Studiolo 23: HABITER L'IMAGE

Eingabeschluss : 21.04.2027

Patrizia Celli, Franch Academy in Rome - Villa Medici

[French and Italian version below]

Published by the French Academy in Rome – Villa Medici, Studiolo is an annual art history journal dedicated to European and international artistic production and exchanges in the modern and contemporary ages. It provides a forum for the latest research in art history, both in terms of subjects and methods.

Each issue consists of a thematic dossier and several sections: the Varia section, open to off-theme articles; Débats, devoted to historiography; Villa Médicis, histoire et patrimoine, dedicated to the history of the French Academy in Rome, as well as to research activities, and restoration projects monitored by the Department of Art History; and finally Champ libre, which welcomes proposals from the current year's fellows.

Dossier: Habiter l'image

In Chapter 16 of Camera Lucida, describing a photograph by Charles Clifford (The Alhambra, Granada, 1854–1856), Roland Barthes reflects on the effect this image has on him. The view of this picturesque district, of a house with its “porch of shadow,” of a seated man, of a tree—a composition that is, all things considered, quite ordinary—“pricks” Barthes in a singular way and produces a “kind of clairvoyance” that draws him toward the image and seems capable of carrying him inside the scene. This “there,” which reveals the “fineness” of the photograph through an unexpected intensity, brings to light an original characteristic of the imaginary: a “desire for inhabitation.” When the image works, when it touches us and becomes active for a time, it can be a place of welcome in which the spectator finds refuge (the iconography of hermit saints often makes use of this, presenting, by way of redundancy, the refuge-giving cave as analogous to the frame of the painting). It is no longer a mere support that one observes, but a space that opens itself to us, that awaits us in order to serve as a utopian retreat.

The inhabitable dimension of the image is not merely a dwelling that reveals itself, encouraging possible entrances into artworks and thereby becoming open spaces, suddenly fissured, that facilitate a desire for immersion in the fictions they offer (a strategy frequently employed in literature). Rather, it is a point of support from which to reflect on what it might mean to “dwell.” Religious imagery, particularly in its devotional dimension, has been able to offer a place capable of accommodating the divine presence and becoming a “dwelling,” a place of encounter for the incarnate God: “And the Word was made flesh, and dwelt among us” (John 1:14).

The modern image, as it is defined in Leon Battista Alberti’s De Pictura (1437), makes the frame

an object of both closure and opening, allowing one to imagine the spectator's projection into the scene. The expressive modalities are numerous in the modern period: plastic—such as the space that extends beyond the place where a painting or fresco is displayed, creating the illusion of a shared space in which patrons and/or the faithful may take their place; pits in the foreground, openings arranged in such a way that the spectator may find refuge—but also iconographic, with figures represented as crossing the limits of the image with their entire bodies or with certain parts of them; or again, as in some paintings by Rogier van der Weyden, through the representation of welcoming motifs (for example, church porches).

Abstraction then undertakes to experiment with new formal possibilities for this "desire for inhabitation." The spiritual orientations of Suprematism offer a radical formulation of it, undoing the position from which the spectator could penetrate into the depth of the represented space. From that point onward, the issue is no longer to inhabit, through projection, a given space within the image, but to experience the way in which the image itself produces the conditions of its own spatiality. Inhabitation shifts toward the perceptual experience of a space constituted through the image. This shift finds, according to distinct modalities and genealogies, further developments in experiments that call the flatness of the pictorial field into question: perforations, incisions, fissures, overflows, or all-over compositions are all operations through which the surface ceases to be a boundary and becomes instead the site of a spatial opening.

Yet the image can also be conceived as a threshold. In her anthropology of Native American arts, Els Lagrou suggests that it should be understood as an entrance into a field of relations and transformations. This shift in perspective leads us to recognize the image, beyond its surface, as a relational environment that we cross just as it crosses us, and within which the very act of seeing already entails being affected and transformed. It thus becomes one of the ways in which a presence may emerge and take shape. "Inhabiting the image" would therefore no longer designate merely an experience of spatiality, but a way of positioning oneself at the threshold of regimes of presence that the image itself helps to bring forth. Classical painting had already explored this type of relationship by working with ambiguous thresholds, such as the fringes of carpets or the natural or crafted edges that abut the actual frame of the image, or by depicting figures, often seen from behind, positioned on the indistinct threshold materialised by the frame and the surface of the canvas (Vittore Carpaccio, The Return of the Ambassadors to England, Scuola di Sant'Orsola, Venice, Gallerie dell'Accademia).

Crossing this threshold does not always imply a literal entry into the space of the art work. Physically entering a dispositif, allowing oneself to be absorbed by an image, or temporarily adhering to the logic of a fiction are not equivalent experiences; nevertheless, each puts a boundary to the test. Cinema provides a particularly clear illustration of the variety of such crossings—from research into 3D, present from the very beginnings of the seventh art, to the fictional effects characteristic of more recent Hollywood films (The Purple Rose of Cairo by Woody Allen or Last Action Hero by John Mc Tierman).

In the film Le vacanze intelligenti (1978), Alberto Sordi stages a parody of the "educational" holiday taken by Remo and Augusta Proietti, who come from a working-class background and are accustomed to relaxing summers. Faced with the tastes of their children, who are cultured and soon to graduate, they are compelled to visit museums and, in particular, to attend the 1978

Venice Biennale, where several contemporary art installations are presented. By ironically highlighting the sense of incomprehension that may arise among the public, Sordi depicts Augusta, exhausted by the visit, standing before a work composed of a painted wall, a large potted palm tree, and an empty chair. Unaware of the concept of installation, Augusta literally crosses the threshold of the work by sitting down on the chair, thereby offering herself to the interpretation of a group of visitors, who linger to comment on her presence. The comic device of the scene lies in an inversion: entry into the work no longer results from the spectator's projection into the represented space, but from the integration of her body into the dispositif, which momentarily blurs the boundary between the art work and its outside.

This material crossing also makes it possible to question other, less literal forms of entry into the image. The boundary separating the spectator from what they are looking at can also be crossed on a perceptual or fictional level. It is in this sense that Ernst Bloch's reflections may be brought into play: in Traces (1968), the author insists that confronting an image presupposes a form of credulity, a disposition to allow oneself to be carried along by the narrative and to accept its logic. Inhabitation might therefore be understood less as the occupation of a space than as the negotiation of its habitability.

Recently, at the Villa Medici, Baptiste Morizot and Laurent Neyret reflected on this question before publishing the results of their research in Liberté, dignité, habitabilité. Donner au siècle la valeur qui lui manque (Paris: Tracts Gallimard, 2026), a tract that insists on the fact that habitability designates the conditions that life itself produces and maintains in order for life to continue. In doing so, they place at the heart of their reflection the responsibility of societies for preserving the conditions of habitability of the living world. This conception invites us, once again, to shift the question of "inhabiting the image." How should it be reconsidered in the face of the damage inflicted upon the living world, climate emergencies, and different forms of exploitation?

The forthcoming issue of Studiolo will investigate the notion of habitability through studies spanning the history of art from antiquity to the contemporary era. It will examine both formal and iconographic strategies that foreground the interaction between viewers and images, situating these approaches within the broader framework of the fictional appropriation of the work of art.

We are pleased to announce that Guillaume Cassegrain (Université Grenoble Alpes) has been invited to co-edit the thematic dossier of issue #23 of Studiolo.

Articles may be published in three languages: French, Italian, and English, and must be unpublished. For the Dossier, Varia, and Débats sections, articles must be between 30,000 and 55,000 characters (including spaces and notes). For the final section, Villa Medici, histoire et patrimoine, they must be between 10,000 and 45,000 characters (including spaces and notes). Reproduced works must be supplied by the authors and must be free of copyright restrictions.

Authors are responsible for formatting their articles in accordance with the journal's editorial guidelines.

The article must be accompanied by an approximately 800-character abstract and an 800-character author biography, also presenting the author's position(s), current research, and recent publications, together with their email address. The abstract and biography must be submitted

together in a single separate document.

Images of reproduced works must be submitted with the articles, having been previously authorized or being free of copyright restrictions, in a quality suitable for printing (minimum 300 dpi), and accompanied by the corresponding credits and captions.

All these documents must be sent by email, in Word format, to the following address: patrizia.celli@villamedici.it

Article submission deadline: 21 April 2027
Publication: Spring 2028

[French version]

Publiée par l'Académie de France à Rome – Villa Médicis, Studiolo est une revue annuelle d'histoire de l'art dédiée à la production et aux échanges artistiques européens et internationaux à l'époque moderne et contemporaine. Elle constitue un espace ouvert aux recherches les plus récentes qui ont trait à l'histoire de l'art, tant dans ses thèmes que dans ses méthodes.

Chaque numéro se compose d'un dossier thématique et de plusieurs rubriques : la rubrique Varia, ouverte aux articles hors thème ; Débats, liée à l'historiographie ; Villa Médicis, histoire et patrimoine, consacrée à l'histoire de l'Académie de France à Rome, aux activités de recherche et aux chantiers de restauration suivis par le Département d'histoire de l'art et enfin Champ libre, qui accueille les propositions des pensionnaires de l'année en cours.

Dossier : Habiter l'image

Dans le chapitre 16 de la Chambre claire, décrivant une photographie de Charles Clifford (L'Alhambra, Grenade, 1854-1856), Roland Barthes s'interroge sur l'effet que lui procure cette image. La vue de ce quartier pittoresque, d'une maison avec son « porche d'ombre », d'un homme assis, d'un arbre – composition, somme toute, banale – « point » Barthes d'une manière singulière et produit une « sorte de voyance » qui le porte vers l'image et semble pouvoir l'emmener jusqu'à l'intérieur de la scène. Ce « là » qui dévoile la « finesse » de la photographie par une intensité inattendue fait apparaître une caractéristique originale de l'imaginaire : un « désir d'habitation ». L'image, lorsqu'elle fonctionne, quand elle touche et devient pour un temps agissante, peut être un lieu d'accueil dans lequel le spectateur trouve refuge (l'iconographie des saints ermites y a souvent recours en présentant, par redondance, la grotte refuge similaire au cadre du tableau). Elle n'est plus un simple support que l'on observe mais un espace qui s'ouvre à nous, qui nous attend pour nous servir de retraite utopique.

L'habitable de l'image n'est pas seulement une demeure qui se dévoile, encourageant de possibles entrées dans les œuvres et devenant par-là des espaces ouverts, soudainement fissurés, facilitant un désir d'immersion dans les fictions proposées (la littérature y a souvent recours) : elle est un point d'appui depuis lequel réfléchir à ce que « demeurer » peut vouloir dire. L'image religieuse, dans son versant dévotionnel principalement, a su offrir un lieu capable d'accueillir la présence divine et de se faire « demeure », lieu de rencontre, pour le Dieu incarné : «

Et le Verbe s'est fait chair, et il a habité parmi nous » (Jean, 1,14).
L'image moderne, telle qu'elle se définit avec le De Pictura (1437) de Leon Battista Alberti, fait du cadre un objet de clôture tout autant que d'ouverture, qui permet d'imaginer une projection du spectateur dans la scène. Les modalités expressives sont nombreuses à l'époque moderne : plastique – comme l'espace qui se prolonge au-delà du lieu d'exposition du tableau ou de la fresque procurant l'illusion d'un lieu partagé, où les commanditaires et/ou les fidèles peuvent prendre place ; des fosses au premier plan, des ouvertures aménagées dans lesquelles le spectateur peut trouver refuge – mais aussi iconographique – avec des personnages figurés en train de franchir, par leur corps tout entier ou par certains de leurs membres, les limites de l'image ; ou encore, comme dans certaines peintures de Rogier van der Weyden, en représentant des motifs d'accueil (par exemple, des porches d'églises).

Il revient ensuite à l'abstraction d'expérimenter de nouvelles possibilités formelles pour ce « désir d'habitation ». Les orientations spirituelles du suprématisme en proposent une formulation radicale, en défaisant la position depuis laquelle le spectateur pouvait pénétrer dans la profondeur de l'espace représenté. Il ne s'agit dès lors plus d'habiter, par projection, un espace donné dans l'image, mais d'éprouver la manière dont l'image elle-même produit les conditions de sa propre spatialité. L'habiter se déplace vers l'expérience perceptive d'un espace qui se constitue par l'image. Ce déplacement trouve, selon des modalités et des généalogies distinctes, des prolongements dans les expérimentations qui mettent en crise la planéité du champ pictural : les perforations, incisions, fissures, débordements ou compositions all-over sont autant d'opérations par lesquelles la surface cesse d'être une limite pour devenir le lieu d'une ouverture spatiale.

Mais l'image peut également être pensée comme seuil. Dans son anthropologie des arts amérindiens, Els Lagrou suggère de l'envisager comme l'entrée dans un champ de relations et de transformations. Ce déplacement du regard conduit à reconnaître l'image, outre la surface, comme un milieu relationnel que l'on traverse autant qu'il nous traverse, et au sein duquel le fait même de voir implique déjà d'être affecté et transformé. Elle devient ainsi l'une des modalités par lesquelles une présence peut advenir et prendre forme. « Habiter l'image » ne désignerait donc plus seulement une expérience de la spatialité, mais une manière de se tenir au seuil de régimes de présence que l'image contribue elle-même à faire émerger. La peinture classique a déjà envisagé ce type de rapport en travaillant des seuils ambigus comme les franges des tapis ou les bords, naturels ou façonnés, qui jouxtent le cadre réel de l'image ou bien en montrant des personnages, souvent de dos, sur le seuil indistinct matérialisé par le cadre et la surface de la toile (Vittore Carpaccio, Retour des ambassadeurs en Angleterre, Scuola di sant'Orsola, Venise, Accademia).

Le franchissement de ce seuil ne suppose pas toujours une entrée littérale dans l'espace de l'œuvre. Entrer physiquement dans un dispositif, se laisser absorber par une image ou adhérer provisoirement à la logique d'une fiction ne sont pas des expériences équivalentes ; elles mettent néanmoins chacune à l'épreuve une limite. Le cinéma donne précisément à voir la variété de ces franchissements – des recherches sur la 3D, présentes dès la création du 7e art, jusqu'aux effets fictionnels propres aux plus récents films hollywoodiens (La rose pourpre du Caire de Woody Allen ou Last action hero de John Mc Tierman).

Dans le film Le vacanze intelligenti (1978), Alberto Sordi met en scène une parodie des vacances

« instruites » de Remo et Augusta Proietti, issus d'un milieu populaire et habitués à des étés reposants. Confrontés aux goûts de leurs enfants, cultivés et bientôt diplômés, ils se voient imposer des visites de musées et, notamment, un passage à la Biennale de Venise de 1978, où sont présentées plusieurs installations d'art contemporain. En pointant ironiquement le sentiment d'incompréhension qui peut s'instaurer chez le public, Sordi met en scène Augusta, épuisée par la visite, devant une œuvre composée d'un mur peint, d'un grand palmier en pot et d'une chaise vide. Ignorant le concept d'installation, Augusta franchit littéralement le seuil de l'œuvre en s'y asseyant, et s'offrant ainsi à l'interprétation d'un groupe de visiteurs – qui s'attardent à commenter sa présence. Le ressort comique de la scène tient à un renversement : l'entrée dans l'œuvre ne relève plus ici d'une projection du spectateur dans l'espace représenté, mais d'une intégration de son corps au dispositif qui va brouiller momentanément la limite entre l'œuvre et son dehors.

Ce franchissement matériel permet aussi d'interroger d'autres formes, moins littérales, d'entrée dans l'image. La limite qui sépare le spectateur de ce qu'il regarde peut également être franchie sur le plan perceptif ou fictionnel. C'est en ce sens que peut être convoquée la réflexion d'Ernst Bloch : dans Traces (1968), l'auteur insiste sur le fait que se confronter à l'image suppose une forme de crédulité, une disposition à se laisser entraîner par le récit et à en accepter la logique. L'habiter pourrait dès lors être entendu moins comme l'occupation d'un espace que comme la négociation de son habitabilité.

Récemment, à la Villa Médicis, Baptiste Morizot et Laurent Neyret ont réfléchi à cette question, avant de publier les résultats de leurs recherches dans Liberté, dignité, habitabilité. Donner au siècle la valeur qui lui manque (Paris,Tracts Gallimard, 2026), un tract qui insiste sur le fait que l'habitabilité désigne les conditions que la vie-même produit et maintient pour permettre à la vie de continuer. Ce faisant, ils placent au cœur de leur réflexion la responsabilité des sociétés dans la préservation des conditions d'habitabilité du monde vivant. Cette conception invite à déplacer, une nouvelle fois, la question d'« habiter l'image ». Comment la repenser face aux atteintes portées au monde vivant, aux urgences climatiques et aux différentes formes d'exploitation?

Le prochain numéro de Studiolo pourra traiter la question de l'habitabilité à partir de recherches sur l'art de l'antiquité jusqu'à la période contemporaine, abordant des solutions aussi bien plastiques qu'iconographiques visant à mettre en valeur l'interaction entre spectateurs et images dans le cadre général d'une appropriation fictionnelle de l'œuvre d'art.

Nous avons le plaisir d'annoncer que Guillaume Cassegrain (Université Grenoble Alpes) a été invité à co-diriger le dossier thématique du numéro #23 de Studiolo.

Les articles peuvent être publiés en trois langues, français, italien et anglais, et doivent être inédits. Dans les rubriques Dossier, Varia et Débats, les articles doivent être compris entre 30 000 et 55 000 signes (espaces et notes comprises). Dans la dernière rubrique Villa Médicis, histoire et patrimoine, ils doivent être compris entre 10 000 et 45 000 signes (espaces et notes comprises). Les œuvres reproduites doivent être fournies par les auteurs et libres de droits.

Les auteurs devront se charger de mettre en forme leur article selon les normes éditoriales.

L'article doit être accompagné d'un résumé de 800 signes environ et d'une biographie de l'auteur

de 800 signes également présentant ses fonctions, ses recherches en cours et ses publications récentes, et complété par son adresse électronique. Ce résumé et cette biographie sont transmis dans un seul document distinct.

Les images des œuvres reproduites doivent être fournies avec les articles, préalablement autorisées ou libres de droits, dans une qualité adaptée à l'impression (minimum 300 dpi), et accompagnées des crédits et des légendes correspondants.

Tous ces documents sont à envoyer par courriel, au format Word, à cette adresse : patrizia.celli@villamedici.it

Remise des articles : 21 avril 2027
Parution : Printemps 2028

[Italian version]

Pubblicata dall'Accademia di Francia a Roma – Villa Medici, Studiolo è una rivista annuale di storia dell'arte dedicata alla produzione e agli scambi artistici europei e internazionali in epoca moderna e contemporanea. Costituisce uno spazio aperto alle ricerche più recenti che interessano la storia dell'arte, tanto nei suoi argomenti quanto nei suoi metodi.

Ogni numero è composto da un dossier tematico e da alcune rubriche: la rubrica Varia, contenente articoli fuori tema; Débats, legata ai dibattiti storiografici; Villa Médicis, histoire et patrimoine dedicata alla storia dell'Accademia di Francia a Roma, alle attività di ricerca e ai cantieri di restauro seguiti dal Dipartimento di storia dell'arte e infine Champ libre, che accoglie le proposte dei borsisti dell'anno in corso.

Dossier: Habiter l'image

Nel capitolo 16 della Camera chiara, descrivendo una fotografia di Charles Clifford (L'Alhambra, Granada, 1854-1856), Roland Barthes si interroga sull'effetto che questa immagine produce in lui. La vista di questo quartiere pittoresco, di una casa con il suo «portico d'ombra», di un uomo seduto, di un albero – composizione, tutto sommato, banale – «punge» Barthes in maniera singolare e produce una «sorta di chiaroveggenza» che lo porta verso l'immagine e sembra poterlo condurre fin dentro la scena. Questo «là» che rivela la «finezza» della fotografia attraverso un'intensità inattesa fa apparire una caratteristica originale dell'immaginario: un «desiderio di abitazione». L'immagine, quando funziona, quando ci tocca e diventa per un certo tempo agente, può essere un luogo di accoglienza nel quale lo spettatore trova rifugio (l'iconografia dei santi eremiti vi ricorre spesso presentando, per ridondanza, la grotta rifugio simile alla cornice del quadro). Essa non è più un semplice supporto che si osserva, ma uno spazio che si apre a noi e che si offre come ritiro utopico.

L'abitabile dell'immagine non è soltanto una dimora che si disvela, incoraggiando possibili ingressi nelle opere e divenendo, in tal modo, uno spazio aperto, improvvisamente incrinato, che favorisce un desiderio di immersione nelle finzioni proposte (la letteratura vi ricorre spesso): esso è un punto d'appoggio a partire dal quale riflettere su ciò che «abitare» può significare.

L’immagine religiosa, soprattutto nella sua dimensione devozionale, ha saputo offrire un luogo capace di accogliere la presenza divina e di farsi «dimora», luogo d’incontro per il Dio incarnato: «E il Verbo si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi» (Gv 1,14).

L’immagine moderna, così come viene definita con il De Pictura (1437) di Leon Battista Alberti, fa della cornice un oggetto tanto di chiusura quanto di apertura, che permette di immaginare una proiezione dello spettatore nella scena. Le modalità espressive sono numerose nell’età moderna: plastiche – come lo spazio che si prolunga al di là del luogo di esposizione del quadro o dell’affresco, procurandoci l’illusione di un luogo condiviso, dove i committenti e/o i fedeli possono prendere posto; fosse in primo piano, aperture predisposte nelle quali lo spettatore può trovare rifugio – ma anche iconografiche – con personaggi raffigurati nell’atto di oltrepassare, con il corpo intero o con alcune sue parti, i limiti dell’immagine; o ancora, come in alcune pitture di Rogier van der Weyden, rappresentando motivi di accoglienza (per esempio, portici di chiese).

Spetta poi all’astrazione sperimentare nuove possibilità formali per questo «desiderio di abitazione». Gli orientamenti spirituali del suprematismo ne propongono una formulazione radicale, decostituendo la posizione a partire dalla quale lo spettatore poteva penetrare nella profondità dello spazio rappresentato. Non si tratta dunque più di abitare, per proiezione, uno spazio dato nell’immagine, ma di sperimentare il modo in cui l’immagine stessa produce le condizioni della propria spazialità. L’abitare si sposta verso l’esperienza percettiva di uno spazio che si costituisce attraverso l’immagine. Questo spostamento trova, secondo modalità e genealogie distinte, dei prolungamenti nelle sperimentazioni che mettono in crisi il carattere piano della superficie pittorica: perforazioni, incisioni, fenditure, debordamenti o composizioni all-over sono altrettante operazioni attraverso le quali la superficie cessa di essere un limite per diventare il luogo di un’apertura spaziale.

Ma l’immagine può anche essere pensata come soglia. Nella sua antropologia delle arti amerindiane, Els Lagrou suggerisce di considerarla come l’ingresso in un campo di relazioni e di trasformazioni. Questo spostamento dello sguardo conduce a riconoscere l’immagine, oltre la superficie, come un ambiente relazionale che attraversiamo tanto quanto esso ci attraversa, e all’interno del quale il fatto stesso di vedere implica già l’essere influenzati e trasformati. Essa diventa così una delle modalità attraverso le quali una presenza può accadere e prendere forma. «Abitare l’immagine» non designerebbe dunque più soltanto un’esperienza della spazialità, ma un modo di stare sulla soglia di regimi di presenza che l’immagine stessa contribuisce a far emergere. La pittura classica ha già esplorato questo tipo di relazione, lavorando su soglie ambigue, come le frange dei tappeti o i margini, naturali o artificiali, che si affiancano alla cornice reale dell’immagine, oppure raffigurando personaggi, spesso di spalle, sulla soglia indistinta materializzata dalla cornice e dalla superficie della tela (Vittore Carpaccio, Ritorno degli ambasciatori in Inghilterra, Scuola di Sant’Orsola, Venezia, Gallerie dell’Accademia).

L’attraversamento di questa soglia non presuppone sempre un ingresso letterale nello spazio dell’opera. Entrare fisicamente in un dispositivo, lasciarsi assorbire da un’immagine o aderire provvisoriamente alla logica della finzione non sono esperienze equivalenti; ciascuna di esse mette tuttavia alla prova un limite. Il cinema mostra precisamente la varietà di questi attraversamenti – dalle ricerche sul 3D, presenti fin dalla creazione della settima arte, fino agli effetti finzionali propri dei più recenti film hollywoodiani (La rosa purpurea del Cairo di Woody

Allen o Last Action Hero di John McTierman).

Nel film Le vacanze intelligenti (1978), Alberto Sordi mette in scena una parodia delle vacanze «istruite» di Remo e Augusta Proietti, provenienti da un ambiente popolare e abituati a estati riposanti. Messi alla prova dai gusti dei loro figli, colti e prossimi alla laurea, si vedono imporre visite ai musei e, in particolare, un passaggio alla Biennale di Venezia del 1978, dove vengono presentate diverse installazioni di arte contemporanea. Sottolineando ironicamente il sentimento di incomprensione che può instaurarsi nel pubblico, Sordi mette in scena Augusta, esausta per la visita, davanti a un'opera composta da un muro dipinto, una grande palma in vaso e una sedia vuota. Ignorando il concetto di installazione, Augusta oltrepassa letteralmente la soglia dell'opera sedendosi su di essa, e offrendosi così all'interpretazione di un gruppo di visitatori – che si soffermano a commentare la sua presenza. Il meccanismo comico della scena risiede in un rovesciamento: l'ingresso nell'opera non deriva più qui da una proiezione dello spettatore nello spazio rappresentato, ma da un'integrazione del suo corpo nel dispositivo che confonderà momentaneamente il limite tra l'opera e il suo esterno.

Questo attraversamento materiale permette anche di interrogare altre forme, meno letterali, di ingresso nell'immagine. Il limite che separa lo spettatore da ciò che guarda può essere oltrepassato anche sul piano percettivo o finzionale. È in questo senso che può essere richiamata la riflessione di Ernst Bloch: in Tracce (1968), l'autore insiste sul fatto che confrontarsi con l'immagine presuppone una forma di credulità, una disposizione a lasciarsi trascinare dal racconto e ad accettarne la logica. L'abitare potrebbe dunque essere inteso meno come l'occupazione di uno spazio che come la negoziazione della sua abitabilità.

Recentemente, a Villa Médicis, Baptiste Morizot e Laurent Neyret hanno riflettuto su questa questione, prima di pubblicare i risultati delle loro ricerche in Liberté, dignité, habitabilité. Donner au siècle la valeur qui lui manque (Tracts Gallimard, Parigi 2026), un trattato che insiste sul fatto che l'abitabilità designa le condizioni che la vita stessa produce e mantiene per permettere alla vita di continuare. In tal modo, pongono al centro della loro riflessione la responsabilità delle società nella preservazione delle condizioni di abitabilità del mondo vivente. Questa concezione invita a riattraversare, ancora una volta, il concetto di «abitare l'immagine». Come ripensarlo di fronte ai danni arrecati al mondo vivente, alle emergenze climatiche e alle diverse forme di sfruttamento?

Il prossimo numero di Studiolo esplorerà il tema dell'abitabilità attraverso studi che spaziano dall'arte antica a quella contemporanea. Saranno esaminate strategie tanto formali quanto iconografiche volte a mettere in risalto l'interazione tra spettatori e immagini, inquadrando tali approcci nel più ampio contesto dell'appropriazione finzionale dell'opera d'arte.

Siamo lieti di annunciare che Guillaume Cassegrain (Université Grenoble Alpes) è stato invitato a co-dirigere il dossier tematico del numero #23 di Studiolo.

Gli articoli possono essere pubblicati in tre lingue, francese, italiano e inglese, e devono essere inediti. Nelle rubriche Dossier, Varia e Débats, gli articoli devono essere compresi tra 30.000 e 55.000 caratteri (spazi e note compresi). Nell'ultima rubrica, Villa Médicis, histoire et patrimoine, devono essere compresi tra 10.000 e 45.000 caratteri (spazi e note compresi). Le opere riprodotte devono essere fornite dagli autori e libere da diritti.

Gli autori dovranno occuparsi di formattare il proprio articolo secondo le norme editoriali.

L’articolo deve essere accompagnato da un riassunto di circa 800 caratteri e da una biografia dell’autore di 800 caratteri anch’essa, nella quale siano presentate le sue funzioni, le sue ricerche in corso e le sue pubblicazioni recenti, e completata dal suo indirizzo di posta elettronica. Questo riassunto e questa biografia vengono trasmessi in un unico documento separato.

Le immagini delle opere riprodotte devono essere fornite insieme agli articoli, preventivamente autorizzate o libere da diritti, in una qualità adatta alla stampa (minimo 300 dpi), e accompagnate dai relativi crediti e dalle didascalie.

Tutti questi documenti devono essere inviati per posta elettronica, in formato Word, al seguente indirizzo: patrizia.celli@villamedici.it

Consegna degli articoli: 21 aprile 2027
Pubblicazione: primavera 2028

Directeur de la publication : Sam Stourdzé
Rédacteur en chef : Alessandro Gallicchio

Comité de rédaction :
Francesca Alberti (The National Gallery, London), Marc Bayard (Mobilier national), Diane H. Bodart (Collège de France), Luisa Capodieci (Université de Lorraine, CRULH, Nancy), Stefano Chiodi (Università Roma Tre), Frédéric Cousinié (Université de Rouen Normandie), Ralph Dekoninck (Université de Louvain), Jérôme Delaplanche (Centre des monuments nationaux), Antonella Fenech (CNRS / Centre André Chastel), Elena Fumagalli (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia), Sophie Harent (Musée national Magnin, Dijon), Michel Hochmann (EPHE, Paris), Anne-Violaine Houcke (Université Paris-Nanterre), Dominique Jarrassé (Université de Bordeaux Montaigne ; École du Louvre), Jérémie Koering (Université de Fribourg), Annick Lemoine (Musée d’Orsay), Maria Grazia Messina (Università degli Studi di Firenze), Patrick Michel (Université Charles de Gaulle – Lille 3), Patricia Rubin (Institute of Fine Arts, New York University), Maddalena Scimemi (Università Roma Tre), Tiziana Serena (Università degli Studi di Firenze), Anne-Elisabeth Spica (Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines), Maria Stavrinaki (Université de Lausanne), Ariane Varela Braga (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Giovanna Zapperi (Université de Genève).

Coordination éditoriale : Cecilia Trombadori
Secrétariat de rédaction : Patrizia Celli
Design graphique : Schaffter Sahli
Éditeur : Éditions Macula

Quellennachweis:
CFP: Studiolo 23: HABITER L'IMAGE. In: ArtHist.net, 22.10.2026. Letzter Zugriff 24.11.2026.
<https://arthist.net/archive/54711>.