donc non seulement de notre ontogénèse, mais aussi de la vie de toutes les espèces, de leur phylogénèse.

La lecture de Flaubert a inspiré à Redon un évolutionnisme pour ainsi dire intériorisé. Redon suit la vision toujours déjà en mouvement de la fantaisie, incarnée dans les figures de la Chimère « légère et joyeuse ». Mais quand il lui oppose l'image du monde déjà vu, déjà compris – symbolisé par le Sphinx –, ses modèles sont peut-être à chercher chez Schopenhauer, et à travers lui dans les Upanisads hindouistes et dans le bouddhisme, considéré comme religion à la fois originelle et ultime. À travers des poètes tels que Jules Laforgue, Redon s'est imprégné des idées d'ultime renonciation au « monde en tant que volonté » et du « Voile de Mâyâ », de la fin des pulsions et des curiosités. La vision toujours déjà en mouvement trouve ainsi une fin et un apaisement dans le creux du figuier de Bénarès, où Bouddha n'a plus besoin d'apparaître.

DE Dreimal, in den Jahren 1888, 1889 und 1896 hat Redon sich durch Flauberts *La tentation de St. Antoine* zu Bildfindungen seiner »Noirs«, den so farbig schwarzen Lithographien, anregen lassen. Flaubert hatte seine Vision, in der er die Evolution, auch des Sehens, mit der Geschichte der Religionen überschrieb, schon 1849 skizziert, 1856 überarbeitet, bevor er sie 1874 veröffentlichte. Von Jean Seznec zu Sven Sandström, von Barbara Larson zu Vincent Noce hat man den Brückenschlag von Flaubert zu Redon über die Evolutionstheorie versucht. Das Sehen, das der Maler schon den »Mollusken« und Bakterien zuschrieb – und das »vielleicht schon in der Pflanze versucht« worden war – erschien als die Empfindung des Lebens schlechthin, vom ersten Keim in der Ursuppe bis zu uns, die wir durch das *principium individuationis* vom breiten Strom losgelöst sind. Vor den »Noirs« Redons erinnern wir uns also nicht nur an unsere eigene Vergangenheit, sondern an die Genese aller Gattungen.

Flaubert hat Redon zu seiner verinnerlichten Evolutionsschau angeregt. Redon folgt den Metamorphosen des immer schon bewegten Sehens, konkretisiert in der Figur der Chimäre, »leicht und freudig«. Ihr steht das Bild einer abgeschlossenen Welt gegenüber, welches nur die Sphinx mit ihrem auf einen »unzugänglichen Horizont« hin »gespannten« Blick hat. Verpflichtet ist diese Gegenüberstellung des Sehens und des Gesehen Habens Schopenhauer, und durch ihn den Upanischaden und dem Buddhismus – als ebenso ursprüngliche wie auch abschließende Formen der Religiosität. Auch Dichter wie Jules Laforgue verschrieben sich der Idee eines finalen Verzichts auf »die Welt als Vorstellung«, auf den Schatten der Maya, gewebt aus Begehren und Neugier. Bei Redon braucht Buddha im Schwarz des hohlen Baums von Benares nicht einmal mehr zu erscheinen, um das immer schon bewegte Sehen zu befrieden, zu vollenden.

■ Répondante / Respondent

Marie YASUNAGA

The University of Tokyo

Ph.D. Candidate

marie.yasunaga@gmail.com

EN This session examined issues around the ‘artistic exchanges between the West and Japan.’ Its main concern was the *framework* of cultural fusion, or, the process of transcultural exchange of artistic practices and their consequent transformation of local practices. It discussed how the existing *frameworks* not only of the ‘artistic production’ but also of ‘artistic value,’ or ‘the manner of seeing’ had been changed in reflection of encounters with different cultures. Special focus was thus put on the *Japonism* and *Orientalism* in their broadest context.

As to the methodology, comparative analysis was adopted in many papers. It seems worth recognizing that there is a theoretical pitfall of overemphasizing analogies, which is recalled by the criticism from anthropologists indicating the correlation between the width of cultural range and the likelihood of finding similarities. Still, its effectiveness was demonstrated when attentions were paid to certain aspects of the transmission: the ‘mobility’ of artworks, individuals and knowledge. This may be associated with Alfred Gell’s notion of art as ‘agency.’

By calling the Japanese word *wakugumi* as compatible term for *framework*, *cadre*, *Rahmen* etc., this session implicated the essential problem of translation. The fact that it was as late as around 1960 when the word *wakugumi* was first used by Japanese intellectuals as the term that means the framework of thoughts (*Nihon-go Dai Jiten*, 2nd ed, Shogakukan, 2002), probably translated from English, provides on the one hand plausible validity for its compatibility. On the other hand, when it was put amidst texts in Western languages, the replacement arose a sense of incongruity visually, phonetically, or semantically. These compatibility and incongruity imply the problematic of translation, which is further related to the qualification and identity of our contemporary practices of art history.

Historically, language proficiency has been deeply rooted to the process how art historians qualify themselves for their research topics. In this sense, when it comes to transcultural studies, much harder qualification questions confront art historians. To answer them, a great variety of formulation

was presented during the session, which led us to consider the inclusiveness rather than strictness or limitedness of the *framework* of the qualification would be essential for productive studies. Moreover, active communication through presentations and discussion has shown potentials and possibilities of the collaborative scholarly activities that would encourage and stimulate the mutual approach, which is indispensable to fulfill our ideal goal to examine the “crossed or hybridized art works from both sides.”

JP 本セッションでは、日本と西洋の間の芸術交流の諸問題が検討された。文化的混交の枠組みとして、芸術が文化を超えて伝播するプロセスや、もとの文化がその結果いかに変容したか、という問題が考察された。作品そのものだけでなく、芸術観や鑑賞の仕方など様々な枠組みについて異文化との出会いを契機にそれらがいかに変容したかが論じられ、広義のジャポニズム、オリエンタリズムは重要な主題となった。

方法論としては、多くの報告で比較分析の手法が採用されていた。ここで、類似性を過度に強調することが理論的危うさを孕んでいることが今一度確認されるべきであると思われる。文化的幅を広く取れば、その文化間に類似点が見出される可能性も高まるという相関性を指摘した文化人類学者からの批判が想起されるべきだろう。とはいえ、文化の伝播のある特定の側面、つまり美術作品や人間、そして知識の「移動性」に着眼する場合には、この手法がなお有効であることも示された。これは、アルフレッド・ゲルが提唱した「媒介」としての芸術という概念を連想させるものでもある。

また、英語の *framework* やフランス語の *cadre*、ドイツ語の *Rahmen* 等と交換可能な単語として日本語の「枠組み」という言葉が用いられることで、翻訳という本質的な問題も問われていた。「枠組み」という語が日本の知識人によって概念体系という意味で初めて用いられたのはようやく1960年頃だったという事実が（『日本語大辞典』第二版、小学館、2002年）——おそらく単純に英語の *framework* から翻訳されたものと思われる——この単語の互換性を保証している一方で、他方この語が実際に西洋言語のテキストの中に置かれると、視覚的、音声的、あるいは意味的な違和感あるいは不調和を生じる。この互換性と不調和は翻訳が孕む問題を示唆

しており、それはさらに今日の美術史学における参与資格やアイデンティティの問題と不可分に結びついている。

歴史的に、言語能力は美術史家がある研究主題に取り組む資格を自らに認めるか否かの判断基準に深く関与してきた。その意味で超域文化的な領域では、美術史家はより厳しい問いに直面せざるを得ない。本セッションではこの問いについて様々な観点からの説明が試みられていた。その多様性は、この資格付与の枠組みに、厳格さや限定的性質よりも多様なものを抱合する幅の広さを認めるほうが、より生産的な学術研究のために不可欠であろうことを示唆していた。また、「超文化的あるいは異種交配の産物としての芸術作品を両側面から研究する」という理想的目標を果たす上で双方向的なアプローチこそ不可欠だが、本セッションの発表や質疑応答で交わされた活発な議論は、それを促進するものとして学術活動の潜在的可能性を示した。

Le 14 juin / June 14 :

Collaboration Room 3, 4th floor Building 18, Komaba
Campus, The University of Tokyo

9:30-13:00

Assemblée générale / General Meeting







Comité organisateur / Organizing Committee

12^e École Internationale de Printemps à Tokyo, du 9 au 14 juin 2014

12th International Spring Academy in Tokyo, June 9.-14. 2014

organisée par / organized by

Réseau International pour la Formation à la Recherche
en Histoire de l'Art
The International Consortium on Art History
Department of Comparative Literature and Culture,
Graduate School of Arts and Sciences, Komaba, The
University of Tokyo

avec le concours de / with support from

Bureau français de la Maison franco-japonaise à
Tokyo
Tokyo National Museum

avec le concours spécial de / with special support from

Ishibashi Foundation

Responsable du Comité organisateur

Atsushi MIURA (The University of Tokyo)
Department of Comparative Literature and Culture,
Graduate School of Arts and Sciences, Komaba, The
University of Tokyo, Japan

Comité organisateur / Organizing Committee

Atsushi MIURA (Professor, The University of Tokyo)
Noriko YOSHIDA (Professor, Chuo University)
Masaya KOIZUMI (Associate Professor,
Hitotsubashi University)
Kumiko NAGAI (Assistant Professor, The University
of Tokyo)
Misato IDO (Project Assistant Professor,
The University of Tokyo)

Membres du Réseau / Members of the Consortium, Collaborateurs / Collaborators

Bureau / Exective Committee

Président :

Michael F. ZIMMERMANN, Eichstätt et Munich

Présidents Honoraires :

Ségolène LE MEN, Paris

Henri ZERNER, Boston (Mass.) et Paris

Vice-Présidents :

Todd PORTERFIELD, Montréal

Maria Grazia MESSINA, Florence et Rome

Membres du Bureau :

Jan BLANC, Genève

Nadeije LANEYRIE-DAGEN, Paris

Thomas KIRCHNER, Francfort-sur-le-Main

Johanne LAMOUREUX, Montréal

David PETERS-CORBETT et Bronwen WILSON, Norwich

Correspondants Nationaux / National Correspondents

Canada

Johanne LAMOUREUX (Université de Montréal)

Todd PORTERFIELD (Université de Montréal)

France

Claire BARBILLON (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Frédérique DESBUISSONS (Institut national d'histoire de l'art, Paris)

Claude IMBERT (École normale supérieure, Paris)

Béatrice JOYEUX-PRUNEL (École normale supérieure, Paris)

Nadeije LANEYRIE-DAGEN (École normale supérieure, Paris)

Ségolène LE MEN (Université Paris Ouest Nanterre La Défense / Institut universitaire de France)

Allemagne / Germany

Thomas KIRCHNER (Johann Wolfgang Goethe-Universität, Francfort-sur-le-Main / Centre allemand d'histoire de l'art, Paris)

Michael F. ZIMMERMANN (Katholische Universität

Eichstätt-Ingolstadt)

Grande-Bretagne / Great Britain

David PETERS-CORBETT (University of East Anglia, Norwich)

Bronwen WILSON (University of East Anglia, Norwich)

Italie / Italy

Marco COLLARETA (Università di Pisa)

Maria Grazia MESSINA (Università degli Studi di Firenze)

Suisse / Switzerland

Jan BLANC (Université de Genève)

Christian MICHEL (Université de Lausanne)

États-Unis / United States

Henri ZERNER (Harvard University)

Japon / Japan

Atsushi MIURA (The University of Tokyo)

Partenaires Scientifiques / Academic Collaborators Collaborateurs / Collaborators

Shūji TAKASHINA (Emeritus Professor, The University of Tokyo / Director, Ohara Museum of Art)

Jean-Claude LEBENSZTEJN (Professeur honoraire, Université Paris I Panthéon-Sorbonne)

Christophe MARQUET (Directeur, Bureau français de la Maison franco-japonaise à Tokyo)

Arata SHIMAO (Professor, Gakushuin University)

Yasuhiro SATO (Professor, The University of Tokyo)

Toshiharu NAKAMURA (Professor, Kyoto University)

Akira TAKAGISHI (Associate Professor, The University of Tokyo)

Rachel SAUNDERS (Ph.D. Candidate, Harvard University / Visiting Scholar, The University of Tokyo)

Aaron M. RIO (Ph.D. Candidate, Columbia University / Gakushuin University)

Shun IGUCHI (Ph.D. Student, The University of Tokyo / Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Hideo MIYABE (Nippon Travel Agency)

Lieux / Venues

東京大学大学院総合文化研究科
Graduate School of Arts and Sciences, Komaba,
The University of Tokyo
3-8-1 Komaba, Meguro-ku, Tokyo

東京国立博物館
Tokyo National Museum
13-9 Ueno Park, Taito-ku, Tokyo

日仏会館
Maison franco-japonaise à Tokyo
3-9-25 Ebisu, Shibuya-ku, Tokyo

12e École Internationale de Printemps à Tokyo, du 9 au 14 juin 2014
« Wakugumi (Cadres conceptuels / Frameworks) en Histoire de l'Art
— Regards croisés sur l'Occident, le Japon et l'Asie » [Rapport]

17 décembre 2014

Edité par : Atsushi MIURA

Mise en page par : Masahiko YAMADA

Réalisé par : Interpublica

Publié par : The University of Tokyo ©2014

12th International Spring Academy in Tokyo, June 9.-14. 2014
“Wakugumi (Cadres conceptuels / Frameworks) en Histoire de l'Art
— Regards croisés sur l'Occident, le Japon et l'Asie” [Report]

December 17, 2014

Edited by: Atsushi MIURA

Designed by: Masahiko YAMADA

Produced by: Interpublica

Published by: The University of Tokyo ©2014

第12回 École Internationale de Printemps à Tokyo, du 9 au 14 juin 2014
「Wakugumi (Cadres conceptuels / Frameworks) en Histoire de l'Art
— Regards croisés sur l'Occident, le Japon et l'Asie」 [報告書]

2014年12月17日発行

編集代表：三浦篤

デザイン：山田政彦

制作：インターパブリカ

発行：東京大学 ©2014

