

schrift zusammen. Diese Auseinandersetzung von zeitgenössischen Künstlern mit einem historischen Phänomen wurde von der niederländischen Botschaft und dem Mondriaanfonds gefördert.

Zusammenfassend kann man sagen, dass nur wenige es gewagt haben, die Entwicklung von De Stijl bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen und zu untersuchen, wie in der Vergangenheit mit diesem Phänomen umgegangen wurde. Tatsächlich stellen nur Van Straaten und Anthonissen eine löbliche Ausnahme dar. Sie blickten sogar über die Grenzen der Niederlande hinaus und machten bemerkenswerte Entdeckungen. Viele Museen favorisierten kleine Ausstellungen ohne einen Katalog oder sonstige Begleitpublikation. Die kunsthistorische Agenda in den Niederlanden wird von The-

men bestimmt, die sich leicht vermarkten lassen und deren Hauptziel nicht mehr in der wissenschaftlichen Erschließung liegt. Zu Recht hat Léon Hanssen das vom Kommerz geprägte Festival missbilligt. Qualität wird oft dem Ziel aufgeopfert, ein breites internationales Publikum zu erreichen. Instrumentalisierung von Kunst zur Stärkung der nationalen Identität und zur Steigerung der Besucherzahlen in den Museen – so könnte die wenig erbauliche Zukunft aussehen.

DR. HERMAN VAN BERGEIJK
Technische Universiteit Delft,
Postbus 5, NL-2600 AA Delft,
H.vanBergeijk@tudelft.nl

„Zum Zweifeln fehlen mir die Gründe!“ Oder: Wieviel Ungewissheit vertragen Bilder?

Visuelle Skepsis.

Wie Bilder zweifeln. Workshop der Universität Hamburg in Kooperation mit dem Warburg-Haus, Maimonides Centre for Advanced Studies, 11.–12. Dezember 2017

Wenn wir zweifeln, stellen wir infrage oder werden unsicher. Der Zweifel zersetzt also Konzepte wie Gewissheit, aber auch Glaube oder Wissen. Er steht etymologisch in einer komplexen Beziehung zur Skepsis, die epistemologisch auch als Antipodin zu Wahrheit, Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit verstanden wird (vgl. Michael Albrecht, Skepsis, Skeptizismus und Stefan Lorenz, Zweifel, in: Joachim Ritter u. a. [Hg.], *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Darmstadt 1995, Sp. 938–974 und Bd. 12, 2004, Sp. 1520–

1527). Aber können nur Menschen zweifeln oder können Bilder es auch? Gibt es genuin bildliche Zweifel, also den Zweifel *im* Bild oder nur den Zweifel *am* Bild? Wo würde dieser ansetzen und wo an seine Grenzen stoßen? Schon im titelgebenden Ausruf Ludwig Wittgensteins wird deutlich, dass dieser im Gegensatz zu René Descartes' systemischem Zweifel Bedingungen voraussetzt, die nicht angezweifelt werden können, dass „der Zweifel nur auf dem [beruht], was außer Zweifel steht“ (*Über Gewißheit*, hg. v. Gertrude E. M. Anscombe/Georg H. von Wright, Frankfurt a. M. 1970, 10 u. 134). Diese Notwendigkeit von Gewissheit für die Ungewissheit berührt für Bilder die Frage nach ihrer Negationsfähigkeit. Denn nach Wittgensteins Prämisse: „Ich kann ein Bild davon zeichnen, wie Zwei einander küssen; aber doch nicht davon, wie Zwei einander nicht küssen“, ist die vollkommene Negation *durch* Bilder aufgrund ihres affirmativ deiktischen Charakters nicht möglich und lässt daher nur das Bezweifeln von Teilen und Aspekten, also den partiellen Zweifel, zu (Wittgenstein, Bemerkungen, in: *Wie-*

ner Ausgabe, Bd. 3, hg. v. Michael Nedo, Wien/ New York 1995, 56; vgl. auch Dieter Mersch, Ikonizität. Theorie des Bildlichen nach Wittgenstein, in: *Bild-Performanz*, hg. v. Ludger Schwarte, München 2011, 121–123).

Wie sähe also ein partieller visueller Zweifel im Einzelnen aus und wo wäre er anzutreffen? Diesen Fragen widmete sich der von Margit Kern (Hamburg) organisierte Workshop zum Thema „Visuelle Skepsis. Wie Bilder zweifeln“. Hierfür kamen im Dezember 2017 jüngere und etablierte Kunsthistoriker*innen wie Monika Wagner (Hamburg), Nicola Suthor (New Haven), Karlheinz Lüdeking (Berlin), Wolfgang Kemp (Hamburg) und Werner Busch (Berlin) sowie Vertreter*innen der kuratorischen Praxis, der Philosophie und der Medienwissenschaft zusammen. In „historische[r] Vielfalt“ (CfP des Workshops) wurden programmatisch Bildphänomene des Spätmittelalters bis zur Gegenwart medienübergreifend diskutiert. Malerei, Druckgrafik, Architektur, Fotografie, Installation und Skulptur sowie neuere Medien wie Comics und Video Games waren die Untersuchungsgegenstände. Kern betonte in ihrer Einführung, dass es nicht darum gehen solle, Texte des Skeptizismus auf Bilder anzuwenden. Im Hinblick auf die Theoriedichte des Workshops schien die komplexe Begrifflichkeit jedoch nur schwer ohne diese auszukommen. Trotzdem war für Kern die Eigenständigkeit der Bilder und ihre Fähigkeit zu zweifeln zentral. Sie wies mehrfach auf das wirkmächtige Potenzial des visuellen Zweifels hin. Als Beispiel für zweifelnde Bilder dienten ihr u. a. der Bostoner Flügelaltar des Hippolytus-Martyriums (flämisch, 15. Jh.) sowie Vicente Carduchos Emblem auf der letzten Seite seiner *Dialogos de la Pintura* (1634). Somit verfolgte der Workshop einen aktuellen Ansatz, thematisieren doch nicht nur Begriffe wie Bildakt oder Bildevidenz das Eigenpotenzial der Bilder (vgl. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010; Ludger Schwarte, *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn 2015), sondern auch Veranstaltungen wie die vergangene Tagung „Bilder tadeln Bilder“ (Münster, Mai 2016) oder die zu „Bild und Negativität“ (Erlangen, April 2018).

AUF DER SUCHE NACH DEM VISUELLEN ZWEIFEL

Es wurden auf dem Workshop unterschiedliche Bildebenen identifiziert, auf welchen sich Phänomene der Skepsis visualisieren. So widmete sich Jürgen Müller (Dresden) in seinem Vortrag zu Bruegel besonders dem ikonografischen Zweifel. Müller resümierte, dass der Wahrheitskonflikt sich nicht im Bild, sondern nur im Kopf der Betrachter*innen auflöse und verschob den visuellen Zweifel somit in die Rezeption. In diesem Kontext wurde ausführlich über die Historizität visueller Zweifel und deren Lesbarkeit diskutiert. Wagner und Busch merkten die Diskursorientiertheit nachträglicher Reflexion an und Meinrad von Engelberg (Darmstadt) die „zeitgebundene Lesbarkeit“. Ein Bewusstsein für Historizität ist zwar generell sinnvoll, erscheint in diesem Kontext jedoch wie ein Plädoyer für Rezeptionsgeschichte und kann gegen jedwede Rezeption von Kunst – wie sie in ihrer notwendigen Nachträglichkeit Grundbestandteil jeder Art von Kunstgeschichte ist – ins Feld geführt werden. Auch verortet diese Argumentation die Skepsis außerhalb der Bilder und nimmt ihnen damit ihre *agency*. Kerns Vorschlag einer möglichen Speicherung von Bild- und Seherfahrung im Kunstwerk scheint daher konstruktiver.

Kristin Drechsler (Lüneburg) verortete den Zweifel in ihrem Vortrag zu Giorgio Morandis Stillleben methodisch in Produktionsprozess und Materialität. In Morandis Variationen und Wiederholungen interpretierte sie Produktions- sowie Rezeptionsprozess als „Kreisgang mit den Gegenständen“ und hob das skeptische Potenzial der Serialität von Bildern hervor. Aus Ding-philosophischer und phänomenologischer Perspektive und im Anschluss an Maurice Merleau-Pontys *Der Zweifel Cézannes* (1965) beschrieb Drechsler, wie die Erfahrung der Dinge selbst bei Morandi zu einer „spezifischen Präsenz der Dinge“ führe. Der Zweifel ginge nicht vom Subjekt aus, stattdessen würden jedwede Beherrschungsversuche des Blicks von den Bildern selbst infrage gestellt.

Monika Wagner hingegen sprach vorwiegend von medial bedingten Bildzweifeln. In ihrem Vor-

Abb. 1 Panels aus Sergio Tulliano/Luciano Gatto/Michele Mazzon, Dem Wandler auf der Spur, in: Doppelleben. Lustiges Taschenbuch. Enten-Edition 8, Berlin 2003, S. 317



trag zum Glas als transparentem Medium analysierte sie simuliertes Glas bei Étienne Mouligneufs *La Pourvoyeuse* (ca. 1770) nach Jean-Siméon Chardin (*Abb. 2*), das fotografische Glasnegativ in André Kertész' *Broken Plate* (1929) und Acrylglas in Thomas Demands Diptychon *Glas 1 und 2* (2002). Mouligneufs *Trompe-l'œil*-Gemälde impliziert nach Wagner mehrere mediale Transferleistungen und Simulationen. Im Grunde handele es sich um eine ölmalerische Darstellung einer Druckgrafik eines real existierenden Gemäldes hinter einer gesprungenen Glasscheibe. Medialität und Materialität changierten somit zwischen Opazität und Transparenz. Wagner deutete die Darstellung des gesprungenen Glases bei Mouligneuf nicht nur als inhärent ikonoklastischen Gewaltakt und als Integration einer gestörten Ordnung, sondern vor allem auch als Kommentar: Mouligneuf konstruierte einen „oszillierenden Dialog, der die wohlgeordnete Welt Chardins [skeptisch] hinterfragt“.

Auch in der Fotografie fand Wagner die Kommentarfunktion des gesprungenen Glases. Kertész' *Broken Plate* zog sich wie ein Leitmotiv durch den Workshop. Die fotografische Aufnahme der Stadtansicht von Paris mit zersprungenem Glasnegativ fehlte weder in Kerns Einführung noch im Vortrag von Beate Pittnauer (Braunschweig) zu fotografischen Gewissheiten und medialen Selbstzweifeln. Die offensichtliche mediale Selbstreferentialität von *Broken Plate* zeigt den zweigeteilten Produktionsprozess. Die Transparenz des Mediums, so Wagner, gehe verloren und die Materiali-

tät trete in opaken, nicht intentionalen Spuren hervor, die semantische Qualitäten transportierten (vgl. auch Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, 9–19). Mediale Transparenz und Opazität seien gleichermaßen in der Lage, mediale Skepsis zu generieren, indem durch die Selbstanzeige die eigene Transparenz angezweifelt werde.

Was Dieter Mersch in seinem Aufsatz zur Ikonizität aber feststellt, nämlich dass „Medialität, Wahrnehmung, Ästhetik, Technik, Symbolisierung und Performanz [...] konnektive Kategorien“ sind (Mersch 2011, 113), bestätigte sich auch während des Workshops. Dieser Konnektivität folgend, finden sich visuelle Zweifel in diesen Kategorien auch im Verbund. Grundsätzlich lässt sich aber festhalten, dass widerständige Momente, Widersprüche, Brüche, Wiederholungen, Ambivalenzen und Ambiguitäten zu Irritation und Verunsicherung führen, aus denen dann beim Betrachter Skepsis resultiert. Und wengleich der Zweifel der Bilder im Vordergrund des Workshops stand, ist dieser doch immer auch den Künstler*innen und Betrachter*innen inhärent.

DIE MEDIALE SELBSTBEFRAGUNG DER BILDER

Das Selbstbewusstsein von Bildern und das damit einhergehende wirkmächtige Potenzial, am eigenen Medium zu zweifeln, entwickelte sich zu einem thematischen Schwerpunkt des Workshops.

Den fulminanten Schlusspunkt setzte Sophia Kunze (Hamburg) mit ihrem Beitrag zu Momenten der visuellen Skepsis im Video Game. Sie untersuchte hyperrealistische Videospiele als multisensorische und operative Bewegbilder auf ihr Potenzial hin, Skepsis hervorzurufen – im Gegensatz zu ihrer immersiven und affizierenden Wirkung. Besondere Aufmerksamkeit wurde hierbei der Darstellung grafischer Linseneffekte zuteil. Unter anderem in *The Witcher 3: Wild Hunt* (2015) sind „atmosphärische Effekte“ wie Wasserspritzer und Regentropfen zu konstatieren, die von der simulierten Linse perlen, Schmutz- und Blendenflecken sowie *lens flares* (Linsenreflexionen), die nur im simulierten Sonnenlicht zu erkennen sind (Abb. 3). Kunze stellte die Frage, wieso diese Linseneffekte nicht die Immersion der Spieler*innen breche, denn wieso sollte es einen Linseneffekt geben, wenn es gar keine Kamera gibt? Im Gegensatz zu Ego-Shooter-Spielen aber, in denen die Bildwelt aus dem Blickwinkel des Protagonisten wahrgenommen werden soll, handele es sich hier um eine simulierte Kamerafahrt, in der die Spieler*innen die Position der Kameraführung einnehmen, wie dies gelegentlich auch im Film vorkomme (vgl. z. B. die animierten Blutstropfen in *Saving Private Ryan*, 1998). Insofern folgerte Kunze, dass „die mediale Brechung eines simulierten Mediums [...] als immersiv rezipiert werden“ kann.

Auch weisen die Effekte Unterschiede zu denen im Medium der Fotografie und des Films auf, haben sie doch im Video Game meist ebenfalls operative und narrative Funktionen. Im Gegensatz zu Film und Fotografie – man denke an die nicht intentionale Offenlegung des Mediums bei Kertész –, in denen Linseneffekte zunächst Störung und Zurschaustellung des Mediums bedeuteten, also entweder Authentifizierung oder Skepsis generierten, besäßen die Linseneffekte im Video Game genau die umgekehrte Wirkung. Hier potenzierten sie die Scheinhaftigkeit der Simulation. Mediale Skepsis, so Kunze weiter, sei auch im Video Game an die spezifische Materialität gebunden, so dass der Linseneffekt von Film und Fotografie im Spiel den unintendierten *glitch*, die Störung im mathematischen System, darstelle. In der

anschließenden Diskussion wurde über die Möglichkeiten von Selbstreferentialität im Medium des Video Games nachgedacht und nach existierenden intentionalen *glitches* gesucht. Drechsler fasste die Überlagerung unterschiedlicher Bildebenen im Video Game zusammen, in denen die Spieler*innen sich zwischen der simulierten 3D-Welt, der mehr oder weniger transparenten 2D-Linse und der abstrakten obersten Bildebene bewegen, auf der sich symbolhaft Steuerungsinformationen und Lebensanzeigen befinden.

Im Hinblick auf das skeptische Potenzial der Offenlegung oder Verschleierung des Mediums knüpfte Kunze nicht nur an Wagners Vortrag an, sondern auch an die Ausführungen von Janne Lenhart (Hamburg) zum „ostentativen Zweifel am Trompe-l'œil“ in Cornelis Gijsbrechts' *Rückseite eines Gemäldes* (1670) sowie an von Engelbergs Ausführungen zur Struktur des Kant'schen „Als ob“ in der Architektur des 18. Jahrhunderts (vgl. Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, Berlin 1911). Letztgenannter Beitrag war für die Veranstaltung schon deshalb unverzichtbar, weil Architekturgeschichte oftmals nur marginal zur Entfaltung von Bildtheorien herangezogen wird. Hier ließ sich aber zeigen, wie sich methodische und strukturelle Bildtheorie auch medienübergreifend manifestiert und gedacht werden muss. Von Engelberg verstand in seinem Vortrag Skepsis als ästhetische Erfahrung, als eine den architektonischen Strukturen eingeschriebene Rezeption, und führte dies u. a. anhand der skulpturalen und malerischen Ausstattung des Zwiefaltener Münsters und der Staffagearchitektur des Vesuvs von Wörlitz (1788–94) aus.

Die lustvolle Rezeption des Scheinbetrugs der naturalistischen, jedoch ungefassten Zwiefaltener Ezechiel-Gruppe (um 1768) und der kunstvollen Illusion des Trompe-l'œil-Deckengemäldes (um 1750) funktioniere nur durch den Konsens der Rezipient*innen. Diese müssten sich trotz des Durchschauens jener leicht aufzudeckenden Täu-

Abb. 2 Étienne Moulinneuf, *Back from the Market (La Pourvoyeuse)*, ca. 1770. Öl/Lw., 46 x 38 cm. Los Angeles County Museum of Art, M.2007.24 (<https://collections.lacma.org/node/213380>)



schung dennoch auf diese im Sinne einer „werkimmanenten ästhetischen Distanz“ einlassen, was von Engelberg als Skepsis auswies. Auch er verortete die visuelle Skepsis somit in der Rezeption von Bildern. Die Re-

zeption solcher architektonischen Strukturen funktioniere rezeptionsgeschichtlich unter der Kantischen Prämisse der „gewitzigten“ Urteilskraft (z. B. *Kritik der Urteilskraft. Akademieausgabe von Immanuel Kants Gesammelten Werken*, Bd. 5, Berlin 1913 [EA 1790], 335). Aus dieser Argumentation heraus ließe sich sein Fazit „Auch Bauten können zweifeln!“ aber auch in Zweifel ziehen. Denn letztlich bleibt auch bei von Engelbert die Frage offen, inwieweit das Gebäude selbst oder die Rezipient*innen zu zweifeln beginnen.

Im Gegensatz zur medialen Simulation bei Kunze stellten Lenhart und von Engelberg Materialfragen ins Zentrum ihrer Überlegungen: Wie bei Gijbsbrechts die Darstellung von Leinwand auf einer Leinwand teilweise zu einer Deckung von Bildträger und Bildobjekt führte, so fand auch von Engelberg Grenzfälle zwischen Wirklichkeit und Bild in den Basaltsäulen, die in den Vesuv von

Wörlitz eingelassen sind. Nicht nur von ihm wurde so der Status der Bilder durch die Verschränkung von Material, Medium und Wirklichkeitsüberlagerungen in Frage gestellt (vgl. – wie Kern in ihrer Einführung – Johannes Grave, Grenzfälle zwischen Naturpräparat und Landschaftsbild. Bonavita Blanks Musivgemälde, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 9/1, 2012, 39–48; Hans-Jörg Rheinberger, Präparate. „Bilder“ ihrer selbst. Eine bildtheoretische Glosse, in: *Bildwelten des Wissens* 2, 2003, 9–19).

DER METHODISCHE ZWEIFEL AN DEN BILDERN

Ergänzt wurden die Vorträge am ersten Tag durch eine Postersektion. Dieses aus den Naturwissenschaften übernommene Format muss im geistes- und kulturwissenschaftlichen Kontext jedoch skeptisch hinterfragt werden. Dass die inhaltlich



Abb. 3 The Witcher 3: Wild Hunt. Videostill mit dynamischen Linseneffekten. Warschau, CD PROJEKT RED 2015

interessanten Beiträge der drei Nachwuchswissenschaftler*innen letztlich die verdiente Aufmerksamkeit bekamen, lag vor allem an der abendlichen Podiumsdiskussion. Lukas R. A. Wilde (Tübingen) stellte dort sein Projekt zum „dritten Zeichenraum“ als Ebene des methodischen Zweifels in der Rezeption von Comics und Mangas vor (vgl. Stephan Packard, *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen 2006, 137). Auch Wilde sieht eine Form von Skepsis in der Comicrezeption am Werk, die zum Lustgewinn beiträgt: So beinhalte die Darstellung von Comicfiguren wie Hello Kitty oder Donald Duck eine nicht aufzulösende Ambivalenz zwischen Bildobjekt und Bildsujet bzw. dem narratologischen „referential meaning“ (vgl. Jan-Noël Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln, NE 2016, 53). In der Rezeption bleibe unentschieden, ob es sich um Personifikationen oder Anthropomorphismen handle. Auch müssen die Rezipient*innen sich analog zu Meinrad von Engelbergs Vortrag auf die durchschaute Illusion einlassen. Denn einfach zu durchschauende Maskierungen würden in der Comicwelt häufig nicht durchschaut (Abb. 1). Nach Wilde und in Anlehnung an Stephan Packards Ausführungen setzen solche Bildphänomene des Comics einen „methodischen Zweifel“ an der sichtbaren Bildlichkeit“ voraus, der in der Rezeption mitgedacht

werde (Packard, Erzählen Comics?, in: *Erzählen im Comic. Beiträge zur Comieforschung*, hg. v. Otto Brunken/Felix Giesa, Essen 2013, 17).

Kern versuchte schon zu Beginn durch die philosophische Struktur des Dialogischen Multiperspektivität und Mehrstimmigkeit als methodische Grundlagen des Diskurses zu etablieren – mit expliziter Ausklammerung der mit dem Dialogischen einhergehenden Symmetrie der Dialogpartner. Hinsichtlich der Methodik des Workshops bzw. der Herangehensweise an das Thema der visuellen Skepsis erscheint es weiterführend, abschließend und grundsätzlich zu fragen, wie breit oder eng Tagungs- und Workshopthemen gesteckt werden müssen, damit ein epistemologischer Mehrwert erzeugt werden kann. Erscheint für eine künftige Auseinandersetzung mit dem Themenfeld visueller Skepsis eine engere oder breitere Skalierung des Forschungsfeldes vorstellbar? Wäre es möglich, anhand einer Öffnung des hier größtenteils westlichen Materials auf das Globale oder Transregionale hin zu sinnvolleren Aussagen über eine universelle Bildtheorie des Zweifels zu gelangen? Oder könnte eine engere zeitliche und/oder mediale Eingrenzung die Verständigung auch terminologisch vereinfachen? Die Diskussion changierte etwas zu unentschieden zwischen partikularen Historizitäten von Bildern und bildtheoretischen Überlegungen zum visuellen Zweifel. Diese

Unentschiedenheit schien schon im Einsatz des Singulars (visuelle Skepsis) wie auch des Plurals (Bilder) im Titel des Workshops auf.

Wie viel Ungewissheit vertragen nun Bilder? Laut Lüdeking sei die Skeptikerin die ideale Kunsthistorikerin, denn Skepsis bedeute, etymologisch hergeleitet, „sehende Forschung und forschendes Sehen“. Der Workshop zeigte, wie viel-

fältig visuelle Skepsis und skeptische Praxis ausfallen können und fungierte als Versuchsfeld, an das künftig angeschlossen werden sollte. Der Tagungsband ist in Vorbereitung.

HELENE BONGERS, B.A.
 Masterstudentin an der FU Berlin,
 HeleneBongers@gmx.de

Un dimenticato „cutting“ di Pacino di Buonaguida

Nella Firenze in cui Giotto e Dante Alighieri avevano rinnovato l'arte figurativa e letteraria, consegnando alla storia alcune delle pagine culturali più importanti dei quei secoli, e di quelli a venire, è possibile misurare in maniera plastica la reazione a tali personalità. In particolare, è possibile riconoscere nella città fiorentina un precoce interesse per l'arte gottesca, le cui caratteristiche formali sarebbero divenute nel corso del Trecento fondamentali, fino addirittura alla creazione di una sorta di 'accademia gottesca' (per una panoramica, si veda *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300–1450*. Exhibition cat. a cura di Ann Lucke/Laurence R. Kanter, New York 1994). Tra i primi interpreti del nuovo verbo di Giotto, costituito da plausibilità spaziale, volumetria dei corpi e realismo, vi fu senza dubbio Pacino di Buonaguida, che fu attivo a Firenze per tutta la prima metà del seco-

lo. Dell'artista si conoscono solo due fonti archivistiche: un atto notarile del 20 febbraio 1303, che ci comunica la fine del rapporto professionale con un a noi ignoto Tambo di Serraglio, e la sua iscrizione alla matricola dell'Arte dei medici e speziali del 1329–30 circa (Francesca Pasut, Pacino di Buonaguida, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 80, Roma 2014, www.treccani.it).

Fortunatamente, disponiamo di almeno un dipinto firmato, il polittico della Galleria dell'Accademia di Firenze con *Cristo crocifisso tra Maria, San Giovanni dolente e santi* (inv. 1890, n. 8568), dal quale la critica – ed in particolare Richard Offner con il suo *Elder Contemporaries of Bernardo Daddi* (Firenze 1987) – ha messo a fuoco l'arte del pittore. Questo fu autore di un discreto numero di tavole, ma in particolare fu attivo nella miniatura, tanto che le sue opere monumentali, come il grande *Albero della Vita* sempre all'Accademia (inv. 8459), sono ancor oggi inserite nella cosiddetta 'tendenza miniaturistica' dell'arte fiorentina dell'epoca. Tra le altre cose, Pacino fu anche uno dei principali decoratori della *Divina Commedia* di Dante, dato che molti dei cosiddetti 'Danti del Cento' presentano le cantiche miniate da lui (Francesca Pasut, I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni, in: