

## "Der Künstler" international academy (Frankfurt, 16-20 May 11)

Frankfurt am Main, 16.-20.05.2011

Eingabeschluss : 14.02.2011

Thomas Kirchner, Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt

(for English and French version see below)

Internationale Frühjahrsakademie Kunstgeschichte, Frankfurt am Main 16.-20.5.2011

„Der Künstler“

Aufruf zur Bewerbung

Die vom Internationalen Netzwerk für Kunstgeschichte organisierte 9. Frühjahrsakademie wird vom 16. bis 20. Mai 2011 in Frankfurt am Main zum Thema „Der Künstler“ stattfinden. Die Akademie soll es Doktoranden und Post-Doktoranden mit unterschiedlichen Interessen und Spezialisierungen ermöglichen, ihre Forschungen gemeinsam mit bereits etablierten Forschern zu diskutieren. Die Programme der bisherigen Frühjahrsakademien finden sich gemeinsam mit weiteren Informationen zum Netzwerk auf der Homepage des Netzwerkes [www.proartibus.net](http://www.proartibus.net). Den Teilnehmern der Frühjahrsakademie wird ein Diplom Supplement ausgehändigt. Die Bewerber, Doktoranden und Post-Doktoranden, sind aufgefordert, Themenvorschläge zu machen, die einen Bezug zu ihren Forschungen besitzen, welcher kunsthistorischen Epoche und welchem Bereich diese auch angehören mögen.

Das Thema der 9. Internationalen Frühjahrsakademie

Mit der Frage nach dem Künstler in der Geschichte der Kunst kommt die Disziplin Kunstgeschichte auf ihr traditionelles Verlangen zurück, ein intentional handelndes Subjekt hinter den Werken dingfest zu machen. Die Verbindung zwischen dem schöpferischen Subjekt – als dem individuellen Ursprung und Ort von Kreativität – und der künstlerischen Sinngebung erklärt das große Interesse, das der Figur des Künstlers im Fach seit seiner Entstehung entgegen gebracht wurde. Darüber hinaus hat die künstlerische Subjektivität und ihre Konzeptualisierung im historischen Prozess der modernen Aufwertung des autonom handelnden, souveränen Subjekts eine beispielhafte Rolle gespielt. Als „prototypische Subjekte“ sind Künstler, wie Heinz Knobloch und Nathalie Heinich dargelegt haben, zu Leitbildern der Moderne geworden.

Diese Verschränkung macht die erneute Beschäftigung mit der Gestalt des Künstlers fruchtbar. Als in den 1960er Jahren Autoren wie Roland Barthes, Michel Foucault und Susan Sontag vom „Tod des Autors“ gesprochen und das Ende einer Praxis der Interpretation konstatiert haben, in der die Absicht des Künstlers als Quell der Sinnstiftung galt, sah die Kunstgeschichte sich

herausgefordert, ihren Anspruch, die paradigmatische Wissenschaft des Subjekts zu sein, aufzugeben. Dadurch wurde es erst möglich, die historischen Konzeptualisierungen des Künstlers in ihrer historischen Bedingtheit in den Blick zu nehmen, ohne wie selbstverständlich vom Konzept des schöpferischen Genius auszugehen. Zuvor hatte man lange solche Künstlerkonzepte, die das schöpferische Potential herausragender Individuen betonen und an die Paradigmen von Autonomie, Originalität und Authentizität anknüpfen, vor anderen entgegengesetzten Konzepten bevorzugt, welche statt des souverän agierenden Autors zum Beispiel das antike und mittelalterliche Ideal des Technikers und des kunstfertigen Ingenieurs in den Mittelpunkt des Künstlerbildes stellen oder unbewusste, sogar triebhafte Kräfte im subjektiven Schöpferdrang am Werk sehen. Es scheint nun an der Zeit, das Künstlerbild in seinen historischen Wandlungen innerhalb der abendländischen und postkolonialen Kultur, aber auch globale Konzepte von der Autorschaft bildnerischer Artefakte systematischer zu rekonstruieren und in einer komparatistischen Perspektive Revue passieren zu lassen.

Dass mittelalterliche Künstler vollständig hinter ihre Werke zurückgetreten, als Autoren gleichsam verschwunden seien und als bloße Handwerker auf den Anspruch auf Ruhm bescheiden verzichtet hätten, ist nur eines der Klischees einer solch verkürzten Betrachtungsweise. Schon durch die Vielzahl der überlieferten Künstlerinschriften und durch die Signaturen, mit denen mittelalterliche Künstler ihre Urheberschaft einzelner Werke bezeugten, sind derartige Stereotypen in der Forschung der letzten Jahre eindrücklich widerlegt worden. Auch wäre es falsch, in Antike und Mittelalter von einem homogenen Künstlerbild auszugehen, statt in unterschiedlichen Perioden, Kunstgattungen und Regionen die verschiedenen Konzepte künstlerischer Autorschaft historisch nachzuzeichnen.

Zwar lassen sich frühe Zeugnisse anführen, die das kreative Selbstbewusstsein der Künstler belegen, doch entwickelt sich erst in der Renaissance ein emphatischer Künstlerbegriff, der die materiellen Aspekte der Arbeit immer weiter zurückdrängt und statt dessen um die Anerkennung künstlerischen Tuns als ideelle Produktion bemüht ist. „Disegno“ und „conchetto“ bzw. „invenzione“ werden zu den Kriterien der neuen künstlerischen Kreativität, welche insgesamt einer zunehmenden vergeistigten Vorstellung vom künstlerischen Schaffen Vorschub leisten. Der bildende Künstler wird damit auf die gleiche Stufe wie der Wissenschaftler, Erfinder und Philosoph gehoben. Neben die Nobilitierung, die von den Künstlern selbst in ihren Werken angestrebt wird, tritt die nachträgliche Legendenbildung durch das neue Genre der Künstlerbiographie, das mit Vasari in der Mitte des 16. Jahrhunderts zu einem ersten Höhepunkt gelangt und für die frühe Kunstgeschichtsschreibung zum Vorbild wird. Auf der sozialhistorischen Ebene werden diese Prozesse durch die Erhebung einzelner Künstler in den Adelsstand sowie durch ihre enge Anbindung an die höfische Kultur verankert. Gleichzeitig steigen die Anforderungen an die Bildung des Künstlers, die von philologisch-literarischer Gelehrsamkeit über mathematisches und physikalisches Wissen bis hin zu anatomischen Kenntnissen reicht. Die Ausbildung des Künstlers wird in den in ganz Europa entstehenden Akademien bald institutionell festgelegt.

Die Künstlerausbildung spielt eine wichtige Rolle für die zunehmende Autonomisierung der Künste, die im 19. und 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt fand. Begleitet wird die Entwicklung von einer Verschiebung der sozialen Position des Künstlers, der von festen Bindungen an seine Auftraggeber mehr und mehr befreit, nur noch schwer sozial zu verorten ist und bald alle Rollen vom Fürsten bis zum Bettler durchspielen kann. Gänzlich neue Phänomene wie der „verkannte Künstler“, der autodidaktische Künstler und der Outsider tauchen auf. Zum Künstler qualifiziert

seit dem 19. Jahrhundert nicht mehr allein ein Ausbildungsgang, sondern auch das „Temperament“ und die besondere Gabe zur Authentizität. Damit verbunden ist eine Entgrenzung des Begriffs Künstler. Die Grenzen zwischen Künstler und Nichtkünstler verschwimmen: Bildnerisch arbeitende Menschen, die nicht aus einem dezidiert künstlerischen Impetus heraus schöpferisch tätig sind, etwa psychisch Kranke, „Primitive“ oder auch Kinder, werden mit dem Etikett des Künstlers versehen.

Auf der Internationalen Frühjahrsakademie sollen die unterschiedlichen Rollenbilder des Künstlers und die historischen Muster, denen sie unterliegen, in ihrer ganzen Breite zur Sprache kommen. Auch Aspekte der Genderforschung sollen ausdrücklich einbezogen werden.

### 1. Mythen vom Künstler

Die mythischen Vorstellungen vom Künstler sind vielfältig. Sie reichen vom Künstler als Schöpfer, Heiliger, Heilsbringer oder Messias über seine Beschreibung als Erfinder und Wissenschaftler, als (Original- oder Universal-) Genie bis hin zum Besessenen oder Verrückten, zum Wahnsinnigen oder zum priesterlichen Schamanen. Der Künstler kann als eine tragische Figur, als ein an seiner Kunst oder seiner Umgebung Zugrundegehender, als ein Leidender erscheinen. Mythen von Pygmalion, Prometheus, Hephaistos oder Orpheus gehören ebenso zu dem Thema wie Anekdoten über antike oder auch neuzeitliche und moderne Künstler. Die Moderne kennt zudem das Bild des verkannten Künstlers, selbst der fiktive Künstler scheint möglich.

### 2. Konzepte künstlerischer Produktivität

Unterschiedliche Konzepte künstlerischer Produktivität konkurrieren miteinander. Die künstlerische Arbeit erscheint als die bewusste Umsetzung von Ideen, stammen diese nun von dem Künstler selbst oder von einer anderen Person, etwa dem Auftraggeber oder einer durch diesen betrauten Person. Dem steht die Betonung der künstlerischen Inspiration gegenüber, also einer mehr oder weniger unbewussten künstlerischen Hervorbringung. Im Mittelalter oder im ostkirchlichen Bereich kann die künstlerische Arbeit als Gottesdienst verstanden werden. Die getreue Kopie kann höher bewertet werden als Vorstellungen von Originalität. Gegenläufige Konzepte von Kreativität haben unterschiedliche religionskulturelle Grundierungen: Einerseits wird die Arbeit der Bildproduktion in Übertragung der Idee eines göttlichen Schöpfungsaktes als eine schöpferische Leistung beschrieben, die den Künstler als ein gottnahes Wesen erscheinen lässt. Andererseits kann in revolutionären Gesellschaften der Künstler als ein Vorbote einer neuen Welt erscheinen, in der jedermann Künstler ist. Andere Konzepte sehen in der Virtuosität ein zentrales Mittel künstlerischen Arbeitens, die Romantik spricht sogar vom ‚Künstler ohne Hände‘.

### 3. Topoi künstlerischer Begabungen

Ausgehend von dem berühmten Buch von Ernst Kris und Otto Kurz über ‚Die Legende vom Künstler‘ ist nach den Topoi zu fragen, die zur Beschreibung künstlerischer Begabungen entwickelt wurden. Die Naturbegabung eines Giotto, die perfekte Linie, der perfekte Kreis, die Trauben des Zeuxis, Rembrandts Magd, all diese Topoi umschreiben künstlerische Fähigkeiten. Wie das Kunstwerk seit der Romantik als Gabe erscheint, die eigentlich keinen Preis hat, so erscheint das Genie als Be-Gabung, die der Künstler selbst als eine ihm unbegreifliche Gnade von höherer Instanz empfängt. Bei Friedrich Wilhelm Schlegel wird sein Werk zum letztlich unbegreiflichen Zeugnis einer innerweltlichen Eschatologie. Entdeckung, Berufung, Selbstbefreiung – diese und ähnliche Tropen, welche die Initiation eines Künstlers begreiflich

machen sollen, sind Gegenstand dieser Sektion.

#### 4. Der Weg zum Künstler, seine Bildung

In der Vita eines Künstlers spielt seine Ausbildung eine zentrale Rolle. Auf dem Weg des Erlernens einer Profession werden unterschiedliche Konzepte verfolgt. Die Ausbildung in einer Werkstatt wird in der Neuzeit sukzessive von der Ausbildung in einer Kunstakademie verdrängt. Die Entwicklung wird begleitet von einer Veränderung des Kanons der von einem Künstler zu beherrschenden Fähigkeiten und Wissensbereiche. Eine besondere Rolle in der Ausbildung bildet der Erwerb von Kenntnissen, die nicht vor Ort zu erlangen sind. Eine Wanderschaft oder eine längere Künstlerreise, häufig nach Rom, markiert im Allgemeinen den Abschluss einer Ausbildung und den Übergang zur Profession des Künstlers. Die Moderne bezweifelt immer mehr, ob man überhaupt durch Ausbildung zum Künstler werden kann, sie entwickelt zudem das Konzept des sich selbst ausbildenden autodidaktischen Künstlers. Die Sektion soll nach der Ausformung und nach den Grenzen der Ausbildung fragen, aber auch nach der ihr in der Biographik zugewiesenen Rolle.

#### 5. Das Nachleben des Künstlers

Die Beschreibung der Todesursache eines Künstlers, ein Totenkult, der sich von der Verehrung nichtkünstlerischer Verstorbener abhebt, die besondere Ausformung von Künstlergrabmalen, all dies folgt Gesetzmäßigkeiten, die sich von den Erscheinungsformen der Verehrung eines Künstlers während seines Lebens deutlich unterscheiden. Nicht selten ist der Künstler gerade an seinem Nachleben besonders interessiert, versucht dieses zu steuern. Zum Nachleben gehört auch die Instrumentalisierung verstorbener Künstler, als Beispiel sei hier die Vereinnahmung von Künstlern wie Albrecht Dürer oder Caspar David Friedrich durch die Nationalsozialisten genannt. Doch auch im Werk nachfolgender Künstler, die ihn verehren, wird das Vorbild aus vergangenen Zeiten immer neu interpretiert.

#### 6. Der Künstler im und als Kunstwerk

Der Künstler ist immer wieder Thema von Kunstwerken – eigener oder fremder Hand. Seine Präsenz im Werke zeigt sich aber auch in der Signatur und deren Inszenierung. Bildnisse historischer oder zeitgenössischer Künstler erfreuten sich einer großen Beliebtheit, im 19. und 20. Jahrhundert kommen Gruppenbildnisse hinzu. Mit Freundschaftsbildern und Hommagen treten die Künstler untereinander in Kontakt. Im Selbstbildnis reflektiert der Künstler sich selbst, seine Arbeit, seine soziale Position. Die künstlerische Arbeit wird auch in Atelierbildern oder Darstellungen von Akademieräumen thematisiert. Im 20. Jahrhundert ist zudem eine Verwischung der Grenzen zwischen dem Kunstwerk und seinem Autor zu verzeichnen. Orlan, Gilbert und Georges, Eva und Adele sind lebende Kunstwerke, Autoren und Kunstwerke zugleich.

#### 7. Selbstinszenierung und -stilisierung

Mit seiner Selbstdarstellung verortet sich der Künstler in seiner Gesellschaft, beschreibt seinen Anspruch und versucht, das Verhalten der Gesellschaft ihm gegenüber zu dirigieren. Die Selbstdarstellung unterliegt unterschiedlichen Vorstellungen von Inszenierung und Stilisierung. Künstler präsentieren sich als Fürsten, als Bohemiens, als Außenseiter, als Unternehmer, Stars etc., aber auch als Anti-Künstler. Mit eigenen Schriften, wie Autobiographien, Briefen, Tagebüchern, theoretischen Essays und Manifesten formt der Künstler sein Bild ebenso wie durch Künstlergespräche, Interviews und öffentliche Auftritte.

#### 8. Das Verschwinden des Künstlers als Autor

Der in den Kulturwissenschaften viel beschworene Tod des Autors wurde von den Künsten aufgegriffen, ja vorbereitet. Erste Ansätze der Fluxus-Bewegung wurden von der Netzkunst weiterverfolgt, in der der Autor nicht mehr greifbar ist und sich die Künstler weigern, ihre Identität preiszugeben. Aber auch die Graffiti-Künstler bleiben vorzugsweise in der Anonymität, selbst wenn sie großen Wert auf die Wiedererkennbarkeit ihrer künstlerischen Handschrift legen. Ähnlich verhält es sich mit kollektiven Arbeiten, bei denen zwar die beteiligten Künstler benannt werden, nicht aber deren Anteil an den Werken präzisiert wird. Handelt es sich bei diesen Beispielen um eine bewusst eingesetzte Strategie freier Künstler, so ist es in den mechanischen Künsten, etwa in den angewandten Künsten, normal, dass die Künstler neben den Werken nicht in Erscheinung treten. Nicht von Menschenhand geschaffene Werke, wie das Schweißstuch der Veronika, besaßen insbesondere im Mittelalter ein hohes Ansehen.

#### 9. Der Künstler als soziales Wesen

Das Verhältnis des Künstlers zu der Gesellschaft, in der er lebt, ist widersprüchlich. Seine rechtliche Position, auch sein gesellschaftlicher Status, werden ihm von der Gesellschaft zugewiesen. Die für einen Künstler lebensnotwendigen Verbindungen mit dem Kunstmarkt sowie die Kontakte zu Auftraggebern verankern ihn in seiner Gesellschaft. Dennoch stellt sich der Künstler seit der frühen Neuzeit stets auch außerhalb der Kreisläufe der Produktion und der Ökonomie. Nicht selten präsentiert er sich als ein Außenseiter oder – wenn er sich in der Gesellschaft verortet – als ein Revolutionär, als ein Avantgardist, der die gesellschaftliche Entwicklung vorantreibt. Der Berufsstand des Künstlers ändert sich mit den Jahrhunderten, er ist zudem in den Kulturen jeweils unterschiedlich ausgeprägt.

#### 10. Tradierung und Vermittlung von Künstlerbildern

Die Künstlerviten stellen die wohl älteste Form der Tradierung und Vermittlung von Künstlerbildern dar. Die Kunstgeschichte knüpft daran an, wenn sie die Künstlermonographie als zentrale wissenschaftliche Publikationsform entwickelt. Das Konzept wird fortgesetzt von dem äußerst erfolgreichen Typus der monographischen Kunstaussstellung. Institutionell waren die Kunstakademien nicht unwesentlich an der Vermittlung von Künstlerbildern beteiligt, noch bevor sich das Museum der Aufgabe annahm. Eine nicht unwesentliche Rolle spielen in diesem Zusammenhang auch die Künste, die Literatur, die darstellende Kunst, der Film.

#### Bewerbung

Die Studierenden (Doktoranden und Postdoktoranden), die an der 9. Internationalen Frühjahrsakademie Kunstgeschichte teilnehmen möchten, werden gebeten, bis zum 14. Februar 2011 ihrem nationalen Ansprechpartner (eine Liste der nationalen Ansprechpartner findet sich am Ende des Dokuments) einen (einigen) Vorschlag zu einem Vortrag von einer maximalen Länge von 20 Minuten zu senden, begleitet von einem kurzen Lebenslauf und der Angabe der Fremdsprachenkenntnisse. Die Vorschläge, die eingeleitet werden von dem Namen des Bewerbers/der Bewerberin, der Post-Adresse und der elektronischen Adresse, der Angabe der Institution, der er/sie angehört, und – falls gewünscht – einem Vorschlag zu der Sektion, in die der Beitrag aufgenommen werden soll, dürfen 1800 Zeichen oder 300 Wörter nicht überschreiten und können in Deutsch, Englisch, Französisch oder Italienisch verfasst sein. Sie müssen in ein Word-Dokument eingefügt sein. Die Vorschläge werden jeweils im Land gesammelt, geprüft und

ausgewählt. Die nationalen Ansprechpartner werden die Liste der ausgewählten Vorschläge bis zum 1. März 2011 per Mail (EDP2011@kunst.uni-frankfurt.de) dem Organisationskomitee übermitteln. Dieses wird nach Rücksprache mit dem Wissenschaftlichen Komitee des Netzwerkes das endgültige Programm der Frühjahrsakademie erstellen. Die Liste der ausgewählten Bewerber/innen wird Anfang März 2011 auf der Homepage des Netzwerkes [www.proartibus.net](http://www.proartibus.net) und der Homepage des Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) [www.inha.fr](http://www.inha.fr) veröffentlicht werden. In den der Veröffentlichung folgenden zwei Wochen müssen die Teilnehmer dem Organisationskomitee eine korrekte Übersetzung ihres Vorschlages in einer anderen Sprache des Netzwerkes übermitteln (EDP2011@kunst.uni-frankfurt.de).

Da jeder Teilnehmer in seiner Sprache vortragen kann, ist das zumindest passive Verständnis anderer Sprache des Netzwerkes unabdingbar. So wird vorausgesetzt, dass die italienisch- und französischsprachigen Teilnehmer müssen zumindest in passiver Form zusätzlich Deutsch oder Englisch verstehen, die anglophonen und germanophonen Teilnehmer müssen zumindest in passiver Form zusätzlich Französisch oder Italienisch beherrschen.

#### Bewerbung zur Teilnahme als Diskutant

Studierende, die bereits an zwei früheren Frühjahrsakademien teilgenommen haben und erneut teilnehmen möchten, können sich lediglich als Diskutanten bewerben. Außerdem können junge Wissenschaftler, Doktoranden und Postdoktoranden, deren Forschungen bereits weit fortgeschritten sind, ebenfalls an der Frühjahrsakademie als Diskutanten beteiligen. Aufgabe der Diskutanten ist es, am Ende der Sektionen die Diskussionen zu beleben, durch alternative Erklärungen zu bereichern und vor dem Hintergrund ihrer eigenen Forschungen neue Perspektiven aufzuzeigen. Zudem sind sie aufgefordert, am Schluss der Frühjahrsakademie eine kritische Bilanz zu ziehen. Interessierte, die an der Frühjahrsakademie als Diskutanten teilnehmen möchten, werden gebeten, ihrem nationalen Ansprechpartner bis zum 14. Februar 2011 ihren Lebenslauf und ein kurzes Motivationsschreiben zu senden, das ihre Kompetenzen in Bezug auf die Fragestellung der Frühjahrsakademie und ihrer Sektionen herausstellt.

#### Vortragsvorschläge (Professoren)

Die Professoren des Netzwerkes können, wie jedes Jahr, einen eigenen Vortrag vorschlagen oder eine Sektion leiten. Diejenigen, die sich aktiv an dem Programm beteiligen möchten, werden gebeten, dies dem Organisationskomitee per Mail mitzuteilen (EDP2011@kunst.uni-frankfurt.de).

#### Das Organisationskomitee

Thomas Kirchner (Goethe-Universität Frankfurt am Main)

Gabriele Frickenschmidt (Goethe-Universität Frankfurt am Main)

Ursula Grünenwald (Goethe-Universität Frankfurt am Main)

Iris Wien (Goethe-Universität Frankfurt am Main)

#### Die nationalen Ansprechpartner

Deutschland:

Thomas Kirchner (Goethe-Universität Frankfurt am Main)

[kirchner@kunst.uni-frankfurt.de](mailto:kirchner@kunst.uni-frankfurt.de)

Michael Zimmermann (Katholische Universität Eichstätt)

[michael.zimmermann@ku-eichstaett.de](mailto:michael.zimmermann@ku-eichstaett.de)

Frankreich:

Anne Lafont (INHA)

anne.lafont@inha.fr

Großbritannien:

Richard Thomson (Edinburgh University)

r.thomson@ed.ac.uk

Italien:

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

Kanada:

Todd Porterfield (Université de Montreal)

todd.porterfield@umontreal.ca

Schweiz:

Jan Blanc (Université de Genève)

jan.blanc@unige.ch

Vereinigte Staaten:

Henri Zerner (Harvard University)

hzerner@fas.harvard.edu

--

#### Call for applications

The 9th Spring-Academy organized by the International Consortium of Art History, will take place from the 16th to the 20th of May 2011 in Frankfurt-on-Main and focus on the theme of the artist. 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](http://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

When approaching the issue of the artist in the history of art, the discipline, art history, needs to re-examine its archaic desire to discover the intentions of the subject behind the works. Since the very birth of the discipline, the personality of the artist has been an object of great interest, explained by the relationship between the creative subject – as the originating individual and the place of creation – and the artistic interpretation. Furthermore, artistic subjectivity and its conceptualization have played an important role in the historical process of valorizing the autonomous and supreme subject, beginning in the contemporary period. As “prototype subjects”

artists have become models of modernity, as Heinz Knobloch and Nathalie Heinich have demonstrated.

This intricate web of relationships makes the renewal of interest in the figure of the artist so fruitful. During the 1960s, several authors such as Roland Barthes, Michel Foucault and Susan Sontag, announced the “death of the author” and the end of interpretive practices which look for the source of meaning in the artist’s intentions. At that juncture, art history found itself obliged to give up its status as the paradigmatic science of the subject. It thus found itself in a position of studying the contingent character of historical conceptualizations of the artist, without becoming too easily attached to the idea of the creative genius. Art history had previously favored concepts that stressed the creative potential of exceptional individuals and was rooted in paradigms of autonomy, originality and authenticity. These paradigms were privileged at the expense of the opposing ideological concepts of (for example) the technician or skilled engineer, based on an ideal model from Antiquity or the Middle Ages or – alternatively – concepts of creation through unconscious or instinctive powers. It would seem that now is the time to reconstruct, in a more systematic fashion, the image of the artist through its historical transformations, within the sphere of Western post-colonial culture as well as through global notions of the authorship of visual artifacts, and to interpret them in a comparative perspective.

One of the numerous clichés, that of the medieval artist who effaced himself before his work and, as a modest craftsman, renounced any claim to glory, is a product of reductive thinking. Recent studies have revealed the existence of numerous artists’ traces and inscriptions. These signatures, used to claim the authorship of a work or an opus, clearly refute such stereotypes. It is equally inappropriate to envisage a homogenous image of the artist throughout the Antiquity and the Middle Ages without having retraced the history of divergent notions of artistic authorship in different periods, within different artistic genres and across many regions.

Certainly, we can find early testimonies of artists revealing their self-consciousness as creative subjects, but it is only in the Renaissance that the emphatic concept of the artist developed. Consequently the material aspects of the work are de-emphasized and recognition of the artistic act as creation belonging to the world of ideas is promoted. “Disegno” and “concetto” respectively, as well as “invenzione”, become the criteria of this new artistic creativity that privileges, on the whole, a more spiritual notion of creation. The artist is thus elevated to the status of a scientific researcher, inventor and philosopher. To the “ennobling” aimed at by the artists themselves in their works is added the retrospective creation of legends by means of a new literary genre: the artist’s biography. This would reach its first peak with Vasari in the middle of the 16th century and would serve as a model for art history in its beginnings. On the socio-historic level this process manifests itself in the fact that artists became closer to the life and culture of the courts as some of them are actually ennobled. Simultaneously, we observe increasing ambitions surrounding the training of artists, which includes philological and literary erudition, knowledge of optics and physics, and even anatomical expertise. Consequently, artistic formation becomes institutionalized in academies which spring up everywhere in Europe.

Education plays a crucial role in the growing independence of art, with its apogee occurring during the 19th and 20th centuries. This development is followed by changes in social status of the artist who, as he is increasingly emancipated from close ties with his patron, becomes difficult to

classify in sociological terms, shifting as he does between the roles of prince and that of pauper. New phenomena come to light: the “unknown artist”, the autodidact, the “outsider”. From the 19th century onwards, the artist is no longer defined by his education, his temperament or his particular ability to create an original work and, as a consequence, the notion of what constitutes an artist is broadened. The boundaries between artist and non-artist similarly dissolve. All those who produce images without necessarily having the intention to create, such as the mentally ill, the “primitives” or even children are labeled artists.

The Spring-Academy aims to examine the extent and the diversity of the notions of the figure of the artist and the historical models in which they are inscribed. All aspects of gender studies are explicitly included in this project.

### 1. The Myth of the artist

Mythical notions of the artist have many aspects, extending from the idea of the artist as creator, saint, savior or messiah, to his classification as inventor or scientist, original or universal genius, and beyond as an obsessive, a madman or a priest-like shaman. An artist may appear as a tragic character, dying because of his art or his surroundings, as a martyr or a sick person. Myths of Pygmalion, Prometheus, Hephaestus, or Orpheus are part of this image as well as anecdotes about artists from Antiquity or more modern periods. Modernity itself invents the image of the unknown artist: we could even say, the fictive or pretend artist.

### 2. Notions of artistic production

There is a tension between different concepts of artistic production. On the one hand, artistic work is seen as a translation of a conscious realization of ideas that emanate from the artist him or herself or from other individuals – the patron or an intermediary delegated by the latter. On the other hand is the emphasis on creative inspiration, that is, more or less unconscious aspects of artistic production. During the Middle Ages, in the sphere of the Eastern Church, artists’ work could be described as religious service. A perfect copy may be more highly esteemed than the idea of originality. Contrasting notions of creativity have different religious and cultural foundations: on the one hand the production of images is described as a creative act by means of translation of the idea of divine creation. The artist acquires the status of a being close to the divine. Conversely, in revolutionary societies, the artist could be the precursor of a new world in which everyone is an artist. Other concepts concentrate on virtuosity as the focal point of artistic work and within Romanticism we even find the notion of the “artist without hands”.

### 3. The topoi of the inborn gift of art

According to Ernst Kris’s and Otto Kurz’s famous work on the “Legend of the artist”, we must question the topoi developed for the description of the inborn gift of art. The natural talent of a Giotto, the perfectly straight line, or round circle, the grapes of Zeuxis, Rembrandt’s servant ... are all periphrases describing artistic faculties. Since, from the Romantic period onwards, the work of art has become a priceless talent, genius appears to be an inborn gift (*don-né* in French), received by the artist as an act of grace from a higher authority. Friedrich Wilhelm Schlegel conceived the artistic opus as an incomprehensible witness of interior eschatology. Discovery, vocation, liberation of the self and other tropes used to describe artistic initiation will be studied in this section.

### 4. Becoming an artist, the training

Training plays a decisive role in the life of an artist. It is possible to follow the transformation of the notion of apprenticeship over time. Apprenticeship in the workshop would progressively be replaced by education in art academies. This evolution is accompanied by a shift in the range of skills and fields of knowledge required. One of the determining aspects of earlier training involved the acquisition of knowledge which cannot be found in the workshops of the master craftsmen or the academy rooms. Subsequently, an excursion or a long journey, especially to Rome, often completed the training and the professionalization of artists. Conversely, the contemporary period witnessed a surge of doubts about the role of training in the genesis of an artist and the notion of the artist as an autodidact was further developed. This section aims both to raise questions relating to modes of artistic education and their limitations, and also to the role attributed to training in the biographic historiography of artists.

#### 5. The artist after his death

Stories of the circumstances of the artist's death follow rules which are different from the form of admiration enjoyed by an artist during his lifetime. This posthumous cult contrasts greatly with the veneration of non-artists, as do particular aspects of artists' graves. It is often the case that the artist himself takes a great interest in his posthumous image and tries to influence it. The life of the artist after his death includes, among other aspects, its instrumentalization: for example, the life of Albrecht Dürer or Caspar David Friedrich was instrumentalized by the Nazis. Similarly, the reception and the interpretation of artists' lives after their deaths is evident in the production of other artists, students or followers who succeed their master.

#### 6. The artist in the work and the artist as work

The figure of the artist often appears as a subject in works of art – depicted by his or her own hand or by someone else. Furthermore, his presence in the work is also revealed through the signature and its placement. Portraits of ancient or contemporary artists enjoyed great popularity in the 19th and the 20th centuries. Artists also appear in group portraits. Honorific or fraternal paintings allow us to establish lines of contact between artists. The self-portrait is a reflection on the self, the work and social position of the artist. We catch glimpses of artistic work in scenes of workshops and academy rooms. During the 20th century we can see a blurring of the boundaries between the work and its author. Orlan, Gilbert and George, Eva and Adele are living works of art, the author embodying the work.

#### 7. Individual representation and self-stylizing

Through self-promotion, the artist grounds himself in society, describes his ambitions and tries to control societal behavior towards himself. Self-promotion presupposes different ideas of representation and stylization. Artists present themselves as princes, bohemians, outsiders, entrepreneurs, stars, etc. They even adopt the role of anti-artist. Their own writings, such as autobiographies, letters, journals, theoretical essays and manifestos, provide different means of forming their image, as do printed or radio and television interviews and public appearances.

#### 8. The disappearance of the artist as author

The death of the author, so often evoked in the framework of cultural studies, has been taken up or even prepared by artists. The initial approach of the Fluxus movement has been taken up by on-line art, where the author is no longer visible: the works often come from artists who refuse to reveal their identity. Similarly, graffiti artists prefer anonymity, although recognition of their artistic

signature means a lot to them. Conversely, collective works identify their authors, but without assigning particular contributions to individuals. All of these examples have as a starting point a conscious act, a strategy of a free artist, whereas in the mechanical and applied arts there are no artists associated with the work. Nevertheless, artifacts without an author, such as the veil of Veronica, have become very prestigious objects, especially in the Middle Ages.

#### 9. Artist as a social being

The relationship between artists and the society which surrounds them is contradictory. Their legal position, as well as their social status, are assigned to them by society. Their ties with the art market, essential for artists, and contact with clients and patrons provide a sort of anchoring in society. Nevertheless, from the beginnings of the modern period, the artist is placed outside the networks of production and of the economy. He presents himself as an outsider – or, if he is grounded in the society it is as a revolutionary, an avant-garde and moving it forward. The artists' profession changes through the centuries and varies from one society to another.

#### 10. Transmission and mediation of the image of the artist

Artists' lives represent the oldest form of transmission and mediation of the image of the artist. A history connects to that tradition through the development of the artists' monograph, a format that stands at the center of scientific publication. This concept it taken up by a type of exhibition which has become very popular: the monographic art exhibition. Art academies have been particularly implicated in mediating the image of the artist, even before museums took on this task. Furthermore, media such as art, literature, theater and film play their own important role in the transmission of artists' lives.

#### 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 14th of February 2011. 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 (EDP2011@kunst.uni-frankfurt.de) on 1st of March 2011 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 beginning of March 2011 on the websites of the network [www.proartibus.net](http://www.proartibus.net) and of the INHA [www.inha.fr](http://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 14th of February 2011.

#### 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: (EDP2011@kunst-uni-frankfurt.de).

#### Organizing committee

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

Gabriele Frickenschmidt (Goethe-Universität Frankfurt-on-Main)

Ursula Grünenwald (Goethe-Universität Frankfurt-on Main)

Iris Wien (Goethe-Universität, Frankfurt-on-Main)

#### National representatives

##### Canada:

Todd Porterfield (Université de Montreal)

todd.porterfield@umontreal.ca

##### France:

Anne Lafont (INHA)

anne.lafont@inha.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:

Richard Thomson (Edinburgh University)

r.thomson@ed.ac.uk

United States:

Henri Zerner (Harvard University)

hzerner@fas.harvard.edu

--

#### Appel à candidatures

La IXe École de Printemps organisée par le Réseau International de Formation en Histoire de l'Art, se déroulera à Francfort-sur-le-Main du 16 au 20 mai 2011 et portera sur le thème de l'artiste. 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 coopèreront côte à côte avec des chercheurs avancés. Les programmes des précédentes Écoles de Printemps figurent sur le site [www.proartibus.net](http://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

En abordant la question de l'artiste dans l'histoire de l'art, la discipline histoire de l'art entend interroger son désir originel d'embrasser l'intention du sujet derrière les œuvres. Depuis la naissance de cette discipline, le personnage de l'artiste jouit d'un intérêt majeur qui s'explique par la relation qu'entretiennent le sujet créateur – en tant qu'origine et agent de la création – et l'interprétation artistique. En outre, la subjectivité artistique et sa conceptualisation ont joué un rôle exemplaire dans le processus historique moderne de valorisation, du sujet souverain et autonome. En tant que « sujets prototypes », les artistes sont devenus des modèles de la modernité, comme l'ont démontré Heinz Knobloch et la sociologue Nathalie Heinich.

Cette intrication spécifique rend d'autant plus fructueux l'intérêt renouvelé pour la figure de l'artiste. Lorsque, durant les années 1960, certains auteurs comme Roland Barthes, Michel Foucault et Susan Sontag, entre autres, ont annoncé « la mort de l'auteur » et la fin d'une pratique d'interprétation cherchant l'origine du sens dans l'intention de l'artiste, l'histoire de l'art s'est vue obligée de renoncer à son statut de science paradigmatique du sujet. Ainsi a-t-on été en mesure de prendre en compte le caractère conditionnel des conceptualisations historiques de l'artiste, sans s'attacher trop naïvement au concept de génie créateur. Auparavant, l'histoire de l'art avait favorisé les concepts qui accentuaient le potentiel créateur d'individus exceptionnels, enracinés dans les paradigmes d'autonomie, d'originalité et d'authenticité. Ceux-ci furent privilégiés, aux dépens d'une idéologie opposée prônant (par exemple) le technicien et l'ingénieur habile sur le modèle idéal de l'Antiquité ou du Moyen-âge, ou encore celle dérivant l'œuvre de forces inconscientes, voire instinctives. Il semble qu'il est temps maintenant de reconstruire, d'une façon plus systématique, l'image de l'artiste dans ses transformations historiques, à l'intérieur de la culture occidentale et postcoloniale, et qu'il est également possible de revoir les théories générales sur le statut de l'auteur pour les arts dans une perspective comparatiste.

Que l'artiste médiéval se soit effacé derrière son œuvre et qu'il ait – artisan modeste – renoncé à

toute revendication de gloire n'est qu'un des nombreux clichés provenant de considérations étroites. Des études récentes ont démontré que la multitude d'exergues et d'inscriptions d'artistes conservées, comme les signatures dont ils se servaient pour attester la paternité d'un ouvrage ou d'une œuvre, réfutent singulièrement de tels stéréotypes. Il est aussi inapproprié d'envisager une image d'artiste homogène dans l'Antiquité et le Moyen-âge sans avoir retracé historiquement les conceptions divergentes de paternité artistique au cours des différentes époques, au sein de genres artistiques divers, et à travers des régions multiples.

Certes, il y eut très tôt des témoignages d'artistes révélant leur propre conscience d'être des sujets créateurs, mais ce n'est qu'à la Renaissance que se développe le concept emphatique de l'artiste s'émancipant de plus en plus de la part matérielle de son travail et promouvant la reconnaissance de l'acte artistique comme production idéale. Le « disegno » et le « concetto » respectivement, et l'« invenzione » sont désormais les critères de la nouvelle créativité artistique, favorisant par là-même une conception de plus en plus spirituelle de la création. L'artiste s'élève ainsi au niveau du savant, de l'inventeur et du philosophe. A l'« anoblissement » recherché par les artistes eux-mêmes dans leurs œuvres, se joint la création rétrospective de légendes au moyen d'un nouveau genre littéraire : la biographie d'artiste. Celle-ci atteindra un premier sommet avec Vasari au milieu du 16e siècle et servira de modèle pour l'histoire de l'art à ses débuts. Sur le plan socio-historique, ces processus se manifestent dans le fait que les artistes se rapprochent de la vie et la culture courtoises, alors que certains d'entre eux sont authentiquement anoblis. Simultanément, on observe une exigence croissante concernant la formation des artistes, qui inclue l'érudition philologique et littéraire et les savoirs optique et physique, jusqu'aux connaissances en anatomie. Aussi, la formation artistique s'institutionnalise dans des académies qui éclosent partout en Europe.

La formation joue un rôle primordial dans l'autonomisation grandissante des arts jusqu'à son apogée au cours des 19e et 20e siècles. Ce développement est accompagné de changements quant à la position sociale de l'artiste qui, de plus en plus émancipé de sa liaison ferme à son commanditaire, n'est que difficilement classable en termes sociologiques, se prêtant tantôt au rôle de prince, tantôt à celui de mendiant. De tous nouveaux phénomènes voient le jour : l'« artiste méconnu », l'autodidacte, l'« outsider ». A partir du 19e siècle, l'artiste ne se qualifie plus exclusivement par sa formation, mais aussi par son tempérament ou sa capacité particulière à créer une œuvre originale ; en conséquence, la notion même d'artiste s'élargit. Les limites entre l'artiste et le non-artiste se dissolvent également, puisque ceux qui produisent des images sans pour autant avoir l'intention de créer, comme les personnes psychiquement malades, les « primitifs » ou bien les enfants, se voient en effet considérés comme artistes.

L'École de Printemps vise à examiner l'ampleur et la diversité des conceptions de la figure de l'artiste, et les modèles historiques qui en rendent compte. Les ressorts des études de genre sont explicitement inclus dans ce projet.

## 1. Mythes de l'artiste

Les conceptions mythiques de l'artiste ont de multiples facettes, allant de l'artiste créateur, saint, sauveur ou messie, à sa désignation comme inventeur ou scientifique, génie originel ou universel, jusqu'à l'obsédé, fou ou chaman. L'artiste peut apparaître comme un personnage tragique, qui dépérit à cause de l'art ou de son environnement, un martyr ou une personne souffrante. Les

mythes des Pygmalion, Prométhée, Héphaïstos ou Orphée en font partie comme les anecdotes sur les artistes de l'Antiquité et des temps modernes. Quant à la modernité, elle invente l'image de l'artiste méconnu ; on pourrait même ajouter l'artiste fictif.

## 2. Concepts de la création artistique

Il existe une concurrence entre diverses conceptions de la création artistique. Soit on considère que le travail de l'art se traduit par la réalisation consciente d'idées qui émanent de l'artiste lui-même ou d'autres individus : le commanditaire ou un intermédiaire délégué par ce dernier. Soit on valorise l'inspiration créatrice, c'est-à-dire une production artistique plus ou moins inconsciente. Le travail de l'art pourrait se décrire comme celui d'un atelier artisanal au Moyen-âge et dans la sphère de l'église orientale. Aussi, la copie fidèle semble plus estimée que la quête d'originalité. Des conceptions opposées de la créativité ont des fondements religieux et culturels variés. D'une part, la production d'images est décrite comme un acte créateur, par la translation de l'idée de la création divine : l'artiste apparaît comme un être proche de la divinité. D'autre part, dans des sociétés révolutionnaires, l'artiste peut être l'avant-coureur d'un nouveau monde, où tout un chacun est artiste. Ailleurs, la virtuosité devient le point focal du travail de l'art. A l'époque du romantisme, émerge même la notion d'« artiste sans main ».

## 3. Des topoï du don inné de l'art

En se fondant sur le célèbre ouvrage d'Ernst Kris et d'Otto Kurz : 'La légende de l'artiste', il faudrait interroger les topoï développés pour décrire le don inné de l'art. Le talent naturel d'un Giotto, la ligne parfaitement régulière, le cercle parfaitement rond, les raisins de Zeuxis, la servante de Rembrandt... sont des périphrases servant à décrire les facultés artistiques. Comme l'œuvre d'art est, depuis le romantisme, un don inestimable, le génie paraît 'don-né', don que reçoit l'artiste dans un acte de grâce inconcevable par une instance élevée. Friedrich Wilhelm Schlegel conçoit l'œuvre comme un témoin ultimement insaisissable d'une eschatologie intérieure. Découverte, vocation, libération de soi et autres tropes servant à décrire l'initiation des artistes seront abordées dans cette section.

## 4. La voie vers l'artiste, sa formation

La formation joue un rôle essentiel dans la vie d'un artiste. Au cours de l'histoire, on a assisté à plusieurs changements dans sa conception. A l'apprentissage dans l'atelier-chantier fut progressivement substituée la formation dans les académies des beaux-arts. Cette évolution s'est accompagnée d'un changement du canon quant aux facultés et aux domaines de connaissances requises. Un des aspects déterminants de la formation concerne l'acquisition de connaissances extérieures à l'atelier du maître ou aux salles des académies. Une excursion ou un long voyage, particulièrement à Rome, complète souvent la formation et la professionnalisation de l'artiste. En revanche, la période contemporaine voit naître le doute quant au rôle de la formation dans la genèse d'un artiste et le concept d'autodidacte se développe davantage. Cette section cherche à évoquer les questions relatives aux modes de formation artistique et à leurs limites, mais aussi le rôle qui lui est attribué dans l'historiographie biographique des artistes.

## 5. L'artiste après sa mort

Le récit sur les circonstances de la mort d'un artiste, le culte obituaire fondamentalement différent de la vénération accordée aux défunts non-artistes, ou encore le façonnement particulier de tombeaux d'artistes, suivent des lois qui varient sensiblement selon les modes d'admiration

portée aux artistes de leur vivant. Il arrive plutôt fréquemment que l'artiste lui-même porte un grand intérêt à son image post mortem et qu'il tente de l'infléchir. La vie de l'artiste après sa mort inclut par ailleurs l'instrumentalisation de celle-ci : par exemple, la vie d'Albrecht Dürer ou celle de Caspar David Friedrich par les nazis. De même, la réception et l'interprétation des œuvres se manifestent dans la production d'autres artistes, élèves ou successeurs.

#### 6. L'artiste dans l'œuvre et l'artiste comme œuvre

L'artiste figure fréquemment comme sujet dans les œuvres d'art – de sa propre main ou de celle d'autrui. Pourtant, sa présence dans l'œuvre se révèle aussi par la signature et la mise-en-scène de celle-ci. Des portraits d'artistes anciens ou contemporains ont joui d'une grande popularité ; aux 19e et 20e siècles, ils apparaissent également dans des portraits de groupe. Des tableaux amicaux et honorifiques ont permis d'établir des contacts entre artistes. L'autoportrait est une réflexion sur soi, sur le travail et la position sociale de l'artiste. Le travail de l'art transparait aussi dans les scènes d'atelier ou les salles d'académie. On perçoit au cours du 20e siècle un estompage des frontières entre l'œuvre et son maître. Orlan, Gilbert et Georges, Eva et Adèle sont des œuvres d'art vivantes, l'auteur étant l'œuvre.

#### 7. Mise en scène et stylisation de soi

Par l'autopromotion, l'artiste s'enracine dans la société, il décrit ses ambitions et tente de diriger le comportement de la société vis-à-vis de lui. L'autopromotion repose sur différentes conceptions de la représentation et de la posture. Les artistes se veulent des princes, des bohémiens, des marginaux, des entrepreneurs, des vedettes etc. ; ils s'adaptent même au rôle de l'anti-artiste. Les écrits comme les autobiographies, les lettres, les journaux, les essais théoriques et les manifestes sont pour l'artiste des moyens de façonner son image, à l'instar des entrevues, des entretiens et des apparitions publiques.

#### 8. La disparition de l'artiste en tant qu'auteur

La mort de l'auteur, souvent évoquée dans le cadre des études culturelles, a été appréhendée, voire préparée par les artistes. Les commencements du mouvement Fluxus ont été repris par l'art en ligne, où l'auteur n'est plus saisissable ; l'œuvre provenant souvent d'artistes qui refusent de révéler leur identité. D'ailleurs, les artistes de graffiti préfèrent eux-aussi l'anonymat, bien que la reconnaissance de leur signature artistique compte beaucoup à leurs yeux. De même, les œuvres collectives désignent leurs auteurs sans pour autant spécifier l'apport particulier de chacun à l'ouvrage. Tous ces exemples partent du principe de l'acte conscient, d'une stratégie de l'artiste libre, alors que, dans les arts mécaniques et appliqués, aucun artiste n'est généralement associé à l'ouvrage. Pourtant, des artefacts dépourvus d'auteur, comme le voile de Véronique, constituaient des objets très prestigieux, particulièrement au Moyen-âge.

#### 9. L'artiste comme être social

Le rapport de l'artiste à la société qui l'entoure est contradictoire. Sa position légale, mais aussi son statut social, lui sont assignés par la société. Les liens avec le marché de l'art, essentiels pour un artiste, ainsi que le contact avec les clients ou les commanditaires constituent une sorte d'ancrage dans la société. Cependant, dès le début de l'époque moderne, l'artiste se positionne en dehors des circuits de production et d'économie. Il se présente souvent comme un personnage hors norme – ou bien, s'il se situe dans la société, c'est comme révolutionnaire, avant-gardiste, qu'il la fait avancer. La profession de l'artiste change au cours des siècles et varie selon les sociétés.

## 10. Transmission et médiation d'images d'artiste

Les vies d'artiste constituent la forme la plus ancienne de transmission et de médiation de l'image de l'artiste. L'histoire de l'art poursuit d'ailleurs ce schéma avec la monographie d'artiste, qu'elle privilégie dans le cadre des publications scientifiques. Ce principe est également repris par un type d'exposition devenu très populaire : l'exposition d'art monographique. Les académies de beaux-arts ont été plus qu'accessoirement impliquées dans la médiation d'images d'artiste, bien avant que le musée se soit chargé de cette tâche. Enfin, les médias comme l'art, la littérature, les arts de la scène et le film jouent un rôle non négligeable dans la transmission de la vie d'artiste.

### 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 14 février 2011. 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 (EDP2011@kunst.uni-frankfurt.de), pour le 1er mars 2011, 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 au début de mars 2011, sur le site du réseau [www.proartibus.net](http://www.proartibus.net) et de l'INHA [www.inha.fr](http://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 14 février 2011, 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 (EDP2011@kunst.uni-frankfurt.de).

Le Comité Organisateur

Thomas Kirchner (Goethe-Universität Francfort-sur-le-Main)  
Gabriele Frickenschmidt (Goethe-Universität Francfort-sur-le-Main)  
Ursula Grünenwald (Goethe-Universität Francfort-sur-le-Main)  
Iris Wien (Goethe-Universität Francfort-sur-le-Main)

Les Correspondants nationaux

Allemagne :

Thomas Kirchner (Goethe-Universität Francfort-sur-le-Main)  
kirchner@kunst.uni-frankfurt.de  
Michael Zimmermann (Katholische Universität Eichstaett)  
michael.zimmermann@ku-eichstaett.de

Canada :

Todd Porterfield (Université de Montreal)  
todd.porterfield@umontreal.ca

États-Unis :

Henri Zerner (Harvard University)  
hzerner@fas.harvard.edu

France :

Anne Lafont (INHA)  
anne.lafont@inha.fr

Italie :

Marco Collareta (Università di Pisa)  
m.collareta@arte.unipi.it  
Maria Grazia Messina (Università di Firenze)  
mariagrazia.messina@unifi.it

Japon :

Atsushi Miura (Université de Tokyo)  
amm579@arion.ocn.ne.jp

Royaume Uni :

Richard Thomson (Edinburgh University)  
r.thomson@ed.ac.uk

Suisse :

Jan Blanc (Université de Genève)  
jan.blanc@unige.ch

Quellennachweis:

CFP: "Der Künstler" international academy (Frankfurt, 16-20 May 11). In: ArtHist.net, 16.01.2011. Letzter Zugriff 24.04.2026. <<https://arthist.net/archive/776>>.