

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL

BEITRÄGE ZUR
KUNSTGESCHICHTE
UND VISUELLEN KULTUR

#1-2023

EDITORIAL OFFICE / REDAKTION

Katharina Böhmer
Beate Fricke

Redaktion der Zeitschrift 21: Inquiries into Art, History, and the Visual –
Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur
Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Mittelstrasse 43,
CH–3012 Bern, Switzerland

21-inquiries@unibe.ch
reviews_21-inquiries@unibe.ch
<https://21-inquiries.eu/>

EDITORS / HERAUSGEBER:INNEN

Olga Acosta, Naman P. Ahuja, Beate Fricke, Ursula Frohne,
Celia Ghyka, Birgit Hopfener, Karen Lang, Karin Leonhard,
Rebecca Müller, Avinoam Shalem, Michael F. Zimmermann

ADVISORY BOARD / BEIRAT

Amy Buono, Lothar von Falkenhausen, Ivan Foletti, Johannes Grave
Burglind Jungmann, Dipti Khera, Thomas Kirchner, Hubertus Kohle
Lihong Liu, Steven Nelson, Kirsten Scheid, Steffen Siegel,
Melanie Trede, Lisa Trever, Patricia Zalamea Fajardo

BIBLIOGRAPHIC INFORMATION PUBLISHED BY THE DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

This journal is published at arthistoricum.net,
Heidelberg University Library 2023, under the Creative
Commons Attribution License CC BY-NC-ND 4.0.

The electronic open access version of this work is permanently available on
<https://www.arthistoricum.net> and <https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1>

Text © 2023, the authors.
Cover & Layout © Kaj Lehmann, Zurich/Switzerland.

ISSN 2701-1569 / eISSN 2701-1550



21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL

BEITRÄGE ZUR
KUNSTGESCHICHTE
UND VISUELLEN KULTUR

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1>

ARTICLES – BEITRÄGE

CONTAINED LIQUIDITY
FLUID INTELLIGENCE, SOLID FRAMING IN THE
PORT SCENES OF CLAUDE LORRAINE

Itay Sapir

3

INTRODUCING LINEAR PERSPECTIVE
IN GREECE, 1830–1860
LOCAL CONDITIONS OF A GLOBAL VISUAL REGIME

Michalis Valaouris

29

PERFORMATIVE GESCHICHTE, *APÓDEIXIS*
UND DAS PROBLEM DER FÜRSPRACHE
KÜNSTLERISCHE HISTORIOGRAFIE BEI WENDELIE
VAN OLDENBORGH, ERIKA TAN UND BOUCHRA KHALILI

Eva Kernbauer

63

DEBATE – DEBATTE

BILDPROTESTE FÜR DIE FREIHEIT IM IRAN
DIE *MEMEFICATION* DES WIDERSTANDS
IN DEN SOZIALEN MEDIEN

Kerstin Schankweiler & Verena Straub

97

REVIEWS – REZENSIONEN

NEW ENGLISH-LANGUAGE MONOGRAPHS ON
POSTWAR ART IN FRANCE AND THE
SECRET HISTORY OF POSTMODERNISM

Victoria H. F. Scott

113

SONYA S. LEE, *TEMPLES IN THE CLIFFSIDE.
BUDDHIST ART IN SICHUAN*

Claudia Wenzel

123

LISA TREVER, *IMAGE ENCOUNTERS. MOCHE MURALS
AND ARCHAEO ART HISTORY*

George Lau

135

JANA GRAUL, *NEID. KUNST, MORAL UND KREATIVITÄT
IN DER FRÜHEN NEUZEIT*

Adrian Randolph

141

CHIARA FRANCESCHINI (ED.), *SACRED IMAGES
AND NORMATIVITY. CONTESTED FORMS
IN EARLY MODERN ART*

Linda Mueller

147

BRIDGET ALSDORF, *GAWKERS. ART AND AUDIENCE
IN LATE NINETEENTH-CENTURY FRANCE*

Michelle Sturm-Müller

157

ARTICLES
BEITRÄGE

CONTAINED LIQUIDITY

FLUID INTELLIGENCE, SOLID FRAMING IN THE PORT
SCENES OF CLAUDE LORRAIN

Itay Sapir

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, pp. 3–28

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93816>



ABSTRACT

Liquidity and solidity are not only physical states of matter, but also common epistemological metaphors. In the seventeenth century, philosophical and scientific debates often included such images; Blaise Pascal is a prominent example of a thinker seeking to destabilise received patterns of thinking through the power of what Jeff Wall later named “liquid intelligence”. In painting, the emergence of fluid aesthetics can be interpreted as a rejection of the Renaissance ideals of firmness, stability and measurability. Claude Lorrain’s port scenes are a case in point: in a truly dialectical way, Claude repeatedly depicts the sea as a liquid entity seemingly contained in – and contained by – a frame of sumptuous, rock-solid architecture, while subtly subverting the hierarchy of values such compositions might be understood to validate. Through this reading, Claude’s paintings gain an unsuspected theoretical depth as a pictorial critique of human hubris and of the rigid, pretentious structures of humanist knowledge.

KEYWORDS

Claude Lorrain; Port scenes; Liquid and solid; Liquid intelligence; Blaise Pascal; Tower of Babel.

Claude Lorrain has always enjoyed a solid reputation of catering to conventional bourgeois taste.¹ J. M. W. Turner's sincere admiration for Claude notwithstanding, it is not for theoretical depth, unprecedented inventiveness or subversive politics that the seventeenth-century French painter was revered by rich collectors in his contemporary Rome, and later in English aristocratic circles: it is rather as the magician creator of ideal landscapes, of ethereal light and of facile nostalgia that Claude entered the canon of art history.

Every once in a while, the suspicion arises that there's more to Claude than this. The philosophical depth and sophistication recently uncovered in the works of his contemporary compatriots, Nicolas Poussin and Philippe de Champaigne, by art theorists and art historians such as Louis Marin and T. J. Clark;² our present-day interest in issues of nature, environment and ecology, the evident core of Claude's work; and perhaps even ordinary art historical *ennui* and the strive for disciplinary originality, might explain such periodical reversals of fortune. However, critical attention to Claude remains, all in all, focused on the beauty, technical mastery and socio-economic value of his deliciously escapist paintings.

A recent attempt to save Claude from the predicament of over-aesthetisation verging on anaesthetisation is included in Frédéric Cousinié's masterly *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIe siècle*.³ Indeed, our civilised painter prominently figures in the chapter dedicated to excrement – who would have thought! – and the presence of some incongruous details – piles of detritus or a man defecating – is rightly taken to be proof of Claude's dialectical qualities, resulting in a critical stance – Cousinié calls it “mise en tension critique” – toward consecrated values such as the veneration for antiquity, the grandeur of Rome or the ideal beauty of undisturbed nature. It is, says Cousinié, precisely the coexistence, on a canvas, of mighty achievements of civilisation – ancient or modern – with the mundane, the marginal and even the outright disgusting and abject, that makes Claude's discreet undermining of social values potentially more powerful than, for instance,

1

This article owes its genesis and inspiration to Matthew C. Hunter and his project and conference on “Liquid Intelligence”, which became a special issue of *Grey Room* (no. 69, Fall 2017). I take my cue from Hunter's distinction between “two opposing modes of intelligence: dry and liquid, modern and ancient, knowing and unknowable” (p. 7) – in turn inspired by Jeff Wall – and his claim that “liquid intelligence *has already been unconsciously afoot* in recent histories of the arts and architecture of early modernity” (p. 8, emphasis in original). Thanks also to Hannah Baader, under whose auspices, at the Kunsthistorisches Institut in Florence, I started working on the research project this article is part of.

2

Louis Marin, *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris 1995; Louis Marin, *Sublime Poussin*, trans. Catherine Porter, Stanford, CA 1999; T. J. Clark, *The Sight of Death. Experiment in Art Writing*, New Haven, CT 2006. In the case of Poussin, dozens of other examples could be given.

3

Frédéric Cousinié, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, Paris 2011. For a slightly earlier period of French art, see Rebecca Zorach, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago/London 2006.

some contemporary *Bamboccianti*'s taste for "purer" scatological caricature.

Generally speaking, Cousinié's project captures something essential for the understanding of what one might call, for lack of a better term, French Baroque art. It is, he claims, by way of representing bodily fluids – blood, sperm and excrements are the examples treated most thoroughly, but without excluding tears and maternal milk – that the Baroque counters the prominent, and very Florentine (but also, for centuries to come, quite French, typical of *L'Âge Classique*), Renaissance obsession with geometry, contours and measurability. And while this idea has obvious Wölfflinian roots, it is here articulated in an original way, through the flux of corporeal liquid intelligence.

It is, however, possible to broaden the scope of Claude's dialectics much further, while remaining in the realm of liquidity. Indeed, Cousinié himself hints at such a programme when in his introduction he states that numerous Claude landscapes depict architectural elements, shaped *comme il faut* by rigorous linear perspective, that are framing phenomena of nature – water, clouds, air, vegetation – described as not "géométrisables" and which thus resist the imperious domination of mathematics.⁴

Interested as he is in *bodily* fluids, Cousinié does not develop that promising insight, even as he admits that the excremental hypothesis, significant though it is, remains, at least for quantitative reasons, exceptional in Claude's *oeuvre*, and "sans lendemains explicites", that is, hardly a basis for generalisation and without obvious posterity.⁵ Ultimately, Cousinié's hypothesis structures Claude's *oeuvre* around the dialectics of the "high sublime", epitomised by the painter's blinding suns beautifully analysed by Clélia Nau, and the "low sublime" of mundane, terrestrial matter.⁶ While this is a seductive idea, it seems difficult to organise broad portions of Le Lorrain's artistic corpus around this binary opposition, especially in the later period of the painter's career – from around 1640 on – when low-life genre scenes by and large disappear in favour of historical and mythological narratives, thus definitively tipping the scales towards the more conventional type of sublimeness.

The duality of the geometrical and the formless, on the other hand, is extremely frequent in Le Lorrain's paintings, and is hence of prodigious theoretical fecundity. And while one can reformulate

4

Cousinié, *Esthétique des fluides*, 13–14.

5

Ibid., 261.

6

Clélia Nau, *Claude Lorrain. Scaenographiae Solis*, Paris 2009, cf. ead., *Le temps du sublime. Longin et le paysage poussinien*, Rennes 2005. Cousinié's more recent study of Claude's landscapes includes a chapter on the earlier seaports from yet another perspective, linking them to the context of French-Spanish rivalry in Rome. Cousinié interprets these scenes as political, even "diplomatic" paintings, displaying the principle of *Concordia discors* which the author defines as "a dialectical harmony". Frédéric Cousinié, *Paysage du paysage. Nicolas Poussin, Claude Gellée Le Lorrain, Sébastien Bourdon*, Dijon 2022, 101–192.

the two extremities of this axis according to numerous dialectical polarities – the finite and the infinite, culture and nature, geography and history, the spatial and the temporal and even the Apollonian and the Dionysian in this context⁷ – one of the most fruitful pairings is the constant oscillation between the solid and the liquid.

I. Dialectical Seaports

How are these pairs of terms dialectical? Binary oppositions, of course, are at the heart of any dialectical structure; they are, as Fredric Jameson reminds us in his seminal treatment of the theme, “a fundamental weapon in the battle of a whole range of philosophical tendencies against an older Aristotelian common sense: and in particular against the notion of things and concepts as positive entities, as free-standing autonomous substances”.⁸ But more generally, the dialectic “inscribe(s) time and change in our concepts themselves”, thus contesting reified systems and seemingly stable categories.⁹ Each side is deconstructed by the other, leading to “the problem becom(ing) its own solution”.¹⁰

While a dialectical tension thus broadly defined can be shown to be present in practically any painting by Claude, and while the painter’s historical position in post-Renaissance Rome might easily explain the attractiveness, for him, of such anti-positivist thinking,¹¹ it is particularly prominent and useful as a reading grid for one category of subject matter to which Le Lorrain returned again and again all through his long career: seaports. In this case, quite obviously, the liquid and the solid are directly concerned as the two poles between which the dialectical tension operates.

The disruptive nature of liquids in self-styled systems, and more specifically in the system of pictorial representation gradually developing in Europe from around 1300 onwards, is well known and frequently commented upon, and was so already early on. While

7

Itay Sapir, *The Birth of Mediterranean Culture. Claude Lorrain’s Port Scenes between the Apollonian and the Dionysian*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 56/1, 2014, 58–69.

8

Fredric Jameson, *Valences of the Dialectic*, London/Brooklyn 2009, 17. In an interesting passage (pp. 31–35), Jameson describes how an artist can be dialectical just like a philosopher or a theorist. While his principal example is, needless to say, not Claude but Piet Mondrian, the general description of such a dialectical painting is not without similarities to what I describe below.

9

Jameson, *Valences*, 3.

10

Ibid., 4.

11

Claude left his provincial Lorraine as a teenager in 1613 and arrived in papal Rome; the city’s spectacular architecture, but also its cultural and intellectual richness, could not but represent a great shock for him, and perhaps a dubitative counter-reaction, although, as in most aspects of Claude’s career, we lack any evidence for the young man’s experience. See Helen Langdon, *Claude Lorrain*, London 1989, 19–20.

the sky, literally left to its own devices in Brunelleschi's famous experiment demonstrating the device of linear perspective, belongs to yet another realm – that of air and gases – clouds, those fluffy in-between creatures of floating liquid, have been revealed by Hubert Damisch to be the epitome of recalcitrant matter refusing the sophisticated play of lines, points and angles in linear perspective.¹² Renaissance painters often preferred the safe option of exclusively depicting indoor scenes devoid of any atmospheric or aquatic elements, but the sky was difficult to completely eliminate, annoyingly present, as it is, even in purely urban, man-made settings. Water, however, is somewhat less intrusive, or at least less ubiquitous: its natural, unruly version in rivers, lakes and most extremely in the open sea, can be avoided – and was indeed excluded as much as possible all through the Renaissance – in all but some very specific cases of subject matter. And when the sea *had* to be depicted in the fifteenth or sixteenth century, anything possible was done to compartmentalise, delimit and tame it, so that the system organising the more disciplined entities of the visual world would not collapse under the liquid insurrection.¹³

The story of the cataclysm that, around 1600, bluntly contested the representational system of the Renaissance and created the basis for a brave new world that we would later call Baroque, is well known.¹⁴ Liquids do not appear to belong to this story at all, and nor does the effete, gentle Claude, born though he probably was in that same fateful year 1600. Occasional excrements aside, Claude seems, on the contrary, to incarnate a phase of *retour à l'ordre* on the Roman scene after the Caravaggesque upheaval and its myriad of devoted followers.

If we would like to save Claude from that reactionary historical position, but without relying too much on the extremely rare appearances of indecorous materials, the irruption of liquid intelligence in the midst of a rock-solid framework might be our best bet. Claude being Claude, the destabilisation enterprise is subtle and discreet – indeed, *pace* Claude's unintellectual reputation, it is truly dialectical. Which does not prevent the cornerstones of the dialectical edifice from being as well defined and positive as can be: Claude's solids are indeed very solid, and his liquid elements, as we

12

Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*, trans. Janet Lloyd, Stanford, CA 2002. For Brunelleschi's Florentine experiment – the panel depicting the Baptistery in linear perspective and seen through a mirror – and for the special status of the sky in it, see id., *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman, Cambridge, MA 1994.

13

Seaports, before Claude, were almost exclusively represented either from a vantage point facing the land, or with the coastline perpendicular to the picture plane, thus limiting the menacing indeterminacy of the sea.

14

For an account of that turning point, inevitably centred on that destroyer of painting Caravaggio, see Itay Sapir, *Ténèbres sans leçons. Esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine, 1595–1610*, Bern 2012. That Caravaggio “came to this world to destroy painting” was, allegedly, Poussin's conviction.

shall shortly see, represent the very quintessence of fluidity and its refusal to be contained.

It is perhaps ironic that I just used the seemingly banal and unremarkable metaphor of the “cornerstones of the dialectical edifice”. It is precisely such an idea of knowledge and its accompanying discourse – foundationalist and solid – that Claude’s architectural pomposity seems to express and that its counterpart – one may call it, with Jeff Wall and Matthew C. Hunter, liquid intelligence – bitterly mocks, undermines and ultimately reveals to be untenable. That it does so on the same canvases where the mighty edifices of human hubris seem to be celebrated is precisely what makes Claude’s dialectical statement so powerful. To be sure, dialectical does not necessarily mean symmetrical: as we will shortly see, solid matter is deconstructed by liquid intelligence in Claude’s work more than fluidity is undermined by solidity. For one, this is in itself a common feature of dialectics: the to and fro typical of the temporal movement of the dialectic can include one term that is “more defective than the other one [...] the second term radiates a kind of essentiality or plenitude which cannot be ascribed to its alleged opposite”.¹⁵ Second, there is a *mise en abyme* at play here that makes symmetry impossible: the very notion of the dialectic implies some deconstruction of solid, fixed structures, so that the dialectic interplay between the solid and the liquid can never be wholly equal; in the words of Jameson, “even dialectics are dialectical”.¹⁶ The starting point of a dialectical process is that “thinking approaches the dilemma of incommensurability [...] the dialectic henceforth seems to be the shift of thinking on to a new and unaccustomed place in an effort to deal with the fact of distinct and autonomous realities that seem to offer no contact with each other”.¹⁷ And indeed, not only are the sea and the solid shore incommensurable with one another; the sea, and liquids in general, are, so to speak, incommensurable in themselves, universally incommensurable, as the element of measure that commensurability implies is lacking, by definition, from fluids. And third, as will become clear, the dialectic of Claude’s paintings targets the pretensions of human culture, not nature or the cosmic order as such. It is thus logical that the subtle, infinite play of “yes, but ...”, typical to any dialectical process, is incarnated in the opposition of solidity and liquidity within the ostensibly firm components of the port, the latter penetrated and destabilised by the liquid elements but, in turn, also dominating them and containing them. It is the port, and not the sea, that is the object of dialectics here.

¹⁵

Jameson, Valences, 19; see also Gérard Genette, *Figures II*, Paris 1969, 101–122.

¹⁶

Jameson, Valences, 35.

¹⁷

Ibid., 24.

II. A Failed Attempt at Containment

Before sailing on to the tempestuous ocean of the philosophical and scientific Baroque, let us cast an anchor for a little while in the more concrete, solid ground of a visual example, namely, Claude's illustrious *Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba* [Fig. 1] now in the National Gallery in London. If Claude's seaports can be considered a series in the sense elaborated upon in George Kubler's *The Shape of Time*, that is, a sequence of solutions to the same artistic problem, this painting, from 1648, might be seen as the pinnacle of that series.¹⁸ Although Claude continued to paint seaports in the remaining thirty-four years of his life, they became much less frequent, as if the pictorial statement of the Sheba painting was in some way a satisfying enough solution to the issues that attracted Claude to seaports in the first place.

The basic structure of the composition is the one Claude used in virtually all his mature port scenes: spectacular architectural creations, mostly of classical style, flanking an opening into the infinite sea. The imaginary architecture is sometimes antique and in ruin – in this case on the left – and in other places evidently “modern”, like the classically inspired palace on the right. Some medieval elements peacefully cohabit in the architectural hotchpotch with the remnants and reminiscences of antiquity: the tower proudly surveying the entry to the harbour in the Sheba painting is a case in point.

Our first impression is that the sea, that menacing *Territoire du vide* described by the historian Alain Corbin in his eponymous book, is thus securely contained by the reassuring solidity of the stone structures surrounding it.¹⁹ It is contained in both senses of the English verb: literally held within, as the sea, in spite of its escape toward the inscrutable horizon, is mostly imprisoned inside the mighty stony mass; but also, and as a result, contained in the sense used by the United States when it hoped to achieve “containment” of communist peril during the Cold War: the sea, source of early modern anxiety according to Corbin, is controlled and restrained by the astute products of human ingenuity. Claude's painting, if we heed these first impressions, depicts the triumph of the human, of civilisation, perhaps of the Empire, against the malevolent forces of nature.

But if this were the end of the story, it would not, of course, be very dialectical. As we learned to suspect, there's more to Claude than this, and indeed, once we take a more attentive look, the

¹⁸

Itay Sapir, Claude Lorrain's Port Scenes. A Kublerian Case Study?, in: Sarah Maupeu, Kerstin Schankweiler and Stefanie Stallschus (eds.), *Im Maschenwerk der Kunstgeschichte. Eine Revision von George Kublers "The Shape of Time"*, Berlin 2014, 179–194.

¹⁹

Alain Corbin, *The Lure of the Sea. The Discovery of the Seaside in the Western World, 1750–1840*, trans. Jocelyn Phelps, Berkeley, CA 1994. According to Corbin, our present-day fascination with the sea is a relatively recent development, from around the turn of the nineteenth century. In order to establish the premises for such a claim, Corbin shows, in the first part of his study, how the early modern sea was a terrible, frightening (and concretely very dangerous) entity rather than the beautiful, desirable holiday destination it became.



[Fig. 1]

Claude Lorrain, Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba, 1648, Oil on Canvas, 149.1 × 196.7 cm, London, National Gallery, Photo Credit © National Gallery, London / Art Resource, NY.

fissures in the grand structure of civilisation immediately appear, starting with some very literal ones: the ruin of what was once an impressive edifice is full of cracks, and the latter are invaded by small-scale representatives of uninvited nature, of the power of the wild: where, in better times, polished stone proudly dominated the sea, little plants are now occupying every trace of the ravages of time. They are not exactly liquid, but certainly instances of the *informe*, and as plants, one can imagine their veins constantly transporting liquid matter, secretly surrounding the cool, dry stone with an incessant flow.

Whereas the situation on the right side of the composition might seem less obviously fragile, signs of potential vulnerability and inevitable future decay actually abound there too. On top of the massive, modern and impeccable palace dominating that area, statues proudly stand. But here, as in most other seaport scenes, Claude seems to ironically emphasise not the ceremonial solemnity and firmness of these sculptures but rather their impossibly unstable position, constantly on the verge of a fatal fall, somewhat like tightrope acrobats. Classical culture is perhaps set in stone, but even stone – in fact particularly the rigid, heavy, inflexible matter that stone is – can fall and break.

Further toward the horizon, the drama is enacted in botanical terms: potted plants decorously decorate the little bridge leading to the medieval-looking tower, nature once again emerging in the midst of a built environment, but here in the tamed, meticulously shaped and almost parodically cute version seemingly ridiculing nature's wild powers. The counter reaction, however, is immediately visible in the form of the unrestrained, rebellious tree, ostentatiously higher than its palatial neighbour and arrogantly looming above its dwarfish, slavish relatives.

The series of descriptive vignettes can go on and on – I have yet to mention the foreground *terrain vague* peacefully yielding to the advancing waves, or, conversely, the foam subtly dramatising the frontal, more violent contact between the elements, water and stone, in their purest versions; the zoomorphic boat knobs, stylised depictions of nature, exploiting the mighty, menacing figure of a lion for a technological end, or even the wooden boats, processed natural material sent as outposts of culture to the heart of nature. But before delving into the almost inevitable interpretation of this painting in terms of the dialectics of culture and nature, a problematically anachronistic distinction, let us follow some of these details as they gently drift us back to the more specific aspect of liquidity that is at the heart of my interrogations here.²⁰ Among the numerous dialectical framings that Claude's seaports suggest, the possible binaries that they seek to present, then deconstruct and complicate,

20

For the relative, culture-specific nature of the distinction between culture and nature from an anthropological point of view, see Philippe Descola, *Beyond Nature and Culture*, trans. Janet Lloyd, Chicago/London 2013, cf. also Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. Catherine Porter, Cambridge, MA 1993.

nature and culture are indeed a fertile ground for interpretation. But for the purposes of reflecting on liquid intelligence, the polarity of fluids and solids can be shown to be highly productive as well; arguably, these being seaports, the quintessential interface between the two elements in the historical evolution of humanity, liquids and the intelligence with which they undermine our solid pretensions are perhaps the core of the story.

And after all, the details of the dialectic to and fro include one curious place in which Claude makes visible the intermingling of solid and liquid, or rather the presence of the confusingly fluid even at the heart of the built, well-ordered realm (complementing the very idea of a port, the presence of the solid on the verge of liquid, and sometimes invasively within the sea in peninsulas and jetties): on the far right of the foreground, close to the spectator in the putative space but perhaps as easy to miss as Edgar Allan Poe's purloined letter, the sea itself surreptitiously penetrates the continental domain. The abnormally high density of onlookers almost hides the watery inlet, making the liquid invasion perhaps even more ominous: right there and not clearly leading anywhere, trivial and yet strangely unsettling, possibly just a tiny bay but maybe a never-ending fracture, hardly impressive while sending the palace and the royal scene to a possibly inaccessible distance. In the midst of the sober representation of a mineral world and its hard contours, liquid is discreetly introduced: delimited and disciplined, and nonetheless potentially impertinent and destabilising.

III. Watery Dreams

The classical account of the fundamental importance of liquid imagery in Western, or perhaps more generally in human societies is Gaston Bachelard's *L'eau et les Rêves*.²¹ And so, while heeding Steven Connor's contention in his *Book of Skin* that "Bachelard's work on the imagination of matter is in varying degrees unanalytic, archetypalist, aestheticist, ahistorical, idealist, self-indulgent, masculinist, rhapsodic, pottering and just plain sappy", I will also follow Connor's example in deploying, in spite of all these kind words, some of Bachelard's inspired insights on the complex realm called in French *l'imaginaire*.²²

For Bachelard, water – the quintessential liquid material – is the epitome of the transitory, the unstable, the vertiginously perilous. Water itself – a female noun in French – is always flowing, always falling, always dying "a horizontal death"; "the pain of water

²¹

Gaston Bachelard, *Water and Dreams. An Essay on the Imagination of Matter*, trans. Edith R. Farrell, Dallas 1983, 6.

²²

Steven Connor, *The Book of Skin*, London 2004, 41.

is infinite”, Bachelard dramatically states.²³ And not only is water itself mortal: disappearing in deep, even infinite water, is the archetypal human nightmare; worse still, more than a nightmare, it is human destiny.

Even floating on water is a strongly disorienting experience: it is characterised by the innocuous word *rêverie*, but is above all – Bachelard quotes Jules Michelet here – the loss of time and space, the blurring of any knowledge. It comes as no surprise, then, that in seventeenth-century Rome, at a time still struggling with the artistic heritage of Renaissance Humanism – with the idea of art as the product of clear knowledge, of intellectual activity whose vectors are mathematical and precise at least as much as they are rhetorical and illusory – liquids are a complication and a (sometimes welcome) risk.

Liquid subversion has an artistic history before Claude, of course. Titian and the Venetian school are the classic *locus* in which to start the narrative, and the role of the *Serenissima* – better named the *Liquidissima* – in liquefying the art of painting was recounted time and again from the sixteenth century onwards.²⁴ Less obvious, but at least as relevant to this story in spite of the contrary prejudice I hinted at just a few pages ago, is Caravaggio’s tenebrism. Michelangelo Merisi’s signature thick dark background is neither liquid nor solid, as it is nothing at all, and is located nowhere at all. It is just black paint surrounding flickers of drama.²⁵ Caravaggio suppressed, to devastating epistemological effect, both the calculable space of Florentine painting and the concrete materiality of Venice, almost single-handedly forcing a whole century of art-making to go beyond that dichotomy and to position itself afresh on questions of information and representation, certainty and doubt, systematic totality versus locality and fragmentation; ultimately, Caravaggio’s provocation can also be formulated in terms of the pros and cons of solid and liquid intelligence, and of the dubious validity of the very distinction between them.

To better understand Claude Lorrain’s position in the aftermath of the Caravaggist crisis, pictorial traditions and counter-traditions might not be enough; following the habitual disclaimer to the effect that no direct theoretical activity, or even interest, is attested for Claude – nor for Caravaggio, for that matter – and that no biographical facts link him to contemporary writers and thinkers, the philosophical climate of the seventeenth century, including the

²³

In the french version: Gaston Bachelard, *L'eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942 (p. 13 of the *Le Livre de Poche* edition).

²⁴

An excellent account of the transgressive power of colour, obliquely but powerfully related to Venice and to its “liquid” culture, is Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, trans. Emily McVarish, Berkeley/Los Angeles, CA 1993.

²⁵

See Sapir, *Ténèbres*.

kind of thoughts that became suddenly conceivable, is important if we wish to substantiate Claude's original ideas; ideas that were expressed exclusively by pictorial means, but that were nonetheless vehicles of thinking.

IV. Liquid Baroque Science and Philosophy

Among the figures of late sixteenth- to seventeenth-century philosophy sometimes proposed as supplying potential intellectual patronage to Baroque art one must mention Michel de Montaigne, whose sceptical enterprise could be read as analogous to the emergence of Caravaggesque tenebrism;²⁶ and of course Gottfried Wilhelm Leibniz, especially as described by Gilles Deleuze: the emblematic thinker of the sinuous figure of the fold, impossible to rationalise and to contain and hence the antithesis to René Descartes's dominant philosophy, which is, for Deleuze, rigid and, as it were, obsessively straight.²⁷

However, Descartes himself unexpectedly emerges nowadays as the possible protagonist of a philosophical Baroque: in their recent study *Baroque Science*, a title that is still somewhere between a curiosity and an anathema for many historians of science, Ofer Gal and Raz Chen-Morris suggest that, far from being at the antipodes of seventeenth-century culture, the so-called (though less and less often so called) Scientific Revolution on the one hand and the irrational, bizarre, convoluted aesthetics of Baroque art in fact share much more than had been previously assumed.²⁸

While numerous studies have depicted the new scientists as quite different from their traditional image as fanatically rational, exclusively logical and quintessentially solid thinkers – Horst Bredekamp's work on Galileo is a case in point, specifically coming from an art historian – the explicit link with the Baroque is rather rare, which is quite surprising given the exact contemporaneity of the two cultural phenomena.²⁹ And when Gal and Chen-Morris speak about Baroque, the aspect that is emphasised is clear from

²⁶

Ibid., chs. 4–5.

²⁷

Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, Minneapolis, 1993.

²⁸

Ofer Gal and Raz Chen-Morris, *Baroque Science*, Chicago/London 2013. Cf. also their edited volume (with a less committed title), *Science in the Age of Baroque*, Dordrecht 2013. Growing doubts about the adequacy of the term "Scientific Revolution" to describe the epistemological turbulences in seventeenth-century Europe are perfectly, and by now famously, summed up in the opening sentence of Steven Shapin's *The Scientific Revolution*: "There was no such thing as the Scientific Revolution, and this is a book about it" (Chicago/London 1996, 1).

²⁹

Horst Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007. Although a manuscript that was a central object of Bredekamp's analyses was since the publication revealed as a forgery, the general argument and most of the specific observations in this impressive volume on Galileo's work on the frontier between art and science remain valid.

the start: their book, they state, is about the “tensions and inversions at the heart of the New Science”, and about “loci of cultural discontent”.³⁰ Indeed, the first target of their deconstruction is the popular image of the seventeenth century as the heyday of epistemological optimism, of unbridled faith in the capabilities of the human mind and body to perceive, process and produce knowledge. In fact, the use of optical instruments, and the corollary belief that those are necessary for the acquisition of knowledge, implied a growing doubt about the “naked eye” of the human observer, helpless in its impreciseness and easy victim of error.³¹

In the face of what Gal and Chen-Morris call “the overwhelming variety of new objects that the seventeenth century impressed on savants and artists alike”,³² it comes as no surprise, then, that some original, but perhaps irremediably marginal figures of the era, unimpressed by the solid ambitions of a new architecture of knowledge, were tempted by the liquid sirens of the Baroque. Montaigne and Giordano Bruno just before the turn of the century, Deleuze’s Leibniz somewhat later and also, in his own medium, Caravaggio, belonged to this category; and so did Galileo, Johannes Kepler, Descartes and Isaac Newton, and even Claude Lorrain to whom we will shortly return, although the latter group of scientific and pictorial thinkers is less often recognised as adopting Baroque strategies to confront new epistemological challenges. Descartes, we learn now, did suffer from genuine perceptual anxiety; he thought that sense representation was not transparent, and that sensations needed to be deciphered.³³ The aspiration to true and complete knowledge was, then, neither a cause nor a product of the New Science; rather, it was the very ideal that the epistemological revolution of the seventeenth century definitively annihilated.

General doubts about knowledge could not but crystallise around the sensorial field considered most apt, in Western thought in general and in the Renaissance in particular, to produce sense data of rich epistemological value: namely, sight and visibility. One can imagine the devastating, but also liberating, consequences for visual art of a new doctrine depriving the eye of its legitimacy as a source of knowledge, as a purveyor of reason, and even, with the advent of scientific instruments, as a main point of reference for visual phenomena. “If the senses are conduits of opaque images, of mediated and meaningless natural effects, if mathematics is a human art, enforcing artificial order on recalcitrant phenomena,” conclude the authors of *Baroque Science*, “then knowledge can

³⁰

Gal and Chen-Morris, *Baroque Science*, 1, 10.

³¹

Ibid., 15–51.

³²

Ibid., 11.

³³

Ibid., 48–49.

no longer be considered reason's strive for certainty [...] Human knowledge has to be considered as the product of an active pursuit of the 'soul and body *together*'."³⁴

It is also easy to see how the "Denigration of Vision" – to use Martin Jay's phrase in a rather different context – and the novel reliance on the passions while suspecting reason's tendency to lead us astray, went hand in hand with a dissolving process, a tendency to value ways of knowing one can metaphorically – and sometimes almost literally – define as liquid. Frédéric Cousinié cites Descartes's assertion that in the human body there is no essential difference between fluids and solids other than the speed of their movement.³⁵ More generally, Gal and Chen-Morris attribute to Kepler and Galileo the understanding that the tranquil, beautiful fixed forms dreamt of by Leon Battista Alberti are actually obstructed by the inevitability of natural motion.³⁶ The solid anchor that perspective provides for images in the Renaissance – the calm assuredness that it made possible – was thus replaced with an epistemological, as well as an aesthetic, state of flux. And while Kepler still believed in the feasibility of revealing the "foundations", the necessarily rock-hard "divine infrastructure of our world", Newton, later in the century, knew that the firmament was anything but firm, that the cosmos could be chaotic, and that its complexity was irreducible.³⁷ He was thus interested in reaching flexible, human-scale approximations rather than the "fixed foundations of (God's) work". Once these limits are recognised, a more fluid scientific system could be just as ambitious and productive as the discarded dream of solid metaphysical structures and perfectly neat contours.

Cousinié proposes, as Claude's philosophical contemporary pendant, no other than Francis Bacon – a thrillingly interesting idea, fittingly accompanied by Bacon's famous frontispiece of the *Novum Organum* [Fig. 2], an image structurally reminiscent of Claude's seaports in many ways but lacking the spectacular architecture so essential to the latter's dialectics. The two columns are perhaps a synecdoche of those impressive classical buildings, but visually they fail to create the same dramatic décor needed to thematise the incessant struggle of civilisation and wilderness, metaphorised by architecture and the sea in Claude's work.³⁸ A quote from Bacon included in *Baroque Science* suggests another direction

³⁴

Ibid., 277.

³⁵

Cousinié, *Esthétique des fluides*, 329; quoted from René Descartes, *La Description du corps humain. De la formation de l'animal* (1648).

³⁶

Gal and Chen-Morris, *Baroque Science*, 135.

³⁷

Ibid., 165–167, 173–178. Newton's work on hydrostatics should be mentioned in this context too.

³⁸

Cousinié, *Esthétique des fluides*, 323–324.



[Fig. 2]

Francis Bacon, Frontispiece of *Instauratio magna* (including the *Novum Organum*), 1620, Engraving, 23.8 × 15.4 cm, Photo Credit © Image Select / Art Resource, NY.

in which the English philosopher could be one of the Baroque standard-bearers of a less-than-firm epistemology:

The universe to the eye of the human understanding is framed like a labyrinth; presenting as it does on every side so many ambiguities of way, such deceitful resemblances of objects and signs, natures so irregular in their lines, and so knotted and entangled. And then the way is still to be made by the uncertain light of the sense, sometimes shining out, sometimes clouded over, through the woods of experience and particulars.³⁹

V. Pascal's Floating

As far as Claude is concerned, the Baconian hypothesis remains undeveloped by Cousinié and certainly deserves future elaboration. The thinker to whom I will now turn to seek philosophical assistance in the contextualisation of Claude's pictorial dialectics of liquidity is one whose "Baroque" idiosyncratic credentials have always been undeniable, but who was anything but a marginal figure in seventeenth-century culture. The French polymath Blaise Pascal has dedicated scientific treatises to the physical characteristics of fluids – the *Traité de l'équilibre des liqueurs et de la pesanteur de la masse de l'air*, for instance – but it is in the more abstract meditations of the *Pensées* that a liquid intelligence can be seen at work.

Louis Marin, that fabulous detector of structures, has described the *Pensées* as a text whose fragmentary, structureless nature is not the random result of its piecemeal process of composition, but part and parcel of its very essence.⁴⁰ Pascal's work is Umberto Eco's *opera aperta* – *avant la lettre* – and it is the philosopher's acute, modern consciousness of the universe's infinity that brings home to him the absurd pretentiousness of striving to build knowledge in the image of a solid, architectural, measurable structure. Pascal mocks his contemporaries who when philosophising use their *esprit géométrique*, believing that firm foundations – "beginning with definitions and then following with principles" – will make their construction valid; "which is not the way to proceed", Pascal wryly prescribes.⁴¹ For Marin, the author of the *Pensées* thus demonstrates a *fin de siècle* kind of thought, a strange delight at the unstableness of foundations,

³⁹

Gal and Chen-Morris, *Baroque Science*, 240; quoted from Bacon's *Instauratio magna* (1620).

⁴⁰

Louis Marin, *Pascal et Port-Royal*, Paris 1997, in particular 11–91, 155–213.

⁴¹

Blaise Pascal, *Pensées*, fragment no. 1 in the Brunschvicg edition (to which all further citations refer), trans. W. F. Trotter, New York 1910. Some of the translations are modified.

the *jouissance* of losing oneself in the infinite void or in immeasurable diversity.⁴²

Pascal's epistemological pessimism, and its corollary religious fervour, are the direct result of the recognition that our place in the world is painfully insignificant. The idea that the universe is infinite, already defended by Giordano Bruno a few decades earlier, was becoming more acceptable; and the epistemological consequences of this metaphysical acknowledgement were by now apparent. Significantly, that infinite universe can be understood as essentially liquid. One of the most famous brief *pensées* describes, just like Caravaggio's mature paintings, the background to our existence as not exactly liquid, but as one that resembles nothing less than Ptolemaic rigid spheres or Alberti's rigorous linear perspective: "the eternal silence of these infinite spaces horrifies me", says Pascal, who describes here the human predicament as being surrounded by silent, limitless space, lacking the sonic and the visual coordinates that solid elements would provide; the most immediate association here, at the pre-space-travel era, must have been drowning and being swallowed up by water.⁴³

Some of Pascal's metaphors, however, are more directly, and evocatively, liquid. In one version of the "being-lost-in-the-middle-of-nowhere" nightmare, a man (with whom Pascal identifies) is described as being taken, while asleep, to a desert island. Our real situation, Pascal suggests in another memorable image, is that "(w)e sail within a vast sphere, ever drifting in uncertainty, driven from end to end. When we think to attach ourselves to any point and to fasten to it, it wavers and leaves us; and if we follow it, it eludes our grasp, slips past us and vanishes forever. Nothing stays for us."⁴⁴ What is this evasive, slippery environment, this incessant to and fro of floating and oscillating, if not a liquid *milieu*, requiring, in order to make some sense of it, a good dose of very liquid intelligence?

As befits a fragmentary, chaotic writer, Pascal's thoughts are often ambiguous, even contradictory. He famously declared that all human misfortunes are the result of our incapability to stay at rest within a room, "dans une chambre"; seafaring – directly confronting the liquidity around us, the *gouffre infini* filled with water – would in that case, of course, be the most dangerous vice.⁴⁵ But one might suspect Pascal here of irony, or else claim that the very inevitability of floating in the infinite fluid is what makes the thinker's ethical prescription so poignant and desperate: even just

42

Marin, Pascal et Port-Royal, 155–168.

43

Pascal, *Pensées*, frag. 206.

44

Ibid., frag. 693 (desert island), 72 (drifting). It is not a coincidence that Pierre Lyraud's thorough recent study of Pascal's "poétique de la finitude" begins with the fragment involving a desert island. Pierre Lyraud, *Figures de la finitude chez Pascal. La fin et le passage*, Paris 2022.

45

Pascal, *Pensées*, frag. 139.

quietly staying in your room would not save you from aimlessly erring in infinity, indeed with and within your closed, protective space. One of the most enigmatic *pensées* gnomically states: “working for the uncertain; sailing on the sea; walking over a plank”.⁴⁶ It seems that these are to be considered desirable activities rather than unbeatable methods for taking the route to perdition, though this is not absolutely certain, as the context is ambiguous. Be that as it may, the very association of epistemological risk (“*l’incertain*”) and the greatest existent liquid expanse (“*la mer*”) is striking. Less ambiguously, the sea also serves Pascal to explain his precocious version of the epistemologically destabilising chaos theory and its butterfly effect: “The least movement affects all nature; the entire sea changes because of a rock.”⁴⁷

Pascal accuses painting of vanity, as it makes us admire the image of things that we do not admire in themselves. Perspective, he says, might work in assigning us a place from which to look at a painting, but is hardly helpful in the search for truth and morality.⁴⁸ Art is not, for Pascal, a reliable interlocutor in his existential quest, and yet Claude’s seaports can be thought of as very close, in spirit, to the doubts and caution that Pascal expresses.

A port is in itself, for the author of the *Pensées*, an epistemological metaphor; an ambiguous one, once again:

The licentious tell men of orderly lives that they stray from nature’s path, while they themselves follow it; as people in a ship think those move who are on the shore. On all sides the language is similar. We must have a fixed point in order to judge. The harbour decides for those who are in a ship; but where shall we find a harbour in morality?⁴⁹

Ostensibly, the port represents here an ideal of fixity and reliability, unfortunately impossible to attain in moral questions. Surreptitiously, however, the port’s absolute solidity is jeopardised by its textual contiguity with those dangerously naïve people on a vessel, who are wrongly convinced that *they* occupy the stable point of reference to anything else. Is the port really a safe haven? Or is it the worst illusion of them all? Pascal distils a venomous doubt that goes against his seemingly simple message. The pious gambler consoles himself with the illusion that the destabilising fluidity can perhaps be avoided in God’s domain: “The rivers of Babylon rush

⁴⁶

Ibid., frag. 324. Even more strange is the inclusion of this trio in a list of “opinions très saines” attributed to “le peuple”.

⁴⁷

Ibid., frag. 505.

⁴⁸

Ibid., frag. 134 (vanity of painting); 381 (perspective and morality).

⁴⁹

Ibid., frag. 383.

and fall and sweep away. O holy Sion”, he exclaims with some dose of wishful thinking – the French *vœu pieux* fits better here – “O holy Sion, where all is firm and nothing falls!”⁵⁰

VI. Seaports of Babel

Claude, painting seaports, distils the doubt without even bothering to counter it with the promise of blessed divine fixity. As we have seen, Claude sets side by side the sumptuous, ostensibly stable man-made architecture on the one hand and the untamed sea on the other. He thus represents the dialectics accompanying millennia of human civilisation, of striving to control the uncontrollable, to measure the immeasurable and ultimately to represent the irrepresentable. An effort that, in the seventeenth century, goes on, accelerates and consequentially – perhaps paradoxically – runs into its limits with unprecedented force. Claude’s ports are thus a comment on the ongoing enterprise of containing the liquid element, the flexible, the *insaisissable*, an effort irrevocably doomed but nonetheless necessary and constitutive of what it is to be human.

It is not simply the theme of seaports – what one might even call Claude’s obsession with them – that enacts all these complex anthropological statements. While ports had been represented before Claude, it is Le Lorrain’s subtle structural innovations and inventions that undermine the normative depiction of harbours as unambiguous safe havens, monuments to the triumph of human enterprise and spirit in the face of the unruly alterity of liquid nature. I already described the ongoing play of form and formless, of history and botany, of construction and fissuring – the never-to-be-resolved dialectics that only a detailed analysis of Claude’s composition brings into light. But other elements join the nuanced treatment that takes an ostensible panegyric to rocky resistance and turns it into a hymn to fragility and to liquid intelligence. The daring turning around of the composition, so that we face the endless open sea and the blinding sun, is one of the transformations Claude applied in his mature years; yet another element is the inclusion of boats whose complex system of masts and rigging provides a grid of lines through which to look at the sea and the sky behind them, reminiscent of Alberti’s veil or of Albrecht Dürer’s perspectival devices. While the open sea is represented as an incalculable, immeasurable and disorienting entity, it is, in some parts of the painting, seen through a highly complex but seemingly orderly grid of straight lines, horizontal, vertical and diagonal. This grid is mapping the objects that are viewed through it, the things that the painter has decided to subjugate to a system of geometrical coordinates. The liquid sea shares with the sky the dubious status of being an object to meticulous information, in the strict etymological sense of the word. But both the sea and the sky belong to a very particular class

⁵⁰

Ibid., frag. 459.

of “objects” or “things”. Not much can be obtained from their division into smaller units of geometrical simplicity and rigour; they remain as elusive as they were before. Thus, these grids are another powerful visual metaphor for the paradoxes of representation, the resistance of nature to human rationality and the impossibility of mapping infinite spaces. It is precisely the futility of the implied endeavour, of mapping the ungraspable and geometrising liquidity, that exudes subtle irony lost on the traditional reception of Claude as the elegiac poet of glory and nostalgia.

If Claude’s seaports are to be considered as pictorially raising historiographic issues, it should not be forgotten that from the 1640s onwards the artist included in them proper historical themes, albeit always at the margins of the composition and in small scale. Some of these are clearly marked by the vagaries of history and by the fragility of human existence – Ursula’s looming martyr in the painting today in London and the much later Dido episode exposed in Hamburg are typical examples of that category, where the vanity of spectacular harbours is echoing the merciless fate striking specific human beings (often women in Claude’s seaports, which could not be a coincidence: the male artist, while claiming liquid intelligence culturally associated with female “softness”, is still the active and creative *metteur-en-scène* of these passive, helpless creatures’ life story). The painting we have been looking at above, however, depicts a rather optimistic story: the Queen of Sheba, with her royal retinue, is ready to leave for the journey that will bring her to Jerusalem, where King Solomon, the builder of the Temple, will receive her. The sea here, far from being the dangerous no-man’s land it usually connotes, is an intercultural trajectory leading to exchange and enrichment, and of course to the enhancement of intercontinental commerce, a fundamental preoccupation of seventeenth-century Europe.

Claude’s dialectics is capable of accommodating this, too. By definition, it is neither optimistic nor pessimistic; it is a prudent warning against *hubris* but also an acknowledgement of the necessity and vitality of ports. It is all the more poignant that the Queen of Sheba embarks on her ambitious expedition from a harbour already showing signs of decay and irrevocable fragility, and that her quest of knowledge and discovery is nonetheless launched.

Another narratively ambiguous example from Claude’s seaports series is a 1646 seaport from the Louvre [Fig. 3] – a composition simpler than most, and including less anecdotic detail. Its narrative content is debated, and so is its title: the Louvre uses the rather general (and proto-impressionistic-sounding) “Port de mer, effet de brume” – seaport with misty or hazy effect – adding in parentheses “L’embarquement d’Ulysse?”. The hypothesis proposing Ulysses’s embarkation from the land of the Phaeacians as the painting’s theme is often repeated in catalogues and monographs; it is quite clear, in any case, that these are heroic characters from an epos about to depart to the open sea.



[Fig. 3]
Claude Lorrain, Seaport, Effect of Mist, 1646, Oil on Canvas, 119 × 150 cm, Paris, Musée du Louvre, Photo Credit © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.

While the general structure of the Louvre painting is very similar to the National Gallery's *Seaport with the Embarkation of the Queen of Sheba*, some details here require specific attention. The flags, for instance, visibly moved by the maritime wind: a cultural element resisting nature's potential savagery – winds can be fatal to the seafarer – but with nothing on them, no message, no colour, no design. They are potential bearers of content, of cultural information, left empty and useless.

And then, one particular detail in this painting makes it an even more poignant warning against the perils of epistemological and cosmological hubris. This detail here is unique in the series of Claude's seaports, and has never been interpreted as particularly important, but I believe it may be truly significant and add another semantic layer to this image of hubris, crisis and dialectics.

I am referring to the triangular shape on the left-hand side, dominating the fortress and partly hidden in the foggy atmosphere. Marcel Röthlisberger, the most prominent Claude scholar of the post-war period, briefly described it as a "cone-shaped mountain above the characteristic outline of Soracte (a mountain in Lazio)", an assertion that is not contradicted by later authors.⁵¹ But for a mountain, the object seems to have an unusual form; the triangular summit can indeed be considered a natural elevation, but this hardly explains the two other diagonals, in particular the front one, and their rhythmic sequence. A more plausible hypothesis, to my knowledge never proposed before, would be to link this mysterious form to the most emblematic motif related to issues of human hubris and civilisation in crisis: the Tower of Babel.

Such identification of the motif, or rather such association, would, first of all, explain its structure, approximately spiral, albeit in a simplified way. Not only Pieter Bruegel's pair of famous works from 1563–1564, but also numerous Northern images of the Tower of Babel, all followed this iconographic tradition with only anecdotic variation (for instance, Lucas van Valckenborch's depiction from 1594 [Fig. 4]).⁵² The Tower of Babel's top reached the sky, the Bible (Genesis 11:1–9) tells us, and this seems to be the case here. Moreover, the Babylonian hypothesis is also compatible with the harbour motif, as most early modern images of the Tower of Babel imagined the biblical city as a port town, with the tower partly surrounded by water, boats and harbour activity.

To be sure, I am not suggesting that what we see on the left-hand side of Claude's painting is simply and unproblematically the Tower of Babel. Probably, it is not just one thing and has no single, indisputable explanation. It is not a mountain, then, although it may vaguely remind the viewer of a natural slope; and while it

⁵¹

Marcel Röthlisberger, *Claude Lorrain. The Paintings*, vol. 1: *Critical Catalogue*, New Haven, CT 1961.

⁵²

See Sébastien Allard, *La tour de Babel du XVIe au XVIIe siècle*, in: *Babylone* (exh. cat. Paris, Musée du Louvre), ed. by Béatrice André-Salvini, Paris 2008, 456–467.



[Fig. 4]

Lucas van Valckenborch, The Tower of Babel, 1594, oil on panel, 41 × 56.5 cm, Paris, Musée du Louvre, Photo Credit © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.

incorporates echoes of a splendid edifice, of virtuoso architecture and of the pretentiousness that is indispensable for this kind of enterprise, this “thing” is not simply the ancient Tower of Babel represented dominating a port of hybrid architecture and some figures clearly connoting classical antiquity. The painting evokes all these motifs, exploits the evocative powers of them in juxtaposition, happily ignoring our anti-dialectical art historical reluctance to allow absurdity or contradiction.

What the Babylonian allusion adds to the painting is a further poignant hint at the theme of human civilisation’s dangerous pretensions juxtaposed with the emblem of elusive nature, the ever-changing and limitless, liquid sea. But the topic is already present in the very theme of seaports as they are repeatedly depicted by Claude, even without this further, exceptional motif. Indeed, it might be said that Claude’s seaports are always, in some way, rehearsals of the Tower of Babel myth: they are monuments of excessive ambition and human folly.

Even if the thematic interest of Claude Lorrain in liquidity as an alternative epistemic model is undeniable, one might still object that while Claude’s seaports indeed represent the ambivalent nature of human attempts to discipline and domesticate liquidity, the artist himself, as a painter, hardly shows any liquid intelligence at all. This can be disappointing, for after all, Claude is not merely telling us stories or explaining ideas; he produced visual artefacts that might not satisfy those who seek examples of fluid intelligence in painterly action. Claude’s technique is a far cry from the liquid proficiency demonstrated by the *macchie* of Titian or from Rubens’s unruly blotches of colour. Claude’s paint had thoroughly dried up on his canvases, and hardly any trace remains of its oily, fluid former self.⁵³ If Claude demonstrates painterly intelligence – and he surely does – it is of the neat and well-delimited kind, solidly classical and classically solid.

Even from a purely art historical point of view, the objection should not be taken too far. Claude’s principal claim to fame was his mastery of diffuse light, penetrating every nook and cranny of the composition, and displaying a behaviour that is as liquid-like as it gets. A comparison to any of Poussin’s contemporary works, with their own intelligence invariably based on the hard, inflexible eloquence of contours and fixed forms, should suffice to remind us that Claude’s was a fluid aesthetics, albeit of a particular kind.

But the dialectics of Claude leads to a liquid reappraisal of art in yet another, more abstract way. When, still on a purely represen-

53

The assumption of Claude’s pigments being thoroughly dried and solidified seems to be complicated, though, by the frequent appearance in his canvasses of “blanching” – paint layers becoming “lighter and ‘chalkier’ in appearance” as time passes. Although *Sheba* seems to have suffered less from this phenomenon than other Claude paintings, it is still interesting to think what, in his technique, led to such posterior destabilising of the pigmented surface. See Martin Wyld, John Mills and Joyce Plesters, Some Observations on Blanching, in: *National Gallery Technical Bulletin* 4, 1980, 49–63, in particular the causal hypotheses seeking to explain areas of blanching in Claude (pp. 60–63). I thank Matthew Hunter for drawing my attention to this valuable technical study.

tational level, it forces the hard-edged products of human ingenuity to confront their suppression and eventual dissolution in the eternal flux of the universe; when it recognises the necessity of both a solid and a liquid approach to the world, it ends up commenting on the status of knowledge itself and of its representations, be they verbal or pictorial. Through his visual version of dialectics that never culminates in Hegelian synthesis, Claude sketches a novel epistemology, specifically painterly and at the same time akin, perhaps, to late twentieth-century theories representing humanistic knowledge as the product of social negotiation rather than the result of calculations and proofs: Richard Rorty's pragmatics, Hans-Georg Gadamer's hermeneutic truth, humanistic rather than scientific, or Gianni Vattimo's *pensiero debole*.⁵⁴ In all these cases, hard, solid knowledge is constantly critiqued by a more malleable, soft kind of intelligence, for which liquid is surely an adequate term. Needless to say, Claude has never thought in these terms, nor was he even involved in the active scene of scepticism and liquid philosophy that anticipated by three centuries, as we have seen, its twentieth-century reincarnation. But in his discreet way, questioning the prerogatives of solid architecture, of all-encompassing linear perspective and of firm, totalising principles, Claude Lorrain used the visual medium of painting to liquefy a by-then petrified worldview. I contend that he thus deserves, against all odds, a place in the hall of fame of fluid practitioners, of the explorers of flux, and of the pioneers of liquid intelligence.

Itay Sapir is Associate Professor of Art History at the Université du Québec à Montréal (UQAM), Canada. Itay has been a post-doctoral fellow at the Kunsthistorisches Institut in Florenz and at the Italian Academy at Columbia University; more recently, he spent a year (2018–2019) as a guest scholar at the Freie Universität, Berlin funded by an Experienced Researcher Fellowship of the Humboldt Foundation. Recent publications include *The Announcement. Annunciations and Beyond* (De Gruyter, 2020, co-editor with Alessandro Nova and Hana Gründler) and the articles “Baroque Science, Experimental Art? Jusepe de Ribera and Other Neapolitan Skeptics” in *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* (Winter 2020) and “The Instant of Death, Site of the Real? The Thanatological Realism of Caravaggio”, in *Art's Realism in the Post-Truth Era* (University of Edinburgh Press, forthcoming).

54

Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, NJ 1979; Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. and ed. Garret Barden and John Cumming, New York 1975; Gianni Vattimo and Pier Aldo Rovatti (eds.), *Weak Thought*, Albany, NY 2012.

INTRODUCING LINEAR PERSPECTIVE IN GREECE, 1830–1860

LOCAL CONDITIONS OF A GLOBAL VISUAL REGIME

Michalis Valaouris

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, pp. 29–62

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93817>



ABSTRACT

This article operates on two levels, it begins with a historical mapping of the global disseminations of perspective, then it examines a local case: the introduction and adoption of linear perspective in Greece between 1830 and 1860. The analysis of textual and visual sources reveals a complex historical process which includes: artistic transfers between Greece and Western Europe, translations of perspective treatises, the formation of the modern Greek term for “perspective”, the founding of educational institutions, and the advent of photography in Greece. The introduction of linear perspective in Greece constituted a crucial historical event, that shifted local pictorial traditions towards a Westernized naturalism. The examination of these local conditions, aims at a closer description of the global traits of perspective.

KEYWORDS

Linear Perspective; Global Art Studies; Modern Greece; Visual Culture; Artistic Transfers; Artistic Education; Photography.

I. Globalizing Linear Perspective

Certain philosophical terms used by art historians have shaped our theoretical and historical understanding of perspective. During the 1920s Erwin Panofsky understood perspective in a neo-Kantian approach as a “symbolic form” used “to objectify the subjective space” in images. Following a structuralist method during the 1980s, Hubert Damisch explained perspective as a pictorial “code” that we learn to decipher but also as a deceptive “dispositif” that demands analysis. Perspective is all this but also more, as it regulates images, beholders, and visual cultures. It constitutes, according to Hans Belting, a “cultural technique of looking” with a global history that art historians are just beginning to address.¹ Indeed, the efforts for a global art history and global museums and collections invite us to rethink the history of perspective in global terms.²

Following its inventions in Europe, perspective conquered the world as the most “natural” and “objective” system of representation, a pictorial code based on mathematical foundations claiming universal validity. Philosophers like Pavel Florenski and later Nelson Goodman have deconstructed this long-held and problematic belief by stressing that perspective has a conventional and historical character.³ On this basis, the present study understands perspective as one pictorial style among others, intended to look as natural or neutral as possible: a local convention, that was neither natural, nor universal, but invented, improved, and globally distributed.

By which trajectories was perspective disseminated throughout the world? The following lines roughly map the main routes of this broad geographical circulation chronologically, as studied by various scholars. Numerous other trajectories remain to be clarified.

Perspective was invented and developed simultaneously in the regions of Flanders and Florence, receiving impulses from the Arab science of Optics in Italy. The two lost perspectival paintings that Filippo Brunelleschi made in Florence around 1425 played a crucial role in stabilizing the concept of the vanishing point. A further well-known step was taken around 1435, when Leon Battista

1

Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, New York 1991, 66. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris 1987, 38. Hans Belting, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Munich 2012, 17, 54–59.

2

Wilfried Van Damme and Kitty Zijlmans, Art History in a Global Frame. World Art Studies, in: Matthew Rampley, Thierry Lenain, Hubert Locher, Andrea Pinotti, Charlotte Schoell-Glass, and Kitty Zijlmans (eds.), *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, Leiden/Boston 2012, 217–230. Neil MacGregor, *Globale Sammlungen für globalisierte Städte*, Berlin 2016. See also Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin and Béatrice Joyeux-Prunel (eds.), *Circulations in the Global History of Art*, Farnham 2015.

3

See the early critique by Pavel Florenski, *La perspective inversée*, Paris 2013, 15, 41–42, furthermore: Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1999, 10–19 and also William J. T. Mitchel, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, 37–40.

Alberti described a simplified formula of central perspective for the practice of painters in his treatise *De pictura*. In parallel, early Netherlandish painters like Robert Campin and Jan van Eyck were developing modes of central and oblique perspective, though not in geometrical terms, but by improving empirical methods of naturalistic studio traditions. In Paris, the diplomat Jean Pèlerin Viator published in 1505 the treatise *De artificiali perspectiva*, where he introduced the crucial term “subject” into perspectival vocabulary. Another key transfer from Italy was to Nuremberg with Albrecht Dürer’s 1525 treatise *Underweysung der Messung*, which presented various perspective machines. In the Ottoman Empire there was apparently resistance to perspective: presented most likely by Gentile Bellini at the imperial court around 1480, perspective was not adapted to Ottoman miniature painting. This had deeper reasons in the special requirements of Ottoman pictorial language, which avoided modes of Western naturalism. Not unlike Christianity, perspective was propagated as a pictorial language of universal truth, common to all people, an attitude that provoked sometimes local resistance(s). In the late sixteenth century, perspective was transferred to Eastern Asia and propagated in China by the Society of Jesus. The Italian missionary Matteo Ricci was a leading figure in this process. Together with the Chinese scholar Paul Xu Guangqi they translated Euclid’s treatise on geometry into Chinese (1607) and established a library in Peking that included European treatises. In Japan perspective arrived around 1550. From 1591 to 1614 the Jesuit missionary Giovanni Niccolò taught Italian pictorial techniques and perspective to Japanese painters in a *seminario dei pittori* in Kumamoto. But it was during the Edo period of the eighteenth century that perspective was more widely appropriated in Japanese painting and prints, especially through the *Uki-e* genre. Southern Asian centers of art production like New Delhi and Mumbai seem to have received perspective around 1600 through European prints. But the use of perspectival representation in India was only implemented under British colonial rule, when perspective was taught in military and art academies.⁴

By the early nineteenth century, perspective had attained a global dissemination and currency. Yet, even in Europe, it was neither self-evident nor deployed everywhere as a system of spatial representation. In Greece and other regions, perspective remained largely unknown to the social majority. As this study will argue,

4

An overview of the globalization of perspective is provided by: Belting, Florenz und Bagdad, 54–59; on the Arab impulses see *ibid.*; on Brunelleschi: Damisch, L’origine; on the Netherlands: Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, New York 1971, 5; on Viator: Damisch, L’origine, 141; on the Ottoman Empire: Belting, Florenz und Bagdad, 61–62, 67–80 and Deniz Beyazit, Defining Ottoman Realism in the Uppsala Mecca Painting, in: *Muqarnas Online* 37/1, 2020, 209–245; on China: Hui-Hung Chen, Chinese Perception of European Perspective. A Jesuit Case in the Seventeenth Century, in: *The Seventeenth Century* 24/1, 2009, 97–128; on Japan: Timon Screech, The Meaning of Western Perspective in Edo Popular Culture, in: Rebecca M. Brown and Deborah S. Hutton (eds.), *Asian Art*, Malden, MA 2006, 408–423; on India: Monica Juneja, Circulation and Beyond. The Trajectories of Vision in Early Modern Eurasia, in: DaCosta Kaufmann, Dossin, and Joyeux-Prunel, *Circulations*, 59–77.

it was around 1830 to 1860 that perspective was introduced and became widely popularized in Greece (by this term I will be referring to the topographical region and the modern Kingdom of Greece). This region, which was understood as the cradle of European civilization, had been under Ottoman rule for nearly four hundred years. In local pictorial traditions, perspective had been cautiously avoided.

II. From the Global Frame to a Local Case

The modern Greek term for perspective was formed around 1840, denoting the major representational system of Western painting that had remained widely uncommon in the Balkan region. Paintings in Greek museums from the years 1800–1840 confirm this absence of perspective, as they differ entirely from pictures made after 1840, that is, when perspective and naturalism had been established [cf. Figs. 1–4 to Figs. 5–9]. This historical process has been observed by some scholars, but it demands closer examination, as it formed a crucial event in the Westernization of visual cultures in the region.⁵

During the years 1830 to 1860, perspective was introduced in the region systematically by Greek and Western European artists and architects, through new books, university courses, and artistic competitions. It was a complex process of intercultural exchange between European “centers” and a forgotten “periphery”, that Europe was then rediscovering as its “cradle”.⁶ In the decisive years, when the modern Greek state was formed and a national art history was emerging, perspective imposed a prescriptive code of naturalism that shifted gradually the local pictorial traditions towards Western European norms. Painters rapidly adopted occidental conventions, and this artistic education (or re-formation) proved decisive for further artistic development in Greece. The general population too seems to have accepted perspective with minor resistances, embracing it as an “objective” visual language. At the same time, naturalism and the domination of academic neo-classicism led to a devaluation of the traditions of Byzantine icons and folk painting; these were increasingly dismissed as “medieval” and “stagnant”. This cultural shift reveals the set of Western values and concepts that went along with perspective: rationality, artistic subjectivity, objectivity, cultural progress.

The example of Greece might seem marginal for the usual tracks of European art history, but it makes evident two crucial

5

Πίπας Μυκονιάτης, *Η πρώτη έντυπη νεοελληνική πραγματεία περί προοπτικής. Η ευρωπαϊκή τέχνη και η υποδοχή της στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα*, in: *Ελληνικά* 45, 1995, 341–352. Hercules Papaioannou, *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου, μεταξύ μύθου και ιδεολογίας*, Athens 2014, 60–64.

6

On this framing see: Nicolaos Chadjinicolaou, *Καλλιτεχνικά κέντρα και περιφερειακή τέχνη*, in: id., *Νοήματα της εικόνας. Μελέτες ιστορίας και θεωρίας της τέχνης*, Rethymno 2001, 387–414.

points in the history of perspective. Firstly, perspective was not a given cultural fact across Europe, but in many regions was considered something completely foreign and new – even in the nineteenth century. Secondly, perspective was neither a natural nor a universal visual language, but a pictorial convention of local provenance (Italian, Flemish), which was promoted globally as a universal visual language. In this sense, it is necessary to recognize that perspective was increasingly *naturalized* and upon that basis *universalized*.⁷ Studying the foreignness of perspective in various societies is not only an art historical issue, but one that concerns the anthropology of images.⁸ In addition we should explore how the global iterations of perspective went along with and forged Western European cultural hegemonies.

III. The Introduction of Linear Perspective in Greece

From the fifteenth century onwards most parts of the Balkan peninsula were under Ottoman rule, a situation that began to change when the Greek Revolution started in 1821. The struggle for independence came to an end in 1827 with the formation of the First Hellenic Republic. But political stability arrived only with the establishment of the Kingdom of Greece in 1832. One year later, the Great Powers (France, Russia, United Kingdom) designated the adolescent Bavarian prince, Otto von Wittelsbach, son of the philhellene King Wilhelm I, as the first King of Greece. During the early decades of the nineteenth century three strands of painting prevailed in the region: post-Byzantine icon painting, folk painting, and the so-called Heptanesian School. A close consideration of this context puts the impact of perspective into relief.

Byzantine icon painting continued to be practiced in Greece during the Ottoman era. This pictorial tradition has been roughly termed “post-Byzantine”.⁹ Sixteenth-century icons from Crete and the Ionian islands are considered central in this context. As they bear elements of Venetian painting, their style has been described as *maniera italiana*, corresponding to the Italian notion of *maniera greca*.¹⁰ From 1680 onwards, Baroque and Ottoman elements can be observed: colors became intense and ceremonial, leaving behind the

7

These terms are central to my understanding of perspective, see also my discussion *Was heißt es, die Perspektive um 2020 zu denken?* of Emmanuel Alloa's book: *Partages de la perspective*, Paris 2020, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 4, 2021, 195–200.

8

Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich ⁴2011.

9

An introduction and critical discussion of the term is provided by Olga Gratziou, *Μεταβυζαντινή τέχνη, χρονολογικός προσδιορισμός ή εννοιολογική κατηγορία*, in: Tonia Kiouso-poulou (ed.), *1453. Η άλωση της Κωνσταντινούπολης και η μετάβαση από τους μεσαιωνικούς στους νεότερους χρόνους*, Heraklion 2005, 183–196.

10

Stelios Lydakís, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Munich 1972, 19.

spiritual rigor of the sixteenth-century style; decorative elements and rocaille forms were also introduced. Around 1800 the icon had distanced itself from the traditions of the sixteenth century as older pictorial formulas gave way to new forms of “folk” character [Fig. 1].¹¹

In parallel there existed a rich production of profane painting. Such painters were often individuals and sometimes groups who wandered from village to village and undertook various decorative tasks for houses or furniture. Their works depict landscapes, cityscapes, or allegories, and are usually framed by rich garlands, arabesques, and fruits; they often include Baroque and Islamic elements [Fig. 2 and Fig. 3]. Major works in this vein include the murals in manors of Macedonia, Epirus, and Thessaly, with outstanding examples at the mansion of Georgios Mavros in Ambelakia (painted 1798) and that of Nerantzopoulos in Siatista (1755).¹² Many painters in this field have fallen into oblivion, though some cases are better known, such as Pagonis, who was active in the early nineteenth century and painted churches and mansions in Pelion.¹³ Etchers like Konstantinos P. Kladis and N. A. Koutsodontis are also known through signed works.¹⁴ The case of Panagiotis and Dimitrios Zographos has been extensively debated in relation to a series of twenty-four battle depictions of the independence struggle, which were commissioned by General Ioannis Makrygiannis around 1836–1839.¹⁵ Operating between map and landscape view, these paintings are important documents of major armed conflicts, but also precious examples of Greek visual culture before the introduction of perspective. *Painting nr. 10* [Fig. 4], for example, depicts the First Battle of Athens in the area between the Columns of Olympian Zeus (foreground), the Arch of Hadrian, and the Acropolis. These monuments are not successively foreshortened in a coherent perspectival space following the logic of a gaze. Instead, a narrative premium is focused on the military units around the Acropolis, which are depicted as strategic formations on a military map. In scholarship, this pictorial tradition has been labeled *laiki zographiki*

11

Cf. Gratziou, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, 193–195.

12

Sousanna Choulia, *Το αρχοντικό του Γεωργίου Σβάρτς στα Αμπελάκια*, Athens ²2010, 28–29.

13

Popi Zora, *Ελληνική Τέχνη. Λαϊκή Τέχνη*, Athens 1994, 15.

14

For the first, see an etched view of Constantinople (1851), National Gallery Athens, for the second the watercolor *The Destruction of Psara 1824 June 21*, ca. 1850, Benaki Museum Athens.

15

The painter was long thought to be Panayotis, not Dimitrios Zographos; this was clarified by Angeliki Fenerli, *Οι ζωγράφοι του Μακρυγιάννη, Δημήτριος και Παναγιώτης Ζωγράφος – προσωπογραφικές και εργογραφικές διευκρινίσεις*, in: *Ο Πολίτης* 36, 1980, 52–63. Cf. Spyros I. Asdrachas, *Μακρυγιάννης και Παναγιώτης Ζωγράφος – το ιστορικό της εικονογραφίας του Αγώνα*, in: id., *Οι Έλληνες ζωγράφοι από τον 19^ο αιώνα στον 20^ο*, Athens 1974, 14–27 and Giorgos Petris, *Μακρυγιάννης και Παναγιώτης Ζωγράφος, δοκίμιο εικονολογικό*, Athens 1975.



[Fig. 1]

Unknown painter, Icon of Saint Nicholas with Christ and Theotokos, 27 April 1799, egg tempera, gold, and silver on wood, 30 × 23 cm, Athos, Koutloumousiou Monastery, in: Georgios Christopoulos and Ioannis Bastias, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* (1669–1821), τ. 11, Athens 1975, 254.



[Fig. 2]

Unknown painter (L. Lolis?), View of a Harbor Town, 1798, mural, Ambelakia, Mansion of Georgios Mavros, in: Popi Zora, *Λαϊκή Τέχνη*, Athens 1994, cat. no. 2.



[Fig. 3]
Defterevon Sifnios, Allegory of the Blind Eros, 7 November 1825, egg tempera on canvas, 50.5 × 66.5 cm, Athens, Byzantine and Christian Museum. Photo: Wikimedia Commons (30.01.2023).

(folk painting) or more broadly *laiki technē* (folk art), in order to distinguish it from and oppose it to *logia zographiki* (academic, learned painting).¹⁶ Art historians of the late twentieth century characterized this tradition with the problematic term “naïve painting”.¹⁷

These were the prevailing pictorial traditions in the region around 1800. Perspective, as used in Western European societies, was still widely uncommon. But this situation concerned primarily mainland Greece. Regions under Venetian rule – the Ionian Islands (Heptanese) and Crete – provided exceptions, as they became acquainted with Western naturalism and perspective around 1650. The Ionian Islands had never been under Ottoman rule and were unified with Greece only in 1864, rendering them an isolated case. Under Venetian and British rule, this region had been oriented towards Western cultural developments long before mainland Greece. Thus, the painting tradition of the Heptanesian School bears Venetian elements. A major painter was Panayotis Doxaras (1662–1729), active mainly in Zakynthos, who was well acquainted with Italian art history. Around 1720–1724 Doxaras translated texts by Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, and Andrea Pozzo, while he also suggested one of the earliest versions of the Greek word for perspective: *prooptiki* (προοπτική).¹⁸ But his work largely remained unpublished for a very long time: the first short fragments of his manuscripts initially appeared in print in 1843, while the full text was only published in 2015.¹⁹ Nevertheless, the paintings of Doxaras were influential in the Ionian Islands, where they introduced the so-called style *al naturale*: during the eighteenth century realism prevailed and profane subjects became more common; after 1800 bourgeois portraits were in high demand [Fig. 5].²⁰ Yet, such artistic impulses were not echoed in mainland Greece.

16

A critical history of the term *laiki technē* is provided by Giorgos Petris, *Λαϊκή ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Athens 1988; see also: Zora, *Λαϊκή Τέχνη*, and Sofia Handaka (ed.), *Λαϊκή τέχνη. Νέα ευρήματα – νέες ερμηνείες. Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόπης Ζώρα*, Benaki Museum, Athens 2015.

17

Stelios Lydakakis, *Οι Έλληνες ναϊφ ζωγράφοι / Les Peintres Naïfs Grecs*, Athens 1987.

18

Andreas Moustoxydis, Παναγιώτης Δοξαράς, in: *Ελληνομνημων ή σύμμικτα ελληνικά* 1, 1843, 17–40, 32. The substantive *prooptiki* derived from the verbs *prooptao* or *prooptano* that meant “to foresee”. Given the fact that *prooptiki* means pro-spective (to see forward or in advance), it was a rather inaccurate translation for the meaning of per-spective (to see through).

19

Fragments of Doxaras’s texts were published by the historian Moustoxydis, Παναγιώτης Δοξαράς, 32–35. The entire publication appears in: Panayotis K. Ioannou (ed.), *Λεονάρντο ντα Βίντσι, Λεόν Μπαττίστα Αλμπέρτι, Αντρέα Πότσο, Διά την ζωγραφίαν. Οι πρώτες μεταφράσεις κειμένων τέχνης από τον Παναγιώτη Δοξαρά*, Heraklion 2015, for *prooptiki*: 99, 215. I am thankful to Victor I. Stoichita for drawing my attention to the texts of Doxaras.

20

An overview is provided by Miltiades M. Papanikolaou: *Η ελληνική τέχνη του 18ου και 19ου αιώνα. Ζωγραφική – Γλυπτική*, Thessaloniki 2005, 22–39.



[Fig. 4]
Dimitrios Zographos, First Battle of Athens, picture 10, 1836–1839, gouache on cardboard,
50 × 63 cm, Athens, Gennadius Library. Photo: Wikimedia Commons (30.01.2023).



[Fig. 5]
Nikolaos Kantounis, *The Pharmacist Dicopoulos*, ca. 1825, oil on canvas, 86 × 70 cm,
Athens, National Gallery. Photo: Wikimedia Commons (30.01.2023).

Why was perspective absent? The main obstacle to the introduction of perspective in mainland Greece seems to have been the isolation and poor social condition of Greeks under Ottoman rule. The Western Renaissance(s) had had almost no impact on the region, whereas the Enlightenment and French Revolution were readily received and provided an impetus to independence movements. Around 1800, multiple land taxes and massacres had led Greek communities to pauperization and distress. Education was possible for only a few wealthy families; contacts with Italian cities, common in the Ionian Islands, were almost impossible for inhabitants of the mainland. Instead, people were oriented towards Istanbul (*Polis* in Greek), and traveled there to obtain a mercantile or clerical education.²¹ Instruction in painting was attainable with independent masters or in monasteries, mainly in Athos, where icon painting was taught over generations.

Another obstacle to perspective was local visual cultures. Both, the (post-)Byzantine and the Ottoman pictorial traditions maintained a cautious distance to naturalistic pictures coming from the West. Byzantine painting generally avoided naturalism and perspective, despite some attempts to integrate them.²² The main requirement for icons was not the representation of an illusionistic third dimension of a worldly space, but the presentation of a transcendent dimension in the service of the religious experience during the act of the adoration of God (*latreia*) or the veneration of saints (*proskynesis*).²³ The Ottoman pictorial traditions tended to be antirealistic as well, and this reluctance towards Western naturalistic conventions impeded a wider introduction of perspective in the Empire.²⁴ These visual cultures remained skeptical about an image concept that aimed to represent the visible world by arranging a fictional gaze for the beholder; as Leon Battista Alberti famously put it in *De pictura* (I, 19): the beholder should imagine the image carrier as an *aperta fenestra* to the world. In this context, it is telling that perspective was introduced when Ottoman rule was repelled and a European government took over the leadership of Greece.

The decisive years. The years between 1821 and 1833, during which the Revolution started and the state was established, remain some-

21

On this historical period see e.g. Mark A. Mazower: *The Greek Revolution. 1821 and the Making of Modern Europe*, London 2021.

22

Gratziou, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, 188–189. Elements of foreshortening are found e.g. in some icons by Emmanuel Tzanes (1610–1690) and Theodoros Poulakis (1622?–1692) at the Benaki Museum.

23

Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 2004, 170–175, 560. Cf. Tania Velmans, *L'image byzantine ou la transfiguration du réel. L'espace, le temps, les hommes, la mort, le péché, les doctrines*, Paris 2009, 31–66.

24

For some Islamic paintings that are worked with perspectival elements see: Beyazit, *Defining Ottoman Realism*.

how invisible in art history, since not many paintings have survived. But it was during this and the following decades that a fundamental transformation of the pictorial traditions took place. Two cardinal Western European systems of naturalistic representation – perspective and photography – were introduced simultaneously in the young country. In this process, several developments were decisive: (1) artistic transfers between Greece and Western Europe, as more and more Greeks studied Fine Arts in Europe and European artists worked in Greece, (2) translations of perspective treatises, (3) the formation of the Greek term for perspective, (4) new institutions that taught perspective, such as the Athens School of Arts, and (5) the arrival of photography.

Artistic transfers. Under Ottoman rule, emigration had been a liberating life path for Greeks, but it was realistic only for individuals from wealthy families. By 1800 a Greek diaspora with centers in Venice, Vienna, and Budapest had developed. It was in this context that young people started to leave Greece to study in European universities, among them also painters who went to the Art Academies of Rome, Naples, Paris, and later Munich.²⁵ For many of them it was usual, and seen as a patriotic duty, to return home to invest their skills. Many early nineteenth-century Greek painters share this biographic trait, examples include: Gerasimos Pitzamanos, Athanasios Iatridis, Philippos Margaritis, Theodoros Vryzakis, Dionysios Tsokos, Nikiforos Lytras, and Konstantinos Volanakis.²⁶ After having systematically learned European pictorial conventions and techniques in Western academic institutions, such painters differed completely from the masters of folk painting: they had become “artists” in the Western European sense of the word and aligned themselves with European artistic groups and pictorial traditions.²⁷ They developed careers and some of them, like Vryzakis

25

As new studies show, Munich became a center for Greek art students after the eviction of King Otto in 1862: Panayotis K. Ioannou, *Studenti greci alle Accademie di Belle Arti di Italia (xix secolo)*, in: F. Bruni and C. Maltezos (eds.), *L'Adriatico. Incontri e separazioni, xviii–xix secolo*, Venice/Athens 2011, 297–321.

26

Gerasimos Pitzamanos (1787–1825), from Argostoli, studied painting and architecture at the Art Academy of Rome and became a member of the Academy of Saint Luke. Athanasios Iatridis (1798/99–1866), from Karpenisi, studied painting in Vienna and lithography in Paris; he worked as a draftsman at the Athens archeological authority. Philippos Margaritis (1810–1892), from Smyrna, studied painting at the Art Academy of Rome and worked as a professor at the Athens School of Arts from 1842 to 1863. Theodoros Vryzakis (1814 or 1819–1878), a central figure of Greek nineteenth-century painting, who came from Thebes, studied painting at the Kunstakademie of Munich; he lived, worked most of his life, and died in Munich. Dionysios Tsokos (1820–1862) studied at the Art Academy of Venice under Lodovico Lipparini, returned to Greece in 1847, and in 1856 became drawing professor at the Arsakeion. Nikiforos Lytras (1832–1904), from Tinos, studied at the Athens School of Arts and at the Kunstakademie of Munich under Carl von Piloty. Konstantinos Volanakis (1837–1907), from Crete, worked as a merchant in Trieste and studied at the Kunstakademie of Munich under Carl von Piloty. Cf. Evgenios D. Matthiopoulos and Dora Komini-Dialekti (eds.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες*, 4 vols., Athens 1997–2000.

27

See here mainly: Eleonora Vratskidou, *L'émergence de l'artiste en Grèce au XIXe siècle*, Paris 2022.

or Nikolaos Gysis, gained wide recognition through state commissions. These new generations of painters consciously distanced themselves from the older pictorial traditions of Greece and were proud to pass down their “progressive” styles to new generations.

At the same time, numerous European artists that traveled or worked in Greece contributed to the dissemination of Western artistic conventions. Socialized in classicist and romanticist aesthetics and enthused by the Greek Revolution, they depicted antique monuments or painted portraits and heroic scenes from the independence struggle. One such artist was Giovanni Boggi (1770?–1832), who produced a series of lithographic portraits of Greek combatants around 1825. The Frenchman Louis Dupré (1789–1837), a pupil of Jacques-Louis David, who visited Greece in 1819–1820, produced similar portraits and elegant genre scenes.²⁸ The German officer and painter Karl Krazeisen (1794–1878) published a series of lithographed portraits of the leaders of the Revolution, traced *d’après nature*, that became quite popular, particularly the portrait of general Theodoros Kolokotronis.²⁹ Another German painter, Peter von Hess (1792–1871) escorted King Otto in 1832–1833 and painted the monarch’s arrival at Nafplio (first capital of Greece). A series of lithographed scenes from the Greek uprising, made after Hess, echoed long in the country: to this day they illustrate history school-books.³⁰

With the foundation of the Kingdom numerous European architects, painters, and urban planners (to name but a few professions) acquired posts or state commissions. German artists were especially favored by the Regency. Friedrich von Zentner, a Bavarian officer and engineer, was assigned first director of the Athens School of Arts in 1837.³¹ Pierre Bonirote (1811–1891), from the Lyon Art Academy, was recommended by Ingres to the Duchesse de Plaisance in Athens, and became “Teacher of Oil Painting” in 1840

28

Voyage à Athènes et à Constantinople, ou collections de portraits des vues et des costumes Grecs et Ottomans, peints sur les lieux, d’après nature lithographiés et colorés, par L. Dupré, élève de David, accompagné d’un texte orné par de vignettes, Paris 1825. See: Elisabeth A. Fraser, *Mediterranean Encounters. Artists Between Europe and the Ottoman Empire, 1774–1839*, University Park, PA 2017, 165–206.

29

Bildnisse ausgezeichneter Griechen und Philhellenen, nebst einigen Ansichten und Trachten. Nach der Natur gezeichnet und herausgegeben von Karl Krazeisen, Munich 1828.

30

Griechenlands Befreiung in XXXIX Bildern entworfen von Peter von Hess. Lithographiert bei Heinrich Kohler und Joseph Atzinger, Munich ca. 1845–1850. The complex history of these images is clarified by Sabine Fastert, *Der Bilderzyklus von Peter Hess, in: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.* (exh. cat. Munich, Bayerisches Nationalmuseum), ed. by Reinhold Baumstark, Munich 1999, 306–337.

31

Antonia Mertyri, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα. 1836–1945*, Athens 2000, 62–66. Cf. the older seminal study: Kostas I. Biris, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου μέχρι της ιδρύσεως των Ανωτάτων Σχολών, 1836–1916*, Athens 1957.

at the School.³² Raffaello Ceccoli (1808–1870) from Bologna also taught painting at the School between 1843 and 1852.³³ Ludwig Thiersch (1825–1909) from Bavaria, professor at the School from 1852 to 1855, undertook the task to “renovate” Byzantine icon painting according to Nazarene aesthetics and linear perspective, obtaining both approval and critique for his efforts. Lysandros Kaftantzoglou, director of the School, praised an icon by Thiersch and Nikolaos Lytras “painted in oil” according to “all the rules of optics, perspective and coloration”.³⁴ Finally, the Venetian Vincenzo Lanza (1822–1902) – to whom we will return below – was appointed first professor of perspective at the School of Arts.³⁵

All these artists transferred particular aspects of European styles to Greece: Bonirote promoted an orientalist style; Ceccoli followed a Venetian version of the Nazarene movement; Thiersch represented the Nazarene movement of Munich, and as a basis to this all, Lanza taught the techniques of perspectival drawing.³⁶ These transfers unfolded in a country where neoclassicism was *the* artistic direction from the outset. A central figure here was the leading architect of nineteenth-century Greece, Lysandros Kaftantzoglou.³⁷ After studies in Europe, Kaftantzoglou became director of the School of Arts, following von Zentner in 1843. These biographical data lead us to the question of how Greek institutions promoted the teaching and adaption of perspective in the practice of painting. But before we elaborate on this, we should first clarify how the Greek term for perspective was formed.

History of a word. Through the prism of *Begriffsgeschichte*, as approached by the historian Reinhart Koselleck, the term “perspective” reveals a multi-faceted history. How did the term develop in Greek? Before the establishment of the Athens School of Arts in 1837, two French perspective treatises had been translated into

32

Friedrich von Zentner, *Das Königreich Griechenland in Hinsicht auf Industrie und Agrikultur*, Augsburg 1844, 12.

33

Gianfranco Piemontese, The Presence of the Italian Painter Raffaello Ceccoli at Kerkyra and Zakynthos from 1837 to 1843, in: Dora F. Markatou (ed.), *Proceedings*, vol. 6, *XI International Panionian Conference. Life and Culture in the Ionian Islands*, Argostoli 2020, 165–175.

34

Mertyri, Η καλλιτεχνική εκπαίδευση, 156–159. Lysandros Kaftantzoglou, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου [...]*, Athens 1855, 31.

35

For the biographical data I consulted: Mertyri, Η καλλιτεχνική εκπαίδευση.

36

For each see *ibid.*, 144–145, 152–153, 156–157.

37

Dimitris Filippidis, *Η ζωή και το έργο του αρχιτέκτονα Λυσάνδρου Καυταντζόγλου. Το ιστορικό αποτύπωμα ως οδηγός συνεκδοχικών παρεμβάσεων και διαμεσολαβήσεων με το παρόν*, Athens 1995.

Greek: the first in 1831, the second in 1856.³⁸ We know little about the reception of these books except that they were used for teaching drawing in secondary schools and universities.³⁹ The second book must have been useful for perspective courses such as those of Lanza at the School of Arts, as it contains helpful diagrams by the painter Andreas Kriezis. Although these books had a rather minor impact on broader artistic practices, they make evident local efforts to formulate a Greek word for the concept of perspective.⁴⁰

Both books term perspective as *dioptiki* (διοπτική), a rather suitable word, that means “to see through”. But *dioptiki* was still unheard of, so the translator of the second book found it reasonable to add to the title page the French word *perspective* next to *dioptiki* in brackets.⁴¹ At the same time, there were other words in use for perspective, such as *skiagraphia* (σκιαγραφία), *scenographia* (σκηνογραφία), and *apoptiki* (αποπτική). *Skiagraphia* meant “shadow tracing” and at the School of Arts it was also used for “perspective” as the curricula attest.⁴² *Scenographia*, the term used by Vitruvius in *De Architectura libri decem* (Liber I, II) to signify three-dimensional representation, was used for “perspective” as well as for “stage design”. *Apoptiki* (from *apopsis*: prospect) was registered by dictionaries in 1843 and was barely used.⁴³ Eventually, none of these words was adopted for broader use; it was another term that prevailed: *prooptiki* (προοπτική), which became the modern Greek term for perspective. It appears in 1845 in a lecture by Grigorios Papadopoulos, professor of art history at the School of Arts, who might have bor-

38

(1) I. Β. Φραγκήρου, *Διδασκαλία της διαγραφικής ή γραμμικής ιχνογραφίας [...]*, Μεταγλωττισθείσα, κατ' επιταγήν της Α. Ε. του Κυβερνήτου της Ελλάδος, υπό του μακαρίτου Κ. Κοκινάκου. Επιθεωρηθείσα δε υπό Ι. Π. Κοκκώνη, Aegina 1831. = Translation of: Louis-Benjamin Francoeur, *Enseignement du dessin linéaire, d'après une méthode applicable à toutes les écoles primaires [...]*, Paris 1827. (2) Τενότου, *Διοπτική (Perspective)*, Μεταφρασθείσα μεν εκ του Γαλλικού υπό Πάνου Ν. Πλέσκα Γραμματέως της Νομαρχίας Κυκλάδων, Εκδόθεισα δε δαπάνη Μ.Π. Περίδου και Α. Κριεζή, Ermoupoli 1856. = Translation of: Jean-Pierre Thénot, *Les règles de la perspective pratique, mise à la portée de toutes les intelligences, et indispensable pour l'étude du dessin en général. [...]*, Paris 1839. On these Greek translations see the seminal article of Mykoniatis, Η πρώτη έντυπη.

39

Τενότου, *Διοπτική (Perspective)* 1856, ζ'.

40

Cf. Mykoniatis, Η πρώτη έντυπη, 349.

41

Τενότου, *Διοπτική (Perspective)* 1856.

42

The term *skiagraphia* is attested in the curricula of the academic years 1863 until 1907 at the School of Arts. I am grateful to the staff members of the archive at the Athens School of Fine Arts for their support.

43

For *skiagraphia* see: Anthimou Gazi, *Λεξικόν ελληνικόν*, vol. 3, Venice 1816, 160 and Konstantinou M. Kouma, *Λεξικόν δια τους μελετώντας τα των παλαιών Ελλήνων συγγράμματα*, vol. 2, Vienna 1826, 349. For *scenographia* see: Gazi, *Λεξικόν*, 15 and Kouma, *Λεξικόν*, 349. For *Apoptiki*: Moustoxydis, Παναγιώτης Δοξαρᾶς, 29, 31 and Stephanos Ath. Koumanoudis, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθεσιών από της αλώσεως μέχρι των καθ' ἡμᾶς χρόνων*, vol. 1, Athens 1900, 133.

rowed it from the translations of Panayotis Doxaras, which had been partially published in 1843.⁴⁴

To conclude: five different words were used for “perspective” in Greece between 1831 and 1845: *dioptiki*, *skiagraphia*, *scenographia*, *apoptiki*, *prooptiki*. While the historian Andreas Moustoxydis used the word *apoptiki*, the architect Kaftantzoglou used *scenographia*, and art historian Papadopoulos *prooptiki*.⁴⁵ These confusing linguistic circumstances make evident how uncommon and unstable the concept of perspective was in Greece around 1840. Some words seem to have been used quite rarely and fell into oblivion (*dioptiki*, *apoptiki*), others survived with different meanings (*scenographia* as stage design). *Prooptiki* finally prevailed as the standard term for perspective in Greece around 1870.⁴⁶ Likewise, perspectival terms like vanishing point, horizon, visual line, groundline, tableau, projection plane, eyepoint, or distance point were also translated during those years.⁴⁷

The formation of the term for perspective reflects *in nuce* the transformative condition of the Greek language around 1840. According to the seminal studies of the historian George Dertilis, at a time when the young country was trying to adapt to European modernity, hundreds of neologisms were coined for Western European concepts previously unknown in Greece.⁴⁸ Art historical terms like “style”, “genre” or “plaster cast”, were also formed during this period. This process of word-making was led by intellectuals like Stephanos Koumanoudis, Lysandros Kaftantzoglou, and Grigorios Papadopoulos.⁴⁹

The histories of language and lexicography are precious sources for the global history of art. The Greek trajectory of the term

44

Grigorios Papadopoulos, *Λόγος περί του Ελληνικού Πολυτεχνείου [...] εκφωνηθείς δε κατά την επέτειον της εκθέσεως τελετήν*, Athens 1845, 4, 10, 11. Moustoxydis, Παναγιώτης Δοξαράς. Lexicography registered *prooptiki* erroneously as a neologism of Papadopoulos dating it to 1857: Koumanoudis, *Συναγωγή*, vol. 2, 850. This error has been copied further in acknowledged dictionaries like those by Georgios Babiniotis.

45

Moustoxydis, Παναγιώτης Δοξαράς, 29, 31. Kaftantzoglou, *Λόγος* (1855), 21. Papadopoulos, *Λόγος*, 4, 10, 11.

46

An early intellectual use of the term *prooptiki* was made by Grigorios Papadopoulos in his essay *Περί τής καθήμας εκκλησιαστικής τέχνης και ιδιαίτερας τής ελληνικής αιογραφίας*. *Χρονικά Ελληνικού Εκπαιδευτηρίου έτος ΙΖ'*, Athens 1870, 3–13. From the academic semester 1875–1876 onwards, perspective was termed *prooptiki* in the curricula of the School of Arts, which are preserved in the archive of the Athens School of Fine Arts.

47

Φραγκήρου, *Διδασκαλία της διαγραφικής*, 174–184.

48

George B. Dertilis, Κράτος, γλώσσα και τεχνογνωσία στην Ελλάδα, 1830–1940, in: Μ. Ασημακόπουλος, Γ. Καλογήρου, Ν. Μπελαβίλας, Θ.Π. Τασίος (eds.), *170 χρόνια Πολυτεχνεία. Οι μηχανικοί και η τεχνολογία στην Ελλάδα*, vol. 1, Athens 2012, 1–24; 20.

49

Eleonora Vratskidou, Art History and the Art School. Revisiting the Institutional Origins of the Discipline Based on the Case of Nineteenth-Century Greece, in: *Journal of Art History* 13, 2015, 1–64, 32–37.

“perspective” certainly has equivalents in other languages.⁵⁰ Bringing them to light would help to specify further the global permutations of perspective.

The institutional introduction of perspective in Greece, however, did not start at the Art Academy, but at the Military Academy of Evelpidon in Nafplio. Founded in 1828 during the First Hellenic Republic by the first governor, Ioannis Kapodistrias, this Academy taught technical and engineering courses like descriptive geometry, topography, architectural drawing, and machine design.⁵¹ The first Greek perspective book served for the courses in perspective.⁵² Its translation in 1831 had been part of the measures taken by Kapodistrias to bolster the educational system.⁵³ But since the courses in this Academy primarily served military, engineering, and industry purposes, their impact on pictorial aesthetics remains unclear. Nonetheless, this context makes evident that the cultural significance of perspective was considerably broader than merely artistic: its applications permeated numerous fields like architecture, mechanical engineering, or military sciences.⁵⁴

After Athens became capital of Greece in 1833 the Bavarian Regency founded in 1837 the University of Athens and the Royal School of Arts (Βασιλικόν Σχολεῖον των Τεχνών). This artistic and technical school, initially a humble institution, developed later into an Art Academy of European format. As mentioned, the first director was Friedrich von Zentner; the early professors were also not Greeks, but artists and architects from Bavaria, France, and Italy.⁵⁵ This personnel sheds light on the artistic and ideological setup of the Athens School of Arts – it was Western European from the outset. Greek artists only began teaching at the School after a royal decree restricted the working prospects of foreigners in favor of locals. The first Greek professors appointed in 1842 were Philippos

50

Cf. e.g. the case of the Japanese term: *The Advent of Photography in Japan* (exh. cat. Tokyo, Museum of Photography), ed. by Tokyo Metropolitan Museum of Photography and Hakodate Museum of Art, Hokkaido, Tokyo 1997, 11, 163.

51

Mertyri, Η καλλιτεχνική εκπαίδευση, 36.

52

Andreas Kastanis, Descriptive Geometry in the Greek Military and Technical Education during the 19th Century, in: *Journal of Applied Mathematics & Bioinformatics* 7/3, 2017, 13–82, 22–23.

53

Φραγκήρου, Διδασκαλία της διαγραφικής. Kapodistrias is mentioned on the title page; cf. Mykoniatis, Η πρώτη έντυπη, 344–345.

54

On this topic see: Kastanis, Descriptive Geometry.

55

Mertyri, Η καλλιτεχνική εκπαίδευση, 39–77.

and Georgios Margaritis from Smyrna and the engraver and monk Agathangelos Triantafyllou from Nigrita in Macedonia.⁵⁶

The Athens School of Arts delivered the canonical educational agenda of European art academies with courses in drawing from plaster casts, oil painting, linear perspective, artistic anatomy, art history, and graphic techniques. In the early years there was no chair for perspective, although it was included in the technical drawing courses of the architects Christian and Theophil von Hansen (1837–1843, 1839–1843). Some years later, perspective was covered by the geometry courses of Theodoros Komninos.⁵⁷ In 1845 the art historian Grigorios Papadopoulos complained about the lack of regular perspective courses, as an “essential” deficit, calling for the government to support the School in this and other matters.⁵⁸ From 1852 to 1856 perspective was taught occasionally by Ioannis G. Papadakis.⁵⁹ In 1855 the director, Kaftantzoglou, repeated the demand for a chair for perspective, along with courses in descriptive geometry and engraving. To counter the shortfalls, he proposed the curricula of the Rome University as an educational model.⁶⁰ Perspective became part of an artistic competition at the School in 1856, when new funds were available to finance a prize for perspective drawing. The subject of the competition was “Pyramid on a Pedestal” and two students from Epirus and Andros won awards.⁶¹

A chair for perspective was ultimately founded in 1863. Vincenzo Lanza taught in this position until 1900, becoming one of the longest-serving professors at the School.⁶² We know little about Lanza and his work, only a few of his paintings are preserved in the collections of the Athens National Gallery and the Benaki Museum.⁶³ His depictions of Athenian monuments, detailed and romantic in style, are comparable to numerous works by European painters in Greece around 1850. But as professor of perspective, Lanza played a crucial role in the education of new generations

56

Ibid., 79–80, 81.

57

Papadopoulos, *Λόγος*, 10.

58

Ibid., 10, 11.

59

Mertyri, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*, 105, 124.

60

Kaftantzoglou, *Λόγος* (1855), 21, 23 n.

61

Lysandros Kaftantzoglou, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου τῆς 24ης Νοεμβρίου 1856* [...], Athens 1857, 20, 23, 24, 28.

62

Mertyri, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*, 186, 278–280.

63

Compare e.g. his paintings *The Acropolis* (1860), Athens National Gallery, or *View of the Choragic Monument of Lysicrates and the Ruined Quarter of Fanari* (1863), Benaki Museum.

of painters.⁶⁴ In time, perspective came to be regarded as indispensable knowledge for young artists and became an obligatory course in 1876.⁶⁵

Lanza's son, Loizos (1854–1919), worked as a painter and specialized in perspective too. An example of his work is *The Southern Portico of the School of Fine Arts* [Fig. 6], in which perspective and light are rendered with precision. In the corridor of the neo-classical art academy, a young student stands among plaster casts of antique sculptures reflecting the gaze of the beholder; at the vanishing point, a window frames a luminous view. These visual semantics testify to and reflect the academic socialization of the new artistic generations in Greece. Lanza worked next to his father as professor of perspective, holding the post from 1889 to 1917. In parallel, a native of Corfu with French roots, Vikentios Bokatsiambis (De Boheciampe, 1856–1932), also taught perspective at the School (1900–1928). This personnel indicates that the first instructors in perspective at the Athens School of Arts were an Italian and two Greeks of Italian and French origins, thus, artists familiar with European pictorial traditions.⁶⁶

Alongside perspective, the artistic genres of history painting, landscape, still-life, and others were introduced at the School. Their adoption had been urgently recommended in 1845 by the scholar Stephanos Koumanoudis.⁶⁷ These processes reveal how academic realism became the prevalent artistic style at the Athens School of Arts, an institution that was developing in a European “periphery” communicating with art “centers” like Rome or Munich.⁶⁸

Imposing perspective through photography. At the time that the term perspective was being formed in Greece, artists and scientists in France and Britain were in search of a new word to describe an imaging technology that would later be called “photography”. This neologism composed of Greek words, was coined around 1839 in England by the astronomer Sir John Herschel. Other terms like *héliographie*, *calotype*, or *daguerréotype* were also in use for the con-

⁶⁴

Mertyri, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*, 278.

⁶⁵

Ibid., 215.

⁶⁶

For L. Lanza see: Mertyri, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*, 280; for Bokatsiambis *ibid.*, 262, 310.

⁶⁷

Stephanos Koumanoudis, *Που σπεύδει η Τέχνη των Ελλήνων την σήμερον*. Προσετέθησαν και δύο πραγματεΐαι του Ιωάννου Βιγλιεμάννου περί τέχνης, εκ του Γερμανικού, Belgrade 1845, 23–24.

⁶⁸

For Munich see: Marilena Cassimatis, *Die Münchener Akademie und die Athener Kunstschule – (k)eine paradoxe Symbiose*, in: Christian Fuhrmeister and Birgit Joos (eds.), *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, Munich 2008, 65–80.



[Fig. 6]

Loizos Lanza, *The Southern Portico of the School of Fine Arts*, 1895, watercolor on paper, 140 × 103 cm, Collection of the Athens School of Fine Arts, in: *Teaching Art. The History of School of Fine Arts through the Work of Its Teachers, 1840–1974* (exh. cat. Athens, School of Fine Arts) ed. by Nikos Daskalothanassis, Athens 2004, 76.

cept of photography.⁶⁹ After its public announcement at the Paris Academy of Sciences in August 1839, the daguerreotype reached Greece in October of the same year through European travelers.⁷⁰ The neologism “photography” was translated into Greek around 1840 as *photographesis* (φωτογράφησις), probably by the Bavarian Xavier Landerer, professor of chemistry at the University of Athens.⁷¹ In 1847 the French photographer Philibert Perraud demonstrated the technique of the daguerreotype at the Athens School of Arts.⁷²

To the eyes of the local population, who had been socialized in a visual culture where icons and folk art were dominant, realistic pictures in perspective, the use of *camera obscura*, and the photographs arriving from Western Europe must have made a strange impression – comparable to the experiences of people in Japan when they confronted photographs around 1848 (the terms “photography” and “perspective” have a common root in this case).⁷³ After all, only elite circles in Greece had had access to Western European paintings, prints, or illustrated books. But soon reasonable prices and wide distribution rendered photography a mass medium. Commercial practice began around 1848, when the painter Philippos Margaritis established a studio in Athens, becoming one of the earliest Greek photographers; in 1850, Margaritis also became the first professor of photography at the School of Arts.⁷⁴

The introduction of photography in Greece reinforced the canonization of perspective as a common pictorial language [Fig. 7]. As I have examined elsewhere, photographic images produced within cameras develop a perspectival iconicity, because the light projection in cameras is modeled and standardized according to the perspective convention.⁷⁵ Consequently, the photographic medium promoted a perspectival visual code, in Greece as well as globally. The seemingly natural formation of images inside cameras deliv-

69

Geoffrey Batchen, *The Naming of Photography. “A Mass of Metaphor”*, in: *History of Photography* 17, 1993, 22–32, 26.

70

Alkis Xanthakis, *Η ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1839–1970*, Athens 2008, 17.

71

Koumanoudis, *Συναγωγή*, vol. 2, 1096: φωτογράφησις. Cf. *ibid.*, 1155: Ξαυέριος Λάνδερερ.

72

Xanthakis, *Η ιστορία*, 28. Cf. Mertyri, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*, 99–100.

73

Edward Doddwell e.g. described the amazed and aggressive reactions by Turks to the *camera obscura* during his visit in Athens: *A Classical and Topographical Tour through Greece, during the Years 1801, 1805, and 1806*, vol. 1, London 1819, 294, 270. See also: *The Advent of Photography in Japan*, 10–11, 163.

74

Xanthakis, *Η ιστορία*, 32. Alkis Xanthakis, *Φίλιππος Μαργαρίτης, ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος*, Athens 1990, n.p.

75

Michalis Valaouris, *Perspektive in der Fotografie. Studien zur Naturalisierung des Kamerabildes*, Berlin 2018, 116–129, 209.



[Fig. 7]

Philippos Margaritis, *The Temple of the Olympian Zeus with the Acropolis*, 1856–1862, albumen print, 20.7 × 30.7 cm, Athens, private collection, in: Alkis Xanthakis, *Φίλιππος Μαργαρίτης, ο πρώτος Έλληνας φωτογράφος*, Athens 1990, 35.

ered evidence that perspective was “natural” as well. Thus photography, turned out to be a decisive argument in the naturalization of perspective.

Statements and paintings. Not only the modern technology of photography, but also classical antiquity was used as an argument for the authoritative status of perspective. Perspective was introduced in a classicist spirit, as something that “was not unknown to ancient Greeks” and was now returning to its origins.⁷⁶ Moreover, it was imposed as an objective, axiomatic tenet that “teaches the eye how to see correctly”, as “the grammar of painting”, and, with Leonardo da Vinci, as “the rudder of painting”.⁷⁷ But more importantly, perspective was framed in Greece, building on Western discourse, as a universal pictorial language, a visual Esperanto comprehensible to all cultures. Jean-Pierre Thénot, author of a popular perspective treatise that was translated into Greek, stated in his educational vision: “Je veux rendre populaire ce langage commun à toutes les nations, si nécessaire aux diverses classes de la société, et qui doit, par cette raison, entrer en première ligne dans l’instruction des peuples.”⁷⁸ Convinced that *all* painting should adjust to the coordinates of perspective, Thénot denounced numerous perspectival “errors” in works of his contemporaries Horace Vernet, Eugene Delacroix (*La mort de Sardanapale*), and Alexandre-Gabriel Decamps.⁷⁹ Such statements introduced perspective in Greece as a prescriptive norm, considered to be a progressive and objective system of pictorial representation with universal validity, based on mathematical foundations and the natural data of human vision.

Minor written sources report responses to perspective in Greece.⁸⁰ The foremost testimonies remain the preserved artworks; indeed, paintings made around and after 1840 demonstrate a massive aesthetic shift when compared to icons or folk paintings. A key painting of these years is a group portrait at the Athens National Gallery titled *Young Artist and His Model* [Fig. 8]. This work is generally considered by scholars as one of the earliest modern paintings in Greece. It is dated around 1840–1845 and, as I propose,

76

Τενότου, *Διοπτική* (Perspective), η’.

77

Ibid., θ’, ζ’, and title page.

78

Thénot, *Les règles*, 3. Cf. the Greek translation in: Τενότου, *Διοπτική* (Perspective), ιβ’.

79

Thénot, *Les règles*, 17–18. Cf. the Greek translation in: Τενότου, *Διοπτική* (Perspective), 24–26.

80

Perspective was a rather boring course to some students as a note implies: “this artist entered the School so uneducated [...] that he is absent from the courses of anatomy and sleeping in that of perspective” (my transl.) in: Mertyri, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση*, 244.



[Fig. 8]

Andreas Kriezis (attr.), *Young Artist and His Model*, 1838–1839, oil on cardboard, 66 × 50 cm, Athens, National Gallery, in: Antonis Kotidis, *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*, Athens 1995, fig. 1. For the new attribution and date see [note 81](#).

was probably painted by Andreas Kriezis.⁸¹ It depicts a painter in traditional clothing of Psara in front of an easel, who works on a portrait of a man. The man he is painting stands behind him; he is dressed in a European suit (at the time, this clothing was still uncommon and named *fragika: Frankish clothes*) and is accompanied by a third man in local attire. The standing figures are looking at the portrait and seem to be discussing its likeness. The trio implies an economic relation: a professional painter, a customer, the product. All iconic signs refer auto-referentially to the act of painting and the depicted tableau, which is shown in striking perspective, as are also the easel and the foreshortened tile floor. This meta-painting, in the sense of Victor Stoichita, testifies to the local adoption and adaption of perspective and oil paint in Greece around 1840, and renders evident the cultural shift of images towards the Western realistic style (vividly underlined by the Western attire of the portrayed man). In terms of an anthropology of images, with the introduction of perspective in Greece, new ways of looking at and using images were established, ways that tended to be purely visual, rational, and, to a certain extent, conflictual to the cultic veneration of icons.⁸²

During the second half of the century, perspective was widely appropriated by painters and popularized in Greece. A remarkable case in point is the work of Charalambos Pachis (1844–1891), for example, *May Day on Corfu* (1875–1880) or *The Assassination of Kapodistrias* [Fig. 9]. The latter bears curvilinear distortions and was probably drafted with the aid of an optical instrument, maybe a *camera ottica*. This deformed perspective visually amplifies the agony of the tragic scene.

Paintings like these bear witness to the rapid popularization of perspective. But this process of translation and adoption did not pass without friction. General Makrygiannis, who commissioned the battle paintings from Zographos [Fig. 4], noted in his *Memoirs*,

81

Andreas Kriezis (1813–? after 1877), from Hydra, studied lithography and painting in Paris from 1839 to 1846. In Greece he worked from 1851 to 1868 as a drawing teacher in Syros and painted mainly portraits. A portrait attributed to him, *Captain from Psara* (1850–1853) in the National Gallery Athens (inv. no. K.805), bears strong similarities to the *Young Artist and His Model* – not only in the fine handling of brushwork and warm dark coloring of shaded areas or flesh, but also in the costumes with the vraka trousers and the red fez, depicted in both paintings. A second point is Kriezis's interest in perspective: he co-edited, financed, and drew the diagrams for the perspective book that was translated into Greek (Τενότου, *Διοπτική (Perspective)*). In the *Young Artist and His Model*, perspective is boldly demonstrated by the depicted painting, the easel in oblique perspective, and the tiled floor in absorbing depth (which is similar to that in Kriezis's portrait of a *Hydriote Noble Lady*, National Gallery Athens [inv. no. K.764]). An alternative candidate for the authorship of *Young Artist and His Model* would be the Tyrolean Francesco Pige (1822–1862?), a friend of Kriezis in Syros around 1850. But Pige arrived in Greece after 1848 (and *Young Artist and His Model* is dated 1840–1845). Above all, the analytical style and cool hues in Pige's paintings are dissimilar to the style displayed in *Young Artist and His Model*. Thus, I propose that *Young Artist and His Model* was most probably painted by Kriezis, shortly before he went to Paris in 1839. It was likely executed in the Athens milieu of the School of Arts, while Kriezis was working at the Royal Printing house. In this case, the *Young Artist and His Model* can be dated around 1838–1839, as an early work of Kriezis. Various factors speak to this: the unwillingness to sign, the poor, amateurish material of the work (cardboard), and the subject of the learning painter, which could reflect Kriezis's situation as a student.

82

Cf. Belting, *Bild-Anthropologie*, 50–54.



[Fig. 9]

Charalambos Pachis, *The Assassination of Kapodistrias*, 1870–1891, oil on canvas, 80 × 101 cm, Corfu, Municipal Gallery. Photo: Wikimedia commons (30.01.2023).

that before choosing Zographos to paint the battles around 1836, he had asked a European painter. But after the first drafts, Makrygiannis rejected the European pictures. It is unknown who the painter was or what the pictures looked like, but they were certainly drawn in perspective, a visual language Makrygiannis considered unsuitable for his narrative purposes.⁸³

Linear perspective as cultural progress. Beyond this singular case, a nuanced look at the rapid reception of perspective in Greek society is necessary. The reasons for this should be sought in the European orientation of the country, as “Greece was striving towards Europe, and Europe was striving towards Greece”.⁸⁴ It would be wrong to assume that this Western orientation was imposed by the Bavarian government; in fact, Greek intellectuals of the diaspora had called for it long before 1821. As art historian Antonis Kotidis observes, the role of the modern Greek Enlightenment was essential here, especially the figure of Adamantios Korais, a savant with encyclopedic horizons, who lived in Paris and was committed to the formation of a Greek state.⁸⁵ In a treatise on the education of Greeks, Korais formulated a cultural-political agenda that was to have far-reaching consequences. According to Korais, Greece should seek contact with European cultures, because under Ottoman rule it had missed crucial episodes in Europe’s progress. The duty of education should be to regain those steps: by founding new schools, translating European literature, launching scientific and popular journals, and so forth. All the capital achievements of Western Europe were to be “transfused” to Greece: “we should transfuse in the heads of the [Greek] nation the matured ideas of the enlightened [European] nations.”⁸⁶ As an ardent proponent of the Enlightenment, Korais regarded the educative and general condition of Greeks as abysmal, and in line with Rousseau’s ideal of perfectibility, he proposed solutions for its amelioration.⁸⁷ Korais’s cultural-educative theory of

83

On this episode see mainly the analysis of Chadjinicolaou, *Καλλιτεχνικά κέντρα*, 391–395.

84

Lydakakis, *Geschichte*, 16 (my transl.).

85

Antonis Kotidis, *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*, Athens 1995, 19–20.

86

“[...] να μετακενώνωμεν εἰς τοῦ ἔθνους τὰς κεφαλὰς, τὰς ὀρμησάμενας ἰδέας τῶν φωτισμένων ἔθνων.” Adamantios Korais, *Εἰς τὴν ἐκδόσιν* (1814) τῶν Βίων τοῦ Πλουτάρχου προλεγόμενα, in: Korais, *Συλλογὴ τῶν Προλεγόμενων*, vol. 1, Paris 1833, 564; cf. 561–565.

87

Rousseau defined *perfectibilité* in his *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) as the human ability to reform oneself towards better living conditions, marking by this quality the main difference to animals. See the seminal text by Reinhart Koselleck and Christian Meier, *Fortschritt*, in: Otto Brunner, Werner Conze, and Reinhart Koselleck (eds.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 2, Stuttgart 1975, 351–423, 377–378.

metakenosis (transfusion) shaped the conception of modern Greek national identity as organically tied to Western Europe.⁸⁸

It is in this ideological context that we should understand the avid reception of perspective, photography, naturalism, and other Western ideas in Greece. Korais’s advice for “transfusion” applied to the Fine Arts as well: during the Ottoman era the arts in Greece had been under “Anatolian” and “Asian influence”; by “adopting” European artistic skills, “which were based on Greek Antiquity”, Greece would “find again its cultural roots” and participate in the “European progress” – this is how the scholar Stephanos Koumanoudis answered in 1845 the title of his essay *Where Strives the Art of Greeks Today*.⁸⁹

At the establishment of the Greek state, the idea of progress became central. The term *proodos* (πρόοδος), is ubiquitous in Greek perspective books and all texts related to the School of Arts. Its director Kaftantzoglou expressed admiration for the International Exhibition in London (1851) and Paxton’s Crystal Palace, comparing cultural progress “to the natural growth of stalactites”; while in a later speech he stressed the role of artistic competitions for the progress of arts.⁹⁰ Many of these remarkable lines, that demand separate study, obviously naturalized the historicity of progress.

In the Western European context, progress was such an important idea during the nineteenth century that Reinhart Koselleck described it as a “secular substitute for religion”.⁹¹ However, the idea of progress is dialectical and implies also an opposite side of regress. The Bavarian elites that settled in Greece regarded the region, as well as Southern European societies in general, as “stagnant”, opposing them to the “progressive” North.⁹² Thus, to the eyes of Greek and European intellectuals the country was trailing in terms of science, technology, and agriculture; but was this the case for the field of arts? The idea of progress is no longer relevant for art history (as it remains for technology), because Western artistic principles such as *mimesis* or linear perspective have lost their claim to universal validity.

88

Paschalis M. Kitromilides (ed.), *Adamantios Korais and the European Enlightenment*, Oxford 2010.

89

Koumanoudis, Που σπεύδει η Τέχνη, 8–10, 16, 22–23, 27. With this text Koumanoudis also published the first Greek translations of the essays by J. J. Winckelmann, *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst* (1759) and *Von der Grazie in Werken der Kunst* (1759).

90

Lysandros Kaftantzoglou, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον τελετήν του Βασιλικού Πολυτεχνείου*, Athens 1851, 3–7, 5. Kaftantzoglou, *Λόγος* (1857), 5–7.

91

Koselleck and Meier, *Fortschritt*, 410–412.

92

This opinion was expressed e.g. by the eminent archeologist Ernst Curtius, who had worked in Greece: Ernst Curtius, *Das alte und neue Griechenland* (1862), in: id., *Alterthum und Gegenwart. Gesammelte Reden und Vorträge*, vol. 1, Stuttgart/Berlin 1903, 22–40, 36.

Yet, during the nineteenth century the dogma of progress was so dominant that it forged problematic ideas of “progressive” and “stagnant” artistic traditions. In Greece this was the case with post-Byzantine painting. Advocates of neoclassicism regarded icons as “stagnant”, “unfree”, or “infantile”; their “absurd perspective” seemed erroneous.⁹³ Perspective emerged gradually as a prescriptive criterion for “correct” or “erroneous” pictures, and thus, as a powerful instrument for cultural critique. In this spirit, the art historian Grigorios Papadopoulos harshly criticized the lack of linear and aerial perspective in post-Byzantine icons, proposing methods for correcting such “errors” in the future.⁹⁴ Perspective had become synonymous with cultural progress. In a broader sense, the words “perspective” and “progress” were now used as interchangeable metaphors, denominating a modern optimism for future development.⁹⁵

During the second half of the century, the artistic problems of German, French, or British painters became relevant for Greek painters too. Academic Realism around 1870, Orientalism around 1880, Impressionism around 1900, were all tendencies that informed the development of painting in Greece. Exhibitions, artistic societies, art history, or art criticism were new cultural phenomena that signaled the participation of Greece in Western European modernity. The concept of perspective became a key term for art criticism. Not surprisingly, the eminent writer and critic Emmanuel Rhoides praised the “perspective perfection” in works by Georgios Iakovides at an Athens exhibition in 1896.⁹⁶

The participation of Greece in the modern artistic developments of Western Europe during the second half of the nineteenth century led successively to an underestimation of post-Byzantine and folk painting. These local pictorial traditions were only rediscovered during the 1930s through the lens of avant-garde aesthetics that began to re-appreciate the formal “simplicity” of Byzantine icons, the “primitivism” of Cycladic idols, and the “naïveté” of folk paintings.⁹⁷

93

“stagnant”, “unfree” in: Koumanoudis, Που σπεύδει η Τέχνη, 10, 21, 27; “infantile”: Kaftantzoglou, Λόγος (1855), 9–10 and Papadopoulos, Περὶ τῆς καθήμας, 10; “absurd perspective”: Papadopoulos, Λόγος, 4.

94

Papadopoulos, Περὶ τῆς καθήμας, 10–11.

95

In 1846, a dictionary noted “expectation” and “desirable” as metaphoric meanings of “perspective”: Skarlatos D. Byzantios, Λεξικὸν Ἑλληνικὸν καὶ Γαλλικόν, Athens 1846, 173.

96

Emmanuel Rhoides, Ἡ ἐν Ἑλλάδι ζωγραφικὴ. Περιήγησις εἰς τὴν ἐκθεσὶν (Ἀκρόπολις, 01.06.1896), in: id., *Ἄπαντα*, 1894–1904, vol. 5, Athens 1978, 136–147, 138. Rhoides referred to the first version of *Children's Concert*.

97

The painter and writer Photis Kontoglou played a crucial role in the re-appreciation of Byzantine painting as the art critic and publisher Christian Zervos did for the Cycladic arts. The art critic Tériade “discovered” the folk painter Theophilos Hatzimihail in Lesbos during the 1930s and organized in 1961 an exhibition of his work at the Louvre.

In 1845 a Greek scholar had recommended “awareness” when “introducing” European ideas in the country, warning that many cultural imports are often “forgotten” and soon thought to be “native”, although they are “foreign in origin.”⁹⁸ Indeed, this was the case with perspective in Greece: it prevailed as a well accustomed visual language that generations conveyed to one another, while its provenance was rapidly forgotten. The present study has attempted to bring parts of this historical process back into memory, with a hope to strengthen the awareness of how modern Greek art and art history emerged.

IV. Beyond the Case of Greece

Considered in a broader frame, the example of Greece bears analogies to other global contexts. The question of when, and by which means, perspective was introduced, is relevant for neighboring regions like Serbia, Bulgaria, or Turkey, as well as for geographies like Lebanon, Egypt, or Algeria. Further studies will reveal other threads that are woven into the global history of perspective. Their particular local significance, as in the case of Greece, reflects a larger frame of global developments.

Teaching perspective in art and military academies around the globe led to an *institutionalization of perspective*, which forged the belief in it as an objective system of representation based on mathematical foundations and the natural facts of visual perception. Wherever perspective was imposed, non-perspectival pictures were misjudged by perspectival criteria as “primitive” or “erroneous”. Such assessments activated the *dialectics of progress*, and often led to a suppression and Westernization of local artistic traditions in the name of progress. This is how perspective produced *dynamics of dependence* in forms of “center” and “periphery” or “North” and “South” (in our case: Rome/Munich–Athens). Similar to the Gregorian calendar, a (Catholic) system of representing time, perspective was promoted globally as a “natural” system of spatial representation *claiming universal validity*. In this sense, the globalization of perspective went hand in hand with and reinforced Western European cultural hegemonies by propagating a global visual regime. However, by questioning, how perspective *was made* a global visual regime, a series of power relations around the globe becomes evident.

ACKNOWLEDGEMENT

I want to thank the editors of *21: Inquiries into Art, History, and the Visual* and the anonymous reviewers for their helpful suggestions. I am also grateful to the staff members and curators at the archives of the Athens School of Fine Arts, Athens National Gal-

lery – Alexandros Soutsos Museum, National Historical Museum, and the Museum of Greek Culture – Benaki Museum. The article was written during a period of postdoctoral research at the Center for Advanced Studies “BildEvidenz. History and Aesthetics” of the Freie Universität Berlin (2019–2020). I am grateful to the colleagues at the BildEvidenz, especially to Peter Geimer, Friederike Wille, and the Fellow Victor I. Stoichita for the insightful discussions. I feel particularly indebted to the late Professor Hans Belting for his substantial suggestions and encouragement.

[Michalis Valaouris](#) is an art historian specializing in the intertwined histories of perspective and photography. He is Head of the Photographic Collection Ruth and Peter Herzog at the Jacques Herzog and Pierre de Meuron Kabinett, Basel, in Switzerland. Valaouris has been Visiting Lecturer for Art History at the Kunstakademie Düsseldorf for several years, and Postdoctoral Researcher at the Center for Advanced Studies “BildEvidenz. History and Aesthetics” of the Freie Universität Berlin. His publications include *Das Feld hat Augen. Bilder des überwachenden Blicks* (2017) and *Perspektive in der Fotografie. Studien zur Naturalisierung der Kamerabildes* (2018).

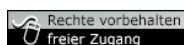
PERFORMATIVE GESCHICHTE, *APÓDEIXIS* UND DAS PROBLEM DER FÜRSPRACHE

KÜNSTLERISCHE HISTORIOGRAFIE BEI WENDELIE VAN
OLDENBORGH, ERIKA TAN UND BOUCHRA KHALILI

Eva Kernbauer

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, S. 63–94

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93819>



ABSTRACT

This text foregrounds performativity as entailed in both academic and artistic approaches to writing or depicting history. Discussing the recent performative and historiographical “turns” in art as complementing and reinforcing each other, the term *apódeixis*, as conceptualized in Johann Gustav Droysen’s theory of history to connect research and representation, is proposed to describe contemporary artistic engagements with history. The examined works by Wendelien van Oldenborgh, Erika Tan, and Bouchra Khalili critically engage with performativity and historiography. They also address the problem of “speaking for others”, introducing a critical debate from art and cultural theory and thus serving as examples of how art may fruitfully contribute to history writing today.

KEYWORDS

Gegenwartskunst; Geschichte; Performativität; Wendelien van Oldenborgh; Erika Tan; Bouchra Khalili; Johann Gustav Droysen; Apódeixis.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte ist seit Beginn des Millenniums zu einem Leitthema der Gegenwartskunst geworden. Die zahlreichen Publikationen und Ausstellungen zum Thema haben zur Ausrufung eines „historiographical turn“¹ geführt, der kunsttheoretisch tief in das geschichtsphilosophische Selbstverständnis der Gegenwartskunst hineinragt.² Doch ist diese Konjunktur nicht nur dem wachsenden künstlerischen und kuratorischen Interesse an der Vergangenheit geschuldet, sondern ebenso sehr der wachsenden Bereitschaft, künstlerische Arbeiten, die ebenso unter Schlagworten wie Erinnerung, Gedächtnis, Identität und Archiv diskutiert werden könnten, als Auseinandersetzungen mit Geschichte oder als Historiografie wahrzunehmen. Zum künstlerischen und kuratorischen Interesse an Themen der Vergangenheit kommt also das Interesse an einer Perspektivierung unter geschichtstheoretischen und -philosophischen Aspekten hinzu, an Zeitwahrnehmung und an demjenigen Zusammendenken von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, das Geschichtskonzeptionen auszeichnet.

Ob diese Entwicklung eher mit einer Blüte oder einer Krise des Geschichtlichen in Verbindung steht, ist strittig.³ Dieter Roelstraete, der zur zweiten Interpretation neigt, hat in den westlichen Gesellschaften eine Krise öffentlicher politischer Debatte diagnostiziert, der kritische künstlerische Geschichtsarbeit entgegentreten müsse.⁴ Dabei stellt sich angesichts der spezifischen Bedeutung von Geschichte und Geschichtsbewusstsein als zentralen Elementen des europäischen Selbstverständnisses die Frage, wie weit die Perspektivierung künstlerischer Arbeiten unter diesem Aspekt das Risiko der Einhegung in eurozentrische Kategorien birgt, insbesondere in die in der Aufklärung geprägten Kollektivsingulare *Geschichte* und *Kunst*. Immerhin geht die wachsende Attraktivität von Geschichte als künstlerischem und kuratorischem Referenzrahmen mit der wachsenden Infragestellung etablierter Komponenten des westlichen Geschichtsbilds einher (Eurozentrismus, Linearität und Fortschrittsdenken) sowie mit einem wachsenden Bewusstsein von der nationalistischen Prägung von Archiven und Museen und der

1

Dieter Roelstraete, *The Way of the Shovel. On the Archeological Imaginary in Art*, in: *e-flux journal* 6/4, 2009 (08.02.2023); vgl. Eva Kernbauer, *Art, History, and Anachronic Interventions Since 1990*, London/New York 2022; Mark Godfrey, *The Artist as Historian*, in: *October* 120, 2007, 140–172.

2

Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg 2013; Peter Osborne, *Anywhere or Not At All*, London 2013.

3

Hier kehrt eine Diskussion aus der Postmoderne wieder, vgl. Fredric Jameson, *The Cultural Logic of Late Capitalism*, in: ders., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London/New York 1991, 1–54.

4

Dieter Roelstraete, *Wessen ‚Ende der Geschichte‘? Eine unzeitgemäße Betrachtung zur Kunst und Historiografie*, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Köln 2009, 76–84, hier 78 sowie Yilmaz Dziewior, *Keine Atempause. Geschichte wird gemacht, es geht voran*, in: ebd., 8–13.

kolonialistischen und rassistischen Fundierung wesentlicher ästhetischer Kategorien.⁵ Insbesondere die post- und dekoloniale Kritik hat zum Hervortreten neuer Akteur:innen, neuer Perspektivierungen, historischer Periodisierungen und Kategorien der Geschichte geführt. Dazu kann Kunst beitragen, indem sie zentrale Konzepte historiografischer Repräsentation hinterfragt, künstlerische Darstellungsformen eingeschlossen.

Der parallele Eindruck einer „Krise“ oder „Blüte“ des Historiografischen ist zudem einem tiefgreifenden, noch anhaltenden institutionellen und medientechnischen Wandel geschuldet.⁶ Historisches Wissen wird nicht mehr primär schriftlich vermittelt und von Universitäten, Museen und Archiven reguliert, sondern zumindest ebenso sehr in Form von zirkulierenden (audio-)visuellen Bildern, die fortwährend kommentiert, geteilt, wiederverwendet und weiterverbreitet werden. Diese immer nur temporären, mobilen und subjektiven Akte der Bedeutungssetzung entspringen einem Verständnis von Geschichte als performativem Konstrukt viel eher als einem Instrument der Repräsentation.

Angesichts der vermittlungstechnischen, kommunikationspraktischen und konzeptionellen Krisen der traditionellen Repräsentationsformen historischen Wissens wächst der Spielraum künstlerischer Geschichtsarbeit, gegenwarts- und gesellschaftsbezogene Fragen zu stellen und neue Perspektivierungen zu übernehmen. Doch ist Performativität nicht nur ein Charakteristikum populärkultureller und künstlerischer Praktiken, sondern bereits akademischen Konzeptionen von Geschichte und Geschichtsschreibung inhärent. Im Folgenden werde ich daher in einem ersten Schritt darlegen, wie die jüngsten performativen und historiografischen Wenden in der Kunst (der „historiographical turn“ und der „performative turn“) einander ergänzen und verstärken. Ich werde den aus der frühen Geschichtstheorie des 19. Jahrhunderts stammenden, von Johann Gustav Droysen geprägten Darstellungsbegriff der *Apódeixis* einbringen, der für die performativ geprägte zeitgenössische künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte insofern wertvoll ist, als er Forschung und Darstellung verknüpft. In einem weiteren Schritt werde ich mich der Frage widmen, wie Formen der Fürsprache für Figuren aus der Geschichte, wie sie für historiografisches Schreiben ausschlaggebend sind, in der zeitgenössischen Kunst verwendet, kritisiert und transformiert werden. Anhand der Untersuchung von Film- und Performancearbeiten von Wendelien van Oldenborgh, Erika Tan und Bouchra Khalili werde ich beispielhaft zeigen, welchen wichtigen Impuls künstlerische Historiografie für kritische Geschichtsdarstellung liefern kann. Im Kontext des mit Risiken des *Othing* verbundenen Sprechens über Andere wird dies

5

David Lloyd, *Under Representation*, New York 2018; beispielhaft für einen innovativen künstlerisch geprägten Geschichtsentwurf: Ariella Aisha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, London 2019.

6

Ludmilla Jordanova, *History in Practice*, London 2000.

insofern sichtbar, als Autorschaftskritik aus kunst- und literaturtheoretischer Perspektive schon länger etabliert und umfassender ausgearbeitet ist als aus geschichtstheoretischer.⁷ Die genannten künstlerischen Arbeiten reflektieren und problematisieren so auf unterschiedliche Weise historiografisches Sprechen, Schreiben und Zeigen.

I. *Apódeixis* als Instrument performativer Geschichtsarbeit

Der Begriff „Historiografie“ umfasst viele Zugänge, darunter akademisch-wissenschaftliche, künstlerische, literarische und populäre,⁸ wobei der Gestaltungsaspekt immer wesentlich ist und Formen und Inhalte immer tiefgreifend miteinander verknüpft sind. Wenn künstlerische Arbeiten geschichtliche Ereignisse darstellen, kann dies zur Erarbeitung eigenständiger historiografischer Instrumentarien und neuer Entwürfe von Zeiterfahrung führen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufeinander beziehen. Nimmt man Historiografie solchermaßen als aktiv hervorbringend und involviert wahr, so macht dies die Verabschiedung zweier allzu simpler Trennungen notwendig: diejenige der „Ereignisse“ von ihren „Erzählungen“, die aus der Kunst ein Gefäß, aus Geschichte seinen Inhalt macht. Und diejenige eines zeitlich entfernten „Gestern“ der Geschichte vom „Jetzt“ der Gegenwartskunst. Vergangenheit darzustellen und zu erforschen bedeutet, sie immer wieder neu zu erschaffen.

Künstlerische Historiografie eignet sich in besonderem Maße dazu, Erfahrungen von Hetero- und Anachronie, die letztlich jeder rückwärts blickenden historischen Erzählung oder Darstellung innewohnen, sichtbar zu machen. Indem der Darstellungsprozess reflektiert und sichtbar gemacht wird (und dies wird häufig als Qualitätskriterium künstlerischer Historiografie genannt⁹), werden Aspekte von Materialität, Medialität, Zeitlichkeit und Inter-subjektivität in den Vordergrund gerückt. Diese Sichtbarmachung des Gestaltungsprozesses selbst ist bereits performativ. Denn die performative Wende in der Kunst beschreibt nicht nur die wach-

7

Dies gilt vor allem für westliche bzw. westlich geprägte Geschichtskonzeptionen; vor allem im Bereich dekolonialer Historiografie gibt es notwendigerweise andere Zugänge, vgl. die Historiker:innen der *Subaltern Studies Group*, darunter Dipesh Chakrabarty.

8

Daniel Woolf, *A Global History of History*, Cambridge 2011; ders. und Axel Schneider, *The Oxford History of Historical Writing*, Oxford 2011; Michael Bentley, *Companion to Historiography*, London 1997; Ulrich Muhlack, *Theorie und Praxis der Geschichtsschreibung*, in: Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz und Jörn Rüsen (Hg.), *Formen der Geschichtsschreibung*, München 1982, 607–620; Daniel Fulda, *Wissenschaft aus Kunst*, Berlin/New York 1996.

9

Die Beobachtung, dass künstlerische Geschichtsdarstellung vergangene Ereignisse nicht nur darstellen, sondern die Bedingungen dieser Darstellung reflektieren solle, ist ein kunsttheoretischer Gemeinplatz, vgl. z. B. „These artists are not out to depict historical events or comment on them, but to *reflect on the representation of history*.“ Frank van der Stok, Frits Gierstberg und Flip Bool, Introduction, in: dies. (Hg.), *Questioning History*, Rotterdam 2008, 9 (Kursivierung im Original).

sende Attraktivität von Tanz und Performance als künstlerische Ausdrucksmittel, sondern die Hervorkehrung prozessualer, relationaler, situationsbezogener und handlungsorientierter Aspekte im gesamten Spektrum künstlerischer Ausdrucksweisen.¹⁰ Betrachtet man Kunstwerke als „Akte“, die immer wieder neu inszeniert und wiederholt werden können, erscheinen sie als performativ sinnstiftende soziale Handlungen, abhängig von ihren räumlichen, zeitlichen und publikumsbezogenen Kontexten.

Ein performatives Darstellungsprinzip ist nicht nur charakteristisch für die Art und Weise, wie Geschichte heute praktiziert, in Frage gestellt und kontinuierlich neu geschrieben wird, sondern wohnt der Historiografie schon im traditionellsten akademischen Sinne, unabhängig von künstlerischen Auseinandersetzungen, inne. Da „Geschichte“ sowohl die Erzählung oder Darstellung als auch den Ablauf der Ereignisse umfasst, ist die Kontrolle über das Erste eng mit der Souveränität über das Zweite verwoben: Geschichte schreiben heißt Geschichte machen.¹¹ Dies gilt auch in Bezug auf die oft zitierte Überzeugung, dass „Geschichte von den Gewinnern geschrieben wird“, und die Art und Weise, wie jede Form des Schreibens, Darstellens oder Aufführens von Geschichte als „way of worldmaking“¹² betrachtet werden kann. Vivian Sobchack spricht angesichts der simultanen (audiovisuellen) Aufzeichnung und Verbreitung von Ereignissen von einer „Bereitschaft zur Geschichte“,¹³ wobei diese Analyse noch vor der Entstehung sozialer Medien entstand, die den Kreis derjenigen Subjekte, die Autor:innenschaft über Geschichte im doppelten, performativen Sinne beanspruchen – im Aufzeichnen/Schreiben/Zeigen und damit im Machen –, radikal erweitert haben.

Performativität ist auch ein zentrales Element des vielleicht bekanntesten Instruments der Verbindungslinie von akademischer und künstlerischer Geschichtsschreibung, dem Reenactment. Während künstlerische Reenactments häufig auf populärkulturelle „Wiederaufführungen“ historischer Ereignisse zurückgreifen, wurde die körperliche, performative Nachstellung historischer Ereignisse in den 1930er-Jahren von dem britischen Historiker Robin George Collingwood als geschichtswissenschaftliches Instru-

10

Dorothea Hantelmann, *How To Do Things With Art*, Zürich 2007; Claire Bishop, *Artificial Hells*, London/New York 2012, Sabeth Buchmann, Ilse Lafer und Constanze Ruhm (Hg.), *Putting Rehearsals to the Test*, Berlin 2016.

11

Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973.

12

Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, IN 1978.

13

Vivian Sobchack (Hg.), *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*, New York 1996; dies., *The Scene of the Screen. Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic ‚Presence‘*, in: dies., *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA 2004, 135–162. Vgl. Eva Kernbauer, *Establishing Belief*. Harun Farocki und Andrei Ujica, *Videograms of a Revolution*, in: *Grey Room* 41, 2010, 72–87; Katarzyna Ruchel-Stockmans, *Images Performing History*, Leuven 2015.

ment eingesetzt.¹⁴ Erst indem man „die Vergangenheit in seinem eigenen Geist nachvollzieh[t]“ („re-enact the past in his own mind“), werden Quellen zu Dokumenten, Ereignisse zu Geschichte.¹⁵ Collingwoods nicht explizit, aber inhärent männlich geprägter quasi-genialischer Historiker „findet“ oder „rekonstruiert“ die Vergangenheit nicht, sondern *bringt* sie erst *hervor*.¹⁶ Er wird schöpferisch tätig.

Die hier diskutierten Arbeiten von Wendelien van Oldenborgh, Erika Tan und Bouchra Khalili stehen nun allerdings quer zu dem dieser historiografischen Konzeption zugrundeliegenden Primat der verstehenden Einfühlung, zur Vorstellung also, dass ein Hineinversetzen in die Geschichte möglich und sinnvoll sei und dass Hermeneutik das oberste Ziel der Auseinandersetzung mit Geschichte sei. Performativität dient in den Arbeiten dieser Künstlerinnen vielmehr zur Offenlegung des Akts, der Elemente und der Gestaltungsprinzipien der Geschichtsdarstellung. Nicht die Überbrückung der Distanz zur Vergangenheit, sondern deren Sichtbarmachung steht im Vordergrund. Die hier im Folgenden dargelegte Verknüpfung von Performativität und Geschichte in der Gegenwartskunst zielt also in eine andere Richtung. Sie kann jedoch ebenso mit einem methodischen Instrumentarium aus der klassischen akademischen Geschichtstheorie beschrieben werden, und zwar mit dem Darstellungsbegriff der *Apódeixis*, wie sie der preußische Historiker Johann Gustav Droysen konzipiert hat.

Droysen entwickelte seine Geschichtstheorie in einer ab 1857 an der Universität Jena gehaltenen Vorlesung, die er später als *Grundriß der Historik* publizierte. Als *Historik* wurden diese methodologischen Überlegungen zur „Wissenschaftslehre der Geschichte“ ab den 1960er Jahren von den „theoriebedürftigen“¹⁷ Geschichtswissenschaften rezipiert. Droysen wurde von Jörn Rüsen und Hayden White für seine Geschichtstheorie geschätzt, während seine „politisierende Geschichtsschreibung“¹⁸ Koselleck als „Defor-

14

Aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive haben sich nach Collingwood unter anderem auch E. P. Thompson und Michel de Certeau mit Reenactments auseinandergesetzt: Vanessa Agnew, Introduction. What is Reenactment, in: *Criticism* 46/3, 2004, 329.

15

Robin George Collingwood, *Philosophie der Geschichte*, Stuttgart 1955, 295 und 257 (engl. Originalzitat: ders., *The Idea of History*, London/Oxford/New York 1970, 302).

16

Ebd., 247–248.

17

Vgl. Reinhart Koselleck, Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaften, in: ders., *Zeitschichten*, Frankfurt a. M. 2000, 298–316.

18

Jörn Rüsen, Einleitung, in: *Johann Gustav Droysen. Texte zur Geschichtstheorie mit ungedruckten Materialien zur „Historik“*, hg. von Günter Birtsch und Jörn Rüsen, Göttingen 1972, 5–10, hier 6.

mation der Vergangenheitssicht“ galt.¹⁹ Tatsächlich stellte Droysen seine Geschichtsschreibung in den Dienst des politischen Projekts des preußischen Nationalismus. Sein historiografischer Hauptakteur war wiederum ein schöpferischer, männlich konzipierter Historiker, der vermochte, die Genese seiner Nation zu verstehen, Geschichte und Gegenwart zu verbinden und der Geschichtsschreibung auf diese Weise Autorität, Dringlichkeit und politische Aktualität zu verleihen. Welche radikalen geschichtstheoretischen Folgen dies hatte, zeigt unter anderem die Art, in der Droysen den von Ranke als Basis der Geschichtswissenschaft ausgearbeiteten Objektivitätsanspruch kurzerhand als „Trivialität“ abtat.²⁰ Es sei dem Historiker gar nicht möglich, objektiv zu sein:

Diejenigen also, die die höchste Aufgabe des Historikers darin sehen, daß er [...] einfach die Tatsachen sprechen lasse, übersehen, daß die Tatsachen überhaupt nicht sprechen außer durch den Mund dessen, der sie aufgefaßt und verstanden hat, daß die Tatsachen gar nicht als solche vorliegen, sondern entweder in Überresten, in denen *wir* sie als die bewirkenden Ursachen wiedererkennen, oder in der Form von Erinnerungen [...], die ja schon die subjektiven Momente, die man dem Historiker verbietet, in hohem Maß an sich tragen.²¹

Die Erkenntnis des gestaltenden Moments der Historiografie führte Droysen zu dem bereits erwähnten, Forschung und Reflexion umfassenden Darstellungsbegriff der *Apódeixis*. Dieser auf Herodot zurückgehende Begriff (*historiés apódeixis*) wurde in der Geschichtstheorie des 19. Jahrhunderts unterschiedlich – als Darlegung, Aufzeichnung oder Veröffentlichung – wiedergegeben.²² Droysens Konzeption ist komplex und variiert in den verschiedenen Fassungen der *Historik*. In der Vorlesungsfassung von 1857 war die *Apódeixis* den anderen methodischen Operationen des Historikers (Heuristik, Kritik und Interpretation) gleichwertig, bevor sie in der letzten Druckfassung (1882) an Bedeutung verlor.²³ In unserem

19

Reinhart Koselleck, Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze, in: ders., *Zeitschichten*, 27–77, hier 67; vgl. Wilfried Nippel, Das forschende Verstehen, die Objektivität des Historikers und die Funktion der Archive. Zum Kontext von Droysens Geschichtstheorie, in: Stefan Rebenich und Hans-Ulrich Wiemer (Hg.), *Johann Gustav Droysen. Philosophie und Politik – Historie und Philologie*, Frankfurt a. M. 2012, 337–377.

20

Droysen, *Historik*, 219 (Vorlesung).

21

Ebd., 218.

22

Hans-Jürgen Pandel, *Mimesis und Apodeixis*, Hagen 1990, 11.

23

Jörn Rüsen, *Historische Methode*, in: Christian Meier und Jörn Rüsen, *Historische Methode*, München 1988, 62–81.

Zusammenhang ist also die frühere Fassung wichtig, in der die wesentlichen theoretischen und methodischen Grundoperationen der Geschichtswissenschaft vorgestellt wurden. Das Vergangene „wird Geschichte, aber es ist nicht Geschichte“; die Ereignisse müsse man erst als Geschichte betrachten und damit „sozusagen transponieren“.²⁴

Innerhalb des in der frühen Vorlesungsfassung entwickelten, primär hermeneutisch orientierten Theoriegebäudes zur Geschichtswissenschaft also war *Apódeixis* der abschließende von vier methodischen Schritten, nach Heuristik, Kritik und Interpretation. Auf die Entwicklung der Fragestellung (Heuristik) folgte die Kritik und Interpretation der Quellen, und die so gewonnene Erkenntnisarbeit fand ihren Ausdruck in der *Apódeixis*, die „mehr enthält, als unser Wort Darstellung“.²⁵ Sie war heuristisch fundierte, rückwirkende Forschungsarbeit: „Die Forschung *sucht* etwas, sie ist nicht auf ein bloßes zufälliges Finden gestellt; man muß zuerst wissen, was man suchen will; erst dann kann man finden [...] und die *αποδείξις* [*Apódeixis*] zeigt nur auf, was man zu suchen verstanden hat.“²⁶

Bei Droysen ist es – ebenso wie bei Collingwood – der Historiker, der die verschwundene Vergangenheit belebt und sie in der Gegenwart wieder auferstehen lässt, doch liest sich seine Beschreibung des komplexen Verhältnisses von Erforschung und Erzählung der Vergangenheit spannungsreicher:

Der erste Schritt zur richtigen historischen Erkenntnis ist die Einsicht, daß sie es zu tun hat mit einer *Gegenwart* von Materialien. [...] Mag immerhin die Geschichtserzählung von einem Anfangspunkt an den Verlauf der Dinge berichten, das Nacheinander des Werdens in der Darstellung imitierend, – die Forschung [...] geht den entgegengesetzten Weg; [...] wir dürfen sagen, das Wesen der Forschung ist, in dem Punkt der Gegenwart, den sie erfaßt [...] einen Lichtkegel in die Nacht der Vergessenheit rückwärts strahlen zu lassen.²⁷

In Droysens Konzeption einer grundsätzlich nachträglichen, konstruierten, nicht abbildenden, sondern gestaltenden Darstellung, die über den Forschungsbegriff mit Heuristik, Kritik und Interpretation verknüpft wird, ist eine Konstellation gefunden, die sich sinnvoll

²⁴
Droysen, *Historik*, 69 (Vorlesung). Vgl. Pandel, *Mimesis und Apodeixis*, 21.

²⁵
Droysen, *Historik*, 57 (Vorlesung).

²⁶
Ebd., 58.

²⁷
Ebd., 9–10. Vgl. Johannes Rohbeck, *Geschichtsphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2004, 85–113.

auf aktuelle künstlerische Geschichtsarbeit beziehen lässt.²⁸ Indem Droysen Darstellung nicht als Mimesis, sondern als *Apódeixis* verstand,²⁹ eröffnete er ihr einen Reflexions- und Handlungsspielraum, der sich der Konstruiertheit der eigenen Position bewusst war und nicht als bloße Illustration der Realität oder verstehende oder einfühlende Authentifizierung von Forschungsergebnissen fungierte. Dies entspricht dem zeitgenössischen Verständnis von künstlerischer Historiografie in ihrer Durchdringung von Darstellungs- und Forschungsanteilen, wobei dabei nicht künstlerische Forschung im engeren Sinn gemeint sein muss. Entscheidender ist, dass der künstlerische Gestaltungsprozess nicht auf eine nachträgliche Aufbereitung von Ergebnissen eines davon abgespaltenen Denkprozesses reduziert wird, sondern als diesem zugehörig verstanden wird – ein performativer Darstellungsbegriff also. In den nun folgenden Arbeiten aus der Gegenwartskunst scheint mir diese Integration der Forschungsanteile in den künstlerischen Darstellungsprozess auf eine Art eingelöst, die – ohne natürlich auf Droysen explizit Bezug zu nehmen – dem geschichtstheoretischen Anspruch der *Apódeixis* gerecht wird.

II. Auf der Bühne der Geschichte: Wendelien van Oldenborgh, *Maurits Script*, 2006

In *Maurits Script* (2006) macht die niederländische Künstlerin Wendelien van Oldenborgh Performativität expliziert als Element von Geschichtsschreibung sichtbar. Die Arbeit wird im Ausstellungsraum als filmische Doppelprojektion, zumeist an zwei gegenüberliegenden Wänden gezeigt, wobei auf der einen Seite Vorbereitungen zu Dreharbeiten gezeigt werden, auf der anderen Aufnahmen der zuerst geprobt Performances historischer Textquellen und Figuren. Drehort und Schauplatz des Geschehens ist der „Goldene Saal“ des Mauritshuis in Den Haag, steingewordener Ertrag der Amtszeit von Johann Moritz von Nassau-Siegen als Statthalter der holländischen Besitzungen in Brasilien (1636–1644). Diese kurze Phase der niederländischen Kolonialzeit in Brasilien wird oft positiv charakterisiert: Maurits brachte zahlreiche Forscher und Künstler, darunter Albert Eckhout, in die „neuen“ Länder, förderte die wissenschaftliche Erforschung der Kultur der indigenen Bevölkerung sowie der Flora und Fauna und gilt bis heute als aufgeklärter

28

Droysen selbst war durchaus an Kunst interessiert, wie ein von ihm und A. Schöll verfasster Bericht zur Berliner Kunst-Ausstellung des Jahres 1834 zeigt, vertrat dabei aber eher konventionelle naturalistische Positionen. Vgl. Johann Gustav Droysen, *Historik*, Bd. 2, 1: *Texte im Umkreis der Historik (1826–1882)*, hg. von Horst Walter Blanke, Stuttgart/Bad Cannstatt 2007, 47–79.

29

Vgl. dazu Pandel, *Mimesis und Apodeixis*, 62, 66–68. Die Frage, welches Darstellungskonzept – Mimesis oder *Apodeixis* – der historiografischen Position jeweils zugrunde liegt, ist nach Pandel zentral. Vgl. zum Verhältnis künstlerischer und wissenschaftlicher Repräsentationsbegriffe: Frank R. Ankersmit, *Historical Representation*, in: *History & Theory* 27/3, 1988, 205–228.

Humanist. Ein komplexeres Bild ergibt die vielstimmige Textcollage des *Maurits Script*, das „Drehbuch“ also des Films, bestehend aus Quellen, die van Oldenborgh zum historischen Kontext der niederländischen Kolonialaktivitäten in Brasilien zusammengetragen hat.

Die historischen Texte werden von acht Personen vorgelesen, die aus biografischen, beruflichen oder politischen Gründen persönliche Bezüge zur Kolonialgeschichte Brasiliens oder der Niederlande haben. Sie sind ihnen jeweils persönlich zugeordnet, doch jede Person performt zwei ihr zugewiesene Rollen, und jede Rolle wird wiederum von zwei Personen vorgetragen, um Identifikation und nachvollziehendes „Einfühlen“ zu unterbinden. Neben den Vortragenden sind im Film zwei professionelle Kamerateams mit ihrem Equipment zu sehen, die die Dreharbeiten begleiteten, und ebenso Tourist:innen, die das gut besuchte Mauritshaus durchstreifen [Abb. 1]. Das „Werk“ ist daher weniger der Film als die Situation „when we are working“.³⁰ Diese ist entscheidend von der Präsenz der Kameras geprägt: Wir sehen ein Arbeiten im Modus der Probe, in der Spannung von Leben und Performance, Biografie und Rolle, Gegenwart und Vergangenheit.³¹ Auf der einen Seite des „Goldenen Saals“ (und damit der Filminstallation) werden die Proben und Lesungen in holländischer Sprache aufgezeichnet, auf der anderen eine gemeinsame, auf Englisch geführte Diskussion der Vortragenden – sozusagen *off-stage* – über historische Materialien zur niederländischen Kolonialniederlassung in Brasilien, die bis zu einer Auseinandersetzung mit gegenwärtigen europäischen Identitätsdebatten führt.³²

Polyfonie prägt diese Diskussion ebenso wie die Auswahl der historischen Materialien. Unter den von der Künstlerin recherchierten Quellen aus verschiedenen Phasen des portugiesischen, spanischen und niederländischen Kolonialismus sind das im Maurits' Umfeld entstandene *Thierbuch* Zacharias Wageners, das zoologische, botanische und ethnologische Notizen zu indigenen Völkern Brasiliens enthält, eine frühe Geschichte Brasiliens des Dichtermönchs Manuel Calado, Briefe des protestantischen Missionars Vincent Soler (Vater einer Geliebten Maurits') und Aufzeichnungen Gaspar Dias Ferreiras, eines ebenso schillernden wie undurchsichtigen luso-brasilianischen Kontaktmanns von Maurits, der auch für

³⁰

Wendelen van Oldenborgh, *Voice – Script – Public (In Public, The Public) – Collective – Cultural Production*, in: Marco Scotini und Elisabetta Galasso (Hg.), *Politics of Memory*, Berlin 2015, 151–161, hier 153.

³¹

Sabeth Buchmann, Ilse Lafer und Constanze Ruhm (Hg.), *Putting Rehearsals to the Test*, Berlin 2016; Sabeth Buchmann und Constanze Ruhm, *Subjekt auf Probe*, in: *Texte zur Kunst* 90, 2013, 89–110, (02.02.2023).

³²

Da die Filminstallation als Doppelprojektion gezeigt wird, können die beiden unterschiedlichen Situationen der Auseinandersetzung mit Geschichte räumlich ähnlich wie am Drehtag installiert werden.



[Abb. 1]
Wendelen van Oldenborgh, Maurits Script, 2006, 2-Kanal-Video
Installation, 26 und 38 Min., 10:38, Courtesy the artist.

die Konkurrenzkräfte Spanien und Portugal arbeitete.³³ Das Drehbuch zeigt die *Dramatis Personae* als schillerndes Spektrum unterschiedlicher Interessen: ein aufgeklärter Kolonialverwalter, ein dem Mutterland verpflichteter Bürokrat, ein schlauer Geschäftsmann, ein wundergläubiger Reiseberichterstatter, ein engstirniger Missionar. Sie alle werden im Booklet als „Characters“ bezeichnet und im Vorspann des Films von ihren jeweiligen Performer:innen vorgestellt. Erhellend ist dabei weniger ihr vermeintlicher jeweiliger Charakter als die Art und Weise, wie sie mit ihrer historischen Situation umgehen, welche Entscheidungen sie treffen, gutheißen, legitimieren oder verurteilen. Während wir wiederholt von der Unmenschlichkeit der (schließlich überlegenen) Portugiesen und von ihrer Brutalität gegenüber der indigenen Bevölkerung und den aus Afrika verschleppten, versklavten Erntearbeiter:innen hören, berichtet Zacharias Wagener in seinem *Thierbuch* beiläufig:

Our people, like the Portuguese, recently decided that it would be a good idea to put certain signs or marks on men, women and children, by using a hot iron on the chest or on the neck. If they run away from their masters (which frequently happens), the field captains in charge of finding them are able to recognize them as soon as they lay their hands on them. They tie their hands behind their backs and hand them over to their owners in return for a fixed reward. They are welcomed back with many a sound beating.³⁴

Johan Maurits selbst, der in den in vorgetragenen Textfragmenten vor allem als ökonomischer Denker erscheint, führt auch wirtschaftliche Gründe für die hier beschriebene brutale Praxis der Körpermarkierungen an.³⁵ Das Drama der kolonialen Situation entfaltet sich nicht nur entlang spezifischer, in den Textquellen geschilderter aussagekräftiger Ereignisse, sondern auch in der Kommentarbedürftigkeit solcher kleinteiliger, beiläufiger Bemerkungen: Der Kontext dieser Textfragmente ist der Kolonialismus, der wie selbstverständlich ungenannt bleibende geschichtliche Hauptakteur hinter den Personen und Ereignissen.

Die Auseinandersetzung mit der Kolonialvergangenheit muss notwendig performativ geschehen: Auf der einen Seite des Raums tauchen die Vortragenden in die historischen Rollen ein, auf der anderen verlassen sie sie wieder, um aus ihrer eigenen Perspektive und in historischer Distanz über sie zu sprechen. Emily Pethick verweist in diesem Zusammenhang treffend auf Irit Rogoffs Konzept

³³

Ein Booklet erläutert den historischen Hintergrund der niederländischen Kolonialisierung Brasiliens und des Engagements von Maurits und enthält das vollständige Manuskript: Wendelien van Oldenborgh, *Maurits Script (English Version)*, Den Haag, 2006 (02.02.2023).

³⁴

Van Oldenborgh, *Maurits Script*, 14.

³⁵

Johan Maurits, *Political Testament of 1644*, in: ebd.

der „embodied criticality“, einer Form der Kritik, die perspektiviert und involviert geschieht.³⁶

Die auf der anderen Seite der Installation gezeigte, von der Künstlerin initiierte Zusammenkunft zur gemeinsamen Lektüre und Diskussion ist ein immer wieder eingesetztes Grundinstrument ihrer Arbeiten, sichtbar auf ähnliche Weise in *No False Echoes* (2008), *Bete & Deise* (2012) und *Cinema Olanda* (2017). Teil der Historiografie also ist die Erzeugung einer politischen Bühne, auf der historische Figuren und Texte einer multiperspektivischen Verhandlung unterzogen werden.

Wie Binna Choi in Bezug auf diese Praxis am Beispiel von *No False Echoes* ausführt,³⁷ entsteht eine Art (ideales) Parlament: „Actor-Participants“ versammeln sich an einem (historisch, politisch, symbolisch) aussagekräftigen Ort, zu dem sie einen konkreten persönlichen Bezug haben. In *Maurits Script* ist es der „Goldene Saal“ des Mauritshuis, in *Bete & Deise* eine Baustelle in einem Hinterhof in São Paulo, in *No False Echoes* und *Cinema Olanda* sind es modernistische Architekturen. Bei den so entstehenden Gesprächen geht es nicht um Entscheidungsfindung oder um Bewertung eines Sachverhalts, sondern darum, diesen aus unterschiedlichen Perspektiven in Bezug zur Gegenwart zu setzen. Denkt man diese deliberative idealdemokratische Situation weiter, so bekommt das anwesende Publikum eine konkrete Funktion: „The audience becomes part of the performance, and the performers, viewers and listeners as well as actors.“³⁸

Ausgehend von einer Betrachtung von van Oldenborghs Produktionsmodus als „erweiterten Filmbegriff“ im Sinne des *Expanded Cinema*³⁹ ergeben sich Bezüge zu historischen Theater- und Filmstrategien, etwa zu Bertolt Brechts epischem Theater und Augusto Boals Forumstheater, den filmischen Projekten Peter Watkins' und Jean Rouchs sowie dem dokumentarischen Theater der Gegenwart.⁴⁰ Spezifische Analogien gibt es zum reichen Erbe partizipatorischer Kunst in Brasilien, von der Architektur Lina Bo Bardi mit ihren neuartigen Formen der Einbeziehung von Nutzer:innen im Stadt-, Theater- und Ausstellungsraum bis zu den

³⁶

Emily Pethick, Wendelien van Oldenborgh: 'The past is never dead. It's not even past.', in: *Afterall*, 29, 2012, 57–68, hier 60.

³⁷

Binna Choi, *When We Assemble*, in: Wendelien van Oldenborgh und Emily Pethick (Hg.), *Wendelien van Oldenborgh. Amateur*, Berlin 2015, 185–203.

³⁸

Wendelien van Oldenborgh, *Retouching Some Real with Some Real*, in: *Casco Issues X*, 2007, 70, zitiert nach Van Oldenborgh und Pethick, Wendelien van Oldenborgh, 60.

³⁹

Sven Lütticken, *Production Notes*. On Wendelien van Oldenborgh's Unframed Films, in: ebd., 9–25.

⁴⁰

Anke Bangma, *The Polyphonic Work of Wendelien van Oldenborgh*, in: *Metropolis M* 4, 2008, o. S. (02.02.2023).

Arbeiten Ricardo Basbaums.⁴¹ Bühnenhaftigkeit ist bei van Oldenborgh in vielfacher Gestalt inszeniert: im Schauplatz der Performance, dem Drehort, der als eigenständiger Protagonist fungiert, in der Zusammenkunft der Akteur:innen, im Set-Aufbau für den Filmdreh mit Kameras und Mikrofonen, in den Installationen ihrer Filme im Ausstellungsraum.⁴² Der „Goldene Saal“ im Mauritshuis wird zu einer idealtypischen demokratischen „Bühne der Sichtbarmachung“ (Hannah Arendt)⁴³ auf kleinem Raum, verbunden mit einer politischen Aufwertung des Rollenspiels zur Aushandlung von gesellschaftlichen Wahrheiten, Bewertungen und Entscheidungen.⁴⁴

Auf dieser Bühne treten nicht nur die historischen „Characters“ auf, sondern auch die Vortragenden. Man erfährt von ihren jeweiligen biografischen und professionellen Verbindungen zur niederländischen Kolonialvergangenheit und von ihren eigenen Migrationserfahrungen. Van Oldenborghs partizipatorisches Arbeiten gibt den Akteur:innen, etwa Romeo K. Gambier, Lizzy van Leeuwen und Charl Landvreugd, großen inhaltlichen Spielraum. Sie arbeiten häufig mit der Künstlerin zusammen, tragen zur Gestaltung bei, leiten die Diskussionen und werden im Abspann des Films gemeinsam mit der Künstlerin als Verantwortliche für das Drehbuch genannt. Das verkörpernde Rollenspiel, das Einfühlung ebenso wie Distanznahme zu den Figuren erlaubt, die Nutzung der Bühne als Grunddispositiv des Politischen und die polyphone Aufarbeitung der Geschichte durch die Verschränkung von Informationen, Daten und Fakten mit diversifizierter subjektiver Perspektivierung erweitern die Möglichkeiten historiografischer Repräsentation: ein Modellfall performativer Geschichtsschreibung also im direkten Sinne, der zugleich deutlich macht, wie Forschung und Darstellung im Sprechakt gerade durch das gleichberechtigte Nebeneinander von Probe und Performance miteinander verknüpft sind. Die Bühne des Mauritshuis wird zum Schauplatz einer apodeiktischen Darstellungspraxis, die die Bedeutung des forschenden Probens, des temporären performativen Eintauchens in die Geschichte, als spezifische Form der Erforschung, Verbindung zur Gegenwart und politischen Aktualisierung sichtbar macht.

Dabei erlaubt es van Oldenborghs polyfone politische Bühne jedem:r der Akteur:innen, Gegenwartsbezüge und politische Stellungnahmen sichtbar zu machen. Diese Vielstimmigkeit erweitert

41

Vgl. Ricardo Basbaum, *Conversations* 2004–15, in: Van Oldenborgh und Pethick, *Wendelien van Oldenborgh*, 101–129; Wendelien van Oldenborgh, *Introduction. A Project in Progress*, Projektwebsite *A Certain Brazilianness* (02.02.2023).

42

Wendelien van Oldenborgh in: Van Oldenborgh und Pethick, *Wendelien van Oldenborgh*, 105.

43

Vgl. Elzbieta Matynia, *Performative Democracy*, London 2016; Isabell Lorey, *Die Macht des Präsentisch-Performativen. Zu aktuellen Demokratiebewegungen*, in: *Forum Modernes Theater* 28/1, 2013, 80–90.

44

Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, Frankfurt a. M. 2002, 37.

Droysens Konzeption, die auf der Figur des vereinzelt politischen Vordenkers basiert, und untergräbt die zielgerichtete Linearität seiner spezifischen politischen Anliegen. Dies ist umso wichtiger, als die gegenwartsbezogene Aneignung der Geschichte, indem sie auf der Bühne des vielstimmigen Aushandelns stattfindet, auf eine demokratische Basis gestellt wird, dem Zugriff einzelner genialischer Denker entzogen.

III. In Vertretung anderer: Erika Tan für/als Halimah

Der performative Geschichtsbegriff, insbesondere der unmittelbare Gegenwartsbezug der Geschichtsschreibung, birgt jedoch neben der Gefahr der Aneignung von Geschichte noch weitere Risiken. Die von Vivian Sobchack beobachtete „Bereitschaft zur Geschichte“ ist ein faszinierender Akt simultaner Geschichtsschreibung und in gewisser Hinsicht ein emanzipatorischer Idealfall: Ereignis und Aufzeichnung fallen zusammen, und Historiker:innen und Akteur:innen sind einander sowohl zeitlich wie auch räumlich nahe. Doch in den meisten Fällen bedeutet Historiografie ein nachträgliches Sprechen über Andere, mit allen Risiken des ethnografischen *Otherring*, der paternalisierenden Vereinnahmung und des Absprechens des eigenen Vermögens zur Artikulation.⁴⁵ Selbst wenn künstlerische oder akademische Geschichtsdarstellung historischen Figuren eine Stimme verleiht, die in dominanten Geschichtsschreibungen aus der Sicht der Gewinner:innen nicht vorkommt, sollte auch in der historiografischen Darstellung ein solcher (notwendig performativer) Akt repräsentationspolitisch soweit wie möglich legitimiert, wenn nicht autorisiert sein: „[A] speaker’s location [...] has an epistemically significant impact on that speaker’s claims and can serve either to authorize or disauthorize one’s speech.“⁴⁶

Erika Tan setzt sich seit 2013 in einer umfassenden Projektserie⁴⁷ mit der historisch belegten malaiischen Weberin Halimah binti Abdullah auseinander, die gemeinsam mit anderen Handwerker:innen im Rahmen der *British Empire Exhibition in Wembley 1924/1925* nach London gebracht wurde. Diese Ausstellung war die damals weltweit größte jemals realisierte Inszenierung der globalen Reichweite des *British Empire* mit seinen mehr als 50 Herr-

⁴⁵

Unübersehbar die identitätspolitische Aktualität dieser Debatte; vgl. zu einer frühen Darstellung des Problems des Sprechens über Andere aus feministischer Perspektive: Linda Alcoff, *The Problem of Speaking for Others*, in: *Cultural Critique* 20, 1991–1992, 5–32. Vgl. zu einer Politik der Artikulation: Donna J. Haraway, *The Promises of Monsters. A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson und Paula A. Treichler (Hg.), *Cultural Studies*, London 1992, 295–337.

⁴⁶

Ebd., 7.

⁴⁷

Die Serie umfasst mehrere Performances, Installationen und Filme seit 2013, vgl. die Projektwebsite *The Forgotten Weaver* (03.02.2023).

schafts- und Kolonialgebieten. Umgeben von einer eigens dafür gebauten „never-stop“ Eisenbahnlinie, die die einzelnen Teile des riesigen Areals im Wembley Park verband, umfasste die Ausstellung neben mehreren Länderpavillons spektakuläre Attraktionen wie ein Schaubergwerk, ein Elektrizitätswerk und eine lebensgroße Nachahmung des zwei Jahre zuvor entdeckten Grabmals Tutanchamuns in Luxor.⁴⁸ Sie beinhaltete daher weit mehr als die Präsentation von Exponaten. Es galt, mit einem naturnahen, lebensgroßen Spektakel die Macht und Einigkeit des *British Empire* zu demonstrieren, das längst mit den Unabhängigkeitsbestrebungen seiner Einfluss- und Kolonialgebiete zu kämpfen hatte.

Die Aufgabe Halimah binti Abdullahs und der 19 anderen Handwerker:innen, die mit ihr im malaiischen Pavillon arbeiteten, bestand darin, dem Publikum Stickerei-, Web- und Näharbeiten ebenso wie Waffen- und Zinnwarenerzeugung vorzuführen⁴⁹ und die auf diesem Weg erzeugten Produkte zu verkaufen.⁵⁰ Die Zurschaustellung von Menschen nichteuropäischer Kulturen war das Publikum von Jahrmärkten und den eigens dafür geschaffenen Völkerschauen gewohnt, wobei ethnografische Attraktionen ab den 1860er Jahren auch im Rahmen der Welt- und Kolonialausstellungen üblich wurden.⁵¹ Halimah binti Abdullah und die anderen Handwerker:innen führten eine Reihe von in den Kolonien immer noch üblichen und immer noch als lukrativ ausgebeuteten Herstellungsweisen vor, die den englischen Arbeiter:innen, die die laufende Technisierung von Arbeitsprozessen täglich am eigenen Leibe erfuhren, inzwischen wohl als ethnografisches Kuriosum erscheinen mussten.⁵² Sie verkörperte die Zeit- und Geschichtslosigkeit der Kolonie durch die Performance eines vormodernen Handwerks, das in der Londoner Ausstellung nicht nur von fernen Ländern, sondern auch von fernen, allochronen⁵³ Zeiten kündete.

Neben dem malaiischen Pavillon beinhaltete die *British Empire Exhibition* mehrere weitere in ihren jeweiligen Länderpavillons

48

Zur Ausstellung vgl. [o.V.], *British Empire Exhibition 1924, Wembley, London, April–October 1924, Handbook of General Information*, London/Glasgow/Manchester 1924; George Clarke Lawrence, *Official Guide – The British Empire Exhibition 1924*, London 1924.

49

Lawrence, *Official Guide*, 85.

50

Andrew Caldecott, *Report on the Malaya Pavilion, British Empire Exhibition* (with Appendix), Singapore 1926.

51

Umfassend dazu: Sadiah Qureshi, *Peoples on Parade. Exhibitions, Empire, and Anthropology in Nineteenth-Century Britain*, Chicago 2011; Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs*, Manchester 1988; Matthew G. Stanard, Interwar Pro-Empire Propaganda and European Colonial Culture. Toward a Comparative Research Agenda, in: *Journal of Contemporary History* 44/1, 2009, 27–48.

52

Anne Clenninding, On the British Empire Exhibition, 1924–25, in: *Branch. Britain, Representation, and Nineteenth-Century History* (03.02.2023).

53

Johannes Fabian, *Time and the Other*, New York 2002, 32 und passim.

untergebrachte „Races in Residence“. Mehr als 270 Männer, Frauen und Kinder wurden in „landestypischen“ Umgebungen präsentiert. Im Hongkong-Pavillon war eine lebensgroße „native street“ mit Geschäften, Cafés und Restaurants nachgebaut. Ein Nachbau eines westafrikanischen Dorfes wurde zur Bühne der Darstellung indigener Lebensweisen und zeigte, wie mehrere Familien „live and move and have their being“. Eine mehrköpfige Theatergruppe trat mehrmals täglich im burmesischen Pavillon auf.⁵⁴ Von den Hintergründen und Motivationen für diese Menschen, die Reise nach Europa anzutreten und sich auf diese Weise öffentlich präsentieren zu lassen, ist wenig bekannt. Immerhin wurden die malaiischen Handwerker:innen nicht als Exponate, sondern als „Staff“ geführt. Ihre vorrangige Aufgabe bestand darin, ihr Land zu repräsentieren, wobei der Frage, wer *British Malaya* präsentieren sollte beziehungsweise als Vertreter:innen Malayas präsentiert werden sollte, von Anfang an Aufmerksamkeit galt: „From the very first it was the Committee’s ambition that Malaya should be represented by Malays [...]“⁵⁵

Ungeachtet der davon wohl abweichenden Perspektive des europäischen Publikums nahmen sich die Handwerker:innen möglicherweise nicht als „ethnological exhibits“ wahr. Die etwa 60-jährige Halimah binti Abdullah trat als „expert weaver“ auf, als Repräsentantin einer Kultur und zugleich einer Kulturtechnik. Doch auch wenn die „Races in Residence“ nicht wie in den Völkerschauen als „Wilde“ präsentiert wurden, so war doch ihr gesamter Tagesablauf der Ausstellungssituation untergeordnet, und sie wohnten sogar in einem Teil des malaiischen Pavillons, einer ungenügend geheizten, umgebauten Armeebaracke.⁵⁶ Halimah binti Abdullah verstarb bereits wenige Wochen nach ihrer Ankunft in London an einer Lungenentzündung und wurde im muslimischen Teil des Brookwood Cemetery in der Nähe Londons begraben.⁵⁷ Mehrere der im Rahmen der *British Empire Exhibition* im malaiischen Pavillon entstandenen Webarbeiten gelangten über Ankäufe oder als Geschenke ins Victoria and Albert Museum – Zeugnisse der exzellenten handwerklichen Qualität der Kolonien, Grundlage des Reichtums des *British Empire*.

Dies sind die spärlichen Informationen, die Erika Tan zu Halimah binti Abdullah zusammentragen konnte: „A minor figure in the exhibition histories of Malaya, Halimah exists as a series of footnotes, gaining historical attention only for the act of a prema-

54

Lawrence, Official Guide, 74, 76, 93; Clenninding, On the British Empire Exhibition.

55

Caldecott, Report on the Malaya Pavillon, 20, Abs. 86.

56

Die ungenügenden Paraffinöfen wurden 1925 durch eine Zentralheizung ersetzt, die Wohnquartiere elektrifiziert. Ebd.

57

Ebd., 21, Abs. 88.

ture or untimely death from pneumonia, in London and away from home.“⁵⁸ Wie kann eine in Großbritannien lebende, aus Singapur stammende Künstlerin die Geschichte dieser historisch namentlich belegten Figur erzählen, deren Lebensumstände weitestgehend unbekannt sind? Zu dieser Frage kommen noch diejenige hinzu, welche Kultur Halimah binti Abdullah denn eigentlich repräsentierte, umso mehr, als der Beginn der Projektserie zu ihrer Person mit einer Serie von Ausstellungen und Veranstaltungen im Kontext des 50-jährigen Bestehens des Stadtstaats („SG50“) im Jahr 2015 stattfand, die die Frage nach dem künstlerischen und kulturellen Erbe Singapurs stellte. Um diese Frage ging es auch in den Debatten um die Eröffnung der National Gallery Singapore im selben Jahr, deren Sammlung die von langer Tradition und hoher Diversität geprägte Kultur Singapurs repräsentieren sollte.

Tans Projekt stellte von Beginn an repräsentationskritische Fragen nach den medialen, politischen und ethischen Aspekten des Verkörperns, Darstellens und Vertretens Anderer oder Abwesender in den Vordergrund. Wenn Halimah binti Abdullah bereits 1924 für wenige Monate im Kontext einer Ausstellung in London als Repräsentantin einer Kultur und eines Handwerks ausgestellt wurde, was bedeutet es dann, sie knapp 100 Jahre später zum Thema und Material einer künstlerischen Arbeit zu machen, die sie – gleichwohl unter den Vorzeichen institutions- und repräsentationskritischer Kunst – aufs Neue in den globalisierten Ausstellungskontext einspeisen würde? Diese Frage berührte auch die Position Erika Tans selbst: Die Auseinandersetzung mit Halimah positionierte die singapurisch-britische Künstlerin auch kulturell, da sie selbst häufig in Bezug auf ihr Herkunftsland definiert wurde und damit den Druck der „burden of representation“ in gewisser Hinsicht mit Halimah teilte.⁵⁹

Tans künstlerische Auseinandersetzung mit Repräsentation im Sinne der Darstellung, Vorstellung und Stellvertretung abwesender oder nicht des eigenständigen Auftritts mächtiger Personen adressiert gleichermaßen deren ästhetischen, epistemologischen wie politischen Aspekte. Künstlerische Arbeiten, die auf die Darstellung bestimmter Personen, Geschichten, Schauplätze etc. abzielen, befinden sich bereits mitten im Grundproblem der Frage, wie dieses abwesende Außen, das „Subalterne“⁶⁰ (Spivak) adäquat gezeigt werden kann: es erkennbar zu machen ohne Stereotypisierung, eine Form der Fürsprache ohne Vereinnahmung zu finden,

58

Erika Tan, Kurzttext zum Projekt „Halimah“, *APA JIKA, The Mis-Placed Comma*, 2017 (03.02.2023).

59

Kobena Mercer, The Burden of Representation, in: *Third Text* 4/10, 1990, 61–78 sowie in: ders., *Welcome to the Jungle*, New York/London 1994, 233–258. Monica Juneja, Global Art History and the ‘Burden of Representation’, in: Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Hg.), *Global Studies*, Ostfildern 2011, 274–297.

60

Gayatri Chakravorty Spivak, Can the Subaltern Speak?, in: Cary Nelson und Lawrence Grossberg (Hg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Chicago 1988, 271–313.

stellvertretend ohne Ausblendung der eigenen Sprecher:innenposition zu agieren. Diese Fallstricke sind letztlich jedem künstlerischen oder nichtkünstlerischen Akt des Zeigens, Benennens und Definierens inhärent. Darstellung („representation“ in Kunst oder Philosophie) und politische Fürsprache („proxy“) sind unterschiedliche Akte, wie Spivak selbst hervorhebt. Doch kennzeichnet ihre Verflechtung gerade künstlerische Historiografien, die sich der Sicht- und Hörbarmachung vergessener oder marginalisierter Geschichten verschrieben haben, insbesondere dann, wenn ein marginalisiertes „Anderes“ repräsentiert werden soll. Hal Foster hat das Risiko beschrieben, dass das Versprechen ungehörter Geschichten auf Authentizität die Bedingungen dieses Zugriffs – die Institution Kunst, die eigenen Sprecher:innen- oder Betrachter:innenposition – überdeckt. Dieses problematische „siting of political truth in a projected alterity“⁶¹ lässt sich auf künstlerische Geschichtsarbeit übertragen, wenn sie den Anspruch auf historische Wahrheit eben durch die Präsentation „anderer“ Geschichten erhebt. Dem:r Historiker:in bleibt, wie Foster mit Rückgriff auf Walter Benjamin feststellt, nur ein „unmöglicher“ Platz: derjenige „eines Gönners, eines ideologischen Mäzens“.⁶²

In Wembley wurde Halimah binti Abdullah 1924 als Repräsentantin eines in den Kolonien praktizierten Handwerks und wohl auch einer Kultur ausgestellt, wobei das Verschmelzen der Ausstellung mit dem Realraum und die Inszenierung „echten Lebens“ eine Geste des Übertrumpfens des Ausstellungsformat als bloßer Präsentation von Objekten, Texten und Bildern ebenso wie der Wirklichkeit darstellten. Tatsächlich ging es nicht um die Widerspiegelung realer Verhältnisse, sondern um die Erzeugung eines überwältigenden Spektakels, das von der Einheit des Empire, seiner globalen Reichweite und des ökonomisch sinnvollen Fortbestands handwerklicher Arbeit in den Kolonien erzählte. Das in diesem Rahmen eingesetzte Instrumentarium der Verlebendigung griff Erika Tan in ihrer künstlerischen Auseinandersetzung auf: „Halimah“ erschien zunächst in der 20-minütigen Videoarbeit *A Presentation by Proxy* (2013), einer Art Videokonferenz, in der sie, digital vermittelt, Erika Tan bei einer Präsentation eines Künstlerbuches in Singapur vertrat [Abb. 2].⁶³ Das Halimah eingehauchte Leben bestand aus einer digital animierten Computerstimme (wobei Tan in Ermangelung einer malaiischen Stimme eine indonesische

61

Hal Foster, *The Artist as Ethnographer*, in: ders., *The Return of the Real*, 171–204, hier 204.

62

Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, in: ders. (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. II, Berlin 1977, 683–701, hier 691.

63

Come Cannibalise Us, Why Don't You? Sila Mengakanibalkan Kami, Mahu Tak? (Ausst.-Kat. Singapur, NUS Museum – NUS Centre for the Arts), hg. von Erika Tan, Shabbir Hussain Mustafa, Ahmed Mashadi und Kenneth Tay, Singapur 2014.



[Abb. 2]
Erika Tan, A Presentation by Proxy, 2013, 1-Kanal-Video, 21 Min., 02:31, Courtesy the artist.

wählte).⁶⁴ Die Rollen waren vertauscht: Halimah sprach für die abwesende Künstlerin, die sich wiederum auf diese Weise künstlerisch mit ihrer Person auseinandersetzte. *A Presentation by Proxy* entwarf ein gegenseitiges Vertretungsverhältnis: Halimah sprach durch Erika, Erika durch Halimah. Die fingierte Halimah stellte sich nach der Angabe ihrer biografischen Daten als Performancekünstlerin und Teilnehmerin an der größten jemals in London realisierten Ausstellung vor, mit einer „residency“ direkt am Ausstellungsort und einem aktuellen „Wohnort“ am Brookwood Cemetery (der Friedhof, auf dem sie begraben liegt), an dem verschiedene muslimische Communities ihren Aufenthalt fänden. Ihre doppelte Rolle als Subjekt und Objekt der Geschichte beschrieb sie mittels des bekannten Zitats aus Alain Resnais’ *Les statues meurent aussi* (1953): „Wenn Menschen sterben, werden sie zur Geschichte. Wenn Statuen sterben, kommen sie ins Museum.“ Indem *A Presentation by Proxy* die Frage stellte, ob die längst verstorbene Halimah binti Abdullah „Geschichte“ ist oder, in Tans Arbeit, zum Kunstwerk wird, wurde ihre doppelte Rolle als Thema und „Material“ einer künstlerischen Arbeit kritisch beleuchtet.

Die Frage, ob Halimah als malaiischer Weberin (also als Handwerkerin) überhaupt der Weg in die singapurische Kunstgeschichte offenstehen könnte, war Gegenstand der zweiten Veranstaltung des Halimah-Projekts, einer strukturierten Diskussion im Rahmen der Ausstellung *Ex Parte* (2015), die im Kontext der „SG50“-Feiern in der Londoner Brick Lane Gallery stattfand. Dabei trugen vier Theoretikerinnen und Kuratorinnen Argumente für und gegen eine „Repatriierung“ Halimahs vor. Bei einem Folgeprojekt am Centre for Contemporary Art der Nanyang Technological University Singapore (NTU CCA Singapore) führten mehrere Performerinnen eine öffentliche Debatte nach ihrer Repräsentativität im direkten Sprechen für und durch sie vor: ein mehrfach reflexives System also, in dem „Halimah“ in verschiedene Rollen aufgefächert wurde. Zugleich wurden performativ unterschiedliche Formen des Umgangs mit der historischen Figur und dem von ihr repräsentierten Erbe erprobt und erörtert. Der Umstand, dass die Handwerkerin nicht aus dem heutigen Staatsgebiet Singapurs, sondern aus dem benachbarten ehemaligen Sultanat Johor stammte, das ebenfalls unter britischer Verwaltung gestanden hatte, war dabei wesentlich – und Thema einer weiteren Videoarbeit, diesmal in den Räumen der National Gallery Singapore gedreht (*APA JIKA, The Mis-Placed Comma*, 2016). Die Videoarbeit verlagerte damit die Erörterung zentraler Fragen der Repräsentation, des stellvertretenden Handelns und Sprechens, des Umgangs mit Geschichte als Ort kultureller Projektion in das symbolische Zentrum der nationalen kulturellen Selbstverortung Singapurs.

Eine der bislang letzten Stationen des Projekts war die Installation *The ‚Forgotten‘ Weaver* (2017) im so genannten Diaspora-Pavil-

64

Erika Tan im Telefonat mit der Autorin, 09.07.2018.

lon der 57. Biennale von Venedig 2017. Eine webstuhlähnliche Apparatur diente als Projektionsfläche für zwei Videoprojektionen, wobei die schmalen, die Struktur eines gewobenen Textils aufgreifenden Streifen als Grund der Projektion die Lückenhaftigkeit und Unzugänglichkeit des historischen Materials und der spärlichen Informationen über Halimah binti Abdullah verdeutlichten. Installative, performative und filmische Komponenten verdichteten sich zu einem Gewebe aus verschiedenen Modi historiografischer Performativität: temporär, mehrfach delegiert und vermittelt. Dass Halimah auf diese Weise auf der Biennale von Venedig angekommen war, auf derjenigen europäischen Großausstellung also, die mit ihren Länderpavillons wie keine andere den nationalistischen Geist der Weltausstellungen fortführt, ist nur konsequent; dass kein anderer Ort als der *Diaspora*-Pavillon der heimatlosen Handwerkerin Platz bot, ebenso.

Tans Projektserie führt die Problematik eines starren Verständnisses von historischer Repräsentation anhand einer kritischen und reflektierten Auseinandersetzung mit der Praxis des stellvertretenden Erzählens, Sprechens und Zeigens vor, an der sich wissenschaftliche wie künstlerische Projekte gleichermaßen messen können. Die Tatsachen, so heißt es bei Droysen, sprechen nicht aus sich heraus, sondern immer nur durch den Mund des Historikers. Wie Tan zeigt, steht und fällt das Potential des performativen Verständnisses von Geschichtsschreibung mit der selbstkritischen Haltung der Künstler:innen-Historiker:innen, mit der Bereitschaft, sich mit den Fallstricken des Wiederaufgreifens, Reappropriierens und Vereinnahmens historischer Figuren auseinanderzusetzen. Dies gilt insbesondere im Kontext des zeitgenössischen Kunstbetriebs, der von einem Verständnis von (Identitäts-)Politik geprägt ist, die Stellvertreter:innenschaft weitgehend nicht nur positiv darstellt, sondern als ethische Verantwortung von Künstler:innen postuliert: Der Last der Repräsentation („Burden of Representation“) ein performatives, kritisches, gegenwartsbezogenes Verständnis von Darstellung entgegenzusetzen, kann dazu beitragen, im Falle der „Vertretung“ anderer die eigene Position, Involviertheit und Verantwortung in den Akt der Fürsprache mit aufzunehmen.

IV. Eine Gegenwart von Materialien: Bouchra Khalilis *Foreign Office* (2015)

Bouchra Khalilis Installation *Foreign Office* (2015) besteht aus dem gleichnamigen 22-minütigen Digitalfilm, einem Siebdruck mit dem Titel *The Archipelago*, der eine stark abstrahierte politische Kartografie der Stadt Algier entwirft, sowie 15 großformatig ausgearbeiteten Farbfotografien ausgewählter historischer Schauplätze in derselben Stadt.⁶⁵ Der Film behandelt die Phase des ersten Jahrzehnts

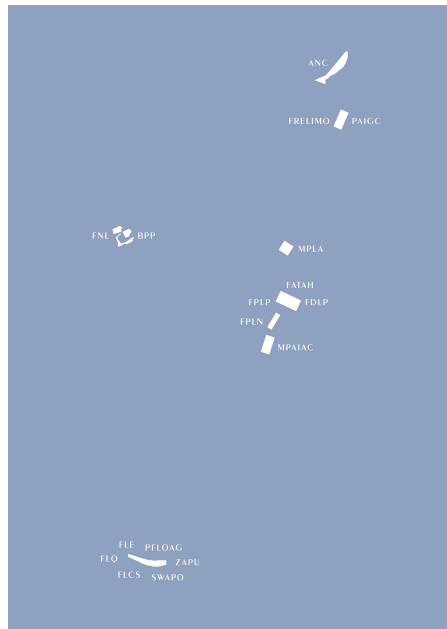
⁶⁵

Die folgenden Ausführungen basieren auf Besuchen der Ausstellungen *Bouchra Khalili* in der Wiener Secession und *Bouchra Khalili. Blackboard* im Jeu de Paume, Paris, im Juni bzw.

der Unabhängigkeit Algeriens (1962–1972), als die Stadt als „Mekka für Revolutionäre“ galt. Mit Eldridge und Kathleen Cleaver befanden sich prominente Wortführer:innen der Black Panther Party in der Stadt im Exil; die Protagonist:innen internationaler Befreiungsbewegungen trafen sich dort. Der Siebdruck zeigt eine Kartografie von mehr als einem Dutzend „Auslandsbüros“ internationaler revolutionärer Organisationen, deren Akronyme in weißer Farbe auf hellblauem Grund markiert sind [Abb. 3]: ANC (African National Congress), FRELIMO (Mozambique Liberation Front), MPLA (Popular Movement for the Liberation of Angola), mehrere palästinensische Befreiungsorganisationen, BPP (Black Panther Party), FLE (Eritrean Liberation Front) und ZAPU (Zimbabwe African People's Union). Die 15 Farbfotografien präsentieren die heute weitestgehend verlassenen, umgewidmeten oder umgestalteten ehemaligen Standorte dieser Organisationen, das ehemalige Hotel, in dem Stokely Carmichael und Miriam Makeba während des Panafrikanischen Festivals untergebracht waren sowie dasjenige Hotel, das Karl Marx im Frühjahr 1882 beherbergte. Jahrzehnte später wohnte dort das Ehepaar Cleaver. Drei weitere Fotografien kreisen um die Figur des Dichters und Journalisten Kateb Yacine, eines Protagonisten des algerischen Befreiungskampfes.

Der Film beginnt mit einem stark szenografischen Moment: Die erste Einstellung führt die bühnenhafte Präsentationsanordnung vor, auf der sich die Geschichtsschreibung entfaltet, und die bis zum Schluss immer wieder gezeigt wird. Ein leerer Tisch, dahinter zwei leere Hocker, an der Rückwand sind in mehreren Reihen Fotodokumente montiert. Khalilis Einstieg in die Geschichte führt zuerst die Bedingungen einer Annäherung an diese vor. Es folgt ein Schnitt auf ein Plakat des Panafrikanischen Festivals 1969 in Algier, begleitet vom mitreißenden akustischen Auftakt des Films, einem Jazzstück von Archie Shepp: „Nous sommes revenus! We have come back! [...] Jazz is an African Music!“ Nach der Einblendung des Filmtitels beginnt der erste, kürzeste Abschnitt, „The Geography“, in dem jene archipelagische Kartografie von Algier erzeugt wird, deren Ergebnis der Siebdruck zeigt. Mit schwarzem Stift markieren und bezeichnen eine junge Frau und ein junger Mann abwechselnd die Standorte der zahlreichen revolutionären „Auslandsbüros“.

Im zweiten Abschnitt, „The History“, kommt die Präsentationsanordnung zum Einsatz [Abb. 4]: Zwischen den beiden Protagonist:innen entspannt sich ein Dialog über die auf den Bilddokumenten gezeigten Akteur:innen und politischen Gruppierungen. Dieser geschieht unter besonderen Vorzeichen, denn die beiden wechseln frei zwischen algerischem Arabisch, Kabyllisch, Englisch und Französisch. Dies spielt auf das Sprachengewirr in Algier gerade am Panafrikanischen Festival von 1969 an, wo unter anderem um die „richtige“ Sprache für den politischen Kampf gerungen wurde. Die Verwendung der Sprache der Kolonialmacht wurde in Algier, anders als am ersten *Festival mondial des arts nègres* 1966 in Dakar,



[Abb. 3]

Bouchra Khalili, *The Archipelago*, 2015, Siebdruck auf Papier, 70 × 50 cm © VG Bild-Kunst, Bonn 2023. Courtesy the artist and mor charpentier.



[Abb. 4]
Bouchra Khalili, Foreign Office, 2015, Digitalfilm, 22 Min., 21:30, © VG Bild-Kunst, Bonn
2023. Courtesy the artist and mor charpentier.

abgelehnt, und wenngleich Französisch für viele Akteur:innen verbindlich blieb, griff man für das abschließende Kulturmanifest auf Englisch und Arabisch zurück.⁶⁶ Mit dem Einsatz verschiedener Sprachen nebeneinander verbinden sich auch im Film Versuche zur Vertretung verschiedener politischer Projekte und Identitäten, sodass die beiden Sprecher:innen unterschiedliche historische und gegenwärtige Rollen einnehmen: algerisches Arabisch, die über Generationen hindurch unterdrückte alte Berbersprache Kabylich, Französisch als wichtige Verkehrssprache, Englisch als gegenwärtige globale *Lingua franca*. Was als Dialog vorgeführt wird, multipliziert sich als ein Nebeneinander kollektiver historischer und gegenwärtiger Stimmen und Identitäten – dies umso mehr, als der vorgelegte Text zahlreiche Zitate enthält. Wie in den besprochenen Arbeiten Wendelien van Oldenborghs und Erika Tans ist auch hier von Anfang an offenkundig, dass die beiden Sprecher:innen nicht „aus sich heraus“ oder „für sich“ alleine sprechen, sondern eine vielstimmige Montage aus unterschiedlichen historischen Momenten und Positionen vorführen. Auch die performative Kraft der historischen Dokumente wird zum Thema: Wer ist dargestellt und in welche Rollen treten die in Algier aktiven Revolutionäre – Amílcar Cabral, Mario Pinto de Andrade, Agostinho Neto, Eldridge Cleaver, Frantz Fanon und weniger bekannte Akteur:innen wie die omanische Freiheitskämpferin mit dem *nom de guerre* „Pensinsular Moon“ – auf?

Immer wieder macht die Montage einzelne historische Begegnungen sichtbar. Eldridge Cleaver, der Frantz Fanons *Die Verdammten dieser Erde* zur „Black Bible“ der Black Panthers machte, erscheint als globale Vermittlungsfigur. Sein gemeinsam mit anderen gemachter jahrzehntelang verschollen geglaubter Film über die junge Republik Kongo, *Congo Oyé (We Have Come Back)* (1971) wird erwähnt, die Frau erzählt, er sei von Chris Marker per Telefon geschnitten worden.⁶⁷ Es folgt ein Abschnitt zur Geschichte der *Popular Front for the Liberation of Oman and the Arab Gulf*, der zu einem unbekannteren Revolutionär überleitet, dessen Tagesablauf im Detail beschrieben wird. Die historischen Materialien werden ausschließlich über die beiden Protagonist:innen erschlossen, die als Historiker:innen auftreten. Ihre Hände zeigen, markieren, führen Themen zusammen. Sie legen die Fotografien nicht zur inhaltlichen Beweisführung, sondern als Materialien vor, die den als Dialog performten Textpassagen gleichgestellt sind.

Dies wird auch im dritten Abschnitt, „The Language“, deutlich, in dem die Schwierigkeiten der Weitergabe der Geschichte über

66

[Organization of African Unity], Pan-African Cultural Manifesto, in: *Africa Today* 17/1, 1970, 25–28. Vgl. Olivier Hadouchi, „African Culture Will Be Revolutionary or Will Not Be“. William Klein's Film of the First Pan - African Festival of Algiers (1969), in: *Third Text* 25/1, 2001, 117–128, hier 121.

67

Chris Marker und Eldridge Cleaver sind durch die Figur William Kleins verbunden, der an Markers „Loi de Vietnam“ mitgearbeitet und einen Film über das Panafrikanische Festival in Algier gedreht hatte.

Generationen hinweg diskutiert werden. Sie sind eng mit dem Verlust von Sprachen und dem Abbruch kultureller Traditionen verbunden, und so führt der Versuch, diese Erzählung in die Gegenwart zu übersetzen, zu einem unmöglichen Versuch der Aneignung der Geschichte. Die unpersönlichen Sprechakte legen den Abstand zu den gesprochenen Worten und historischen Materialien offen.

Khalili beschreibt ihre Geschichtsdarstellung als „fabrique historiographique non-archivique“, ein Schreiben also, das sich der Fetischisierung der Quellen und ihrer beglaubigenden Autorisierung entzieht, lückenhaft bleibt und im Moment der Gestaltung verharret.⁶⁸ Die Historiker:innen, so Khalili mit Bezug auf Michel de Certeau, bewegen eine – als Geschichte stillgelegte, geschlossene – Welt: „Ce monde ne se remue plus. On le remue.“⁶⁹ Mehrfach führt *Foreign Office* anhand der gezeigten Apparaturen, Vorrichtungen und methodischen Überlegungen die Grenzen der Darstellung historischer Dokumente und Materialien, ihrer Umwandlung „in Geschichte“, vor.

Im Vordergrund steht dabei die mediale Reflexion. Die Präsentationsanordnung zu Beginn des Films zeigt mit Blick auf Godards *Histoire(s) du cinéma* den Filmschnittplatz als jene mediale Anordnung, durch die Geschichte zu einem Narrativ, Film zur „Geschichtsfabrik“ wird.⁷⁰ Der Film fungiert als Anordnung, die nicht nur die Dokumente selbst, sondern Regimes des Sichtbarmachens, des Zeigens, Verbindens und Erzählens präsentiert. Auch für die Textmontage gibt es explizite Anleihen bei der Filmgeschichte. Indem Khalili Zitate aus verschiedenen Quellen, Erzählpositionen und historischen Momenten versammelt, erzeugt sie ein vielstimmiges Sprechen nach dem Modell von Pasolinis „freier indirekter Rede“, die daraus entsteht, dass der:die Autor:in durch die Sprache seiner Protagonist:innen spricht, aus einer Aneignung von Aussagen also, das kollektive Sprechakte erzeugt.⁷¹ Die Autorinnenschaft der Künstlerin wird umfunktioniert, sie tritt auf als „organiser of

68

Cédric Vincent, Entretien Bouchra Khalili. An Interview with Bouchra Khalili by Cedric Vincent, in: *The Chimurenga Chronic*, 09.06.2015 (sic!, 04.02.2023).

69

Michel de Certeau, Histoire et structure. Débat entre Michel de Certeau, Pierre Nora et Raoul Girardet, in: *Recherches et Débats* 68, 1970, 165–195, hier 168. Zitiert nach Vincent, An Interview With Bouchra Khalili, o. S.

70

Bouchra Khalili und Thomas J. Lax, A Conversation between Bouchra Khalili and Thomas J. Lax, in: *Bouchra Khalili. Foreign Office* (Ausst.-Kat. Paris, Palais de Tokyo), hg. von Thomas J. Lax und Jaffrès Katell, Paris 2015, 71–75, hier 73. Den Bezug zu Godard und Jean-Pierre Gorin verstärkt der Titel ihrer Einzelausstellung *Blackboards* im Pariser Jeu de Paume 2018, der mit dem Konzept des Films als Schautafel ein Instrumentarium der *Dziga Vertov Group* aufgreift. Bouchra Khalili, *Blackboard*, in: *Bouchra Khalili. Blackboard* (Ausst.-Kat. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume), hrsg. von Marta Gili, Paris 2018, 40–49.

71

Pier Paolo Pasolini, Zur freien indirekten Rede, in: ders. und Reimer Klein (Hg.), *Ketzererfahrungen. ‚Empirismo eretico‘. Schriften zu Sprache, Literatur und Film*, München/Wien 1982, 101–129.

a mechanism that allows a multiplicity of voices to speak“.⁷² So ist auch hier eine Distanzierung von den Fallstricken des ethnografischen „Sprechens für andere“ formuliert, entzieht sich die freie indirekte Rede doch jeglicher Authentifizierung als ausdrucks- haft und geschieht ohne Synthese, Einfühlung oder Vermittlungs- anspruch.

Über das Prinzip der Montage treten die beiden Protago- nist:innen ebenso wie die Künstlerin als gestaltende „Monteure“ der Geschichtserzählung auf. Hier trifft sich die „freie indirekte Rede“ mit der Rolle des:r Historikers:in, die Khalili in direkter Auseinandersetzung mit Michel de Certeau entwirft: „[L’historien] se découvre sur la scène de l’autre. Il parle dans cette parole venue d’ailleurs et dont il n’est plus question de savoir si elle est à l’un ou à l’autre.“⁷³ Auf der Bühne der historischen Ausein- dersetzung greift der:die Historiker:in fremde Stimmen auf, von denen bald nicht mehr zu sagen ist, wem sie zuzuordnen sind. Die damit einhergehenden örtlichen und zeitlichen „displacements“ („Verschiebungen“, „Verlagerungen“ oder „Verrückungen“) zeich- nen historisches Sprechen ebenso wie die künstlerische Darstellung aus und werden in *Foreign Office* in das Zentrum der Ausein- dersetzung gerückt. Sie erscheinen nicht als potentiell überbrückbare Beschränkungen, sondern sind die notwendige konstruktive Basis der Historiografie. Bei Pasolini heißt es:

Wenn ein Autor, um die Gedanken seines Helden nachzule- ben, gezwungen ist, seine Worte nachzuleben, bedeutet das, dass die Worte des Autors und die des Helden nicht diesel- ben sind. Der Held lebt demnach in einer anderen sprachli- chen, also in einer anderen psychologischen, kulturellen und geschichtlichen Welt. Er gehört einer anderen gesellschaftli- chen Klasse an. Und der Autor kennt folglich die Welt dieser gesellschaftlichen Klasse allein durch den Helden und seine Sprache.⁷⁴

Foreign Office ist damit ein herausragendes Beispiel für die künst- leri- sche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in vollem Bewusstsein der von Droysen als Ausgangspunkt der Geschichts- schreibung beschriebenen „Gegenwart von Materialien“. Und nicht nur das: Jede neue Erschließung der Geschichte erzeugt neue Materialien, jedes neue (historiografische) Sprechen neue Stimmen.

72

A Populated Opacity. Conversation between Bouchra Khalili and Omar Berrada, in: Gili, Bouchra Khalili, 163–168, hier 165.

73

Michel de Certeau, *La Fable Mystique. XVIe–XVIIe siècle*, Paris 1982, 320; dt.: ders., *Mysti- sche Fabel. 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin 2010, 379: „[Der Historiker] offenbart sich auf der Bühne des anderen. Er spricht in diesem von anderswo gekommenen Wort, bei dem nicht mehr die Frage ist, ob es dem einen oder dem anderen gehört.“ Vgl. Vincent, An Interview with Bouchra Khalili.

74

Pasolini, Zur freien indirekten Rede, 112–113.

Immer wieder legt Khalili neue mediale Schichten aus den Materialien der Vergangenheit übereinander, sodass Geschichtsarbeit nicht als offenlegende oder „ausgrabende“, archäologische Operation sichtbar wird, sondern als produktive Kraft, die sogleich an anderer Stelle, im Heute, neue Materialien vor unseren Augen auftürmt. Die Arbeit der Künstlerin-Historikerin, so wird hier sichtbar, besteht nicht in der Erzählung oder Vermittlung, sondern im produktiven, wenngleich notwendigerweise immer bruchstückhaften Übersetzen und Hinzufügen neuer, aktualisierender Perspektiven. Sie mündet weniger in einen Dialog mit der Vergangenheit als in eine (räumliche oder zeitliche) Diglossie unterschiedlicher Sprachen, Stimmen, Bilder und Materialien.

Wie auch in den Arbeiten van Oldenborgh und Tan existiert Geschichte in Bouchra Khalilis *Foreign Office* nicht außerhalb oder unabhängig von ihrer in der Gegenwart situierten Verhandlung. Den Forschungsprozess als Bestandteil der Darstellung zu verstehen, ist ein Charakteristikum künstlerischer Auseinandersetzung mit Geschichte in der Gegenwart und, wie hier gezeigt wurde, ein Element historiografischen Arbeitens, das bereits in der frühen Geschichtstheorie theoretisch ausgearbeitet war. Die hier diskutierten künstlerischen Arbeiten entwickeln Geschichtsdarstellungen auf der Basis einer Auseinandersetzung mit historischen Materialien und Dokumenten, von denen aus sich Akte des Sprechens, des Aneignens, der Fürsprache entfalten, wobei auch die ethische Bedeutung der bewussten Situierung der Sprecher:innenpositionen berücksichtigt wird. Wie zu sehen war, können mit einer Relektüre von Droysens theoretischen Schriften zur Historiografie diese Aspekte der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung mit Geschichte als elementare historiografische Prozesse beleuchtet werden. Die Auseinandersetzung mit demjenigen historischen theoretischen Terrain, in dem sich „Geschichte“ als wissenschaftliche Disziplin herausbildete, ist lohnend, um das historiografische Potential auch der Kunst umfassend zu betrachten, da in derselben Epoche umfassende Anstrengungen zur Kategorisierung, Normierung und Synchronisierung von Zeit unternommen wurden. Dies macht die enge Verbindung von Geschichtstheorie und Zeiterfahrung deutlich, die auch die gegenwärtige Situation charakterisiert.

Der methodische Schritt der *Apódeixis* ist innerhalb von Droysens Geschichtstheorie auch deshalb spannend, weil so der für künstlerische Geschichtsarbeit zuweilen etwas schwerfälligen Differenzierung von Erzählung oder Darstellung auf der einen und Reflexion der künstlerischen Mittel auf der anderen Seite ein Konzept entgegengesetzt wird, das beides umfasst, das also die konstruktiven Anteile der Historiografie mit Forschung und Erzählung oder Darstellung verbindet. Darüber hinaus bietet Droysens Historiografiethorie noch weitere Anknüpfungspunkte, um über die der Historiografie inhärenten Anachronien oder über die Positionierung der Geschichte aus der Gegenwart heraus nachzudenken, auch wenn diese bei Droysen unter sehr spezifischen politischen Vorzei-

chen entwickelt wurde, ausgehend von der problematischen Figur des vereinzelt, heldenhaften, nationalbewussten Historikers.

Nun wird die Einbringung eines vom europäischen Nationalismus des 19. Jahrhunderts geprägten Historikers in die Diskussion aktueller künstlerischer Geschichtsarbeit gerade angesichts der eingangs vorgestellten Überlegungen notwendigerweise mit einer Reihe von Vorbehalten verbunden sein. In diesem Beitrag sollte es nicht vorrangig um eine Revision Droysens gehen, der selbst ja gar nicht am Konzept der *Apódeixis* in der hier wichtigen Form festhielt, auch wenn der Kreis der für Künstler:innen immer wieder zitierten Referenzdenker:innen – darunter zentral Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Hayden White (der entscheidend auf Droysen aufbaute) und Reinhart Koselleck⁷⁵ – sicherlich noch deutlich erweitert werden könnte. Ebenso wenig sollte suggeriert werden, dass künstlerische Arbeiten zwingend auf die Basis wissenschaftlicher oder theoretischer Überlegungen gestellt werden oder durch diese legitimiert werden müssten, ist doch die Auseinandersetzung mit Geschichte, wie eingangs festgehalten, längst ein gesellschaftlicher Prozess, an dem unterschiedliche Akteur:innen aus verschiedensten theoretischen und praktischen Bereichen, oft auch widerstreitend, beteiligt sind. Drittens ist heute die Wirkung post- und dekolonialer Positionen zur Weiterentwicklung der Auseinandersetzung mit Geschichte sicherlich entscheidender als die Wiederentdeckung einzelner europäischer Denker:innen. Für die heute notwendige kritische Auseinandersetzung mit diesem geschichtswissenschaftlichen Erbe aber ist auch die Relektüre geschichtstheoretischer Positionen, insbesondere der am Anfangspunkt der Formierung der europäischen Geschichtswissenschaften artikulierten, hilfreich, und ebenso für die künstlerische Auseinandersetzung mit Geschichte und für den Austausch mit geopolitisch ganz anders positionierten Beiträgen aus der aktuellen Geschichtswissenschaft. Geschichtsdarstellung kann heute auf die unterschiedlichsten künstlerischen und theoretischen Impulse zurückgreifen und wird von der weiteren Öffnung des theoretischen und methodischen Felds der Auseinandersetzung mit Geschichte, die heute nicht nur für die Gegenwartskunst von wachsender Bedeutung ist, sondern zu der diese umgekehrt erhebliche Beiträge liefert, profitieren.

Eva Kernbauer ist Universitätsprofessorin für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien. Nach dem Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien und der FU Berlin 2007 Promotion an der Universität Trier. 2008–2011 Wissenschaftliche Assistentin an der Universität Bern. 2010 Fellow bei eikones NFS Bildkritik, Basel; 2011–2012 APART-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Forschungs- und Lehraufenthalte an der National University Singapore, am Asia Art

⁷⁵

Dies sind die vier von Godfrey als Bezugspunkte für die Gegenwartskunst genannten historischen Denker, vgl. Godfrey, *The Artist as Historian*.

Archive, Hongkong, am Centre allemand d'histoire de l'art, Paris, sowie am Yale Center for British Art. Forschungsschwerpunkte zur Geschichtsdarstellung in der Gegenwartskunst (*Art, History, and Anachronic Interventions since 1990*, New York 2022), zum Verhältnis von künstlerischer Praxis und Kunstgeschichtsschreibung (*Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015), sowie zu Publikumskonzeptionen, Kunstkritik und Sammlungspolitik im 18. Jahrhundert (*Der Platz des Publikums*, Köln/Wien 2011; Eva Kernbauer und Aneta Zahradnik (Hg.), *Höfische Porträtkultur. Die Bildnissammlung der österreichischen Erzherzogin Maria Anna (1738–1789)*, Berlin 2016).

DEBATE
DEBATTE

BILDPROTESTE FÜR DIE FREIHEIT IM IRAN

DIE MEMEFICATION DES WIDERSTANDS IN DEN SOZIALEN
MEDIEN

Kerstin Schankweiler & Verena Straub

Seit September 2022 gehen Bilder aus dem Iran um die Welt, auf denen vor allem Frauen gegen ihre Unterdrückung aufbegehren.¹ Auslöser für die Proteste, die schnell das ganze Land ergriffen, war der gewaltsame Tod der 22-jährigen iranischen Kurdin Jina Mahsa Amini am 16. September. Sie starb in Polizeigewahrsam, nachdem sie von der sogenannten Sittenpolizei inhaftiert wurde, weil sie ihren Hijab nicht vorschriftsgemäß getragen hatte. Die islamischen Kleidervorschriften im öffentlichen Raum sind nur ein Ausdruck der weitreichenden strukturellen Diskriminierung von Frauen im Iran, die seit 1979 vom Regime etabliert ist und gewaltsam durchgesetzt wird. Der Kampf um Frauenrechte hat im Iran eine lange Geschichte und immer wieder gab es Formen des Widerstands.² Aktuell formiert sich unter der Parole „Frau, Leben, Freiheit“ eine vor allem von einer jüngeren Generation getragene Bewegung, die nichts weniger als den Umsturz des Regimes fordert und sich als treibende Kraft einer Revolution versteht.

Wie bereits zahlreiche Protestbewegungen von der ägyptischen Revolution 2011 bis hin zu den Protesten gegen die Covid-19-Maßnahmen in China 2022 gezeigt haben, spielen Bilder in den Sozialen Medien vor allem in repressiven Regimen eine zentrale Rolle, wenn

1

Dies ist bereits der zweite Debattenbeitrag in *21: Inquiries*, der sich mit der Bedeutung der Kunst in einer sich wandelnden Öffentlichkeit befasst. Interessierte Leser*innen verweisen wir gerne auch auf den Beitrag von Caesar Alimsinya Atuire, Black Lives Matter and the Removal of Racist Statues. Perspectives of an African, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 1/2, 2020, 449–467 (03.03.2023).

2

Siehe beispielsweise Janet Afary, *Sexual Politics in Modern Iran*, New York 2009.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, S. 97–110

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93820>



eine unabhängige journalistische Berichterstattung kaum möglich ist und die Medien streng kontrolliert werden. Auch aus dem Iran gelangten Bildzeugnisse, die von den Protestierenden selbst aufgenommen wurden, ausschließlich über Soziale Medien in die internationale Öffentlichkeit. Diese Bildzeugnisse umfassten vor allem Videos von Massenprotesten in den Straßen, von gewalttätigen polizeilichen Übergriffen und Aufnahmen von Frauen, die öffentlich ihren Hijab abnahmen und verbrannten. Innerhalb kürzester Zeit differenzierte sich daraufhin eine ganze Bandbreite von Protest- und Solidarisierungsaktionen aus, die sich transnational unter den aus Kurdisch und Farsi in verschiedene Sprachen übersetzten Hashtags #mahsaamini oder #WomenLifeFreedom verbreiteten.³ Die damit verbundenen Videotrends nehmen auf diverse Social Media-Bildphänomene Bezug und eignen sich gängige popkulturelle Genres wie Selfies, Reaction-Videos, Schmink-Tutorials und Challenges an. Diese in den digitalen Bildkulturen etablierten und beliebten Formate werden von User*innen gezielt für Proteste genutzt und damit politisiert. Im Folgenden möchten wir uns auf diese von der Generation Z geprägte Protestkultur konzentrieren und untersuchen, wie dies zu einer *Memefication*⁴ des Widerstands geführt hat.

Wenn hier von Bildprotesten die Rede ist, meinen wir damit nicht nur die Darstellung von Protest im Bild, sondern auch, wie Bilder zum Anlass von Protesten werden und wie Proteste mit Bildern geführt werden.⁵ Weil sich Bildproteste heute hauptsächlich in den Sozialen Medien artikulieren und verbreiten, gehen sie mit einem starken Aufforderungscharakter einher und entwickeln eine regelrechte Eigendynamik, die dazu führt, dass ganze Bildnetzwerke entstehen. Die Effekte der Partizipationsstrukturen im Netz kommen besonders in der Memekultur zum Ausdruck. Im Unterschied zu anderen viralen Inhalten im Netz zeichnen sich Memes durch beständige Nachahmungen und Modifikationen sowie intertextuelle Bezüge aus. Bei einem Meme handelt es sich also nie nur um eine einzelne Einheit wie beispielsweise ein Video oder ein Bild, sondern um ganze Cluster von aufeinander bezogenen Inhalten. In diesen gehen häufig Popkultur, Politik und Partizipation eine Verbindung ein.⁶ Während klassische Memes als Bild-Text-Montagen

3

Alein auf Twitter wurde das Hashtag #mahsaamini im ersten Monat nach ihrem Tod mehr als 250 Millionen Mal auf Persisch und mehr als 50 Millionen Mal auf Englisch verwendet. Feranak Amidi, *Hashtags, a viral song and memes empower Iran's protesters*, 02.11.2022 (19.01.2023).

4

Analog zum Begriff der *Datafication* (alles wird zu Datenmaterial) meint *Memefication* das Meme-Werden digitaler Bilder, die explizit aufeinander verweisen und ganze Bildnetzwerke ausbilden. Vgl. Kerstin Schankweiler, *Bildproteste*, Berlin 2019, 54.

5

Dieser Text ist im Rahmen des DFG-Projektes *Bildproteste in den Sozialen Medien* an der TU Dresden entstanden. Zum Begriff der Bildproteste vgl. Schankweiler, *Bildproteste*.

6

Limor Shifman, *Memes in Digital Culture*, Cambridge 2013, 4.

bekannt sind, haben sich die Erscheinungsformen und Ästhetiken von Memes analog zur schnellen Wandelbarkeit der Sozialen Netzwerke und ihrer Praktiken pluralisiert. Mit der zunehmenden Popularität von TikTok etwa haben sich vermehrt Video-Memes verbreitet, bei denen Sound und körperliche Performance eine zentrale Rolle spielen, sodass von einem „aural“ beziehungsweise „performative turn“ in der Memekultur die Rede ist.⁷ Gerade diese neueren Bildphänomene im Videoformat werden auch für die Bewegung „Frau, Leben, Freiheit“ angeeignet, um Protest- und Solidarisierungsgemeinschaften auszubilden.

Das Haareabschneiden als Selfie-Protest

Zu einer weit verbreiteten und vielfach aufgegriffenen Geste des Protests wurde das Abschneiden von Haaren. Aufnahmen von Straßenprotesten kurz nach Mahsa Aminis Tod zeigen Iranerinnen, die sich unter dem Jubel der Menge ihre langen Haare abschnitten. Allein das Zeigen von weiblichem Haar ist in der Öffentlichkeit des islamischen Staates streng verboten. Das Abschneiden der Haare wiederum hat in der persischen Kultur eine lange Tradition als Geste der Trauer; in einem Regime, welches das Betrauern von verstorbenen Oppositionellen oftmals gezielt verhindert, kann diese Geste jedoch auch zu einem Protestsymbol werden, wie Dorna Safaian herausgearbeitet hat.⁸ In den Sozialen Medien verbreiteten sich unmittelbar nach den ersten öffentlichen Protestaktionen Selfie-Videos, in denen sich Frauen und Männer vor der Kamera die Haare abschnitten und den Protest im digitalen Raum fortführten [Abb. 1]. Diese Geste der Solidarität wurde weltweit nachgeahmt. Die Handyvideos sind meist in privaten Settings aufgenommen und zeigen trotz individueller Variationen einige Gemeinsamkeiten. Die Personen sind frontal zu sehen und agieren vor dem Screen des Mobiltelefons wie vor einem Spiegel. Mit ernstem, traurigem oder wütendem Gesichtsausdruck werden die Schnitte energisch und mit großer Entschlossenheit gesetzt. Viele halten danach die abgeschnittenen Haarbüschel demonstrativ in die Kamera. Es ist klar, dass es hier nicht um einen neuen Look geht, sondern in einem Akt des zivilen Ungehorsams Protest inszeniert wird.

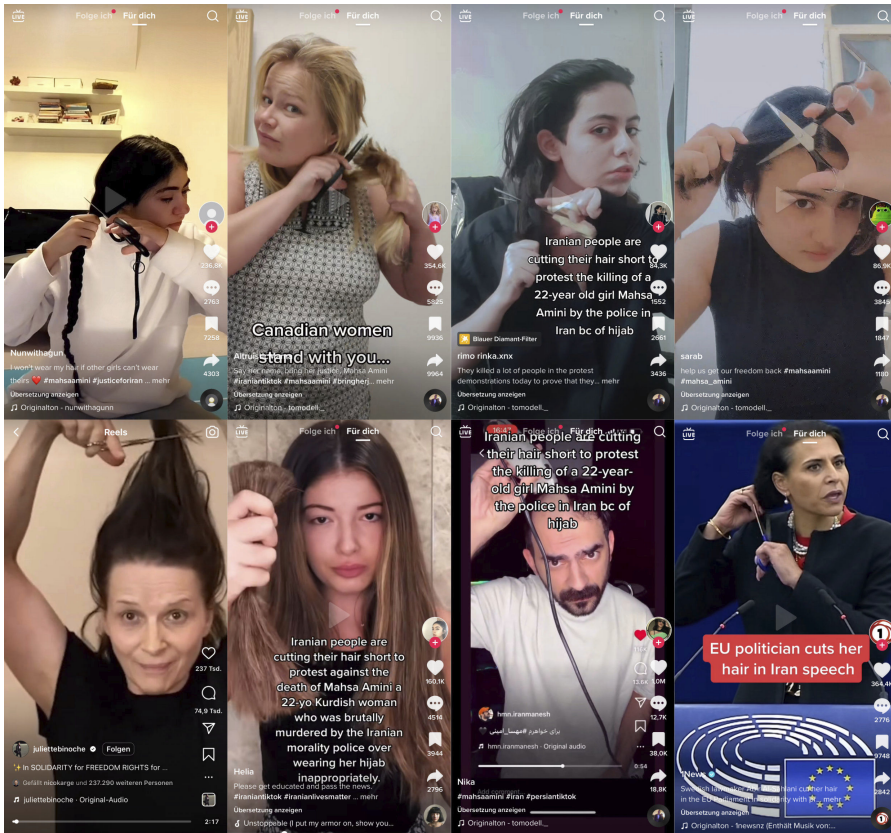
Selfies werden bereits seit 2011 für politischen Widerstand mobilisiert. Ausgehend von der Occupybewegung in Kanada und den USA wurde diese Form des Bildprotests weltweit angeeig-

7

Crystal Abidin and D. Bondy Valdovinos Kaye, Audio Memes, Earworms, and Templatability. The 'Aural Turn' of Memes on TikTok, in: Chloë Arkenbout, Jack Wilson und Daniel de Zeeuw (Hg.), *Critical Meme Reader. Global Mutations of the Viral Image*, Amsterdam 2021, 58–68.

8

Dorna Safaian, Trauer als Widerstand, Über ein Symbol der revolutionären Bewegung „Frau Leben Freiheit“ in: *Geschichte der Gegenwart*, 22.01.2023 (23.01.2023).



[Abb. 1]

Haareabschneiden als Geste des Protests, Videos auf TikTok und Instagram, v. l. n. r.:
[@nunwithagunn](#), [@altruisticmama](#), [@_rimo_rinka.xnx](#), [@redrivergost](#), [@juliettebinoche](#),
[@h3liaaaa](#), [@nikaazarrii](#), [@1newsnz](#).

net.⁹ Während es zu Beginn meist fotografische Inszenierungen mit einem Protestschild waren, dominieren heute Selfie-Videos, die mehr Möglichkeiten der körperlichen Performance bieten und außerdem mit affizierenden Sounds arbeiten können. Viele der auf TikTok, YouTube oder Instagram verbreiteten Solidarisierungen nutzen beispielsweise eine Liedzeile des britischen Popsongs „Another Love“ von Tom Odell, dessen Lyrics sich auf den Kampf und das Erheben der Stimme für die Betroffenen beziehen lassen („And if somebody hurts you, I wanna fight / But my hands been broken one too many times / So I’ll use my voice, I’ll be so fucking rude / Words they always win, but I know I’ll lose“). Die im Kontext der Iran-Proteste genutzte Version ist vermutlich ein Konzertmitschnitt, bei dem das Publikum das Lied kollektiv geradezu herauschreit. Mittels der Audioebene überträgt sich die intensive Emotionalität dieser gemeinsamen Performance und die Videos entfalten einen weiteren Aufforderungscharakter, indem der Song zum Mitsingen anregt. Dies wird dadurch verstärkt, dass manche Personen in ihren Selfie-Videos die Liedzeilen als „lip sync“ performen, eine beliebte Praxis auf TikTok. Die auf der Plattform verfügbaren React- oder Duett-Funktionen werden dann wiederum genutzt, um die Videos visuell zu kommentieren und miteinander in Bezug zu setzen. Dabei erscheinen zwei Videos nebeneinander und werden miteinander verlinkt, wodurch ein digitales Netz von Verweisen entsteht. Die Reaktionen reichen von Ausdrücken der Dankbarkeit und Bewunderung [Abb. 2] über das Zurschaustellen der Emotionen beim Betrachten bis hin zu Reenactments der gezeigten Selfie-Proteste oder das Erwidern mit anderen Protestgesten.

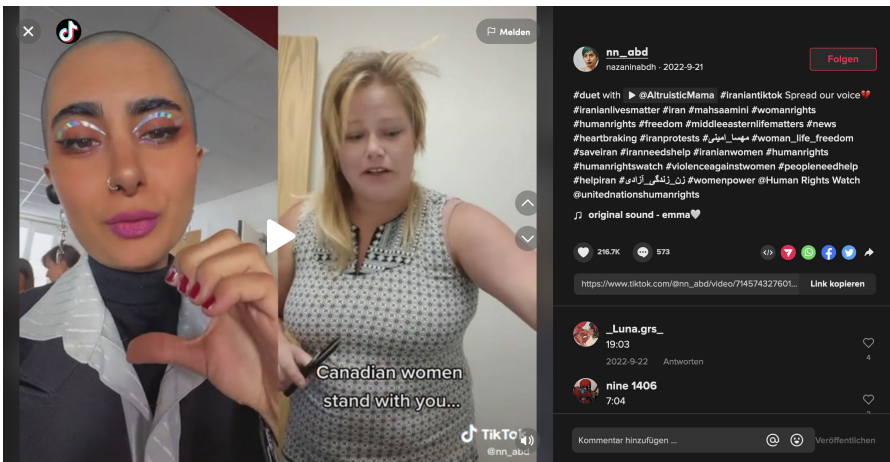
Die Protestgeste des Haareabschneidens wurde auch von internationalen Prominenten aufgegriffen und entweder als privates Handyvideo geteilt [Abb. 1, Juliette Binoche über ihren Instagram Account, unten links] oder auf anderen öffentlichen Bühnen inszeniert. Zum Beispiel rasierte sich Kim de l’Horizon bei der Preisverleihung des Deutschen Buchpreises öffentlichkeitswirksam die Haare ab und die EU-Politikerin Abir Al-Sahlani zückte bei einer Rede im EU-Parlament die Schere [Abb. 1, unten rechts]. An diesen Beispielen wird deutlich, wie sehr Online- und Offline-Aktivitäten ineinandergreifen, auch weil Videos dieser Aktionen sogleich wieder in den Sozialen Netzwerken viral gehen.

#GetReadyWithMe to get killed in Iran: Politisierung von TikTok-Memes und Makeup-Tutorials

Während das Haareabschneiden plattformübergreifend ikonisch wurde, verbreiteten sich auch Bildproteste, die auf plattformspezifische Trends rekurrieren. Ein Beispiel dafür sind „get ready with

9

Kerstin Schankweiler, Selfie-Proteste. Affektzeugenschaften und Bildökonomien in den Social Media, in: Isabelle Busch, Uwe Fleckner und Judith Waldmann (Hg.), *Nähe auf Distanz. Eigendynamik und mobilisierende Kraft politischer Bilder im Internet*, Berlin 2020, 175–190.



[Abb. 2]

Duet mit einem Selfie-Protest auf TikTok, @nn_abd.

me“-Videos, für die sich das Hashtag #grwm etabliert hat und die gerade auf TikTok milliardenfach angeschaut werden.¹⁰ In diesen Selfie-Videos nehmen meist junge Frauen auf, wie sie sich für verschiedene Gelegenheiten zurechtmachen, Makeup auftragen, sich frisieren und anziehen. Schon kurz nach dem Tod von Mahsa Amini erreichte das Video der US-amerikanisch-iranischen TikTokerin nikaazarrii mit über 20 Millionen Likes große Aufmerksamkeit, in dem sie das #grwm-Meme auf die Proteste bezog. Unter dem Slogan „Grwm to get killed in Iran“ sieht man die junge Frau sichtbar mit den Tränen kämpfend, während sie sich weite lange Kleidung in dunklen Farben anzieht und einen Schleier umlegt, wie ihn Mahsa Amini aus Sicht der iranischen Sittenpolizei „unangemessen“ getragen hat [Abb. 3, links oben]. Auch dieser Bildprotest wurde vielfach nachgeahmt und variiert [Abb. 3].

Die Aneignung und Politisierung beliebter Memes zeigt sich auch in einer weiteren Reihe von Videos, die auf den ersten Blick als Schminke-Tutorials oder Makeup-Challenges daherkommen [Abb. 4]. Doch die jungen Frauen schminken sich symbolisch Verletzungen in Form von blutigen Nasen, blauen Augen oder Flecken und aufgeplatzten Lippen, um auf den Fall von Mahsa Amini und die Gewalt gegen Frauen im Iran aufmerksam zu machen. Die in Nahaufnahme gezeigten Gesichter lassen geradezu theatralisch inszenierte Emotionen der Trauer und des Schmerzes erkennen, manche lassen ungehemmt die Tränen laufen. Zusätzlich wird stark emotionalisierende Musik eingesetzt. Durch die intimen Einblicke stellen die Videos eine besonders große Nähe zu den Betrachtenden her. Gleichzeitig wird das Gesicht der Dargestellten zu einer überpersönlichen Bühne, auf der Affekte regelrecht ausgestellt und mit einer Dramaturgie versehen sind: Ganz nach dem Muster von Schminke-Tutorials setzen die Videos auf besonders drastische „Vorher-Nachher“-Effekte, etwa durch das abwechselnde Verdecken unversehrter und versehrter Gesichtspartien oder durch harte Schnitte vom perfekten Make-Up zum geprellten und blutenden Körper.

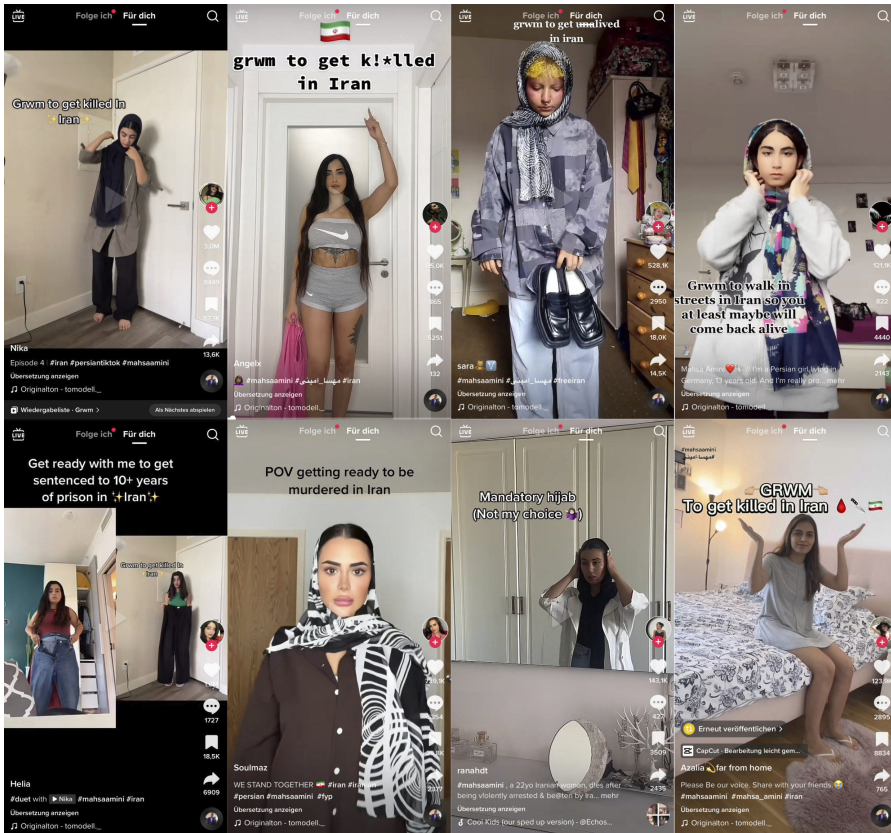
Es mag zunächst irritieren, dass das Inszenieren von als stereotypisch weiblich gelesenen Tätigkeiten wie das Zurechtmachen oder Schminken für feministischen Widerstand genutzt wird. Wie Annekathrin Kohout in ihrem Buch *Netzfeminismus* (2019) herausgearbeitet hat, zeichnet sich der digitale visuelle Feminismus einer jüngeren Generation gerade durch das Aufgreifen einer Ästhetik aus, die klassische Frauenbilder zu affirmieren scheint, diese aber im Sinne eines *Empowerment* einsetzt.¹¹ Von intellektuellen feministischen Strömungen wird diese Bildkultur häufig als oberflächlich abgewer-

¹⁰

Know Your Meme, *Get Ready With Me (GRWM)*, (19.01.2023).

¹¹

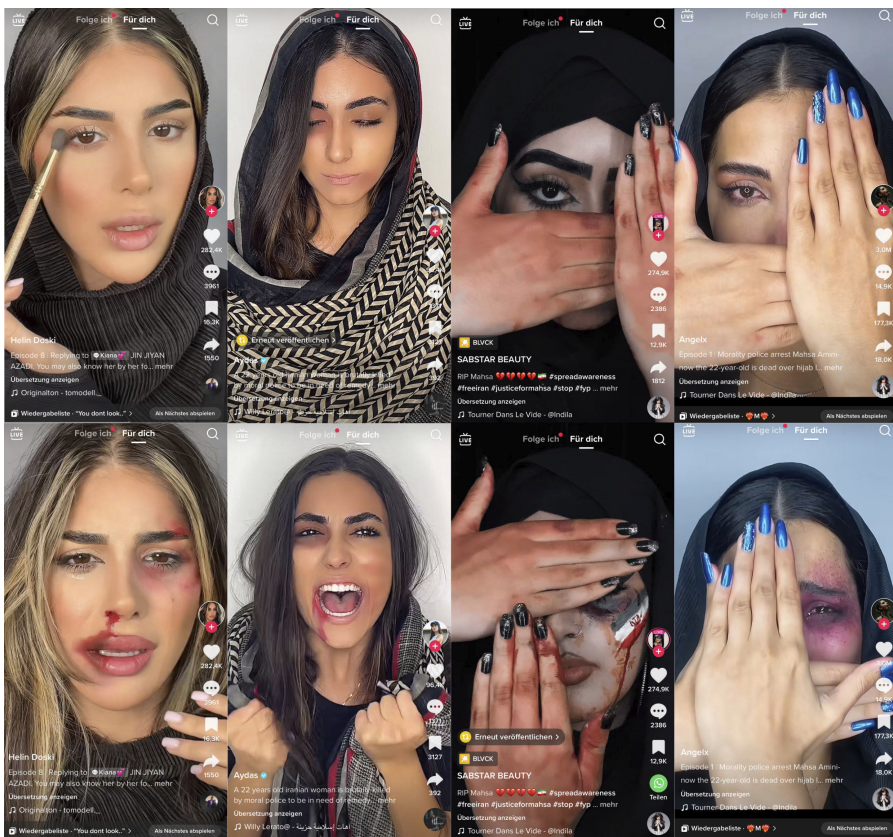
Annekathrin Kohout, *Netzfeminismus*, Berlin 2019.



[Abb. 3]

Das #grwm-Meme im Zeichen der Iran-Protteste, Videos auf TikTok, v. l. n. r: @nikaazarrii, @dj.angelx, @sararoudbari, @e_my.love, @hell_yeaaa, @soulmazb, @ranahdt, @its_azalee.

Bildproteste für die Freiheit im Iran



[Abb. 4]

Schmink-Tutorials als Bildproteste, Videos auf TikTok, v. l. n. r., jeweils oben und unten:
[@helinndoski](#), [@aydas](#), [@sabstar_beauty](#), [@dj.angela](#).

tet und wenig ernst genommen.¹² Die Schmink-Videos und #grwm-Memes sind allerdings Beispiele dafür, inwiefern popkulturelle Social Media-Trends und ihre spezifische Ästhetik für politische Anliegen in Anspruch genommen werden. Das In-Szene-Setzen des eigenen (weiblichen) Körpers spielt dabei eine zentrale Rolle. Die Video-Memes verbinden Performativität und Aktivismus. Die besondere Spannung der Selfie-Videos liegt im Ausstellen der Vulnerabilität der Körper, während gleichzeitig körperliche Selbstbestimmung und Souveränität praktiziert und vorgeführt werden, die der gesellschaftspolitischen Fremdbestimmung der Frauen im Iran entgegensteht. Gerade der verletzte Körper wird so zum Protestinstrument gewendet. Bildpolitiken und Körperpolitiken gehen hier für den feministischen Widerstand eine enge Verbindung ein.

Doch nicht nur die Ästhetik der Körperbilder, auch die Affordanzen der Sozialen Netzwerke werden für politische Zwecke genutzt. Einerseits werden beliebte Trends und Hashtags von Aktivist*innen geradezu gekapert, um Aufmerksamkeit zu generieren und eine größere Verbreitung der Inhalte zu erreichen. User*innen, die #grwm-Memes rezipieren, treffen womöglich zufällig auf diese Inhalte, etwa durch Empfehlungs-Algorithmen, die Videos entsprechend der bisherigen Nutzungsprofile vorschlagen. Hier wird die Logik der digitalen Plattformen gezielt angeeignet und die Beliebtheit bestimmter Hashtags ausgenutzt. Andererseits wurden etwa die Schmink-Videos mehrheitlich von Influencer*innen gepostet, deren Accounts vor allem durch Makeup-Tutorials bekannt wurden und teilweise mehrere Millionen Follower*innen haben. Indem sie ihre üblichen Genres nun als politische Mittel nutzen, um auf Gewalt gegen Frauen im Iran aufmerksam zu machen, wird nicht nur deutlich, wie schnell alltägliche digitale (Körper)Praktiken politisiert werden, sondern auch wie diese Accounts ihre Reichweiten gezielt einsetzen. Beispielsweise nutzte die TikTokerin Angelx, die sich als DJ, Schauspielerin und Makeup Artist identifiziert, ihren Account [@dj.angelx](#) mit über 12.4 Millionen Follower*innen: Ihr Protest-Video [Abb. 4, ganz rechts], das sie bereits zwei Tage nach Mahsa Aminis Tod am 18. September 2022 teilte, wurde beeindruckende 27 Millionen Mal angeklickt und über 14 Tausend Mal kommentiert.

Diese Bildproteste legen es auf einen sogenannten „Filter Clash“ an – ein Begriff, mit dem der Medienwissenschaftler Bernhard Pörksen das Eindringen von verstörenden und brutalen Realitäten in die eigene behagliche „Filter Bubble“ und Alltagsroutine beschrieben hat.¹³ Das Hereinwandern der Bildproteste in diverse Social Media-Phänomene, ihr Diffundieren in die digitale Popkultur, führt also dazu, dass uns der Widerstand überall begegnen

¹²
Ebd., 29.

¹³
Bernhard Pörksen, *Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung*, München 2018, 25.

kann. Der Anschluss an Trends und ihre Aufmerksamkeitsökonomien bedeutet dabei einen Verstärkungsmechanismus für die Bildproteste.

Turban-Werfen als Social Media Challenge

Ein weiteres Meme-Genre, das von den Protestierenden im Iran aufgegriffen wird, sind sogenannte „Challenges“, die in den Sozialen Medien weit verbreitet sind. Dabei filmen sich User*innen meist bei einer besonders schwierigen, mutigen oder humorvollen Aktion und fordern zugleich andere dazu heraus, dies nachzuahmen. Im Kontext der Iran-Proteste kursierten unter dem persischen Hashtag #عمامه_پَرانی (Turbanwerfen) zahlreiche Videos, in denen junge Iraner*innen zu sehen sind, wie sie auf offener Straße Geistlichen den Turban vom Kopf stoßen und anschließend wegrennen [Abb. 5]. Der Turban als sichtbares Zeichen von Religiosität und Traditionsverbundenheit eignet sich besonders gut für einen symbolischen Angriff auf das islamische Regime. Gleichzeitig entfachten die Aktionen aber auch eine Diskussion darüber, ob der pauschale Angriff auf Geistliche überhaupt moralisch gerechtfertigt und zielführend sei. Als Erklärung für die Wut und Frustration iranischer Jugendlicher zirkulierten in den Sozialen Medien daraufhin Zeug*innenvideos, die dokumentieren, wie geistliche Männer im öffentlichen Raum Frauen beschimpfen und für ihr Auftreten oder vermeintlich falsches Tragen des Hijabs kritisieren.

Das Turbanwerfen ist als Reaktion auf diese Haltung vieler Geistlicher zu verstehen. Die meist sehr kurzen Videos dieser Challenge sind sichtbar unter verdeckten und aufgeregten Bedingungen entstanden, die sich in ihre Ästhetik eingeschrieben hat: Sie sind durch schräge Perspektiven, schnelle Kameraschwenke und Unschärfe gekennzeichnet, die Bilder sind verwackelt und teilweise aus einem vorbeifahrenden Fahrzeug aufgenommen. Häufig bricht das Video gleich nach erfolgtem Wurf ab oder zeigt den Boden – ein Zeichen für das hektische Herunterschwenken der Handykamera. Durch diese Guerilla-Ästhetik vermittelt sich den Betrachtenden das Verbotene und Subversive der Aktionen und ihrer Dokumentation. Das Filmen wird zum integralen Bestandteil der Challenge. Rund um diese Videos hat sich in den Sozialen Medien – insbesondere auf Twitter – ein regelrechter Wettkampf entwickelt. Die Protestierenden machen sich einen Spaß daraus, nach bestimmten Bewertungskategorien Punkte zu vergeben, zum Beispiel dafür, wie lange der Turban in der Luft bleibt und wie weit er fliegt, bevor er auf dem Boden aufschlägt. Im Unterschied zu den anderen Selfie-Protesten spielt Humor hier eine große Rolle, auch im Sinne des Verlachens von vermeintlichen Respektpersonen, die durch das Turbanwerfen gedemütigt werden. Manche Videos werden aus dem Off vom schadenfrohen Lachen der Filmenden begleitet, wenn eine Aktion geglückt ist. So spielerisch und witzig die Videos auch wirken, wird zugleich deutlich, wie mutig diese Aktionen im öffentlichen Raum sind. Die Teilnehmenden dieser Challenge müssen mit



[Abb. 5]

Turbanwerfen als Social-Media Challenge, Videos auf Twitter, v. l. n. r.: @Javanmardi75, @Ahura3, @netvand, @ZolmNemimanad, @Ahura3, @cryptosamz, @noriraq41, @Ahura3.

der Verfolgung des Regimes rechnen und sind daher meist nur von hinten zu sehen, ihre Gesichter erscheinen verpixelt, ihre Identität bleibt verborgen. Das Turbanwerfen in der populären Ästhetik der Challenges erhielt international Aufmerksamkeit und wurde vielfach geteilt, häufig auch in Form von Video-Compilations. Anders als die bisher beschriebenen Selfie-Proteste kann diese Aktion jedoch nicht außerhalb des Irans angeeignet werden, sondern ist stark lokal verankert.

Die *Memefication* des Widerstands als Mittel gegen die Internet-Zensur im Iran

Damit die beschriebene Challenge überhaupt als Bildprotest wirksam wird, müssen die Beteiligten zunächst dafür sorgen, dass die Bilder öffentlich werden. Dies stellt vor dem Hintergrund der Internet-Zensur im Iran eine weitere „Challenge“ dar.¹⁴ Soziale Medien bieten für Iraner*innen einerseits die Möglichkeit mit der (internationalen) Öffentlichkeit zu kommunizieren, andererseits sind sie aber zugleich Kontrollinstrument der Regierung; sie werden streng überwacht und zensiert. Internetzensur dient im Iran schon seit vielen Jahren als Mittel der Unterdrückung von Widerstand gegen das Regime. Als Reaktion auf die Proteste, die nach den Präsidentschaftswahlen 2009 losbrachen, wurde das Internet bereits zeitweise gesperrt beziehungsweise massiv eingeschränkt, da die Opposition Plattformen wie Twitter und YouTube genutzt hatte. Seitdem wurden die Methoden zur Zensur stetig erweitert und die Kontrolle drastisch verschärft. Unter anderem kriminalisieren neue Gesetze eine ganze Reihe von Online-Aktivitäten.¹⁵ Beispielsweise steht der Einsatz von Verschlüsselungen oder die Verwendung von VPN-Verbindungen unter Strafe – für Iraner*innen die einzige Möglichkeit, auf Plattformen wie Twitter oder TikTok zuzugreifen. Der Staat verwendet außerdem Kontrollsoftwares zur Filterung und Verfolgung von nicht gewünschten Inhalten. Ein weiteres Mittel ist die systematische Drosselung der Übertragungsgeschwindigkeit. Angesichts dieser Lage erscheint es umso bewundernswerter, wie es Iraner*innen dennoch gelingt, Inhalte zu posten und die Blockaden zu umgehen.¹⁶ Wegen der Verschärfung der Internet-Zensur im Iran waren viele Posts mit Aufforderungen an Menschen außerhalb des Irans verbunden, die Bildproteste dennoch nicht verstummen zu lassen („be our voice“) und der Zensur zum Trotz internationale

14

Zur Internet-Zensur im Iran siehe Mahsi Alimardani und John B. Alterman, *Protest, Social Media and Censorship in Iran*, Center for Strategic and International Studies (CSIS), 18.10.2022 (19.01.2023).

15

Vgl. ebd.

16

Zur Umgehung der Zensur werden neben VPN-Verbindungen sog. Proxyserver (dazwischengeschaltete Netzwerke als Schnittstellen) und das Tor-Netzwerk (Overlay-Netzwerk zur Anonymisierung von Daten) benutzt. Außerdem werden Videos privat an Bekannte im Ausland weitergeleitet, die diese dann publizieren.

Sichtbarkeit zu generieren. Das Meme-Werden der Proteste, ihrer Symbole und Aktionen, spielt demzufolge eine entscheidende Rolle für deren Reichweite. Die vielen Nachahmer*innen verstärken die Bildproteste und erweitern sie zu Netzwerken, die die digitale Kultur durchdringen und stärker wahrgenommen werden können als singuläre Protestikonen.

Wie sich gezeigt hat, beschreibt die *Memefication des Widerstands* einen wechselseitigen Prozess: Zum einen findet eine Politisierung der digitalen Populär- und Jugendkultur statt, indem gängige Meme-Genres wie Selfies, Makeup-Videos, Challenges oder Reaction-Videos aufgegriffen und zu Bildprotesten gewendet werden. Memes werden also widerständig nutzbar. Zum anderen ist mit der *Memefication* der Nachahmungs- und Verstärkungseffekt angesprochen, der durch die zahlreichen Reenactments in allen Teilen der Welt erzeugt wird. Hier ist die Relationalität der Bildpraktiken zentral, die mächtige Netzwerke ausbildet. Inwiefern die Meme-Werdung des Widerstands angesichts der Ephemerität von digitalen Bildkulturen auch nachhaltig die Proteste für die Freiheit im Iran unterstützen kann, ist noch offen.

Kerstin Schankweiler: Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Betriebswirtschaftslehre an der Universität Trier und der University of Queensland, Brisbane; 2008 Dissertation: *Die Mobilisierung der Dinge. Ortsspezifik und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*; 2008–2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität zu Köln und der Freien Universität Berlin; seit 2019 Professorin für Bildwissenschaft im globalen Kontext an der TU Dresden; Ko-Leiterin des DFG-Forschungsprojekts „[Bildproteste in den Sozialen Medien](#)“. Forschungsschwerpunkte: Digitale Bildkulturen, Kunstgeschichte und Transkulturalität, Gegenwartskunst aus Afrika, Kunst in der DDR, Affect Studies, Postcolonial Studies, Geschlechterstudien.

Verena Straub: Studium der Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt Universität zu Berlin und der York University, Toronto; 2019 Dissertation: *Das Selbstmordattentat im Bild. Aktualität und Geschichte von Märtyrerzeugnissen* (ausgezeichnet mit dem Deubner-Preis 2022); seit 2022 Ko-Leiterin des DFG-Forschungsprojekts „[Bildproteste in den Sozialen Medien](#)“ an der Technischen Universität Dresden. Forschungsschwerpunkte: Digitale Bildkulturen, Bilder in politischen Konflikten, Bildgeschichte im globalen Kontext, Affect Studies und Geschlechterstudien.

REVIEWS REZENSIONEN

NEW ENGLISH-LANGUAGE MONOGRAPHS ON POSTWAR ART IN FRANCE AND THE SECRET HISTORY OF POSTMODERNISM

Victoria H. F. Scott

The Australian art historian and art critic Terry Smith has observed that postwar art is the primal scene of our present cultural condition.¹ I would argue that postwar *French* art is the primal scene of our present cultural condition. Not because it was an outstanding period for French art. Matisse died in 1954, Fernand Léger in 1955, André Breton in 1961, Yves Klein in 1962, Le Corbusier in 1965, Duchamp in 1968 and Picasso in 1973. The history of what happened to French art after 1945 is important because, surprisingly, it helps to explain how the West arrived at its current geopolitical impasse with China.

French art experienced a dramatic decline after 1945. However, after 1968, out of its ashes emerged something called “French theory”, which became the Hexagon’s most important global cultural export in the fourth quarter of the twentieth century. Not only was the influence of “French theory” ubiquitous inside and outside academia, its effects are still with us today. The early rise of China, but more specifically, the widespread popularity of Maoism in France in the 1960s laid the foundation for the rise of French theory and/or postmodernism. The relationship between the decline of French art, the rise of western Maoism and the triumph of French theory is an intriguing and understudied subject that could potentially transform the way we understand the fate of French art in the

1

Terry Smith, Art History’s Work-in Pro(re)gress. Reflections on the Multiple Modernities Project, in: Flavia Frigeri and Kristian Handberg (eds.), *New Histories of Art in the Global Postwar Era. Multiple Modernities*, London 2022, 20. This review discusses the following publications: Liam Considine, *American Pop Art in Paris. Politics of the Transatlantic Image*. London: Routledge 2020, 176 pages with 8 colour and 45 b/w ill., ISBN 978-0-367-14013-7. Laurel Jean Fredrickson, *Jean-Jacques Lebel and French Happenings of the 1960s. The Erotics of Revolution*. New York: Bloomsbury 2021, 208 pages, ISBN 978-1-501-33233-3. Molly Warnock, *Simon Hantai and the Reserves of Painting*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press 2020, 280 pages with 41 colour and 89 b/w ill., ISBN 978-0-271-08502-9. And last but not least: Lily Woodruff, *Disordering the Establishment. Participatory and Institutional Critique in France, 1958–1981*. Durham, NC: Duke University Press 2020, 336 pages with 17 colour and 81 b/w ill., ISBN 978-1-4780-1208-5 (DOI: [10.1215/9781478012085](https://doi.org/10.1215/9781478012085)). For cover images see [Fig. 1](#). I would like to express my gratitude to the Deutsches Forum für Kunstgeschichte (DFK) which provided me with a research scholarship in the autumn of 2022, and James Elkins for some helpful edits.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, pp. 113–122

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93823>





[Fig. 1]

Cover images of the following publications, discussed in this review: Liam Considine, *American Pop Art in Paris. Politics of the Transatlantic Image*, London 2020; Laurel Jean Fredrickson, *Jean-Jacques Lebel and French Happenings of the 1960s. The Erotics of Revolution*, New York 2021; Molly Warnock, *Simon Hantai and the Reserves of Painting*, Philadelphia, PA 2020; and Lily Woodruff, *Disordering the Establishment. Participatory and Institutional Critique in France, 1958–1981*, Durham, NC 2020.

second half of the twentieth century, not to mention the history of modern and contemporary art writ large.

How New York Stole the Idea of Modern Art from France is the title of a well-known book published in 1983 by the Vancouver-based French art historian Serges Guilbaut.² Guilbaut built his career on the story of how, in the postwar period, France was defeated (yet again) by vulgar Americans who had the audacity to learn how to paint.³ More recently, another French art historian based in the US, Catherine Dossin, has argued that it was, in fact, the emergence of Pop art, above all the reception of Andy Warhol in Paris, which was the key event. She has written, “The triumph of American art in Europe was not the triumph of Abstract Expressionism in the 1950s, but the triumph of Pop art in the 1960s.”⁴ While an empirical survey of European exhibitions points to this conclusion, it is always necessary to correlate other sources of interpretation, including received ideas, in order to supplement raw geographic and economic data.

French art historian Sandrine Hyacinthe, who is currently working on a series of articles about the *École de Paris*, has noted that scepticism about the state of French art was building nationally *within* France in the late 1950s.⁵ Indeed, the French-based avant-garde group the Situationist International, whose stated mission was the “supersession of art”, was established in 1957, indicating that critical assessments of the French cultural scene were already underway before the 1960s. Hyacinthe has also pointed out that the French art critic Alain Jouffroy published an article lamenting the academic quality of French painting as early as 1958 (!). Which is all to say that the most astute French artists, art critics and intellectuals already knew that there was a problem long before Robert Rauschenberg’s silkscreened paintings won the Golden Lion at the Venice Biennale in 1964. In any event, these new insights show that we need to update and expand the research on the topic. Happily, in the last few years a series of new English-language monographs on postwar French art have been published [Fig. 1].

2

The real title is *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Art, Freedom and the Cold War*, Chicago, IL 1983.

3

Laurie J. Monahan’s 1990 article, *Cultural Cartography. American Designs at the 1964 Venice Biennale*, published in Serge Guilbaut (ed.), *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Cambridge, MA 1990, reiterated Guilbaut’s main points, as did Francis Francina (ed.), *Pollock and After. The Critical Debate*, New York 1985 and Frances Stonor Saunders’s, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London 1999.

4

Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s–1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, London 2015, 9.

5

Sandrine Hyacinthe, presentation at the Archives de la Critique d’Art in Rennes, 7 December 2022; based on her dissertation *L’École de Paris, une histoire sans histoire? L’Art à Paris de 1945 à 1980*, Paris 2016. Hyacinthe cites three articles by Alain Jouffroy: *Situation de la jeune peinture à Paris*, in: *Preuves* 68, 1956, 24; *Le rôle de la jeune peinture*, in: *Preuves* 72, 1957, 54; and *L’École de Paris est-elle condamnée?*, in: *Arts* 26, 1958, 11–13.

The French reception of Pop art is the subject of the American art historian and gallerist Liam Considine's book *American Pop Art in Paris. Politics of the Transatlantic Image* (2020). Considine's text aimed to examine "the dispersion of the Pop image within and beyond the confines of fine art in France, where cultural producers working across a range of media incorporated it as a means to reflect on and resist the onslaught of Americanization – a process of political-economic transformation stemming from the expansion of post-WWII capitalism".⁶ Delivering a history of French art in the 1960s focused on the synthesis of American Pop art and the French tradition of *art engagé*, Considine takes the reader on a chronological tour based on five thematic case studies.

It opens with Warhol's reception in Paris, first at Sonnabend, then by the French artistic movement known as Nouveau Réalisme, in light of the controversial Rauschenberg win in Venice in 1964. A discussion of Jean-Luc Godard's cinematic foray into the Pop aesthetic follows, and then there is a discussion of how the Pop ethos inspired the comics of the Situationist International, and finally an exploration of Pop art's role in the French poster workshops during the revolutionary events of 1968.

For those unfamiliar with the story the book will be a revelation. For the already initiated it is valuable as a record of important dates and developments. Considine was a Tom Crow student and that is evident in his methodology and writing style (which tends toward the precious or overly elaborate), but the scope of the project, with its consideration of film, comics and advertising, is praiseworthy. Nevertheless, it is odd that while Considine recognized that Pop art was the first global art movement, he completely elided the fact that the first Pop art exhibition took place in the UK.⁷

The American art historian Lily Woodruff's *Disordering the Establishment. Participatory and Institutional Critique in France, 1958–1981* (2020) covered the same period, and then some, and as such it serves as a nice compliment to Considine's efforts, though it has a different focus. Her subject is the, "Disorderly situations, conspicuous absences, and institutional contestation which appeared repeatedly as strategies for creating participatory art in France during the 1960s and 70s".⁸ Organized around four mini-monographs dedicated to conceptual artists: the Groupe de Recherche d'Art Visuel, better known as GRAV; Daniel Buren; André Cadere and the Socio-

6

Considine, *American Pop Art in Paris*, 3.

7

Ibid., 5.

8

Woodruff, *Disordering the Establishment*, 1.

logical Art Collective, it introduces artists who, with the exception of Buren, are not well known outside of France.⁹

For some of us the subject matter might be heavy going, but in the eternal words of Miss Jean Brodie: “For those who like that sort of thing that is the sort of thing they like.”¹⁰ Certainly, Woodruff has gone all in, and she is a better writer than Considine but her subject is less interesting. The monotonous black and white photos do not help. Since there is no formal analysis, it is not clear why they were included. One of the author’s more notable observations, made in the context of a discussion about whether or not culture can be mandated by government, is: “Culture exceeds institutionalization; it is a logical fallacy to imagine that the government could make people master their own destinies.”¹¹ My inner Wilhelm von Humboldt cries out, “What other reason is there for a state to exist?”, but I digress.¹²

Returning to the subject of formal analysis – the American art historian Molly Warnock’s *Simon Hantaï and the Reserves of Painting* (2020) is a beautiful monograph about the Parisian-based Hungarian painter who was famous for folding up his paintings, then burying them in the ground, before digging them up again and mounting them on stretchers. It is everything the other texts are not: focused, exquisitely written and illustrated in colour, with lots of careful meditations on the artworks themselves. Warnock is easily the best writer in the field, probably because she has read more philosophy than the rest of us, but currently she appears to have the least to say.

Like Catherine Dossin, who edited the impressive anthology *France and the Visual Arts since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art* (2018), Warnock is a prolific scholar. While Dossin’s work often features lists of facts that do not always convince or cohere, Warnock can be counted on to marshal big ideas with grace and wit. The problem is the quality of Warnock’s writing often surpasses her subject. This is her second book on Hantaï (the first one was *Penser la peinture. Simon Hantaï*, 2012), her third, if you count the exhibition catalogue (2010).¹³ Like her mentor, Michael

9

Buren is perhaps the most famous living French artist and his piece in the Palais Royale, Paris is arguably the most successful piece of conceptual art, period.

10

Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, Edinburgh 1961.

11

Woodruff, *Disordering the Establishment*, 8.

12

Wilhelm von Humboldt, *The Limits of State Action* (original German title *Ideen zu einem Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen*), written in the early 1790s, after the French revolution, but not published until 1852.

13

Warnock, *Simon Hantaï and the Reserves of Painting*.

Fried, at the moment she seems stuck on repeat.¹⁴ Even so, in terms of methodology Warnock's books, and recent exhibitions like the fantastic Monet-Mitchell show, curated by the French art historian Susan Pagé (currently showing at the Louis Vuitton foundation in Paris), make the case for an intelligent connoisseurship; or at least an unapologetic art history motivated by the unparalleled joy we sometimes find in works of art.

Now for something completely different: one sentence in Laurel Jean Fredrickson's new monograph *Jean-Jacques Lebel and French Happenings of the 1960s. The Erotics of Revolution* (2021) tells you everything you need to know about her book. "Through the overt transgression of accepted art and action in the 1960s, Lebel made the anal-erotic an ethical metaphor, using what was considered blasphemy and obscenity to battle the hypocrisy of a bourgeois Catholic (and Protestant) capitalist morality that condemned sex but condoned torture as necessary, and exploitation as inevitable."¹⁵ Lebel did not invent happenings of course (Poor France! Foiled again!) – the American artist Allan Kaprow was the first person to use the term in 1957 – but drawing from the traditions of Dada and Surrealism Lebel was definitely at the forefront of artistic experimentation in this vein, at least in Europe. In recent years, he has attracted criticism for his concept of art as buffet/public orgy, particularly in relation to his treatment of women, and Fredrickson does not shy away from this difficult issue, but it is not what motivated the text. Fredrickson's central purpose was to write Lebel into the cannon of postwar art history, and even into history, full stop.

The last chapter proposes that Lebel was one of the unrecognized leaders of the almost revolution of 1968 and goes so far as to present "the events", as the French like to call them, as one gigantic happening. There is a lot more to be said about the state of French art between 1964 and 1968, and the framing of 1968 as an aesthetic or cultural movement, and Fredrickson's last chapter is a breath-taking read. However, like Lebel himself, it is a bit much – a bit much and not enough. While Woodruff's text featured endless black and white images of French conceptual art, *there is not one single image* in Fredrickson's book. Is this American puritanism at its worst or a funding issue? The image on the cover does not even feature Lebel's work! That is a missed opportunity if I ever saw one, for sales alone, considering the subject matter.

Sophie Cras, another French art historian, has mused that it would be nice to have a "world history of art in France" which explored and synthesized the question of what French art owed

¹⁴

Fried is known for repeating himself, albeit in different books, but two years ago he did something quite out of character, and he should be given credit for it. Though many assumed for decades he was a conservative, in 2021 he came out as a Marxist, and the journal *nonsite.org* devoted a whole issue to the subject. One cannot help but wonder about the timing, or why the journal thought the revelation was worthy of an entire issue. See Michael Fried, *Marxism and Criticism*, in: *nonsite.org* 35, 10 May 2021 (25.02.2023).

¹⁵

Fredrickson, *Jean-Jacques Lebel and French Happenings of the 1960s*, 4.

not just to America, but also to Germany, the Eastern Bloc, Latin America, Asia and elsewhere.¹⁶ It is an excellent point. It is easy to forget, for example, that the Centre Georges Pompidou (better known as the Beaubourg locally), which opened in Paris in 1977, was the first “interactive” art museum in the world, and was designed by the Italian architect Renzo Piano and the British architect Richard Rogers. For sure, a general survey text about French postwar art, with an expansive worldview, which treated not only art, but also design, film, fashion and architecture, would be a welcome addition to the bibliography. It would also need to address television and propaganda, specifically Maoist propaganda.

Nineteen-sixty-four was not only the year that the American artist Robert Rauschenberg won the Golden Lion at Venice, stealing it away from the French artist Roger Bissière, it was also the year the French state officially recognized China, and the French interest in China was by no means limited to government circles. The small cultural revolutions that gripped the Western world in the 1960s, from Mexico to Greece, were all inspired by the so-called Great Chinese Proletarian Cultural Revolution that continued unabated for a full decade, between 1966 and 1976. Though France was not the first country to recognize China – that distinction goes to East Germany, in 1949 – Maoism took hold in France with a unique ferocity unseen elsewhere. Possibly because after the war political disillusionment was stronger in France than in other places, which made the French more vulnerable, more susceptible to influence. Therefore, when the Chinese revolutionaries appeared on the horizon, they were welcomed enthusiastically as the natural heirs to the French tradition.

Spellbound by an imaginary revolution that had absolutely nothing to do with what was actually happening on the ground, a large contingent of French writers, philosophers and artists spent the 1960s feverishly translating, discussing and distributing revolutionary Chinese texts and images. Together, sometimes under the guidance of the French philosopher Louis Althusser, students and others participated in a surge of intellectual and cultural activity, creating films, journals, music and literature, which would ulti-

16

See also: Jill Carrick and Deborah Laks (eds.), *Daniel Spoerri. Topographies. Networks of Exchange*, Heidelberg/Paris 2022; Julia Friedrich, *Picasso, Shared and Divided. The Artist and His Image in East and West Germany*, Cologne 2021; Antje Kramer-Mallordy, *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme. Réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne 1957–1963*, Dijon 2012; Thomas Kirchner, Antje Kramer-Mallordy and Martin Schneider (eds.), *Hans Hartung et l'Abstraction*, Paris 2020; Mathilde Arnoux, *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris 2018; Fanny Drugeon's recent articles, and the catalogue for Serge Guilbaut's exhibition “Artistes étrangers perdus, libres et aimés à Paris, 1944–1968” (2018–2019). Gemma Sharpe is working on a chapter about the French reception of Pakistani artist Syed Sadequain Ahmed Naqvi, and Pierre Ruault is currently completing a dissertation at Rennes, focused on the appointment of Sweden's Pontus Hultén as the first director of the Beaubourg. The project considers the hiring of Hultén as an acknowledgement of the gap between the leadership of French museums (Dorival, etc.) and the reality of the national, European and international contemporary art scene.

mately help to prepare the ground for 1968 and eventually, the global development of postmodernism.¹⁷

Most people, however, most academics even, have no idea that the majority of French thinkers whom we now associate with postmodernism – such as Michel Foucault, Jean-François Lyotard and Roland Barthes, to name just three examples – were Maoists at one time. Or that French Maoism was/is arguably the origin of what was perhaps France’s most important cultural export during the 1970s and 80s: French theory and postmodernism. Indeed, though French art and artists experienced what might be kindly described as a low point in the postwar years, French theory and theorists experienced an unprecedented wave of popularity; and not just in the world of art and art history – postmodernism has touched every single discipline, everywhere, from anthropology and architecture, to big tech, fashion and even policing. With its obsession with power structures and hierarchies, and its relentless focus on the personal, “Wokeism” is a direct descendent of western Maoism and critical postmodernism.

While there have been a few articles about the significance of Maoism for French art and artists, and in 2020, the open access online art history journal *Selva* dedicated a whole issue to the subject, there is still a lot more work to be done. However, in light of the current political situation, the question needs to be addressed with eyes wide open.¹⁸ To understand the roots of the phenomenon, and the roots of our current situation, there needs to be several new studies devoted to the question of the relationship between European Maoism and postwar art in France, that treat the subject from a variety of political angles. French disillusionment with Maoism may have begun to set in around 1974, but in a sense, it no longer mattered, because by that time, the postmodernist movement clearly had its own momentum nationally and internationally.¹⁹

17

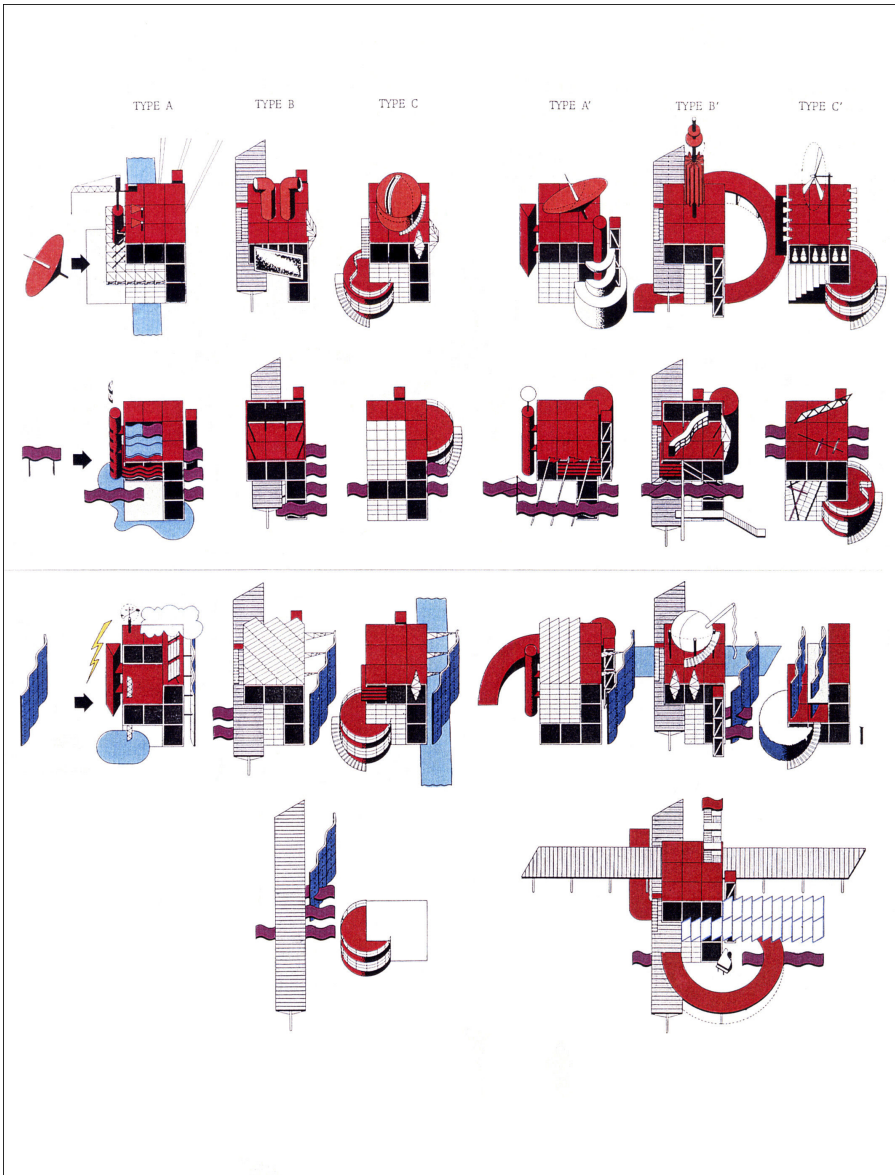
The journal *Les cahiers marxistes-léninistes* produced an issue on art and Marxist-Leninist thought, which became a sort of cult object for radical artists of the period: Art, langue. Lutte des classes, in: *Les cahiers marxistes-léninistes* 12/13, 1966, (12.12.2022). German Professor of transnational American Studies, Alfred Hornung has also written a short article about art, Maoism and postmodernism. He connects it to France but only superficially. See Alfred Hornung, Maoism and Postmodernism, in: *European Review* 23/2, 2015, 261–272.

18

The literature about Maoism and French art includes: Atissa Dorroh’s MA thesis at the Courtauld, *A Territory for the Imagination. Mao’s China in French Painting, 1966–1976* (1998), which was never published, and the three essays in *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution* (Manchester 2019): Elodie Antoine’s A Secondary Contradiction. Feminist Aesthetics and the Red Room for Vietnam; Allison Myer’s Materialist Translations of Maoism in the Work of Supports/Surfaces; and Sarah Wilson’s Mao, Militancy and Media. Daniel Dezeuze and China from Scroll to (TV) Screen. See also: *Selva. A Journal of the History of Art* 1, 2019 (12.12.2022). It features Jenevive Nykolak’s Painting with Desire. Color after Collectivity, 1972–1974; Sami Siegelbaum’s Painting as Theoretical Practice. Althusser and Supports/Surfaces; and Daniel Spaulding’s, Greenberg avec Mao. Supports/Surfaces and the Specific Contradiction of Painting. There are also brand-new translations of the French artists Pierre Buraglio and Daniel Dezeuze, by Daniel Spaulding and Daniel Marcus, respectively. Daniel Fairfax’s, *The Red Years of Cahiers Du Cinéma 1968–1973*, Amsterdam 2019, should also be mentioned here.

19

Disillusionment was partly due to the fact that news about the reality of what actually happened during the Chinese Cultural Revolution began to arrive in France in the 1970s.



[Fig. 2]
Parc de la Villette, Paris. © Bernard Tschumi Architects, 1983.

French-Swiss architect Bernard Tschumi won an international competition to design the Parc de la Villette in Paris in 1983, with what he has called “The largest deconstructed building in the world, as it’s one building but broken down into many fragments” [Fig. 2].²⁰ Also in 1983, Hal Foster’s seminal text the *Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* was published. Elsewhere I have described that text as a kind of Mao-less Maoism or Mao-light.²¹ When we take the long view, the significance of Maoism arguably eclipses the importance of the US for French art, if only because its influence was so expansive and lasted so long, right up until the present.

The American Literary critic and Marxist political theorist Fredric Jameson once called postmodernism the cultural logic of late capitalism, but Jameson would say that. It is an open secret that Jameson was and remains a Maoist.²² Actually, as it turns out, post-modernism was the cultural logic of late communism.

However, Aleksandr Solzhenitsyn’s *Gulag Archipeligo* was translated into French in 1974, and whatever one might think about the text, it created a huge scandal.

²⁰

Alyn Griffiths, [Parc de la Villette is the “largest deconstructed building in the world”](#), *Deezen*, 05.05.2022 (07.02.2023).

²¹

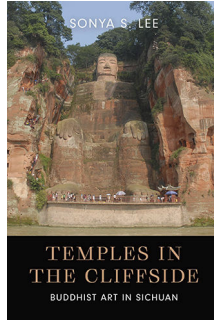
Victoria H. F. Scott, *Reproducibility, Propaganda and the Chinese Origins of Neoliberal Aesthetics*, in: *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*, Manchester 2019, 335.

²²

A terrific article that completely deconstructs Fredric Jameson’s cultural politics is Guo Jian’s, *Resisting Modernity in Contemporary China. The Cultural Revolution and Postmodernism*, in: *Modern China* 25/3, 1999, 343–372.

SONYA S. LEE, *TEMPLES IN THE CLIFFSIDE. BUDDHIST ART IN SICHUAN*

Seattle: University of Washington Press 2021, 296 Seiten mit 119 Farbabb., 11 Karten und 4 Tabellen, ISBN 978-0-295-74930-3 (Hardcover), ISBN 978-0-295-74931-0 (E-Book).



Rezensiert von
Claudia Wenzel

Temples in the Cliffside. Buddhist Art in Sichuan ist eine gesamtheitliche Betrachtung der bedeutendsten buddhistischen Höhlentempel Sichuans von deren Anfängen im 8. Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart mit dem Ziel, über diese *longue durée* die Wechselwirkungen zwischen den Höhlen, deren natürlicher Umwelt und der Gesellschaft, die darin interagiert, herauszuarbeiten. Die Autorin Sonya S. Lee folgt dem Ansatz einer ökologischen Kunstgeschichte, welche im Gegensatz zur traditionellen Kunstgeschichte nicht mehr nur auf die Erschaffung und die Erschaffenden eines Werkes konzentriert ist, sondern dessen gesamte Rezeptionsgeschichte berücksichtigt. Ihr Rückblick auf die im chinesischen Mittelalter geschaffenen Orte religiöser Kunst wirft einen nicht-westlichen, außereuropäischen Blick auf Mensch-Natur-Interdependenzen aus der Zeit vor dem Einsetzen des Anthropozän in der Hoffnung, innovativere Strategien zur Bewältigung des letzteren zu entwickeln, oder doch zumindest aufklärend und bildend wirken zu können.

Das Buch ist in zwei Teile gegliedert, welche die beiden grundsätzlichen Forschungsfragen behandeln: Kapitel 1 und 2 („Inner/Outer“) hinterfragen, inwiefern die topografische Lage in der natürlichen Umgebung das Design der Höhlentempel beeinflusst hat; und

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, S. 123–133

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93824>



Kapitel 3, 4 und 5 („users and sustainability“) untersuchen die Wirkungen der geschaffenen Orte hinsichtlich einer nachhaltigen Nutzung auf unterschiedliche gesellschaftliche Akteur:innen wie Manager:innen, Besucher:innen und Restaurator:innen.

Das erste Kapitel behandelt die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des im Jahr 803 vollendeten, weltbekannten gigantischen, 62 m hohen Buddha. Die Statue befindet sich nahe der Stadt Leshan in den Lingyun Bergen. Dank einer Stiftungsinschrift weiß man, dass diese kolossale Statue eines Maitreya Buddha in drei Bauphasen fertiggestellt wurde. Im frühen 8. Jahrhundert begann ein umherziehender buddhistischer Wanderprediger namens Haitong mit dem Bau. Er wählte den Ort, einen steilen Felshang über den Stromschnellen am Zusammenfluss der Flüsse Min, Dadu und Qingyi, in der Absicht, mittels des erlangten religiösen Verdienstes die gefährlichen Wasser zu befrieden. Für die zweite Bauphase zeichnet Zhangqiu Jianqiong (gest. 750), Militärgouverneur der Region Sichuan seit 739, verantwortlich. Zhangqiu verfügte über beträchtliches technologisches Know-how im Bau von Dämmen und Kanälen. Er wusste ebenso um die politische Bedeutung eines erfolgreichen Wassermanagements, das Überschwemmungen vermeiden, den Transport aus schiffbaren Wasserstraßen sicherstellen und die Bewässerung der Felder ermöglichen sollte. Letzteres war besonders für den in Sichuan bedeutenden Nassanbau von Reis wichtig. Als Zhangqiu im Jahr 746 Sichuan wieder verließ, war der halbe Berg abgetragen und der Oberkörper des Buddha bereits sichtbar. Die Bauarbeiten selbst konnten erst ca. 40 Jahre später unter Gouverneur Wei Gao (744–805) wiederaufgenommen und zu Ende gebracht werden. Nach der Fertigstellung der Statue wurde vor dem Berghang der „Große Buddha Pavillon“ in Holzbauweise errichtet, der bis zum 14. Jahrhundert Bestand hatte. Er diente nicht nur dem Schutz der Statue vor den Elementen, sondern beeinflusste vor allem deren Rezeption: Durch Fensteröffnungen waren immer nur einzelne Teile der Ikone wie das Gesicht, die Hände oder die Füße sichtbar, dagegen konnte die Gestalt der Statue in ihrer Gesamtheit nur erfasst werden, wenn man im Erdgeschoss des Pavillons stand und nach oben blickte. Die gezielte Manipulation der Betrachter:innenperspektive verstärkte Gefühle religiöser Demut angesichts der Erhabenheit des Buddha, was in Gedichten gut belegt ist.

Ohne das Eingreifen der beiden finanzkräftigen und mächtigen Gouverneure hätten die notwendigen Ressourcen zur Vollendung des Buddha von Leshan nicht mobilisiert werden können. Lee stellt fest, dass das gigantische Bauprojekt in seinen ökologischen Folgen mit anderen Eingriffen in die Natur zu vergleichen sei, welche letztendlich das Anthropozän eingeläutet haben. Insgesamt wurden 67 872 Kubikmeter Gestein abgetragen, um in einem reduktiven Verfahren den Koloss aus dem Berg zu schälen. Dieser Arbeitsaufwand sei dreimal so hoch gewesen wie jener, der dreihundert Jahre zuvor für den Bau der imperialen fünf Tanyao-Höhlen des buddhis-

tischen Yungang Komplexes unter der Nördlichen Wei-Dynastie (386–534) geleistet werden musste.

Die technologischen Grundlagen dafür waren im späten Neolithikum gelegt worden. Das Gestein wird zuerst mittels Feuer erhitzt und dann mit Wasser abgekühlt, wobei sich Risse bilden, die das manuelle Wegschlagen des Steins erleichtern. Das gleiche Verfahren war in Sichuan nachweislich von Gouverneur Li Bing im 3. Jahrhundert immer dann angewandt worden, wenn während des Ausbaus der Wasserwege Felsvorsprünge abgetragen werden mussten. Lee hält es für möglich, dass in Leshan auch andere Techniken zum Tragen gekommen sind: In der Salzindustrie waren Bohrer zur Förderung salzhaltigen Wasser aus Brunnen entwickelt worden, die ähnlich auch am Eingang geplanter Höhlen zum Einsatz gekommen sein könnten. Sie schlägt vor, dass solche Bohrer nicht in die Tiefe, sondern rechtwinklig ins Gestein gebohrt haben könnten, um es danach zu extrahieren (S. 46–47). Ihr scheint unbekannt zu sein, dass andernorts in Sichuan unvollendete Höhlen zu finden sind, die eher für ein Aushöhlungsverfahren durch Feuer sprechen, und nicht für den Einsatz von Bohrern.¹ Allerdings verweist sie richtig auf die vorangegangene Tradition des Baus von schachtartig tief in den Felsen eingegrabenen Grabkammern, die in Sichuan im 2. und 3. nachchristlichen Jahrhundert mit hoher Kunstfertigkeit ausgeführt worden sind. Auch am Ort des Großen Buddha von Leshan existierten solche Grabkammern, die jedoch in wesentlichen Teilen der Bautätigkeit zum Opfer gefallen sind.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit der Interaktion von Mensch und Bildwerk in buddhistischen Heilungsritualen an jenen Höhlentempeln, die von dem Heiler Zhao Zhifeng und seinen Anhängern zwischen 1174 und 1252 an drei Hauptorten, am Berg Baoding in Dazu und im Kreis Anyue, angelegt worden sind. Dort entstanden eine Reihe von Andachtsstätten,² deren ikonografisches Programm in enger Verbindung steht mit dem Wirken des Laienpredigers und Heiligen Liu Benzun. Dieser hatte im Übergang vom 9. zum 10. Jahrhundert durch seine „Zehn Entbehnungen“ als religiöse Erlöserfigur gewirkt, indem er Askese praktizierte und mehrere Körperteile rituell opferte. Das Bildprogramm der Steinreliefs in der Großen und der Kleinen Buddha-Bucht am Berg Baoshan in Dazu und in einem Teil der Höhlen von Piludong in Anyue spiegelt dabei die komplexe Beziehung zwischen der früheren Heiligenfigur des Liu Benzun und dem Heiler Zhao Zhifeng wider. Mittels einer detaillierten Analyse der vorgefundenen Architekturelemente

1

Es handelt sich um die buddhistische Anlage von Wofoyuan im Kreis Anyue, zu der Sonya Lee im Jahr 2009 selbst einen Beitrag verfasst hat (*The Buddha's Words at Cave Temples. Inscribed Scriptures in the Design of Wofoyuan*, in: *Ars Orientalis* 36, 2009, 36–76). Die Bauweise der Höhlen ist dokumentiert in Lothar Ledderose, Sections A and B at the Grove of the Reclining Buddha, in: Sun Hua und Sueyling Tsai (Hg.), *Buddhist Stone Sutras in China. Sichuan Province*, 2. Bd., Hangzhou/Wiesbaden 2014, 14, und 438–439 im Katalogteil desselben Bandes.

2

Lee entscheidet sich für „devotional grounds“ als Übersetzung des chinesischen Begriffs *daochang*, Sanskrit *bodhi-maṇḍa*.

und der damit verbundenen Bildwerke kann Lee herausarbeiten, dass der von Zhao initiierte Akt des Heilens auf eine aktive Teilnahme der Besucher:innen der heiligen Stätten zielte: Die Bildszenen waren in einer bestimmten Richtung und Abfolge zu lesen; weitere Gruppenaktivitäten umfassten das Rezitieren und Singen von heiligen Texten sowie Meditation. Lee hebt den Charakter der Andachtsstätten und ihrer Kunst als intermediäre Zone zwischen Zivilisation und Wildnis, zwischen den Lebenden, den Toten und dem Übernatürlichen hervor. Sie glaubt an jeder Stätte unterschiedliche Zielgruppen zu erkennen: In der Kleinen Buddha-Bucht soll ein engerer Kreis von Laien als zukünftige Heilende in die Rituale initiiert worden sein, während sich das Bild- und Heilungsprogramm der Großen Buddha-Bucht an einen weiteren Kreis von Gläubigen wandte. In Piludong findet sich eine Art Kurzfassung des gesamten Programms, weshalb es sich hier um eine lokale Zweigstelle der Heilung ausübenden Institution handeln könne.

Die Verknüpfung der drei Orte mit unterschiedlichen Zielgruppen und Funktionen mag die Leserschaft nicht unbedingt überzeugen. Aber es ist interessant, dass die untersuchten Orte erstmals in der Geschichte nicht nur als Orte religiöser Verehrung fungierten, sondern sich zu Orten der Heilung wandelten – just zu einer Zeit, die besonders von Epidemien geplagt war. Die Periode von 1200 bis 1260 war nachweislich wärmer als das vorangegangene Jahrhundert, was die Ausbreitung von Infektionskrankheiten wie Malaria und Dengue-Fieber im subtropischen Sichuan begünstigt hatte (S. 89). In diesem Zusammenhang sieht Lee die Höhlentempel und ihre Skulpturenschreine als exemplarisch für die Fähigkeit der Anpassung der Gesellschaft an Umweltherausforderungen und als gutes Beispiel der Verbundenheit von menschlicher Gesundheit und Ökosystem.

Im dritten Kapitel unterscheidet die Autorin drei Phasen der Nachhaltigkeit, in denen von verschiedenen Akteur:innen auf unterschiedliche Art und Weise versucht wurde, die buddhistischen Stätten im Kreis Dazu zu bewahren und zu nutzen. In der historisch längsten, ersten Nachhaltigkeitsphase, die das gesamte vormoderne China umfasst, oblag die Verwaltung der Stätten hauptsächlich dem buddhistischen Klerus, der zunächst die lokale Landwirtschaft durch Urbarmachung des Landes ankurbelte und später von ihr profitierte. Im Gegenzug für die Feldarbeit wurde der Gemeinde religiöse Seelsorge angeboten. Über die oft wechselvolle Geschichte der buddhistischen Klöster und ihrer Gemeinden informieren vielfältige Quellen, in situ Stifterinschriften oder Stelen mit offiziellen Bekanntmachungen genauso wie Lokalchroniken, Reiseberichte oder Gedichte. Am Beishan finden sich die frühesten buddhistischen Skulpturen in Dazu, zu deren Stifter militärische Befehlshaber einer nahen Garnison, säkulare Regierungsbeamte und Angehörige des lokalen Klerus gehören. Je nach Einfluss und Finanzkraft solcher Stifter und Förderer durchlebten die buddhistischen Stätten Zyklen des Wachstums und der Restaurierung, oder des Zerfalls

und der Zerstörung, wenn entsprechender Schutz nicht bereitgestellt werden konnte.

Ein typisches Beispiel für das Auf und Ab buddhistischer Stätten ist die Bau- und Restaurierungsgeschichte der Schreine, Nischen und Andachtsstätten am Baodingshan, die durch Zhao Zhifeng und seine Anhänger gegründet worden waren: Zerstört am Ende der Yuan Dynastie (1271–1368) in lokalen Rebellionen, erfolgte ab 1418 im Zuge der Buddhismus-freundlichen Politik des Yongle-Kaisers der Ming-Dynastie (1368–1644) der Wiederaufbau unter der Leitung eines behördlich beauftragten Mönches. Der historische Übergang von der Ming- zur Qing-Dynastie (1644–1911) war von erneutem Zerfall geprägt. Eine Wiederbelebung setzte ab 1682 unter dem lokalen Magistrat Shi Zhang ein. Als Teil eines wirtschaftlichen Förderprogramms hatte dieser dem buddhistischen Klerus Land zugesprochen, dessen erfolgreiche Bewirtschaftung den Wiederaufbau des Klosters ermöglichte und allgemeine Prosperität hervorbrachte. Nach diesem Modell war es vielen Klöstern möglich, autark und unabhängig von staatlichen Behörden zu wirtschaften. Allerdings kam es besonders in Sichuan aus Mangel an fruchtbarem Boden häufig zu Streitigkeiten über das Besitzrecht des Landes. Auch im Fall des Baodingshan weiß man von Auseinandersetzungen zwischen dem Kloster und ansässigen Bauern über Grenzziehungen und das Nutzungsrecht am Land.

Einen Sonderfall der ersten Nachhaltigkeitsphase stellt der Höhlenkomplex von Shizhuanshan dar. Das zugehörige Land war durch Kauf im Jahr 1090 in den Privatbesitz des Laienanhängers Yan Xun gelangt, der es mit einem eigenen Regelwerk verwaltete und zu schützen suchte. Vandalismus an den heiligen Bildwerken war streng verboten. Nicht wirtschaftlich genutzte Baumpflanzung in der Nähe der Felsenschreine sollten Schutz bieten, und wohlwollenden Besucher:innen wurde Zutritt gewährt in der Hoffnung auf die moralisch erbauende Wirkung des heiligen Ortes und dessen nachhaltige Nutzung durch eine stetig wachsende Gemeinde.

Die zweite Nachhaltigkeitsphase beginnt nach Gründung der Volksrepublik China, als der Staat die Verwaltung der Stätten übernahm und deren ursprünglich religiöse Bedeutung ersetzte durch eine kulturelle, künstlerische und wissenschaftliche. Am Beispiel der beiden größten buddhistischen Höhlenkomplexe in China, Longmen und Yungang, vollzieht Lee diesen historischen Prozess nach. Die Höhlentempel von Longmen waren bereits 1914 unter staatlichen Schutz gestellt worden in Reaktion auf den immensen Verlust von kulturellen Gütern, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in großangelegten Expeditionen von imperialen Mächten außer Landes geschafft worden waren. Allerdings wurden die lokalen Behörden nicht nur zum Schutz des Erbes verpflichtet, sondern es wurde auch jedwede Restaurierungstätigkeit an den Kunstwerken untersagt. Deshalb war es den Gläubigen nicht mehr möglich, durch solche Restaurierungen religiöses Verdienst zu erlangen, was die religiöse Nutzung der Orte im Keim erstickte. Am Beispiel der Konservierung der Höhlen von Yungang lässt sich der Konflikt zwi-

schen einer westlich geprägten Auffassung des Kulturgüterschutzes und der traditionell chinesischen nachvollziehen. Anstrengungen letzterer wurden von erster oft als stümperhaftes Übermalen kritisiert.

In Dazu wurden seit den 1950er Jahren mehr und mehr Höhlentempel zu geschützten Kulturgütern erklärt, was eine allgemeine Säkularisierung aber auch Professionalisierung nach sich zog. Damit die Höhlenkomplexe nicht den Umverteilungen der Landreform zum Opfer fallen konnten, wurden Schutzzonen errichtet. Das Amt für das Management der Felsenreliefs von Dazu übernahm die Kontrolle über die ehemals religiös geprägten Orte. Die ergriffenen Maßnahmen der Identifizierung, Inventarisierung, Klassifizierung und wissenschaftlichen Einordnung der nun als „Kulturgüter“ bezeichneten Artefakte machten die buddhistischen Höhlenkomplexe zu musealen Orten, und jedwede private Stiftungstätigkeit kam zum Erliegen.

In der dritten Nachhaltigkeitsphase schließlich reicht die finanzielle Unterstützung durch die Zentralregierung zum Erhalt der Stätten nicht mehr aus. Da auch das umliegende Land aus konservatorischen Gründen nicht mehr landwirtschaftlich genutzt werden soll, muss der Tourismus als Geldquelle ständig ausgebaut werden.³ Im Kreis Dazu manifestierten sich solche latenten Interessenskonflikte in den 1990er Jahren während der Vorbereitungen für die politisch gewollte Nominierung von fünf Stätten als Weltkulturerbe; ein Status, der 1999 von der UNESCO verliehen wurde. Zuvor waren weitreichende Eingriffe in die Umgebung notwendig geworden, um die geforderten drei Schutzzonen umzusetzen. Das Amt für das Management der Felsenreliefs von Dazu benötigte und erhielt Zugriff auf noch mehr Land und dessen Nutzung, um Anrainer umzusiedeln und die angrenzende Bebauung strenger zu regulieren. Die Anerkennung als Weltkulturerbe brachten der Region beständiges wirtschaftliches Wachstum. Seit 2013 werden nun Pläne umgesetzt, den vorhandenen drei noch zwei weitere Zonen hinzuzufügen. Dort werden neue touristische Themenparks sowie die dazugehörige Infrastruktur mit Hotels und Gewerbe errichtet, um die Verweildauer der Besucher:innen zu verlängern und diesen Wirtschaftszweig möglichst profitabel abzuschöpfen. Das Leben der Gemeindemitglieder vor Ort wird jedoch empfindlich eingeschränkt, zumal die Anwohner:innen selbst kaum Zugang zu den buddhistischen Stätten haben. Lee sähe eine Lösung für die gegenwärtigen Konflikte darin, Aspekte des immateriellen Kulturerbes in einen nachhaltigen Erhalt der Stätten mit einzubeziehen. Das Wis-

3

Dieser Prozess ist immer noch im Gange. Im Sommer 2010 beobachtete die Rezensentin das Einholen der letzten Reisernte in der Senke bei Wofoyuan im Kreis Anyue, wo buddhistische Text- und Bildhöhlen in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts in die nördlich und südlich gelegenen Hänge gemeißelt wurden. Im darauffolgenden Jahr wurden ein künstlicher Lotusteich und neue Wege für Tourist:innen angelegt, um den dortigen großen liegenden Buddha bequemer (und dank Eintrittsgelder auch lukrativer) bestaunen zu können.

sen und die soziale Praxis der Landbevölkerung werden aber nach wie vor in China nicht besonders wertgeschätzt.

Kapitel 4 verlässt die Region von Dazu und wendet sich den Nankan-Höhlen in Bazhong im Norden der Provinz zu, gelegen an einer alten Handelsstraße, die seit jeher das Sichuan-Becken mit den Hauptstädten in Zentralchina verbunden hat. Die Rezeptionsgeschichte der Anlage seit ihrer Gründung durch einen lokalen Beamten im Jahr 740 ist besonders gut durch eine Vielzahl von Votiv- und Besucherinschriften belegt, deren Auswertung ein Bild vom Funktionswandel des Ortes im Laufe der Zeit ergibt. Inschriften, die anlässlich einer Restaurierung verfasst wurden, unterscheiden zwischen Renovierungen und Neubemalungen der Bildwerke; der steinerne Kern der Skulpturen blieb von solchen Instandsetzungen unberührt. In einem religiösen Kontext werden Restaurierungen gleich welcher Art als notwendig erachtet, damit die Wirkmächtigkeit der Ikonen erhalten bleibt.⁴

Lee verfolgt die Verschiebung des visuellen Fokus des Ortes vom „Hang der Unsterblichen“ mit den frühesten Bildnischen zu anderen Lokalitäten im Laufe der Zeit. Besonders berühmt war eine Zeder, welche die Heiligkeit des Ortes und dessen spirituelle Kräfte verkörperte und viele Gedichte inspiriert hat. Eine freistehende Felsformation mit Skulpturenischen, bekannt als „Bergtorfels“, ist als Antwort auf die Beliebtheit des Putuo Berges auf einer der Stadt Ningbo vorgelagerten Insel in Zhejiang zu verstehen. Hier hatte sich seit der Song Dynastie (960–1279) eine dem Bodhisattva Avalokiteśvara (chinesisch Guan[shi]yin) gewidmete Pilgerstätte etabliert. Die Skulptur des Avalokiteśvara in Nankan datiert ins Jahr 1174 und belegt als frühestes Beispiel die Transposition der bekannten Pilgerstätte von der Küstenregion in den Südwesten Chinas durch die turnusmäßig versetzte Beamtenelite. Zwar kannte man das mit dem Putuo Berg verbundene ikonografische Motiv der „Wasser-Mond Guanyin“ bereits in Piludong und Dazu, aber der freistehende „Bergtorfels“ von Nankan präsentiert den auf seiner Insel weilenden Bodhisattva auf innovative Weise.

Eine ganz neue Funktion erhält Nankan durch das Wirken des Zhu Xigu, Präfekt von Bazhou, welcher im Jahr 1831 den Höhlentempel besucht, um vor allem die dortigen Inschriften wertzuschätzen. In Folge enthält die 1833 herausgegebene Lokalchronik von Bazhou eine Sammlung dieser Inschriften und eine Bewertung ihrer Kalligrafie, gedacht als Leitfaden zur Auffindung der historischen Inschriften vor Ort für eine gebildete Besucherklientel, die mit heutigen Kulturtourist:innen verglichen werden kann.

Im Jahr 1981 wurden die Nankan-Höhlen Teil einer öffentlichen Parkanlage, in der sich auch das Museum der Revolutionsbasen von Sichuan und Shaanxi befindet. Seither wird der sogenannte

4

Als Einführung in dieses Thema böte sich an: Richard H. Davis (Hg.), *Images, Miracles, and Authority in Asian Religious Traditions*, Boulder/Colorado/Oxford 1998; sowie Phyllis Granoff und Koichi Shinora (Hg.), *Images in Asian Religions. Texts and Contexts*, Vancouver/Toronto 2004.

„rote Tourismus“ zu bedeutenden historischen Stätten des militärischen Kampfes der kommunistischen Partei Chinas vorangetrieben, um künftig noch mehr Besucher:innen empfangen zu können. In der Benennung des seit 2011 in Planung befindlichen „Nankan Kultur-Industrieparks“ spiegelt sich die einstige Berühmtheit des buddhistischen Höhlentempels gleich einer Markenbezeichnung wider.

Kapitel 5 erläutert anhand des bisher teuersten Restaurierungsprojekts in China (9.7 Mio. US-Dollar) die Rolle der Restaurator:innen, deren Techniken und Fähigkeiten weit über das Wissen gewöhnlicher Steinmetze hinausgehen, und die durch neu entwickelte Materialien und Verfahren versuchen, den lokalen klimatischen und geologischen Bedingungen zu trotzen. Es handelt sich um die tausendarmige Avalokiteśvara-Statue in der Großen Buddha-Bucht am Berg Baoding, die von 2008 bis 2015 restauriert wurde. Sie hat 830 einzelne Arme, und ihre 88 Quadratmeter große Oberfläche ist komplett mit Blattgold überzogen. Wie die Untersuchung der Statue gezeigt hat, lässt sich die unterste der vorgefundenen Lackschichten mit aufgebrachtener Vergoldung mittels Karbon-14 Verfahren ungefähr ins Jahr 1790 datieren. Die Statue war zur Entstehungszeit (1174–1252) also noch nicht vergoldet; die Aufbringung diverser Lackschichten mit abschließender Vergoldung stellt an sich ein historisches Restaurierungsverfahren dar, dessen Wirksamkeit die modernen Restaurator:innen erkannt und übernommen haben. Eine Freilegung des Steinkerns und eine Wiederherstellung dessen, was vom ursprünglichen Zustand der Statue noch übriggeblieben ist, war angesichts der rasch voranschreitenden Verwitterung nicht ratsam. Die Lackschichten leisten gute Dienste zur Versiegelung der Steinoberfläche, weshalb man sich entschied, dieses Verfahren durch Auftragen neuer Schichten, wenn auch mit verbesserter Rezeptur, fortzusetzen. Die komplette Vergoldung aus 20 Prozent gerettetem und 80 Prozent neuem Blattgold kommt den Erwartungen der Gläubigen und der traditionellen Ikonografie entgegen, da der Goldschein zu den 32 Merkmalen der Erleuchtung zählt. Der große zu leistende finanzielle Aufwand könnte in Zukunft allerdings zum Problem werden, denn der tausendarmige Avalokiteśvara ist nur die erste von insgesamt 31 Skulpturen und Skulpturengruppen, die vor Ort restauriert werden sollten, um sie vor dem Zerfall zu bewahren.

Lee blickt auch auf andere traditionelle Konservierungsverfahren, die sich als pragmatische Anpassung an die vorgefundenen natürlichen Bedingungen verstehen lassen: Die Holzkonstruktionen vor den Höhlenheiligtümern, wie zum Beispiel der Große Buddha-Pavillon am Leshan, waren ebenfalls kostenintensiv, da das Holz den Elementen und der Feuchtigkeit nicht lange standhalten konnte und ausgetauscht werden musste. Mit der Zeit entwickelte man anstelle von aneinander gereihten flachen Nischen, die von Vordächern geschützt werden mussten, tiefere, zurückgesetzte Einbuchtungen, für die im unteren Bereich mehr Stein abgetragen wurde als im oberen. So entstand nicht nur ein die Skulpturen schützender

Felsüberhang, auch die Ausführung und der Stil der Skulpturen selbst wurde weiterentwickelt: Am Baodingshan ist zu sehen, dass sich die Figuren nun aus dem Berghang hinauslehnen, den Betrachter:innen entgegen, was eine neue Art der Interaktion hervorbringt.

Die in den 5 Kapiteln genannten Fallbeispiele der buddhistischen Höhlenkunst von Sichuan müssen einen weiten Bogen spannen vom Beginn des 8. Jahrhunderts bis in die unmittelbare Gegenwart, um dem methodischen Ansatz einer ökologischen Kunstgeschichte gerecht zu werden. Eine derart umfassende Behandlung des Forschungsgegenstandes muss notwendigerweise an anderer Stelle Abstriche machen. Ein deutlicher Schwachpunkt des Buches ist die Behandlung der Primärquellen, insbesondere der Stifterinschriften, die vor Ort zu lesen waren oder immer noch dort zu finden sind. Zwar enthält der Anhang des Buches die chinesischen Texte von zwölf transkribierten Inschriften; diese sind aber weder textkritisch bearbeitet noch vollständig übersetzt. Auf dem Gebiet der sinologischen kunst- oder religionshistorischen Forschung hat sich die Gegenüberstellung der chinesischen Primärquellen und ihrer (zumeist englischen) Übersetzung längst als gute wissenschaftliche Praxis etabliert und erleichtert dem Fachpublikum die Überprüfung und Einordnung der Argumentation. Lee dagegen zitiert in ihrem Fließtext lediglich einzelne übersetzte Phrasen, um ihre Sicht auf die Stiftung der Bildwerke und historische Prozesse der Auseinandersetzung mit ihnen zu untermauern.

Ein solches Vorgehen birgt Gefahren. Man muss sich vor Augen führen, dass Lees Darstellung der Erschaffung des Großen Buddha von Leshan nahezu ausschließlich auf einer einzigen Quelle beruht, nämlich der von Gouverneur Wei Gao im Jahr 803 anlässlich der Vollendung der Statue verfassten Inschrift *Aufzeichnungen zur großen Maitreya Buddhastatue des Lingyun Klosters in Jiazhou*, die ursprünglich vor Ort eingemeißelt war, deren Text aber vor allem durch mehr oder weniger voneinander abweichende Versionen in Lokalchroniken überliefert ist. Wir haben es also mit einer Darstellung der Ereignisse aus der Perspektive des Stifters Wei Gao zu tun, der das Wirken seiner Vorgänger einordnet. Besonders die Rolle des Mönches Haitong betrachtet Lee zu unkritisch. Offensichtlich handelt es sich um eine hagiografisch geprägte Erzählung einer Gründungslegende, die wohlbekannten *topoi* verpflichtet ist: die Wahl des heiligen Ortes in der vorgefundenen Topografie durch ein visionsartiges Erlebnis,⁵ und der religiöse Zweck des Werkes zum Wohl und zur Errettung aller Wesen, im konkreten Fall am Leshan zur Zähmung der Stromschnellen und der Befreiung der ertrunkenen Seelen. Die fehlende Auseinandersetzung mit ihrer Quelle hat Lee hier dazu verführt, Haitong als frommen, aber wenig erfolgreichen Mann darzustellen und zu behaupten, dass ihm die eigentliche

5

Die von Lee nicht konsultierte oder zitierte Literatur ist zu umfangreich, um hier vollständig gelistet zu werden. Eine gute Einführung in die Thematik der Wahl und der Gestaltung heiliger Orte im chinesischen Buddhismus wäre James Robson, *Buddhist Sacred Geography*, in: John Lagerwey und Lü Pengzhi (Hg.), *Early Chinese Religion. Part Two. The Period of Division (220–589 AD)*, Leiden und Boston 2010, Bd. 2, 1353–1397.

Funktion der vorgefundenen alten Felsengräber nicht bewusst war, sondern dass er sie als integralen Teil einer überweltlichen Topografie wahrgenommen habe. Dagegen soll der (finanz-)mächtige Politiker Zhangqiu, „a practical, goal-oriented government official“, erkannt haben, dass die Felsengräber die Arbeit des Aushöhlens erleichtern und deren Zerstörung aus wirtschaftlichen Gründen billigend in Kauf genommen haben (S. 47).

Die fachkundige Leserschaft mag sich in ähnlicher Weise auch an den wenigen übersetzten Passagen stoßen. Das direkte Zitat aus den *Aufzeichnungen des Wei Gao*, “[p]roceeding from the inner to the outer, visualizing one’s mind brought about the assimilation of one’s environment. In so doing the eight winds soon quieted down, and the river became still” (S. 39), wirft viele Fragen auf. Für die Übersetzung des chinesischen Begriffes *jing* ist „environment“, also „Umwelt“, nicht unbedingt die erste Wahl, besonders, wenn man den unmittelbaren Bezug auf kontemplative Techniken berücksichtigt, die hier unter dem Überbegriff der „Betrachtung des Herzens“ („visualizing one’s mind“) zusammengefasst werden.

Ähnlich problematisch ist der Umgang mit den zahlreichen Votivinschriften der Höhlen von Nankan. Die Besprechung der Restaurierungsprojekte von Li Sihong und seinen Familienangehörigen (887–888) hätte von einer durchgängigen Übersetzung und einer besseren Erläuterung der doktrinären Hintergründe sicher profitiert. Das Vater-Sohn-Verhältnis kann nach buddhistischer Vergeltungslogik auch anders ausgelegt werden als die von Lee angeführte Absicht „to project the son in his [the father’s] own image as a generous supporter of Buddhism and a descendant sharing the same family values“ (S. 153).

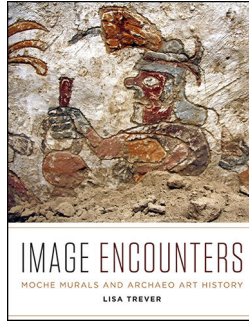
Zu einem Teil sind die vorgebrachten Einwände auch dem Format des von der University of Washington Press verlegten Buches geschuldet. Die Endnoten, allzu oft enttäuschend knapp gehalten, sind wenig hilfreich für einen schnellen Blick auf die Quellenlage; chinesische Schriftzeichen werden in das Glossar verbannt. Fast scheint es, als sollten bestimmte akademische Gruppen von der Lektüre des Buches ausgeschlossen werden.

Insgesamt können solche Unschärfen das Verdienst der Autorin, einer ausgezeichneten Kennerin der buddhistischen Kunst Sichuans, jedoch nicht schmälern. In *Temples in the Cliffside* erntet Sonya Lee die Früchte jahrzehntelanger Rechercharbeiten, um mit großer Fachkenntnis und Weitsicht einen neuen und überraschenden Blick auf die Erforschung der Höhlentempel zu werfen. Methodisch zeichnet sich das Buch durch detaillierte ikonografische Analysen und konsequente Kontextualisierungen des vorgefundenen Bildbestandes aus, wobei eine große Bandbreite an Primärquellen mit Informationen zur Erschaffung der Werke, zum Wandel derer rituellen Nutzung und zu deren Säkularisierung berücksichtigt wird. So entstehen Fallbeispiele einer ökologischen Kunstgeschichte, in welcher die Entstehung und Entwicklung der verhandelten Orte verknüpft werden kann mit menschlichen Eingriffen in und Adaptationen an die Umwelt. Ihrem eigenen Anspruch, Lehren aus dieser

Verbindung für die Bewältigung des menschengemachten Klimawandels und den gegenwärtigen Problemen des Anthropozän zu ziehen, versucht die Autorin beständig gerecht zu werden, auch wenn er sie weit aus dem Forschungsfeld der traditionellen Kunstgeschichte herausführt. Deren Methoden der Bildbeschreibung und der ikonografischen und stilistischen Analyse vor dem Hintergrund der buddhistischen Lehre beherrscht sie mit traumwandlerischer Sicherheit, weshalb das Buch besonders in der akademischen Lehre uneingeschränkt zu empfehlen ist. Es sind allein die von ihr – notwendigerweise – herangezogenen Textquellen, die eine fachkundige und des Chinesischen mächtigen Leserschaft gewisse Versäumnisse bezüglich textkritischer Methoden anmerken lassen. Hier möge das Fachpublikum selbst entscheiden, ob die aus einer ökologischen Kunstgeschichte gewonnenen Erkenntnisse die Versäumnisse einer teilweise misslungenen Textanalyse ausgleichen können, und wie groß der Erkenntnisgewinn letztendlich ist.

LISA TREVER, *IMAGE ENCOUNTERS. MOCHE MURALS AND ARCHAEO ART HISTORY*

Austin: University of Texas Press 2022, 334 pages, ISBN 978-1-47732-427-1.



Reviewed by
George Lau

Despite its antiquity and prominence in many ancient Andean settlements, mural painting has not seen much comparative synthetic work. The first, and last, major volume in this vein was *Ricchata Quellccani* (1974)¹ and its enlarged and English-language version (entitled *Mural Painting in Ancient Peru*, 1985)² by the late eminent archaeologist Duccio Bonavia.³ His book was effectively a compendium of all major examples and also a culture history, with magisterial description, tireless poring over of the literature, and stylistic comparisons over time. In the search for representativeness and accuracy, Bonavia repeatedly decried the compromised dataset;⁴ most of the cases he described were based on mural fragments

¹
Duccio Bonavia, *Ricchata Quellccani. Pinturas murales prehispanicas*, Lima 1974.

²
Duccio Bonavia, *Mural Painting in Ancient Peru*, Bloomington, IN 1985.

³
J. H. Rowe, foreword, in: *ibid.*, vii, ix.

⁴
Bonavia, *Mural Painting in Ancient Peru*, 6, 187.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, pp. 135–139

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93828>



fitfully revealed by looting, secondhand reports, and imaginative reconstruction, by and large shorn of contextual information.

One of the great contributions of Lisa Trever's *Image Encounters* is the new coverage of what has arisen over the interim. By the mid-1980s, stunning objects from ancient Peru flooded the antiquities market and drew looters and archaeologists alike to the north coast and its large adobe mounds, or *huacas*, for their treasures; terrorism that flared up elsewhere in Peru also had the effect of concentrating work in the region. In the process, many astonishing murals since have been revealed on the walls of *huaca* temples, preserved because of the region's desertic conditions. A colossal literature on north coast archaeology now exists, but its mural painting has remained surprisingly neglected.

Nearly a half century since Bonavia's classic, *Image Encounters* takes up the challenge and offers a vibrant and compelling study of Andean mural painting, especially for the Moche (or Mochica) culture. It revels in the complexity that the subject demands. Bonavia's book remains seminal and may still be the most complete survey of pre-Hispanic muralwork styles (*Image Encounters* does not really emphasize developments of later/other regions – e.g. Lambayeque, Pachacamac, Chimú, Paracas/Nasca). But as a highly original study of the medium in Moche culture, not to mention its innovative theoretical apparatus to consider the logic, understandings, and experience of Andean mural painting more broadly, Trever's volume is absolutely essential and there is much to recommend.

For one thing, *Image Encounters* is gorgeous, presented in large format (21.5 × 28 cm) and having many exceptional colour images and maps, heavy glossy paper, and also comprehensive notes, and an index and bibliography. There are also original reproductions, digitally made as well as hand-painted, of many buildings and their surviving images. Besides the improved sample, advancements in technical analysis and related data sets (e.g. pottery, C14, pigments) and coverage of mural reliefs and visual markings (not just flat painting) also distinguish the new volume.

Bonavia's reporting was even and measured, often attending to dry, handwringing minutiae. Trever's tone, meanwhile, is no less authoritative, but rollercoasters between cool detachment and flashes of interpretive flourish and abandon. These put a stamp on the book's uniquely hybrid approach, "grafting" (p. 29, my emphasis) art historical inquiry with archaeological data and outlooks, christened as "archaeo art history". Importantly, it treats image, image-making, and image-reception ("encounters") on a par with archaeological context and patterning. All this is to author "a humanistic history of meanings, values, creative acts, and things done" (p. 31) in Andean antiquity, long before the impact of understandings wrought by the Inca and Spanish.

That history zooms in on Moche culture (ca. 200–800 CE). Effectively, the book adds muralwork to the culture's signal achievements, especially in pottery and metalwork. Bonavia had teased out the exceptional place of Moche muralwork: their artisans

produced the “best results” in all of the Andes.⁵ The premise of achievement is not lost in *Image Encounters*, but it is hardly the goalpost for this volume. Trever raises the stakes considerably.

An introduction and short conclusion straddle four themed chapters. The chapters themselves are relatively brief, but are packed with textual and visual content. Now while the medium and data set are never in doubt, the core arguments are more submerged and sometimes elided across chapters. Different chapters might reflect on the same image or mural programme, so there’s considerable visual back-and-forth and rummaging through the book to keep up with notes, figures, and previous mentions. By the end, the author concedes,

I have explored interrelated aspects of corporeality, materiality, archaism and revival, mediality and the aesthetics of replication, proxemics and phenomenology, geopolitics, situated narrative, materialized temporality, the forensics of image response, and multisensoriality [p. 182].

That all this heady stuff is dealt with at all, much less as skilfully interwoven as it has been in the book, is a testament to the book’s scholarly breadth and persuasive choices in argument and editing.

The introduction and Chapter 1 supply the first principles of the approach, identify dissatisfactions, and orient us to its general flow and argumentation. Thick with diverse references and important theoretical framing, it is also an introduction to muralwork and the ancient Andes, crossing archaeological regions, and by obligation, millennia of developments and cultural change. The rapid itinerary is helped by many photographs and illustrations that walk us through regional features and patterning of figurative mural imagery. What is distilled out of this initial text is that muralworking of the north coast, by the time the Moche themselves took up the medium, already had invented traditions of treating bodies and imaging their corporeality. This was triply focused on “re-creating ancestral presences”, “divine predation”, and “martial masculinity” (pp. 36, 61). It might be noted that there is not much coverage of formative period murals showing mainly polychrome “geometric” designs. These were probably the palace-based counterparts of those murals adorning *huaca* temples, so there may be distinct traditions or pathways for elite mural making.

Chapter 2 then proceeds to focus on Moche practices (between 200 and 650 CE), particularly the mural programmes and built spaces of the spectacular temple complexes of Huaca de la Luna and Huaca Cao, revealed by long-term archaeology and heritage projects. This chapter discusses formal replication (as related to technical orientations owing to textile making; on renovation/painting programmes of the monuments; and across regional space)

⁵
Ibid., 193.

and the role of this patterning for political ideology (attributed to enchantment and multiplicity). The de facto aim is to establish the canons of Moche monumental art that underscore ancestral divinities and chimerical beings and the more mundane (and lower) human relations over which they preside, both metaphorically and literally.

Chapter 3 discusses changes to previous pictorial habits in muralwork (proliferation of martial imagery; disappearance of ancestral/divine presences and painted relief, in favour of storytelling) beginning around the seventh century CE and lasting a few centuries. Trever newly discusses the “Revolt of the Objects” theme and also the discovery of remarkable new Moche murals by her team at Pañamarca. She argues that political dynamics and increasing socio-cultural unrest spurred the changes. Wari state encroachment and conditions of competition at least partly fuelled the militaristic imagery and related developments. This is to locate, socio-historically, how muralwork responds to the exigencies of the time: the mindset of worried nobles (and their artists) increasingly reflected in their tenuous power for others.

Chapter 4 concerns the activities of people around the murals, specifically as part of their reception and sensorial engagements with their very local and unique settings. The discussion focuses on offerings (including of objects and libations, liquid splatters), reuse/renovations, and graffiti. The latter topic has seen very little comparative work in the Andes, and this chapter details the distinctive and innovative ways in which audiences responded to – e.g. how they saw and interacted with – murals, including over time.

For most readers, I suspect that *Image Encounters* will be challenging, in both senses of the term. Myriad kinds of methods inform the author’s approach and lines of argumentation – art historical and visual culture theory, anthropology, linguistics, and, of course, various archaeological methods. There are also varied sets of evidence and their technical vocabularies (e.g. pigments, techniques, textiles, colonial accounts, etc.), and a rapid presentation pace.

The book also challenges existing understandings. Dominant wisdoms are questioned and some are elegantly reframed or rejected: art as text or language-like; the legibility of iconography; Inca culture as prototype/model for the Andean; art as measure of civilization and cultural achievement. If some distancing on these is achieved, Inca analogies and Quechua semantics still crop up, as does the imperative of narrative legibility in art. Maybe additional explorations regarding image-making practice and reception (e.g. the ephemerality of graffiti), not to mention the mythic and performative basis of the imagery, associated with Isthmo-Colombian and lowland Amazonian groups, may also be profitable. Tello pioneered this for Moche, and subsequent fruitful forays include work by Hocquenghem, Polia, and Karadimas.

Image Encounters paves a pathway of great importance: the role of Andean monumental arts and geopolitics. As granular, site-spe-

cific studies of mural programmes, like those of Pañamarca⁶ or Huaca de la Luna,⁷ continue to improve the record of variability, study of the medium will have much to add to the debates concerning the cultural relations *within* and *between* Moche polities. This will oblige additional integration with more established lines of evidence, like ceramics, architecture, and bioarchaeology. But like these media, the mural arts can now serve as one revealing (but ultimately intermediated) index of cultural elaboration pegged to ruling and noble factions jockeying for position during a time of intense interaction and dynamism – say, similar to Bronze Age Aegean, Late Classic Maya, or Renaissance Italy – where regional collectives set many of the terms for local aesthetic programmes and engagements. Like these cultures, there was conforming but also unconforming (fashion? resistance? replacement?). Trever manages to garner new evidence about how monuments worked for their patrons and ritual communities, as conscious choices in a geopolitical landscape. One can argue that much more than ceramics or metal accoutrements, painted walls featured as the social surfaces for tomb and temple rhetorics, unfurled to extol nobles and their emplaced cosmic polities. Because the murals were for large, often heterogeneous and sometimes exogenous publics, the medium cannot be more located or more sizeably embodied. It is there, complementing the traditional (but embattled) focus on pottery, that we might hope to find more sense of political rivals and interregional power and stylistic relations through time, something to which the periodic renovation of murals and their *huacas* also seems pegged. Like the Aztecs and Maya, and indeed the Inca or Chimú, the monumental skins of their buildings may be one extra line of evidence to examine for variability in the rise and expression of complexity.

Trever's *Image Encounters* affords a breath-taking tour of this least studied of Andean monumental arts, and extends guidance to consider Moche imagery, image-making, and society anew. Demanding, eclectic, and thoughtful throughout, a concerted commitment to go along with its archaeo art history will reward the effort.

⁶

The volume under review; also Lisa Trever, *The Archaeology of Mural Painting at Pañamarca*, Peru, Washington, DC 2017.

⁷

Véronique Wright, *Étude de la polychromie des reliefs sur terre crue de la Huaca de La Luna Trujillo*, Pérou, Oxford 2008.

JANA GRAUL, *NEID. KUNST, MORAL UND KREATIVITÄT IN DER FRÜHEN NEUZEIT*

Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 51, Munich: Hirmer
2022, 480 pages, 233 color and b/w ill., ISBN 978-3-7774-4019-4.



Reviewed by
Adrian Randolph

In Oliver Stone's 1987 film *Wall Street* the character Gordon Gekko utters words that in retrospect have come to represent a certain spirit of the age: "Greed is good." This sentiment lifted the yoke of social responsibility from those who wished to pursue their individual and acquisitive desires. Moreover, seen through the lens of the history of emotions, they foreshadow today's characterization of the liberal autonomous subject – still so often male, entitled, and capitalist.

Jana Graul's expansive book – *Neid. Kunst, Moral und Kreativität in der Frühen Neuzeit* [*Envy. Art, Morals, and Creativity in Early Modernity*] – performs a similar type of moralistic inversion by positing envy, traditionally seen as a vice, as opening up space for the definition of something virtuous and as characteristic of its time.

The book does not, however, claim that "envy is good". Graul's Envy – the female personification, older, often haggard, angry, and performing self-harm, frequently through the medium of serpents – appears in this book and in early modern European art as a vice. This allegorical figure, either through its gaze or compositional position, points to virtues. For as philosophers from Aristotle to Bertrand Russell and John Rawls have recognized, the moral struc-

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, pp. 141–146

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93830>



ture of envy (the vice of desiring that which is possessed by another) necessarily and dialectically summons up that which is to be envied. As Robert Greene, writing in the late sixteenth century, succinctly put it: “Envy oftentimes soundeth Fame’s trumpet.”¹ This book is a lengthy examination of this allegorical trope, understanding the presence of Envy (*Invidia*, *Livor*, etc.) in the visual arts as defining various virtues but, pre-eminently artistic virtues.

Graul’s thesis is supported by myriad insights drawn from ancient, medieval, and Renaissance literature and philosophy, and, perhaps most importantly, scores of detailed iconographic analyses of works of art and their complex interactions. These analyses represent the real treasure of this rich volume. Graul tells a comprehensive iconographic story that is breathtaking in breadth and depth.

The result of many years of research and writing, the text possesses an additive character, with the case studies piling up to produce something larger and more intricate than is strictly necessary to support the book’s thesis. The scale, intricacy, and appeal of this beautifully produced volume reflects not only Graul’s persistence and talent, but also the commitment of Hirmer, the publisher, and the Bibliotheca Hertziana, the sponsor of the series within which it appears. With luxurious illustrations and ample scholarly apparatus, Graul’s book exudes a welcome confidence in traditional academic values. The study’s methods and rhetoric are similarly self-assured, unfolding as they do within conventional parameters.

Graul situates *Neid* within the “history of emotions”. There are, however, no cameos for post-modern nominalism and de Manian prosopopoeia, nor a mention of the transformative work regarding personification and gender in *Medieval Studies*.² It seems a bit of a missed opportunity not to have linked this study to the rich debates about the roots of allegorical personification in philosophical realism (associated with the Platonic) and/or philosophical nominalism (associated with the Aristotelian tradition). Indeed, I would have been curious to see how this book might have been transformed through a reading of Sara Protasi’s recent study, *The Philosophy of Envy*, which recognizes the various and non-binary ways in which envy can operate.³ Certainly, Protasi’s philosophical elaborations might have offered Graul further ways to refine the emotions and emotional structures at play in so many of the works of art analyzed

1

Robert Greene, *Pandosto. The Triumph of Time*, London 1588, n. p.

2

See, for example, James Paxson, Gender Personified, Personification Gendered, and the Body Figuralized in Piers Plowman, in: *Yearbook of Langland Studies* 12, 1998, 65–96; Barbara Newman, *God and the Goddesses. Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia, PA 2003; Maureen Quilligan, Allegory and Female Agency, in: Brenda Machosky (ed.), *Thinking Allegory Otherwise*, Stanford, CA 2010, 163–187; and Katherine Breen, *Machines of the Mind. Personification in Medieval Literature*, Chicago, IL 2021.

3

Sara Protasi, *The Philosophy of Envy*, Cambridge 2021.

in *Neid*. This book is carefully insulated from the scholarship on literary personification and the philosophy of envy.

Given its size and complexity, I imagine that there will be few readers who will read this book from beginning to end. Rather, I foresee that most users of this text will approach it more tactically, focusing on particular sections and insights. I believe the author has anticipated this type of reading, with basic theses repeated in each chapter and subchapter. An ambitious reader who chooses to read the entire book may feel, as did I, that the repetitions yielded a vortical and rather slow rhythm to the text. If, instead, one plunges into the opus to discover a particular analysis, the text is satisfyingly self-supporting. On balance, I think the author made a wise decision in ensuring such tactical readers could easily find their bearings.

The first four chapters of this imposing volume erect a strong foundation. At its core, one finds Mantegna's print, traditionally given the title *Schlacht der Seeungeheuer/Battle of the Sea-Gods*, but here retitled as *Kampf neidischer Urkünstler/Fight of the Primeval Artists*. Building on Michael Jacobsen's insights presented in an article of 1982,⁴ Graul expands the analytical framework beyond the biographical (with Mantegna chafing against those he perceived as envious and therefore critical of his work) to establish in Chapter 1 this bold and synthetic engraving as one key leitmotif of this book. In the engraving, Mantegna pictures the belligerent Telchines, artisan/sea-gods, thought by some to have invented certain arts, including metal-working. The Telchines were envied by others, on account of their skill, which produces an analogy between these "primeval artists" and Mantegna who felt similarly. For this reason, proposes Graul, Mantegna included a symbolic self-portrait in this metal-plate engraving, just below the figure of Invidia, here clearly identified by the inscription on the tablet the figure holds.

Mantegna's pictorial statement is interwoven with analogous literary expressions in Chapter 2, which treats, in turn: (a) ancient and medieval concepts of envy; (b) nascent art theoretical statements by Leon Battista Alberti, Leonardo Dati, et al., with Graul identifying the key turning point in Michelangelo Biondi's *Dialogus de invidia [Dialogue on Envy]*, published in 1539 (which explicitly defined the dialectic of Envy/Excellence, Vice/Virtue, at the heart of the book's thesis); and (c) the complex biographical and cultural definitions of envy in the sixteenth century, especially in the life and work of Benedetto Varchi. Mantegna's print remains a touchstone throughout the study.

Upon the strong base produced by the opening two chapters, Graul offers two chapters that bridge to what I see as the major contributions of this book. The bridging chapters address, respectively, artistic signatures in the fourteenth and fifteenth centuries, and a series of case studies that revolve around Leonardo and artistic virtue in the early sixteenth century. These intriguing stud-

⁴

Michael Jacobsen, The Meaning of Mantegna's *Battle of the Sea Monsters*, in: *Art Bulletin* 64/4, 1982, 623–629.

ies might have fallen victim to a more ruthless editor. While the insights abound, the thetic momentum slows down: these chapters offer keen iconographical analyses and will, I am sure, contribute meaningfully to the literature on a score of artists and their work. They are, however, somewhat ancillary to the broader thrust of the book, which picks up in Chapters 5 and 6.

It is hard not to see Chapter 5 as the center of this study, with all the other chapters serving to support and frame it. This chapter swirls around Federico Zuccaro's design for the catafalque deployed during the funerary celebrations held in 1564 to honor Michelangelo Buonarroti. Developing and expanding ideas aired by Patricia Simons,⁵ Graul traces the concept of envy in Michelangelo's oeuvre, focusing on the *Last Judgment*. Then, more originally and intriguingly, Graul builds on the work of Tristan Weddigen to describe the biographical impetus for Zuccaro's psychomachia on the catafalque, pitting Minerva against Envy, but also its complex reception in subsequent decades.⁶ This leads to a plot twist, with Envy opposed to Truth in the work of Zuccaro himself, Giovanni Stradano, Giovanni Baglione, Gianlorenzo Bernini, Carlo Maratti, Raymond Lafage, Pietro Testa, and others. Graul explores ways in which the moral positions occupied by the arts, painting, and creative practice more broadly are figured in relation to the personification of Time, which in some cases also becomes an antagonist. Moreover, following the sinuous iconographic path defined most complexly by Pietro Testa, the author traces the appearance of Envy in the allegories of the *via virtutis* and/or Hercules at the Crossroads. The many examples adduced all flesh out a pictorial art theoretical narrative that runs through the sixteenth and especially the seventeenth centuries: artists – whether like Cerrini responding to explicit criticism, or Testa, exploring various ways in which artistic creativity could be set within the complex allegorical and *all'antica* edifices so common to the rhetoric of his age – figured their truth-telling practice as allied with or overcoming time, and visually opposed to the envious gazes of others. In such pictorial theoretical statements, artists promoted their activity as eternal and virtuous.

In Chapter 6 Graul unifies a series of case studies into a glorious florilegium, united by recurring references to two lost reliefs designed by Daniele da Volterra for the Orsini chapel in Trinità dei Monti. In one relief we see satyrs dismantling, scrutinizing, and measuring Daniele's own work in the chapel; it is an allegory of the envious motivations and barren academicism of the artist's critics. In the other relief, Michelangelo is pictured, according to Graul, as a figuration of "judgment". Graul understands the reliefs

5

Patricia Simons, *Envy and Other Vices in Michelangelo's Last Judgment*, in: *Source. Notes in the History of Art* 33/2, 2014, 13–20.

6

Tristan Weddigen, *Federico Zuccaro. Kunst Zwischen Ideal und Reform*, Basel 2000.

as offering a specific defense against Pietro Aretino's envious criticism of Michelangelo's *Last Judgment* in the Sistine Chapel. More broadly, however, these reliefs help Graul initiate a series of analyses unpacking pictorial sixteenth- and seventeenth-century art theoretical statements, positing very directly the contest between, on the one hand, artistic virtue and judgment, and, on the other hand, the vice of envy. I was particularly drawn to Graul's interpretation of Giovanni di San Giovanni's frescoes in the Pitti Palace, which move seamlessly from the allegorical to the historical and political. The murals show a herd of satyrs ransacking Parnassus, expelling the artists, poets, and philosophers, who are then welcomed into Grand Ducal Tuscany.

The book ends with a form of postscript examining an enormous print designed by Pietro Liberi and, according to a 2013 study by Chiara Accornero, featuring an allegorical self-portrait of the artist in the act of punching a tumbling Envy.⁷ This struggle takes place in the margins of a broader battle, in which hundreds of mostly naked men – conveniently taking up canonical poses drawn from, above all, works by Michelangelo – participate in a symbolic and allegorized *guerra dei pugni*, a type of ritual battle to control a bridge in Venice. This dramatic visual coda offers Graul an opportunity to sum up the ambivalent dialectic linking Envy and artistic virtue. A chaotic reprise of Mantegna's battling Telchines, Liberi's print lays bare the fundamental antagonism at the heart of Graul's book: the artist struggling against the envy of others (artists, patrons, art critics) and in so doing promoting artistic virtue. In this final summation, the author emphasizes the contradictory moral stance of the artist and of the personification of Envy within the history of the figuration of emotions.

Reflecting upon the book as a whole, I find it striking just how often artists turned to the personification of Envy in different genres and contexts. There is no doubt that Graul has mined a rich iconographical seam, with profound implications for students of art theory and the status of the artist in early modern Europe. While the analysis of relatively repetitive iconographic motifs might have led to a dreary march through stale allegories, Graul manages to keep the text lively, with each case study given sufficient independence but always tied back to the main thesis of the volume.

That said, this book is fundamentally analytical, with synthesis only at what Erwin Panofsky might have called the second level of iconographical analysis. Graul does latently and occasionally patently figure the works of art studied as art theoretical. This, at least, was my inference. The personification of Envy becomes a way for artists to gain a foothold within the emerging literary-dominated world of art criticism. This necessarily has Graul select works by artists who were particularly engaged with this type of thinking. The history of early modern painting that emerges from this detailed

7

Chiara Accornero, *Pietro Liberi cavaliere e fenice dei pittori. Dalle avventure di spada alle lusinghe dell'accademia*, Treviso 2013.

tracing of Envy is one that emphasizes the practice of artists who were either concerned by envious attacks and/or desirous of promoting artistic practice as a virtuous rebuttal to waxing literary art criticism. This is a rarefied, poetic, masculine, cultural sphere populated by ambitious artists, often hyper-sensitive, quick to take offense, and methodical in plotting arcane artistic ripostes. Given this, it is hardly surprising that the book revolves around the work of Michelangelo and its reception.

A canny aphorism is attributed to Cosimo de' Medici: "There is in gardens a plant which one ought to leave dry, although most people water it. It is the weed called envy." Graul's history of early modern European art is a garden overgrown with this well-watered weed. In this analysis envy itself is not "good", but Graul more than amply demonstrates that any good analysis of early modern thinking about artistic autonomy and/or pictorial art criticism must take this emotion, and this book about it, into account.

CHIARA FRANCESCHINI (ED.), *SACRED
IMAGES AND NORMATIVITY.
CONTESTED FORMS IN EARLY MODERN
ART*

Sacrima Series: The Normativity of Sacred Images in Early Modern Europe 1, Turnhout: Brepols 2022, 320 pages with 97 color and 37 b/w ill., ISBN 978-2-503-58466-9 (Hardback) / ISBN 978-2-503-59346-3 (E-book).



Reviewed by
Linda Mueller

In the broad sense, the normative pertains to anything that falls under the category of the evaluative (something is good or bad), the deontic (something is permissible, required, or forbidden), the reason-giving (something is favored or justified), or the fitting (something is apt or suitable).¹ Derivatives of the neo-Latin “normalis” and “normativus”, borrowing from classical Latin “norma”, a builder’s square, the terms “norm”, “normal”, and “normative” began to make an appearance in the intellectual, scientific, political, and philosophical discourses in the Romance and Germanic languages in eighteenth-century continental Europe. While “normal” together with its fatal antonym “abnormal” shaped the medical, biological, pedagogical, and industrial debates throughout the long nineteenth century, joining further taxonomies of othering in the cultural and scientific construction of classification and knowledge systems as

¹
Normative, in: Terence Cuneo, *A Dictionary of Ethics*, Oxford 2020.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, pp. 147–156

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93832>



well as in the moral justification of imperialist expansion, state formation, and state administration, the sister terms “norm” and “normative” proliferated in the adjacent legal and juridical discourses. It is worth keeping in mind that these neologisms were produced in a world of legal and normative thinking in which humans could be seen as legal property and in which legal and normative typologies could be used to systematize the natural world and with it human variety or race according to markers such as governed “by law” (Europeans), “by custom” (Indigenous peoples of the Americas), “by opinion” (Asians), and “by the arbitrary will of the master” (Africans), as stated in early publications on taxonomy and nomenclature and rulebooks, such as Linnaeus’s *Systema Naturae* (1758).² “Normativity” (or “normativeness”) eventually began to be distinguished from what is now known as “normalism” and became a concept when emerging disciplines centered on significant but puzzling social phenomena of human life and interactions across the social sciences and the humanities, especially in law and the many fields of philosophical inquiry – including ethics, aesthetics, epistemology, rationality, and semantics.³ Cross-disciplinary at heart, then, the complex and thorny early historiography of the normative invites any present-day (art) historical study on the normative to include groups who were historically excluded from or forced into the legal, normative, and juridical monistic frameworks in Europe and, starting with Europeans’ increasing contact with cultures on other continents in the sixteenth century, in the global arena.

Recently, normativity as an operative concept has experienced a major revival in historical scholarship of the premodern period.⁴ Once used within national frameworks to explore the legal and juridical past of Europe, often promoting the hegemony of either civil or common law, today the historical disciplines in the West

2

See David Bindman, *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, London 2002, 61–62.

3

See Eric Hilgendorf, Was heißt normativ? Zu einigen Bedeutungsnuancen einer Modevokabel, in: Matthias Mahlmann (ed.), *Gesellschaft und Gerechtigkeit. Festschrift für Hubert Rottleuthner*, Baden-Baden 2011, 45–61; Normative, normativity, normativeness, in: *Oxford English Dictionary* (OED), Oxford 2003; Jürgen Link, Normal/Normalität/Normalismus, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, and Wolfgang Thierse (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, vol. 4, Stuttgart/Weimar 2002, 538–562; Peter Railton, Normative Force and Normative Freedom. Hume and Kant, but not Hume versus Kant, in: Jonathan Dancy (ed.), *Normativity*, Oxford/Malden, MA 2002, 1–33.

4

See, among others, Manuel Bastias Saavedra (ed.), *Norms beyond Empire. Law-Making and Local Normativities in Iberian Asia, 1500–1800*, Leiden 2021 (07.01.2022); Tamar Herzog, Colonial Law. Early Modern Normativity in Spanish America, in: Jörg Tellkamp (ed.), *A Companion to Early Modern Iberian Imperial Political and Social Thought*, Leiden 2020, 105–127; Benedetta Albani, Otto Danwerth, and Pilar Mejía (eds.), *Normatividades e instituciones eclesásticas en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI–XIX*, Berlin 2020; Benedetta Albani, Otto Danwerth, and Thomas Duve (eds.), *Normatividades e instituciones eclesásticas en el virreinato del Perú, siglos XVI–XIX*, Baltimore, MD 2020; eid., *Normatividades e instituciones eclesásticas en la Nueva España, siglos XVI–XIX*, Frankfurt am Main 2018; Andreas Fahrmeir and Annette Imhausen (eds.), *Die Vielfalt Normativer Ordnungen. Konflikte und Dynamik in historischer und ethnologischer Perspektive*, Frankfurt am Main 2013; Lauren A. Benton, *Law and Colonial Cultures. Legal Regimes in World History, 1400–1900*, Cambridge 2001.

embrace their transnational pasts and, with these pasts, pluralist concepts of law and normativity, which have been developed by anthropologists, ethnologists, legal historians, and theorists since the 1980s.⁵ Propelled by postcolonial legal theory, the politics of recognition and belonging, the field of conflict resolution, and contemporary legal pluralisms in former European colonies (with intersections with constitutional, state-centric, indigenous, and international laws), the field of global legal history has been at the forefront in developing inclusive frameworks to explore premodern normative regimes in Europe and those landscapes affected by imperialist expansion. Itself an idea of the nineteenth century (as is ethnological jurisprudence), the legal pluralist paradigm has been redefined as a history of the production and distribution of multinormative knowledge through cultural translation, paying attention to the dialectics of “glocalization” and the history of empires.⁶ This redefinition has proven successful, not least because studies have emphasized the interactions among different forms of normativity and the cacophony of multiple systems of law (or normative disorders), especially in those decentralized sites where norms historically clashed and were forced, negotiated, and mediated. However, new ecological and geopolitical realities have long triggered a reconsideration of the limits of legal pluralism and have prompted the question of what can possibly be next not only in terms of global governance but also in terms of legal polycentricity as a historical paradigm.

While the broad field of early modern art history has been quick in adopting operative concepts – such as “hybridity” – that derive from similar methodological contexts, it has been more hesitant when it comes to normativity (perhaps for good reason). That is not to say that the field has not produced excellent contributions that concern premodern normativity and the visual realm. It has done so even if (or precisely because) these contributions operate with dissimilar but related concepts in search of alternatives to established terms, such as “authority”. Triggering a much-needed “archival turn”, historians and art historians of Africa and precolonial and viceregal Latin America have offered some of the most critical lessons, including that non-orthodox, alternative literacies and other graphic systems of recordkeeping, oral histories, and material objects that store knowledge provide insights into the mutual influences and encounters between European and indigenous conceptions of law and the normative, offering notions that escaped

5

See, among others, Jacques Vanderlinden, *Les pluralismes juridiques*, Brussels 2013; Warwick Tie, *Legal Pluralism. Towards a Multicultural Conception of Law*, Aldershot/Brookfield, VT 1999; both authors provide helpful overviews of key texts on legal polycentricity.

6

See Thomas Duve, *Rechtsgeschichte als Geschichte von Normativitätswissen?*, in: *Rechtsgeschichte – Legal History* 29, 2021, 41–68 (07.01.2022); id., *What Is Global Legal History?*, in: *Comparative Legal History* 8/2, 2020, 73–115 (07.01.2022); for an alternative approach towards legal pluralism, see Richard J. Ross and Lauren Benton (eds.), *Legal Pluralism and Empires. 1500–1850*, New York 2013.

European taxonomies and visual modes of capturing.⁷ Recent books continue to deepen this strand of research,⁸ while other studies, no less ambitious, have enriched our understanding of evidence, factuality, fictionality, witnessing, the intertwinement of forensic and religious truth in art-making and reception in different arenas of early modern interconfessional and cross-ethnic Europe,⁹ or have focused on the efforts to establish visual and cultural standards of measurement before the meter.¹⁰ And yet, building on these achievements, there is still plenty to explore, especially in the many folds of the “glocal”.

Chiara Franceschini is to be congratulated for having identified this lacuna. Her newly launched Brepols series, “SACRIMA”, sets out to discuss normativity along the lines of sacred images in early modern European art and from a “multicentric global perspective” (p. 15). We now have the first edited volume of this series in print, which focuses on contested forms in early modern art. That the series insists on the pairing of sacred art and normativity must be accepted as is, even if this choice limits the debate regarding early modern visual normativity, excluding a vast but critical array of non-religious visual and material objects, large-scale civic architecture and urban structures, and other records of premodern legal cultures that, in the long run, cannot be accommodated under the leitmotif “SACRIMA”. Mapping out the conceptual framework of the series and its first volume, the foreword and introduction teach us that images and objects were often challenged “by competing agencies” (p. 11) but that artists and objects also “impose[d] their own rules and standards through the reiteration or challenging of established visual traditions, styles, iconographies, immaterialities, reproductions, and reframings” (p. 11). Therefore, the project sets

7

See, among others, Joanne Rappaport and Thomas Cummins, *Beyond the Lettered City. Indigenous Literacies in the Andes*, Durham, NC 2012; Elizabeth Hill Boone and Gary Urton (eds.), *Their Way of Writing. Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian Americas*, Washington, DC 2011; Katheryn Burns, *Into the Archive. Writing and Power in Colonial Peru*, Durham, NC/London 2010; Angel Rama, *The Lettered City*, Durham, NC/London 1996; Elizabeth Hill Boone and Walter D. Mignolo (eds.), *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*, Durham, NC/London 1994.

8

See Aaron M. Hyman, *Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, Los Angeles, CA 2021, here 1–28, see Christine Göttler’s [review](#) in this journal.

9

See Felipe Pereda, *Crime and Illusion. The Art of Truth in the Spanish Golden Age*, London/Turnhout 2018 (published in Spanish in 2017); Carolin Behrmann, *Tyrann und Märtyrer. Bild und Ideengeschichte des Rechts um 1600*, Berlin/Boston, MA 2015; ead. and Elisabeth Priedl (eds.), *Autopsia. Blut- und Augenzeugen. Extreme Bilder des Christlichen Martyriums*, Munich 2014.

10

See Emanuele Lugli, *The Making of Measure and the Promise of Sameness*, Chicago, IL 2019; a thought-provoking read in tandem with Andrew James Hamilton, *Scale and the Incas*, Princeton, NJ 2018; see Alexander Nagel, *On Scale*. Three recent books on scale throw a sharp light on attempts at human-based measurements (review of Andrew James Hamilton, *Scale and the Incas*, Princeton, NJ 2018, Zachary Horton, *The Cosmic Zoom. Scale, Knowledge, and Mediation*, Chicago/London 2020, and Emanuele Lugli, *The Making of Measure and the Promise of Sameness*, Chicago 2019), in: *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, May 2021, 86 (14.03.2023).

out to reverse “the paradigms of studies on censorship and iconoclasm”, which appear too “focused on the passivity of images against external attacks” (p. 11). This common reproach will not be accepted by every reader. We do live in a world that is shaped by censorship and iconoclasm and the academic studies of these phenomena in the past and the lived experiences of prosecuted artists who dealt with these things in the present are worthy of consideration. Instead, the series concentrates on “the active role and capacity of the image as agent – either in actual legal processes or, more generally, on the creation of new visual standards and social behaviors” (p. 11). A study of “the multi-layered normative power of images, objects, and art” (p. 11) (image normativity, in short), the series centers on three questions:

In the production and reception of art objects, which are the norms produced and perpetuated by the images themselves [...]? How do these norms relate with norms imposed on images by external agents [...]? How does artistic transfer enable or activate a fluid geography of visual norms? (p. 14).

Elsewhere, we read “when, how, where, and why does a formal artistic language become normative?” (p. 17).

Packed with many impressive attempts to reapproach notions of the period, its normative landscapes, and the (Catholic) sacred image, and doubtlessly ambitious (many of the posed questions pertain to no less than the field of image and reception history and theory), the introduction regrettably makes very little fuss about normativity itself, its linguistic equivalents in the many languages of the period, or its early or recent historiography. Instead, the introduction pulls back the normative into the realm of twentieth-century formalist literary and artistic theory, namely Gombrich’s *Norm and Form* (1966), which is read through Freedberg’s *The Power of Images* (1989).¹¹ As a result, pluralist ideas are projected on and ascribed to the (non-miraculous and non-votive Catholic) sacred image itself rather than the plural European legal environment (including Roman, Jewish, and Islamic law),¹² its colonial spheres (with intersections with colonial and indigenous law), the legal status and identity of artists (including female and disabled makers, who were deprived of legal subjectivity), or the plethora of legal personnel in premodern Europe and its Atlantic and Pacific jurisdictions (including qadis; muftis; rabbis; Latin notaries, lawyers, judges, and scribes trained in Europe; and personnel trained in overseas settlements, such as the Hispanic *escribanos públicos*, to

¹¹

An overview of this Warburgian intellectual thread and visual agency is provided by Carolin Behrmann in the chapter “Law, Visual Studies, and Image History”, in: Simon Stern, Maksymilian Del Mar, and Bernadette Meyler (eds.), *The Oxford Handbook of Law and Humanities*, New York 2020, 38–64 (16.04.2023).

¹²

An inspiring read in this context is Jessica M. Marglin, Jewish Law and the Global Turn in Legal History, in: *The Jewish Quarterly Review* 112/4, 2022, 631–635.

mention but a few).¹³ The dominating and forced conceptual focus on “the multi-layered normative power of images” in the book results in an envisioned normative and legal premodern world in which images of crucifixes have the power to crucify other images (p. 60–62) rather than, say, European delegates or representatives of the Inquisitions, indigenous law, or visual culture. However, how appropriate is it to relinquish agency to images and shift responsibility to them in the problematic historical legal and (non-legal) normative spheres?

Beyond this specific interpretation of plurality or multiplicity, unfortunately, the introduction also remains vague when it comes to developing a circumspect and forward-looking methodological framework and the instruments that would be adequate for exploring the posed questions from a global perspective, preferably by overcoming the view of Christian art produced abroad as a mere long *durée* of European art-making. In part, this is because the intellectual journey of the introduction hardly makes it to the global Catholic arenas in terms of its historiographical horizons, but also, as already mentioned, simply in terms of identifying landscapes and actors, as well as commonalities and/or discrepancies of the historical conditions that informed premodern norms. In concert with recent publications from the field of global legal history and global art history, Francisco Bethencourt’s *The Inquisition. A Global History* (1995) or Ilona Katzew’s *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (2011), both thematically compatible with the publication, would have offered guidance in this regard.¹⁴

That said, within its scope, the volume does do a wonderful job of breaking open the canon by considering many little-known but relevant and insightful visual and textual materials that were unearthed from European (especially Italian) archives that are rarely used by art historians, such as the Archivio del Dicastero per la Dottrina della Fede (ADDF) in Rome. There is much to admire about the fourteen thrilling case studies featured in the volume, written by a group that includes emerging, mid-career, and established scholars. These case studies offer a kaleidoscopic panorama of art-making, the period’s reception of art, and art-making’s multiple entanglements with notions of the normative in Catholic Europe. The essays are organized into four meaningful and timely thematic sections, each of which contributes to ongoing debates in the field. These sections include “Images and Trials”, “Contested Portraits”, “The Norm and the Copy”, and “Pictorial and Material Depths”.

¹³

See, among others, Francisco Tomás y Valiente, *La venta de oficios en Indias, 1492–1606*, Madrid 1972.

¹⁴

See Francisco Bethencourt, *The Inquisition. A Global History, 1478–1834*, Cambridge/New York 2009 (originally published in French in 1995); *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (exh. cat. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, and Mexico City, Museo Nacional de Antropología), ed. by Ilona Katzew and Luisa Elena Alcalá, Los Angeles, CA/New Haven, CT 2011.

“Images and Trials” opens with an essay by Yoshie Kojima on *fumi-e*, which are (well-discussed) trampled plaquettes of imported (and later replicated) Christian devotional images from early modern Japan that were used by the Japanese Inquisition to identify and persecute “hidden” Christians. This essay constitutes the volume’s only contribution on Catholic art outside of Europe. Chiara Franceschini then tackles the intriguing case of the Roman Inquisition’s interest in the crucifixes made by Innocenzo da Petralia. While her interpretation of the involved documents is debatable, she offers the first transcription of an ekphrastic notarial report and demonstrates in exemplary ways the importance of the visual material in inquisitional archives, which she has been a leading pioneer in unearthing. Next is a nuanced contribution by Cloe Cavero de Carondelet on how the judicial origins of religious cults affected the ways in which the sanctity of victims of ritual murder was visually established, demonstrating how sacred images could convey legal, forensic, and religious truth. What follows is a well-informed piece on how post-Tridentine censorship affected the dissemination of the little-known imagery of the Seven Archangels in Rome, brought to us by Escardiel González Estévez. Overall, this section successfully entertains ideas from the field of the history of science and joins recent efforts to show the ways in which artists’ lives intersected with courts and tribunals in Italy, including *Caravaggio a Roma* (2011), Sarah McPhee’s *Bernini’s Beloved* (2012), Letizia Treves’s and Sheila Barker’s works on Artemisia Gentileschi (2020 and 2021, respectively), and a newly launched series from the University Roma Tre and the De Luca Editori d’Arte on artists on trial (*Artisti in tribunale*), the first volume of which is Patrizia Cavazzini’s *Porta virtutis. Il processo a Federica Zuccari* (2021).¹⁵ An engagement with this literature on the editorial level might have inspired the inclusion of a contribution that would have centered on those incapacitated and yet entangled in the described legal sphere (such as a female or disabled artist) or on a case involving Islamic or Jewish legal actors or courts in Catholic Europe.¹⁶

“Contested Portraits” begins with a strong contribution by Mattia Biffis, who excavates the fascinating case of Andrea Casali, which involves issues of imposture, legal evidence, and the reception of portraiture in the artistic and legal ambient of early sev-

15

See *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero* (exh. cat. Rome, Archivio di Stato), ed. by Eugenio Lo Sardo, Michele Di Sivo, and Orietta Verdi, Rome 2011; Sarah McPhee, *Bernini’s Beloved. A Portrait of Constanza Piccolomini*, New Haven, CT 2012; Letizia Treves, *Artemisia*, London 2020; Sheila Barker, *Artemisia Gentileschi*, Los Angeles, CA 2022; Patrizia Cavazzini, *Porta virtutis. Il processo a Federica Zuccari*, Rome 2020; see also, Peter M. Lukehart, review of Patrizia Cavazzini, *Porta virtutis. Il processo a Federica Zuccari*, Rome 2020, in: *Storia dell’arte* 1/2, 2021, 320–323.

16

An intriguing case involving the legal reasoning of a rabbi, image-making and breaking in fifteenth-century Mantua has recently been addressed by Tamara Morsel-Eisenberg and Joseph Leo Koerner in eid., *Iconoclasm in Northern Italy circa 1500*, in: *Critical Inquiry* 48/1, 2021, 94–125; see also Jenny Ponzio, *The Model of Mary between Islam and Catholicism. The Figurativization of Normative Principles in the Intercultural Exchange*, in: *International Journal of Legal Discourse* 5/2, 2020 (07.01.2022).

enteenth-century Bologna and Rome. Equipped with a sharp eye for issues of decorum and semantics in portraiture, James Hall then discusses the background of a papal ban on saintly portraits of non-saints, including the rise of the pseudo-halo and saintly masquerades. Next is Nina Niedermeier's piece on the legal term *pia fraus*, its ethical implications, and its importance for our understanding of the period's reception of *ritratti rubati*, portraits taken of still-living venerated saints. Finally, Steffen Zierholz considers the meta-pictorial strategies employed by print makers and painters in representing Ignatius of Loyola as an exemplary Jesuit. Including a contribution that would have complicated the European lens on issues of identity by (for instance) focusing on the topic of hybrid cultural identity in colonial art would have given this section additional depth and relevance.¹⁷

"The Norm and the Copy" starts with an essay by Antonia Putzger, who is interested in an altarpiece by Ulrich Arp, its modified copies, their reception, and their installation in royal collections. Erin Giffin then examines insightful changes in the plethora of replicas of the Santa Casa di Loreto (especially at San Clemente in Venice), a contribution that has recently been updated through a global lens by a conference that she co-organized at the Courtauld Institute of Art.¹⁸ Sebastiano del Piombo expert Piers Baker-Bates subsequently shares his expertise on copies of Sebastiano's inventions in Italy and Spain, their meaning for the status of the sacred image, and the processes of their dissemination.¹⁹ More could have been written on Bernardo Bitti's reception of Sebastiano, especially because this section lacks a contribution on processes of translation and copying of European conventions by indigenous, colonial, or immigrant artists in the larger Catholic world. Such a contribution would have ascribed (artistic) agency also to them and those who commented on or commissioned copies beyond what is described in the introduction as "the period between Leon Battista Alberti and Antonio Palomino" (p. 18).²⁰

17

See, among many, Suzanne Preston Blier, *Imaging Otherness in Ivory. African Portrayals of the Portuguese ca. 1492*, in: *The Art Bulletin* 75/3, 1993, 375–396; Diana Fane (ed.), *Converging Cultures. Art and Identity in Spanish America*, New York 1996; Eduardo de Jesús Douglas, *Our Fathers, Our Mothers. Painting an Indian Genealogy in New Spain*, in: *Contested Visions*, 117–132; Adam Jasienski, *In the Guise of Holiness. Sanctity and Portraiture in the Early Modern Hispanic World*, diss., Harvard University, 2016.

18

The Itinerant Shrine. Art, History, and the Multiple Geographies of the Holy House of Loreto, June 30–July 1, 2022, The Courtauld Institute of Art, organized by Matteo Chirumbolo, Erin Giffin, and Antongiulio Sorgini.

19

For a different take on his reception, see Felipe Pereda, *True Painting and the Challenge of Hypocrisy*, in: Mercedes García-Arenal (ed.), *After Conversion. Iberia and the Emergence of Modernity*, Leiden 2016, 358–394.

20

See, for instance, Christa Irwin, *Catholic Presence and Power. Jesuit Painter Bernardo Bitti at Lake Titicaca in Peru*, in: *Journal of Jesuit Studies* 6, 2019, 270–293.

“Pictorial and Material Depths” opens with an essay by Josephine Neil, who offers a reading of the pictorial rendering of divine grace in Hendrick Ter Brugghen’s *Crucifixion* from c. 1625, which she puts in dialogue with similar renderings by Francisco de Zurbarán, Matthias Grünewald, and Alonso Cano. Livia Stoenescu then considers Cano’s take on medieval legends, specifically in his *Miracle of the Well*, and the media specificity of such narratives in sculpture and painting in the context of the debate on contested images in seventeenth-century Spain. Looping back nicely to the first section of the book, Todd P. Olson concludes the section by discussing the intertwinement of theology, geology, and catastrophe in the art and history of the Certosa di San Martino in Naples, focusing on Ribera’s paintings for the Certosa. He successfully portrays Naples as a site for both the formation of early modern geology and a shift from sacred to secular epistemologies, where the sacred or secular origins of lithic forms were contested (as evidenced by Ferrente Imperato’s posthumous charge of heresy for his *Dell’Historia Naturale* (1599)). For a multicentric perspective, a piece on the clashing, merging, or changing of notions of sacred materials in precontact versus colonial landscapes could have been added.

Overall, this series recalls the *Early Modern Catholicism and the Visual Arts Series* published by Saint Joseph’s University Press (eighteen volumes and counting) and is similar in character to certain edited volumes, such as *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation* (2018).²¹ Its first volume will be most appreciated by those interested in Catholic sacred art and Catholic visual norms in Catholic Europe.²² The professional editing and modern layout of the volume enable smooth and enjoyable reading. The illustrations are of high quality. In two instances in which authors allude to copies by colonial artists, the images are neither included nor discussed in depth (p. 97 and 218). While some authors might have done so elsewhere, this is a missed opportunity for the volume, as any book about image normativity projects a normative visual canon itself. The volume closes with an appendix that includes a bibliography (organized into two sections: one covers sources before 1899, and the other covers sources after 1899) and two welcome indexes with names and places. The bibliography is insular in character, as it contains many of the same issues raised above, such as a lack of literature on the early and most recent historiography of normativity, on the Inquisition as a global phenomenon, and literature that throws light on the normative

²¹

Gracyna Jurkowlaniec, Ika Matyjaszkiewicz, and Zuzanna Sarnecka (eds.), *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*, London 2018.

²²

For extra-European perspectives, see, among others, *Du Jourdain au Congo. Art et christianisme en Afrique centrale / Crossing Rivers. From the Jordan to the Congo, Art and Christianity in Central Africa* (exh. cat. Paris, Musée du quai Branly – Jacques Chirac), ed. by John Kelly Thornton, Steve-Régis N’Sondé, and Julien Volper, Paris 2016; *Christianity in Asia. Sacred Art and Visual Splendour* (exh. cat. Singapore, Asian Civilisations Museum), ed. by Alan Chong and Pedro Moura Carvalho et al., Honolulu, HI 2016.

and/or sacred art from extra-European perspectives. In addition, some classics are missing, such as Anton Boschloo's *The Limits of Artistic Freedom* (2008).²³

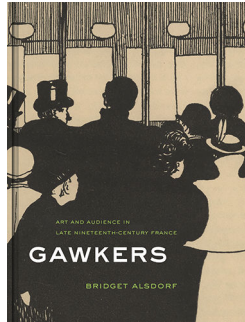
Ultimately, one can only thank the editor and authors for a stimulating collection of fascinating case studies, each of which is approached in creative and interesting ways. This timely series has the potential to unearth a significant amount of relevant visual and textual material in the years to come and will fine-tune our understanding of clashing and fusing norms in the Catholic visual realm in Europe – and maybe even elsewhere. Only time will tell whether it meets its potential and will help to catch up on the dazzling lead of other disciplines in the discussion of premodern normative polycentricity in a global perspective.

²³

Anton W. A. Boschloo, *The Limits of Artistic Freedom. Criticism of Art in Italy from 1500 to 1800*, Leiden 2008.

BRIDGET ALSDORF, *GAWKERS. ART AND AUDIENCE IN LATE NINETEENTH-CENTURY FRANCE*

Princeton: Princeton University Press 2022, 296 Seiten mit 140 Farb- und 17 s/w-Abb., ISBN 978-0-691-16638-4 (Hardback) / ISBN 978-0-691-23241-6 (Ebook).



Rezensiert von
Michelle Sturm-Müller

Die Beschreibung von Streifzügen durch Paris und des damit einhergehenden „Erlebnisses“ des urbanen Raums ist in Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts eng – beinahe untrennbar – mit der Figur des *Flâneur* verwoben. Bekannt ist dieser als sozialer Typus, den die Finesse, Intellektualität und Kultiviertheit seines stets auch evaluierenden Blicks charakterisieren. Doch während der *Flâneur* einen zentralen Stellenwert in der Forschungsliteratur hat, wird der Fokus nur selten auf seinen Gegenpart gelegt – auf den *Gawker* oder *Badaud*. Auf Deutsch wäre eine nur wenig zuspitzende Übersetzung ‚Gaffer‘. *Gawking* oder *Badauderie* wird als kollektiver Akt einer Menschenmenge verstanden, die jedes Spektakel bestaunt, das sich in den Straßen der Stadt abspielt. Gemeint ist eine integrative Praxis – jeder Teilnehmer und jede Teilnehmerin am öffentlichen Leben kann sich als *Gawker* erweisen. Einzelne Personen werden dabei zum Teil und zugleich zum Exponenten oder zur Exponentin der Masse, der nur im Kollektivsingular gedacht werden kann: „Whereas the flâneur is an individual figure of cool detachment and intellectual control, always the interpreter of his urban strolling, the badaud is emotional, highly impressionable, and distractable,

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#1-2023, S. 157–162

<https://doi.org/10.11588/xxi.2023.1.93833>



a cipher of a person both generated and fascinated by crowds.“ (S. 9) Medial wird *Gawking* mit drastischen Bildern vorgeführt: Man erkennt es an der überspitzten Gestik und Mimik – an den aufgerissenen Augen und dem weit geöffneten Mund – derer, die sich von einem Spektakel jedweder Art absorbieren lassen. Als soziales Phänomen hat die *Badauderie* aber auch subtilere Ausprägungen. Zugleich ist *Gawking* Ausdruck der Macht, durch die Aufmerksamkeit strategisch gelenkt werden kann: „[Gawkers] show the extent to which other people determine where we look, how we see, and what we do.“ (S. 21)

Obwohl das Gaffen für das urbane Milieu des späten 19. Jahrhunderts prägend war, stand es bisher nur selten im Zentrum kunsthistorischer Forschung. Entsprechend hat es sich Bridget Alsdorf, außerordentliche Professorin für europäische Kunst im 19. Jahrhundert an der Princeton University, zur Aufgabe gemacht, dieses variantenreiche Motiv des Gawkers in einer ebenso weit gefassten wie auch nuancierten Analyse zu ergründen. Erfasst werden kann der oder die neugierige Betrachter*in nur zusammen mit einem neuartigen Wechselverhältnis von „art and audience“. Davon geht Alsdorf aus, wenn sie ergründet, wie die *Badauderie* die Wahrnehmung von Ereignissen im öffentlichen wie halb-öffentlichen Raum begleitete. Die *Gawker* sind Adressat*innen städtischer Spektakel, zugleich vergnüglich und schrecklich. Bilder und Beschreibungen einer *gawking crowd* jeden Alters und Geschlechts, die überhaupt erst durch die kollektive Praxis des passiven Starrens zueinander findet, halten nicht nur die Praktik des Beobachtens fest, sondern thematisieren auch das Erlebnis des Sehens und Gesehen-Werdens in einem bestimmten Setting. Dies untersucht Alsdorf nicht nur anhand von Beispielen aus der bildenden Kunst, sondern auch mit Blick auf ausgewählte Narrative aus Presse und Literatur.

Beginnend mit einer Analyse von *La Foule de Paris*, einem Holzschnitt von Félix Vallotton, hebt Alsdorf in ihrer Einleitung die ambivalente Wirkmacht von neugierigen Menschenansammlungen hervor: „*The Paris Crowd* is a pictorial expression of crowd psychology, visualising how people clash, blend, and multiply when pressed together.“ (S. 2)

Mit dieser Illustration, die auch in der 1896 unter Octave Uzanne erschienenen Anthologie *Badauderie parisiennes. Les Rassemblements. Physiologies de la rue* abgedruckt war, steigt Alsdorf in die Thematik ein. Auf den ersten Seiten ihrer Publikation definiert sie den ambivalenten Akt des *Gawkings* zunächst im Gegensatz zur Typologie der *Flâneurie*. Daraus geht hervor, dass der *Badaud* auch die Schlüsselfigur eines theoretischen Verständnisses der Masse ist, an der Autor*innen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gearbeitet haben – wie etwa Gustave Le Bon in seinem 1895 erschienenen Werk *La Psychologie des foules*. Zudem veranschaulicht sie den medientheoretischen Aspekt der *Badauderie*, geht diese doch mit ihrer Präsenz in einer facettenreichen Medienlandschaft einher. Denn Fotografie oder Film, aber auch grafische Kunst und illustrierte Presse eröffnen Künstler*innen laut Alsdorf

einerseits neue Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit der Massen zu gewinnen und sie auf ihre Werke zu lenken, gerade indem die *Badauds* sich im Medium selbst begegnen. Doch erkannte man bei dieser Praxis stets auch die Gefahr, dass sich die Kunstschaffenden und mit ihnen die Betrachtenden den vorherrschenden Trends unkritisch unterwerfen. Die Masse stimulierte und flößte zugleich Angst ein. Künstler*innen, die den Publikumsgeschmack nicht nur bedienen wollten, sahen sich auf einem Grat zwischen Aufmerksamkeitskultur und Distanzierung wandern. Für Protagonisten wie Pierre Bonnard, die Lumière-Brüder, Henri de Toulouse-Lautrec oder Honoré Daumier wurden die *Badauds* zum „mirror of their anxiety and their sense of possibility about the audiences for art.“ (S. 16)

Alsdorf arbeitet mit einer großen Werkauswahl verschiedener Künstler*innen. Doch wenn sie immer neue Dimensionen des *Gawkers* erschließt, kommt sie dabei in jedem Kapitel auf Félix Vallotton zurück. Die Autorin erkennt in dem Franko-Schweizer einen besonders von dem sozialen Phänomen der *Badauderie* faszinierten Künstler, der die Praktik und das Blickregime des *Gawking* – einschließlich seiner Bedeutung für ein ebenso künstlerisches wie politisch kritisches Publikum – gerade in seinen Holzschnitten oder Druckgrafiken durchleuchtet hat.

Gawkers ist in vier Hauptkapitel unterteilt: „Accident“ ist den Reaktionen der Masse auf Unfälle aller Art im Stadtraum gewidmet. Blicken wir so mit den *Badauds* auf Ereignisse, mit deren Darstellung in der Presse sie rechnen konnte, wird der Blick in „Audience“ auf den Kollektivsingular der Betrachtenden hin umgedreht. Hier steht die Inszenierung und Theatralität des Publikums in Vergnügungsräumen im Vordergrund. „Street Theater“ beschreibt, wie der *Badaud* zur Schlüsselfigur des nunmehr mit dem alltäglichen Leben verknüpften Spektakels der Straßen wird. Auch in „Attraction“ sind die visuellen Medien und ihre Adressat*innen engstens miteinander verbunden: Es geht um das wechselseitige Verhältnis von Kunst, Werbung und einen öffentlichen Raum, der durch das Vordringen der Plakatkunst selbst zur medialen Inszenierung geworden war.

Mit „Accident“ widmet sich Alsdorf einem Spektrum von Sujets, die von Verkehrsunfällen über Schlägereien und Polizeigewalt bis hin zu Suizid und Hinrichtungen reichen. Im Zentrum der Darstellung verschiedener *faits divers* von Gérôme bis zu Vallotton steht stets auch die Reaktion der Massen. Nicht selten werden die Betrachtenden sogar von dem jeweiligen Ereignis ausgeschlossen – es geht nicht um das, was passiert, sondern vielmehr darum, was bei der Betrachtung des dargestellten Publikums zu sehen war: eine Ansammlung schaulustiger Passant*innen, die ein eigentlich schreckliches Ereignis bestaunen, wobei ihre Physiognomie und Körpersprache mal stärker individualisiert, mal zu einheitlicher Bewegung zusammengefasst wird. Besonders eindrücklich ist dieser Umstand in der fotografischen Reproduktion von Gérômes verschollenem Gemälde *L'Accident*. Der eigentliche Unfall wird von der Menge verdeckt, während sich weitere Menschen aus den Fens-

tern der umliegenden Häuser beugen, um einen besseren Blick auf das Geschehen erhaschen zu können. Diese Darstellung hat, wie Alsdorf darlegt, auf die Betrachter*innen einen ähnlichen Effekt, wie ihn die Menge auf vorübergehende Passant*innen ausübt: “In this structure, the crowd and the act of gawking become the spectacle (for us as much as for the depicted passersby), and the line between sympathy and morbid curiosity is blurred.” (S. 31) In weiteren Unfallszenen Gérômes, aber auch bei Vallotton oder Béraud stehen die Betrachtenden vor einem visuellen Dilemma. Einige Darstellungen – darunter auch Vallottons Illustrationen seines Romans *La Vie meurtrière* – stellen das Publikum vor die Frage nach der ethischen Verantwortung oder gar Mitschuld einer *gawking crowd*. Der Einzelne wird dadurch aus dem Gefüge der Masse herausgelöst und individuell mit seinem eigenen Verhalten konfrontiert. Dem steht die „theatralization“ der Menge entgegen: nur als Kollektivsingular kann sie sich dem Vergnügen an Unfällen hingeben. Es gehört zur sozialen Praxis der *Badauderie* ebenso wie des Gaffens, das heute teilweise strafrechtlich verfolgt wird, dass eine einzelne Person in der Menge aufgehen und sich dadurch von der Aufforderung zur Hilfeleistung entlastet sehen kann. Nur als Teil der Masse kann sie passiv bleiben. Eine ähnliche Passivität kennzeichnet jenes Publikum, das sich in urbanen Räumen wie dem Salon, der Oper oder dem Theater bewegt. Wie diese partizipieren die Passant*innen, die sich auf Boulevards tummeln, an einer „form of theater, something to be consumed as entertainment“ (S. 69).

In ihrem Kapitel „Audiences“ gelingt es Alsdorf – ausgehend von Maupassant und Mallarmés Schriften – anhand einer großen Vielfalt an Theaterszenen das wechselseitige Verhältnis von Kunst, Künstler und Publikum herauszuarbeiten. Louis-Léopold Boillys Gemälden, Daumiers Karikaturen und Vallottons Holzschnitten gemeinsam ist, dass in den jeweils dargestellten Reaktionen einer *theatrical audience* dieses Beziehungsgefüge fassbar und kritisch hinterfragt wird: Etwa durch die Gegenüberstellung einer proletarischen und einer bourgeoisen Zuschauerschaft, durch die überspitzte Darstellung des Einflusses von Kunstkritiker*innen oder durch die Charakterisierung der Besucher*innen als unaufmerksam und unfähig zu authentischen Reaktionen. Der Fokus liegt jeweils nicht auf dem Geschehen auf der Bühne, sondern auf denjenigen, die diese voyeuristisch beobachten. Die Apathie und Unbeständigkeit der einen Zuschauer*innen wird mit der Ernsthaftigkeit der anderen konfrontiert. Die Abhängigkeit der Kunst von eben jenem Publikum, das zugleich Objekt und Adressat der Werke ist, wird ebenso zum Thema wie umgekehrt auch die Möglichkeiten des unabhängigen, kritischen Blicks. Wenn Kunst dazu findet, gelangt sie zugleich auch zur Autonomie. Die Fragestellung wird mit differenzierender Rhetorik und mit Blick auf das intermediale Gefüge der Medien entfaltet, in denen die Masse vorgeführt und zugleich adressiert wird. Vallottons *Les Affices lumineuses*, das Alsdorf als Coverbild für ihre Publikation ausgewählt hat, steht exemplarisch für diesen Ansatz: Die Darstellung konfrontiert mit Grenzräumen,

in denen Theater, öffentlicher Raum und Kunst einander überschneiden. Die Nachtszene wird zum Inbegriff einer hypnotischen, doch leeren Faszination, von der die „superficiality of the spectacle they promote“ (S. 104) ausgeht.

Theatralität durchdrang aber nicht nur die Eventkultur, sondern drang auch in die Straßen vor. Auch bei ihrer Bespielung bediente man sich raffinierter Strategien der Aufmerksamkeitsökonomie. Im Kapitel „Street Theater“ diskutiert die Autorin diese Mechanismen anhand der noch wenig erforschten Gemälde und Druckgrafiken Bonnard's zu diesem Themenkreis. Die dynamischen Straßenszenen sind nun Momentaufnahmen spontaner Begegnungen mit jemandem, der inmitten einer Menge plötzlich ins Blickfeld des Künstlers und damit auch der Betrachter*innen gerät. Bonnard zeigt, wie Aufmerksamkeit, Leidenschaft und Begehren der Menge gesteuert werden können. Nicht zufällig handelt es sich bei den vereinzelt Individuen, die das Bild durchbrechen und dadurch den Fokus auf sich lenken, meistens um Frauenfiguren: „Bonnard's urban scenes are about the thrill of beauty and spontaneous attraction“ (S. 124), so Alsdorf.

Kontrastiert wird dieser mobile, dynamische *gaze* mit der paradoxerweise eher statischen Perspektive der frühen Filmkunst auf die Masse: In ihrem Unterkapitel „Gawker Cinema“ analysiert Alsdorf verschiedene Filmprojekte der Lumière-Brüder. Auch hierbei war es notwendig, die Aufmerksamkeit des Publikums für das neue Medium zu wecken und zu halten, gerade, indem es gezeigt wurde. Die emotionalen Reaktionen der verblüfften Passant*innen wurden eingefangen, um Kapital aus der so im Film antizipierten Anziehungskraft zu schlagen. Dieses Abhängigkeitsverhältnis unterstreicht auch die Figur des *Charmeur d'oiseaux*: War der *double bind* von Medium und Publikum einmal erfolgreich, drehte sich die Spirale weiter: Die jeweils erlangte Reichweite konnte genutzt werden, um die eigenen Werke weiter zu vermarkten und immer erfolgreicher ein Publikum zu binden. Damit spitzt sich jedoch auch die kritische Fragestellung weiter zu: Verkommt Kunst in dem Maße, in dem es ihr gelingt, die Aufmerksamkeit eines Publikums, das sie darstellt, zugleich auch zu gewinnen, nicht immer zu einer kommerzialisierten Form der Unterhaltung? Dem ist das vierte und letzte Kapitel gewidmet.

„Attraction“ handelt von einem Publikum, das im urbanen Raum mit Werbebotschaften in Form von beklebten *Billboards*, illustrierten Anzeigen oder Schaufensterauslagen bombardiert wird. Dabei wird es zunehmend schwieriger, zu unterscheiden, ob es sich bei den Bildern um Kunstwerke oder ihrerseits um Konsumprodukte handelte. Auch Gemälde, Druckgrafiken und Illustrationen waren abhängig von der öffentlichen Präsentation und Rezeption – auch sie konnten sich kapitalistischen Wettbewerbsstrukturen nicht grundsätzlich entziehen, sondern diese allenfalls kritisch hinterfragen.

Ausgehend von Postern, die oft eine verführerische Frauenfigur zur Vermittlerin ihrer Werbebotschaft instrumentalisierten,

schlägt Alsdorf eine Brücke zu Illustrationen und Presstexten, die durch ihre Reichweite Cabaret-Stars wie Louise Weber (*La Goulue*) zu Ruhm verhalfen. Der Warencharakter solcher Figuren macht es folgerichtig, wenn darauf eine Analyse der verführerisch angeordneten Arrangements in Schaufenstern und der Kaufhäuser mit ihrer magnetischen Anziehungskraft folgt. Erneut liegt der Fokus weniger auf den angebotenen Waren, sondern vielmehr auf den Kundinnen, nun auf den modischen Frauenfiguren. Während diese die Auslagen betrachten, werden sie zum Objekt der Begierde des libidinösen Blicks der *Badauds*. Ähnliches gilt für Vallottons beeindruckendes Triptychon *Le Bon Marché* (eines der berühmten Pariser „grand magasins“), das durch die Darstellung der ebenso farbenfrohen wie einladenden Warenwelt faszinierte. Wiederum wird die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen nicht durch das ansprechende Kaufangebot erregt, sondern durch die strategische Inszenierung der Frauenfiguren. Sie geben ihre eigene Verführung durch die angebotenen Waren und ihren Status als Verführerinnen an diejenigen, die sie selbst betrachten, weiter. Auch in *Misia à sa coiffeuse* werde die Hauptfigur, die Inbegriff der Dualität von „individualism and conformity“ in Kunst und Modeindustrie ist, zu einem dabei keineswegs nebensächlichen „bourgeois accessory“ (S. 216).

Gawkers bietet einen interessanten Querschnitt durch die komplexe, sich weiter ausdifferenzierende Medienlandschaft. In dieser breit angelegten und inhaltsreichen Studie gelingt es Alsdorf, ihrer Leserschaft die vielen Facetten der *Badauderie* näherzubringen. Sie verdeutlicht, wie eng der Akt des *Gawkings* im urbanen Raum mit der Fähigkeit der Kunst, die Menschen zum Hinsehen zu bewegen, verwoben ist. Anhand treffend ausgewählter Beispiele demonstriert sie, dass die Künstler*innen dieses soziale Phänomen für ihre Betrachter*innen nicht nur aufbereitet, sondern es zugleich auch kritisch reflektiert haben. An vielen Stellen lassen sich außerdem Parallelen zur heutigen Bildproduktion erkennen, die sowohl im Stadtraum als auch in der Medienlandschaft um die Aufmerksamkeit eines Millionenpublikums konkurriert. Das jeweilige Medium ist dabei nicht nur an die Distribution von Werbebotschaften geknüpft, sondern es wirbt dabei auch für sich selbst.

Alsdorf hat den Blick nicht nur in die Vergangenheit als Vorgeschichte heutiger Praktiken gerichtet. Überzeugend hat sie nachgewiesen, dass das Publikum durch die Bilder nicht nur adressiert wird, sondern sich als Masse darin auch selbst begegnet und in der Rolle des Gaffers bestätigt oder in Frage gestellt wird. Dieser methodische Zugang ist auch mit Blick auf Aktuelles bereichernd: Die Frage, wie ein Medium sein Publikum zu seinem eigenen Thema macht, erweist sich über das Paris des 19. Jahrhunderts hinaus als fruchtbar.

