

Arts et Savoirs / Arts and Knowledge (Paris, 14-18 May 12)

Paris, 14.-18.05.2012

Anmeldeschluss: 12.01.2012

Anne Lafont

Ecole de Printemps

Réseau international de formation à l'histoire de l'art

14-18 mai 2012 - Paris

Arts et Savoirs

Arts and Knowledge

(English follow)

Appel à candidatures

La Xe École de Printemps organisée par le Réseau International de Formation en Histoire de l'Art, se déroulera à Paris du 14 au 18 mai 2012 et portera sur Arts et Savoirs. L'École permettra aux étudiants en doctorat et aux post-doctorants d'horizons et de spécialisations diverses de partager leurs recherches, leurs approches et leurs expériences dans un forum au cours duquel ils coopéreront côte à côte avec des chercheurs avancés. Les programmes des précédentes Écoles de Printemps figurent sur le site www.proartibus.net. La participation à une École de printemps constitue l'un des éléments nécessaires à l'obtention d'un complément de diplôme de la formation internationale en histoire de l'art. Les candidats, doctorants et post-doctorants, sont incités à proposer des communications précises, en relation avec leurs sujets de recherche, quelle que soit la période de l'histoire de l'art et l'aire qu'ils étudient, et quelles que soient les formes d'expression qu'ils souhaitent aborder.

Présentation du sujet

Les recherches actuelles sur les liens qu'entretiennent Arts et Savoirs nous ont conduit à consacrer cette dixième édition de l'École de Printemps du Réseau International de Formation en Histoire de l'Art à ce thème stimulant, qui présente l'avantage d'englober le champ des arts et des sciences et de l'ouvrir à des questionnements plus vastes sur les liens unissant, d'une part, la création, les arts et les images, d'autre part, les connaissances, la cognition, les systèmes de pensée et d'apprentissage, les savoir-faire. Autrement dit, ce projet invite à une réflexion sur la potentialité des arts à arrêter, à transmettre, à traduire, dans leurs spécificités visuelles et/ou objectales, des savoirs de toutes natures (techniques, pratiques, intellectuelles...); simultanément – pour rompre avec une pratique de l'analogie à sens unique –, ce thème promeut l'étude des qualités imaginatives et créatives, sur le plan plastique et formel, des sciences et des humanités :

du canon de Polyclète jusqu'aux films de Jean Rouch, anthropologue et documentariste qui inspira la Nouvelle Vague, en passant par les inventions de Léonard de Vinci.

Nous entendons donc les arts dans leur définition élargie, sans aire géographique de prédilection et sans tranche chronologique particulière, et dans leur confrontation aux savoirs, c'est-à-dire aux connaissances, aux découvertes, aux expériences et aux enseignements acquis par les sciences dures et les sciences humaines et sociales, sans exclusive. D'ailleurs, et avant tout, nous considérerons l'art comme savoir.

Aussi souhaitons-nous que les jeunes chercheurs qui participeront à ces journées de formation acceptent d'interroger, à la fois, la nature objectale de leurs corpus, c'est-à-dire soulèvent les questions liées aux usages et aux manipulations des pièces étudiées en plus de leurs caractéristiques formelles auxquelles l'histoire de l'art a si souvent fait la part belle, pour en comprendre, dans le temps et dans l'espace, la part cognitive : depuis les ivoires sapi-portugais destinés au commerce du luxe européen jusqu'à la fabrication de graphiques récapitulatifs, voire aux simulations computationnelles imaginées par les savants dans la restitution de leurs résultats de recherche.

Par ailleurs, il semble propice d'avoir à l'esprit, dans cette perspective, les travaux de Bruno Latour en général, et un ouvrage en particulier : Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique (Paris, La découverte, 1991), qui postule l'interdépendance des faits culturels, politiques, religieux et scientifiques aujourd'hui et jadis, contrairement à l'illusion moderniste du progrès qui avait tablé sur un partage des activités intellectuelles : d'un côté, les humanités y compris les arts ; de l'autre, celles déconnectées de l'humain, les techniques et les sciences dures. Bruno Latour restitue une constitution en réseau de ces activités et de ces productions et rend ainsi possible ce projet de travailler sur les arts et les savoirs dans toutes sortes de contextes.

Par conséquent, les communications pourront interroger les affinités électives mais aussi les phénomènes de répulsion qui régissent les dynamiques relationnelles de ces deux domaines d'invention, si tant est que ce registre soit précisément l'un de ceux, ou encore celui, que les arts et les savoirs ont en commun. Enfin, ce sujet posant un certain nombre de questions, il nous a semblé opportun de proposer à la réflexion plusieurs rubriques thématiques.

I. L'homme, étalon de l'art et de l'anatomie

Depuis les explorations antiques visant à définir un système de proportions humaines pouvant être déclinées tant en architecture qu'en sculpture, le corps de l'homme modélisé ou standardisé, a représenté une référence et une unité de valeur dans les arts visuels, soit comme module, à l'instar de la colonne antique, soit comme finalité, notamment dans la peinture d'histoire, genre supérieur de la hiérarchie académique, soit encore comme matrice des explorations avant-gardistes en rupture avec une forme nécessairement idéalisée de l'être humain. Parallèlement à ces investigations plastiques focalisées sur le corps de l'homme, les artistes se sont munis d'outils savants de compréhension de cette machine anatomique, comme les réalisations exceptionnelles d'un Vaucansson ou d'un Houdon, dont l'Écorché, dans ses formes diverses, a été regardé à la fois comme une prouesse d'artiste, et la restitution d'une science du vivant, comme un théorème ou un traité.

Les déformations du corps humain, et notamment du corps féminin, par Ingres, les démembrements cubistes de Picasso, ou encore les transformations de son propre corps par

Orlan, disent la persistance de l'enjeu et de la fascination que constituent le corps humain, ses limites, sa force, son énergie et son aura dans les arts d'imitation comme dans ceux qui s'en détournent. Dans cette quête, les artistes et les savants se sont fixé des défis parallèles de compréhension et d'invention qui ont ouvert un champ interdisciplinaire poussant l'étude de l'homme au delà de sa réalité physiologique pour l'observer et se le représenter dans sa dimension d'être en société, c'est-à-dire à la fois dans ses singularités historiques et civilisationnelles et dans ses permanences d'une ère à l'autre, et d'une aire à l'autre.

À ce titre, tout un pan de l'histoire de l'art ne peut être envisagé en dehors des recherches et des découvertes naturalistes, médicales, anatomiques et anthropologiques. Il est donc intéressant de revisiter les arts visuels sous l'angle de l'imitation et de la déformation du corps humain et de son corollaire direct : l'homme social.

II. Entre arts et savoirs : les compétences

Une notion particulièrement opératoire dans ces champs poreux des arts et des savoirs, est celle de la compétence – décalquée de l'outillage conceptuel de la sociologie (voir Lucie Tanguy et Françoise Roppé, *Savoirs et compétences*, 1994) – car elle propose singulièrement de traduire l'aptitude à mettre en œuvre les connaissances théoriques qui président à la création et à l'invention de formes artistiques ou savantes. Elle pourrait être l'épreuve même de celui ou de celle qui se revendique artiste ou savant. Aussi, de quelles compétences intellectuelles, manuelles, techniques, pratiques doit-on se doter pour faire de l'art ou pour faire de la science ? Plus que la connaissance abstraite et l'aptitude concrète, la compétence est l'alchimie des deux, et se repère dans les discours sur les sciences et sur les arts. Il sera donc fructueux d'en observer les ressorts dans le cadre de ces travaux sur les arts et les savoirs. Titien, Goethe, Delacroix, Chevreul, jusqu'aux membres du Colorfield Painting, aux États-Unis, s'attachèrent tous, à partir de points de vue fort différents, à étudier les couleurs et firent appel à des compétences diverses et complémentaires pour enrichir son utilisation, du point de vue de l'art et de la science. On peut imaginer d'autres champs que celui de la couleur, qui seraient particulièrement propices aux enquêtes sur ces objets hybrides, comme les appareils d'optique (loupe, microscope, focal d'appareil photographique, caméra...) ou les outils de géométrie (compas, crayon, systèmes d'échelle et de report proportionnels...), voire le matériel technique du sculpteur ou de l'architecte, qui suscitent la reprise des interrogations traditionnelles verticales : l'artiste, l'œuvre, pour comprendre la circulation horizontale des intérêts, des expériences et de leurs résultats dans des compétences nourries diversement dans la fabrication d'un objet.

De même, on peut revisiter les compétences traditionnelles mobilisées par l'enlumineur médiéval dévoué à la réitération de pratiques d'atelier ou celles du peintre académique dans la réalisation d'un tableau destiné à l'exposition publique : la culture littéraire et historique classique, la perspective et l'anatomie, et les usages d'atelier dans la fabrique des ombres ou des contours. Aussi, à quelles compétences les artistes font-ils appel lorsqu'ils sortent de la production visuelle ou plastique pour s'aventurer dans la littérature artistique, qu'elle prenne la forme de témoignages à visée pédagogique, ou de manifestes politiques ? Au XXe siècle, les compétences manuelles disparaissent-elles avec l'avènement de l'art conceptuel, ou lorsque la réalisation d'une idée artistique est déléguée à un tiers fabriquant ?

Autant de champs où la question de la compétence viendra repositionner les relations des arts et des savoirs de toutes natures dans ce qu'ils s'apportent, au sein d'une société, à la production d'objets symboliques, plus ou moins artistiques, plus ou moins scientifiques.

III. Genres mineurs / savoirs majeurs

Paradoxalement, dans la tradition occidentale, il semble que les images destinées à participer des recherches naturalistes, aient été confiées à des artistes prétendus mineurs. Autrement dit, dans le système de la hiérarchie des genres qui a prévalu de la Renaissance aux Impressionnistes, les artistes : dessinateurs, sculpteurs ou peintres, qui se sont spécialisés dans la peinture de fleurs (de Brueghel à Redouté), dans la sculpture animalière à l'instar de Barye ou encore dans l'illustration des histoires naturelles, comme Jacques de Sève (collaborateur de Buffon), étaient perçus comme des artistes mineurs concourant néanmoins à l'édification de connaissances fondamentales sur la faune, la flore et les mœurs, locales et globales. Parmi eux, nombreux furent ceux qui participèrent aux expéditions scientifiques dans les territoires inconnus, et qui fixèrent en images, pour longtemps, les représentations de mondes lointains, bientôt des colonies : Post et Eckhout pour les Pays-Bas ; Hodges, compagnon de voyage de Cook aux terres australes, ou encore Régamey, envoyé en Chine et au Japon par Guimet à la fin du XIXe siècle. Or, si l'on reprend les travaux de Jacques Derrida (La loi du genre, dans Parages, Paris, éditions Galilée, 1986) qui mettent en parallèle les genres littéraires – il en va de même pour les beaux-arts – et le genre (ou gender, c'est-à-dire les identités sexuelles), on constate que nombreuses furent les femmes qui entrèrent dans la carrière artistique par ces projets dits « secondaires » : Madeleine Basseporte, Anne Vallayer-Coster, Maria Sybilla Merian...

Cette triangulation des savoirs naturalistes, des arts visuels et du genre convie à des interprétations complexes des statuts respectifs et corrélés des femmes dans les mondes de l'art et des savoirs, et notamment de la conquête par la marge d'une double science de ces artistes, femmes ou non, confrontés au défi de convaincre leurs pairs qu'ils soient artistes ou/et savants. À quelle stratégie, si tant est qu'elle fut telle, répondait cette option de traiter des sujets secondaires ? S'agissait-il d'une première marche dans l'une des deux carrières, ou bien, pour prendre l'exemple français, du reflet des conditions d'apprentissage qui excluaient les femmes de l'enseignement canonique délivré à l'Académie ? Ou, au contraire, peut-on interpréter cette réalité comme un vœu décidément pionnier de hisser les mondes végétaux, minéraux et animaux au rang de l'homme ? Ces questions se posent diversement dans les différents contextes mais suscitent en France, comme en Allemagne, en Hollande, en Italie...des études qui pourraient s'avérer particulièrement riches.

IV. Lieux d'arts et de savoirs

Les musées de beaux-arts sont incontestablement des lieux où les arts et les savoirs se côtoient, ne serait-ce que par leur ambition didactique : l'œuvre et son cartel, les propositions de parcours par écoles régionales ou nationales. Cependant, il en existe d'autres qui, par leurs projets, s'inscrivent encore davantage dans cette étude des réseaux intellectuels qui lient les arts et les savoirs : on peut citer ainsi le musée de l'Hygiène, à Dresde, qui connut son premier succès public avec la réalisation de l'Homme de verre par Franz Tschakert en 1930, lequel faisait écho aux idéaux contemporains du Bauhaus. Et, bien avant cette époque, il faut considérer les *Kunstkammer*, les cabinets de curiosités, dont les auteurs, savamment ou intuitivement, rassemblaient, selon des modalités souvent convergentes, mais pas systématiquement identiques, des objets naturels, artificiels, achetés, spoliés, des œuvres d'art, des outils, des monstres, des exotica... Installés dans des demeures privées, ouvertes ou non au public, ces cabinets se répandirent dans l'Europe moderne et précédèrent le musée tel qu'il se développa à

partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ils étaient le produit d'une curiosité individuelle, distincte de la collection, laquelle était davantage pensée dans un but ostentatoire.

Des espaces inattendus s'inscrivent aussi dans cette rubrique : par exemple la Sagrestia Vecchia de la basilique San Lorenzo, à Florence, dont la voûte peinte à fresque par Giuliano Pesello représente un ciel astronomique comme il pouvait être vu depuis un observatoire, ou bien, à Versailles, en 1705, la chambre du Dauphin, où était placée une sphère armillaire réalisée par Jean-Baptiste Delure, astronome, et Jean Pigeon, mécanicien, chevillée à un pied rococo de main inconnue. Installé dans la chambre même du futur roi, cet objet était manifestement dû aux savoirs conjugués d'un ornemaniste et de deux savants. Comment furent pensés ces lieux au cours des siècles ? Quels enjeux venaient-ils soutenir compte tenu de leur caractère privé, semi-public ou parfaitement public ? À quelle échelle une institution peut-elle accéder à cette double mission aujourd'hui ? Autant de questions, parmi d'autres, qui pourront nourrir nos travaux.

V. L'art comme savoir, le savoir par l'œuvre

De Vasari à Courajod, en passant par Strzygowski, la littérature artistique est pétrie d'idéologies régionalistes puis nationalistes qui colportent souvent l'idée que l'art d'un peuple donné est l'émanation la plus directe et la plus exacte de son esprit : les formes de l'art toscan, français ou allemand livrant précisément le caractère et le génie de la nation correspondante. Aussi suffirait-il, pour connaître l'âme d'un peuple, de se familiariser avec les œuvres qu'il a produites ; tout comme promouvoir certaines formes d'art dans une politique culturelle volontariste, à la manière d'un Colbert ou d'un Mussolini, reviendrait à garantir la cohésion nationale autour d'un corpus d'œuvres, dont la fonction elliptique est de préserver des savoir-faire et des valeurs morales communes. Si la récupération politique de l'art comme savoir invite à repenser la volonté ambiguë de promouvoir ce lien ténu des arts et des savoirs dans différents contextes signifiants, il peut être également intéressant de chercher du côté des subversions de cette connexion propagandiste. Car l'auto-fabrication de certains artistes en visionnaires, détenteurs de savoirs surnaturels, échappe précisément aux projets culturels unificateurs. L'art comme savoir n'est pas assigné à un seul ressort et pourrait être déployé dans des directions divergentes, voire opposées.

À l'inverse, et de tout temps, les innovations techniques et scientifiques ont stimulé l'invention créatrice des artistes qui, sciemment ou non, ont récupéré ces expérimentations à but utilitaire pour les détourner de leurs fonctions premières et les exploiter dans le domaine de l'art : le savoir faisant œuvre. Denis Canguilhem et Clément Chéroux l'ont montré dans leur livre sur la photographie scientifique (*Le merveilleux scientifique – Photographies du monde savant en France, 1839-1918*, Paris, éditions Gallimard, 2004).

De nombreuses autres questions pourront être abordées, notamment celle de l'image qui, par ses ressources propres, peut drainer une connaissance, à l'instar d'un frontispice ou d'une impresa, dont l'objet est d'annoncer le contenu d'un livre, d'une thèse, ou de condenser un ensemble d'idées exigeant un déchiffrement complexe sollicitant des savoirs qui sont donc à l'œuvre tant du côté de la fabrication que de celui de la réception.

Ces pistes sont indicatives, nullement exclusives, et nous envisagerons toutes les propositions qui veulent bien se prêter à l'étude des dynamiques complexes et stimulantes qui fécondent les relations entre arts et savoirs.

La procédure et les propositions

Les étudiants (doctorants et post-doctorants) souhaitant participer à cette rencontre sont priés de faire parvenir une proposition de communication (et une seule), d'une durée maximale de 20 minutes, ainsi qu'un bref CV, mentionnant la liste des langues étrangères pratiquées, aux correspondants nationaux respectifs (voir la liste qui se trouve à la fin de ce document) avant le 12 janvier 2012. Les propositions, introduites par le nom, l'adresse postale et l'adresse courriel et l'institution d'appartenance du candidat, ne devront pas dépasser 1800 signes ou 300 mots et pourront être rédigées en allemand, anglais, français ou italien. Elles seront soumises dans un document Word, avec l'éventuel titre de la section (ou des sections) dans laquelle elles souhaitent s'inscrire. Les propositions seront rassemblées, examinées et sélectionnées par pays. Les correspondants nationaux feront parvenir la liste des propositions acceptés, par courriel (EDP2012@inha.fr), pour le 1er février 2012, au comité organisateur, qui, après consultation du comité scientifique du réseau, se chargera d'établir le programme définitif de l'École. L'annonce de la sélection des participants sera diffusée à la fin du mois de février 2012, sur le site du réseau www.proartibus.net et de l'INHA www.inha.fr. (Nota bene : dans les deux semaines suivant l'acceptation de leur candidature, les participants devront soumettre une traduction, correcte, de leur proposition dans une autre des langues officielles du Réseau.)

Dès lors que chacun peut communiquer dans sa langue, la connaissance d'autres langues est indispensable. Les participants des pays latins doivent maîtriser au moins d'une façon passive l'anglais ou l'allemand ; les participants des pays anglophones ou germanophones doivent maîtriser au moins d'une façon passive le français ou l'italien.

Les propositions pour intervenir à titre de répondant

Les étudiants ayant participé deux fois ou plus aux Écoles antérieures sont priés de poser leur candidature à titre de répondant seulement. Par ailleurs, les jeunes chercheurs, post-doctorants et doctorants dont les recherches sont très avancées peuvent également participer à cette École à titre de répondant. Les répondants ont pour tâche d'animer la discussion à la fin de chaque session en proposant une relecture des problématiques qui auront été abordées par les conférenciers. Les répondants feront un bilan critique de la session, poseront des nouvelles questions et poursuivront le débat sur d'autres pistes, suggérées par leur propres recherches. Tout candidat souhaitant participer à cette École à titre de répondant est prié de faire parvenir à son correspondant national, avant le 12 janvier 2012, un CV et un court texte de motivation, mettant en valeur ses compétences spécifiques pour la section choisie.

Les propositions de communication (professeurs)

Comme chaque année, les professeurs du Réseau pourront soit proposer une communication, soit encadrer une séance à titre de président. Les enseignants souhaitant intervenir dans le programme sont priés de faire connaître leurs intentions au Comité Organisateur par courriel à l'adresse suivante (EDP2012@inha.fr).

Le comité organisateur :

Claude Imbert (ENS Ulm, Paris)

Anne Lafont (INHA/Université Paris Est Marne-la-Vallée/EA 4120 LISAA)

Ségolène Le Men (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Pascale Ratovonony (INHA/Université Paris I Panthéon-Sorbonne)

Elodie Voillot (INHA/Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Les partenaires scientifiques :

Catherine Bédard (Centre culturel canadien, Paris)

Andreas Beyer (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris)

Veerle Thielemans (Terra Foundation for American Art, Paris)

Les correspondants nationaux :

Canada:

Todd Porterfield (Université de Montreal)

todd.porterfield@umontreal.ca

France:

Nadeije Dagen (ENS, Paris)

nadeije.dagen@ens.fr

Anne Lafont (INHA/Université Paris Est Marne-la-Vallée/EA 4120 LISAA)

anne.lafont@inha.fr

Ségolène Le Men (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Segolene.lemen@gmail.fr

Germany:

Thomas Kirchner (Goethe-Universität, Frankfurt-on-Main)

kirchner@kunst.uni-frankfurt.de

Michael Zimmermann (Katholische Universität Eichstaett)

michael.zimmermann@ku-eichstaett.de

Italy:

Marco Collareta (Università di Pisa)

m.collareta@arte.unipi.it

Maria Grazia Messina (Università di Firenze)

mariagrazia.messina@unifi.it

Japan:

Atsushi Miura (Universität von Tokio)

amm579@arion.ocn.ne.jp

Switzerland:

Jan Blanc (Université de Genève)

jan.blanc@unige.ch

United Kingdom:

David Peters Corbett (University of East Anglia, Norwich)

D.PetersCorbett@uea.ac.uk

Richard Thomson (Edinburgh University)

r.thomson@ed.ac.uk

United States:

Henri Zerner (Harvard University)

hzerner@fas.harvard.edu

?

Call for applications

The 10th Spring-Academy organized by the International Consortium of Art History, will take place

from the 14th to the 18th of May 2012 in Paris and focus on the theme of Arts and Knowledge. The School offers the possibility for doctoral and post-doctoral students from diverse perspectives and specializations to share their research, their approaches and their experiences in a forum working alongside established scholars. Programs of the previous Spring-Academies temps can be accessed on the site www.proartibus.net. Participation in a Spring-Academy is a necessary prerequisite for obtaining the additional diploma in the international aspect of history of art. Both doctoral and post-doctoral candidates are encouraged to propose specific papers related to their subject of research in whatever period or field of art history they are concentrating, regardless of the format they wish to choose.

Presentation of the subject

Current research on the relationship between the Arts and Knowledge have led us to devote the tenth edition of the Ecole de Printemps of the Réseau International de Formation en Histoire de l'Art (International Network for Art-Historical Training) to this challenging theme. The topic has the advantage of encompassing the fields of arts and sciences and opening them to broader questions involving the relations between creation, art, and images on the one hand, and knowledge, cognition, thought patterns, learning paradigms, and know-how on the other. In other words, this project encourages consideration of the potential of the arts to fix, transmit, and translate – in their specific visual and/or object related form – knowledge of any nature (technical, practical, intellectual ...). At the same time (to break with the tendency to use one-way analogies) this theme promotes the study of imaginative and creative qualities in the sciences and the humanities, in terms of plasticity and form: from the canon of Polykletos to the films of Jean Rouch (the anthropologist and documentary film maker who inspired the New Wave), through the inventions of Leonardo da Vinci.

We thus understand the arts in their broadest sense, without any preferred geographical focus or particular chronological period, and in their confrontation with knowledge, that is with information, discoveries, experiments and lessons learned in the hard sciences, social sciences and humanities, without any exception. Moreover, and above all, we consider art as knowledge.

We would therefore like the young researchers who take part in these training days to be willing to examine both the material nature of their corpus – that is to say, to raise issues related to the use and manipulation of the works studied – as well as their formal characteristics that art history has so often prioritized, in order to understand their cognitive aspect, both temporal and spatial. This could cover anything from Sapi-Portuguese ivories destined for the European luxury market to the production of graphic summaries or computational simulations devised by scientists in the presentation of their research results.

Furthermore, from this perspective it is useful to keep in mind the work of Bruno Latour in general, and one of his books in particular: *We Have Never Been Modern* (Harvard University Press, 1993), which postulates the interdependence of cultural, political, religious and scientific facts both today and in earlier ages. Modernist illusion of progress rests on the separation between intellectual activities; on the one hand, the humanities, including the arts, and on the other, those disconnected from the human: technology and hard sciences. Bruno Latour reconstitutes the network of these activities and productions and thus makes possible this project of working on arts and knowledge in a variety of contexts.

Papers may thus question elective affinities, but also phenomena of repulsion that govern relational dynamics between these two fields of invention, if indeed this register is one of those,

or precisely the one, that the arts and knowledge have in common. Finally, as this subject poses a number of questions, it seems appropriate to propose several thematic headings for reflection.

I. Man, the standard for art and anatomy

Ever since the ancient explorations that aimed to define a system of human proportions to be transferred both to architecture and sculpture, a modeled or standardized form of the human body has served as a reference and a unit of measurement in the visual arts. The body serves either as a module – like the ancient column –, as an end in itself – especially in history painting, the highest genre in academic hierarchy – or even as a matrix for avant-garde explorations which have broken away from an idealized human form. Parallel to these plastic explorations focused on the human body, artists have acquired scholarly tools for understanding this anatomical machine. For examples we can turn to the outstanding realizations of a Vaucansson or a Houdon, whose *L'Ecorché* in its various forms has been seen both as an artistic achievement, and as a return to the life sciences, as a theorem or a treatise.

Distortions of the human body, and most particularly the female body, by Ingres, in Picasso's Cubist dismemberments, or through Orlan's transformation of her own body, speak to the persistent challenge and fascination that the human body represents – its limitations, its strength, its energy and its aura – for mimetic art as well as for art that has moved away from imitation. In this quest, artists and scholars have devised parallel challenges of comprehension and invention that have opened a growing interdisciplinary field of study of man. This exploration goes beyond man's physiological reality in order to observe and represent him in his dimension as a social being, that is to say both in his historical and civilizational singularity and in his permanence from an era to another and from one area to another.

In this context, a whole aspect of art history cannot be considered outside of naturalist, medical, anatomical and anthropological research and discoveries. It is thus interesting to revisit the visual arts from the viewpoint of the imitation and distortion of the human body and its direct corollary: man as a social being.

II. Between arts and knowledge: skills

A concept that is particularly useful in approaching these porous fields of the arts and knowledge is that of skill – adopted from the conceptual tools of sociology (see Lucie Tanguy and Françoise Ropp, *Savoirs et compétences*, 1994) – because it pre-eminently allows us to translate the ability to implement theoretical knowledge that governs both creation and invention of scholarly or artistic forms. The concept of skill could serve as a litmus test for a man or woman claiming to be an artist or scholar. Furthermore, what intellectual, manual, technical, or practical skills should one acquire in order to make art or practice science? More than mere abstract knowledge or practical ability, skill is the alchemy of the two, and this is apparent both in scientific and artistic discourses. It would therefore be fruitful to observe its manifestations in the framework of this exploration of art and knowledge. Adopting very different perspectives, from Titian, Goethe, Delacroix, Chevreul all the way down to practitioners of Color field Painting in the United States, all applied themselves to the study of color and made use of diverse and complementary skills to

enrich its use -- whether from an artistic or scientific standpoint. We can imagine areas other than color that would be particularly suited for investigating similarly hybrid objects -- optical devices (the magnifying glass, microscope, photographic lens, camera ...) or the tools of geometry (the compass, pencil, scale tool ...) or the sculptor or architect's technical equipment -- that would prompt a renewal of traditional vertical investigations of the artist or the work as a means of understanding the horizontal flow of interests, experiments and their results within the skills variously developed in the making of an object.

Similarly, we could revisit traditional skills used by the medieval illuminator dedicated to reinforcing workshop practices or those of the academic painter involved in making a painting intended for public exhibition: classical literary and historical culture, perspective, anatomy, and workshop practices for creating shadows or outlines. Furthermore, what skills do artists use when they leave visual or plastic production and venture into literature, whether in the form of pedagogically inspired texts, or political manifestos? In the twentieth century, do manual skills disappear with the advent of conceptual art, or when the execution of an artistic idea is delegated to a third party craftsman?

These are some of the many areas where the question of competence is involved in repositioning the relationship between the arts and knowledge of all types in the contribution that they make within a society to the production of symbolic objects that may be more or less artistic, more or less scientific.

III. Minor genres / major knowledge

Paradoxically, in the Western tradition, it seems that images that relate to naturalistic research were left to the artists considered minor. In other words, the hierarchy of genres that prevailed from the Renaissance to the Impressionists, meant that artists such as draughtsmen, sculptors and painters who specialized in painting flowers (from Brueghel to Redouté), in animal sculpture such as Barye or in the illustration of natural history, such as Jacques de Sève (Buffon's collaborator), were seen as minor figures, contributing to the accumulation of basic knowledge of fauna, flora and both local and global customs. Among their ranks were many who took part in scientific expeditions to unknown territories, and for a long time gave concrete form to representations of distant worlds that were soon to become colonies. One can think of Post and Eckhout for the Netherlands; Hodges -- Cook's travel companion to the South Seas -- or Régamey, sent to China and Japan by Guimet at the end of the nineteenth century. If we now look again at the work of Jacques Derrida (*The Law of Genre in Parages. Cultural Memory in the Present*, 2010.) in which he parallels literary genres (and the same would be true in the fine arts) and gender (that is to say, sexual identities), we find that there were many women who entered artistic careers through projects regarded as "secondary": Madeleine Basseporte, Anne Vallayer-Coster, Maria Sybilla Merian spring to mind.

This triangulation of naturalist knowledge, the visual arts and gender invites complex interpretations of the respective and interrelated status of women in the worlds of art and knowledge, and especially of these artists' success by working at the margin of a double science (be they women or not), in confronting the challenge of convincing their peers that they were artists and/or scholars. What was the strategy, if indeed it was one, which corresponded to the

option of treating secondary subjects? Was it a first step in one of these two careers or, to take the French example, a reflection of training circumstances that excluded women from the canonical teaching offered at the Academy? Or, conversely, can we interpret this phenomenon as a pioneering attempt to elevate the world of plants, minerals and animals to the rank of man? These questions are formulated in different ways in different contexts, but give rise in France as in Germany, Holland, Italy or beyond to studies that may prove particularly rich.

IV. Places of the Arts and Knowledge

Museums of Fine Arts are indisputably places where the arts and knowledge come together, if only in their didactic ambition: the work and its label, or the proposed visit through regional or national schools. However, there are other institutions which, through their programs, are even more involved in this study of intellectual networks linking the arts and knowledge. We might mention the Museum of Hygiene in Dresden, which had its first public success in 1930 with the completion of Franz Tschakert's Glass Man, a work that echoed contemporary Bauhaus ideals. And long before that time, we must consider the *Kunstkammeret*, the cabinets of curiosities, whose authors, through scholarship or intuition often bring together in convergent, but not systematically identical ways natural or man-made objects that have been bought or plundered, together with works of art, tools, monsters, exotica, etc. Installed in private homes and sometimes open to the public, these cabinets spread in modern Europe and preceded the museum as it developed in the second half of the eighteenth century. They were the product of individual curiosity and differed from collections of art, which were more often conceived with ostentation as a purpose.

Some unexpected spaces also fall in this category: for example, the *Sagrestia Vecchia* in the Basilica of San Lorenzo in Florence, where frescoes on the vault painted by Giuliano Pesello represent the astronomical sky as seen from an observatory or the Dauphin's chamber at Versailles of 1705, which featured an armillary sphere made by the astronomer Jean-Baptiste Delure and the mechanic Jean Pigeon, hinged on a Rococo support by an unknown hand. Installed in the very room of the future king, this object was clearly a product of the combined knowledge of a decorator and two scientists. How have these places been interpreted over the centuries? What issues did they reveal, given their private, public or semi-public character? At what scale can an institution have access to this double mission today? Such questions, among others, can enrich our work.

V. Art as knowledge, knowledge through the work

From Vasari to Courajod, by way of Strzygowski, artistic writing has been steeped in regionalist and then nationalist ideologies which often promoted the idea that the art of a given people is the most direct and accurate expression of its spirit. Tuscan, French, or German art forms supposedly convey the precise character and genius of their corresponding nation. Thus, in order to understand the soul of a people, it is sufficient to become familiar with the works of art it has produced. Equally, the promotion of certain forms of art by means of a proactive cultural policy, in the manner of a Colbert or a Mussolini, would guarantee national cohesion around a body of works, whose function is to safeguard shared know-how and common moral values. If the political appropriation of art as knowledge invites us to rethink the ambiguous will to promote this

tenuous link between art and knowledge in different signifying contexts, it may also be of interest to investigate where subversion of this propagandist connection can occur. For certain artists' self-creation as visionaries and holders of supernatural knowledge precisely escapes unifying cultural projects. Art as knowledge does not relate to a single source and can be deployed in divergent, even opposing, directions.

Conversely, and throughout history, technical and scientific innovations have spurred the creative invention of artists who, whether consciously or not, have recuperated such experiments for utilitarian ends, diverting them from their primary function and applying them to the field of art: knowledge forming the artwork. Denis Canguilhem and Clement Chéroux have demonstrated this in their book on scientific photography (*Le merveilleux scientifique – Photographies du monde savant en France, 1839-1918*, Paris, Gallimard, 2004).

Many other questions can be addressed, including that of the image that taps knowledge through its own resources, such as a frontispiece or an *impresa*, the purpose of which is to announce the contents a book or a thesis, or to condense a set of ideas that require a complex deciphering which relies on knowledge that is at work as much in the object's making as in its reception.

These paths are indicative rather than proscriptive. We will consider all proposals that lend themselves to the study of the complex and challenging dynamics that enrich the relationship between the arts and knowledge.

Procedures and proposals

Students (doctoral and post-doctoral) wishing to participate in this encounter are asked to send a (single) paper proposal of 20 minutes maximum, and a brief CV listing languages used, to their respective national representatives (see the list at the end of this document) before 12th of January 2012. Proposals, with the candidate's name, email address and institutional affiliation, should not exceed 1800 characters or 300 words. They can be written in English, French, German or Italian, and should be submitted as a Word document. If possible, the title of the section (or sections) in which they wish to be included should be indicated. The proposals will be gathered, examined and selected by country. National representatives will send the list of the accepted proposals by email (EDP2012@inha.fr) on 1st of February 2012 to the organizing committee which, following consultation with the network's scientific committee, will establish the definitive program of the Spring-Academy. The announcement of the selected participants will be published in the end of February 2012 on the websites of the network www.proartibus.net and of the INHA www.inha.fr. (NB: In the two weeks following the acceptance of their candidacy, participants will have to submit a correct translation of their proposal in another official language of the network.) Since everyone can give talks in their own language, a knowledge of other languages is required. Participants with native romance languages need to have at least a passive knowledge of either English or German. Participants from Anglophone or Germanophone countries need to have at least a passive knowledge of either French or Italian.

Proposals for those wishing to participate as respondents

Students who have participated twice or more in earlier Spring-Academies are asked to offer their candidacy solely as respondents. Furthermore, young scholars, post-doctoral and doctoral students whose research is well advanced can also participate in the Spring-Academy as

respondents. The duties of the respondents involve leading the discussion at the end of each session by proposing a re-reading of the issues brought up by the participants. The respondents will summarize the session, ask new questions and pursue the debate along other lines, suggested to them by their own research. All candidates wishing to take part in the Spring-Academy as respondents are asked to send a copy of their CV and a brief statement of interest to their national representatives, underlining their specific qualifications for the chosen section before 12th of January 2012.

Call for papers (professors)

As with each session, the professors from the network can either propose a paper or preside over a session. Teachers wishing to intervene in the program are asked to make their intention known to the Organizing committee by email to this address: (EDP2012@inha.fr).

Organizing committee

Claude Imbert (ENS Ulm, Paris)

Anne Lafont (INHA/Université Paris Est Marne-la-Vallée/EA 4120 LISAA)

Ségolène Le Men (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Pascale Ratovonony (INHA/Université Paris I Panthéon-Sorbonne)

Elodie Voillot (INHA/Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Academic Partnerships :

Catherine Bédard (Centre culturel canadien, Paris)

Andreas Beyer (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris)

Veerle Thielemans (Terra Foundation for American Art, Paris)

National representatives

Canada:

Todd Porterfield (Université de Montreal)

todd.porterfield@umontreal.ca

France:

Nadeije Dagen (ENS, Paris)

nadeije.dagen@ens.fr

Anne Lafont (INHA/Université Paris Est Marne-la-Vallée/EA 4120 LISAA)

anne.lafont@inha.fr

Ségolène Le Men (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Segolene.lemen@gmail.fr

Germany:

Thomas Kirchner (Goethe-Universität, Frankfurt-on-Main)

kirchner@kunst.uni-frankfurt.de

Michael Zimmermann (Katholische Universität Eichstaett)

michael.zimmermann@ku-eichstaett.de

Italy:

Marco Collareta (Università di Pisa)

m.collareta@arte.unipi.it

Maria Grazia Messina (Università di Firenze)

mariagrazia.messina@unifi.it

Japan:

Atsushi Miura (University of Tokyo)

amm579@arion.ocn.ne.jp

Switzerland:

Jan Blanc (Université de Genève)

jan.blanc@unige.ch

United Kingdom:

David Peters Corbett (University of East Anglia, Norwich)

D.PetersCorbett@uea.ac.uk

Richard Thomson (Edinburgh University)

r.thomson@ed.ac.uk

United States:

Henri Zerner (Harvard University)

hzerner@fas.harvard.edu

Quellennachweis:

CONF: Arts et Savoirs / Arts and Knowledge (Paris, 14-18 May 12). In: ArtHist.net, 02.01.2012. Letzter Zugriff 09.04.2026. <<https://arthist.net/archive/2461>>.