

PROGRAMME DU COLLOQUE

Formation artistique transnationale au XIX^e siècle/ Transnationale

Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert

Projet ArtTransForm (ANR/DFG - Université François-Rabelais, Tours/ TU Berlin)

Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 28-29 mai 2015

Salle Julius Meier-Graefe

28 MAI 2015

9h00 Accueil Thomas Kirchner (Directeur du Centre allemand d'histoire de l'art)

9h15 Introduction France Nerlich (Université François Rabelais, Tours), Bénédicte Savoy (TU Berlin)

ÉCOLE NATIONALE VS. FORMATION TRANSNATIONALE

Présidence de séance :

Bénédicte Savoy

Technische Universität Berlin

10h00

Gerrit Walczak

Technische Universität Berlin

„The American School“: Die transatlantische Ausbildungsmigration nach London und Paris, 1780-1830

Galt Paris in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als natürliches Ziel jeder transatlantischen Ausbildungsmigration, so hatte sich die frühe Formation amerikanischer Künstler vornehmlich in London vollzogen. Der Schlüssel dafür lag in der Person des selbst in den Kolonien geborenen Benjamin West, der ab 1792 als Präsident der Royal Academy vorstand. Bis zu seinem Tod 1820 gab es kaum einen amerikanischen Künstler, der nicht durch sein Lehratelier ging, das schon vor Gründung der Akademie als die „American School“ galt. Als Nukleus der zukünftigen nationalen amerikanischen Malschule aber war es erheblichen politischen Spannungen ausgesetzt: Während der Kriege von 1776-1783 und 1812-1814 sahen sich die jungen Amerikaner von Verhaftung und Ausweisung bedroht. Die „democratical disposition“ des Präsidenten der Royal Academy wurde misstrauisch beäugt und führte 1805 zu seiner vorübergehenden Abwahl, während amerikanische Schüler wie Samuel Morse 1812 den Krieg gegen das Land befürworteten, in dem sie lebten und lernten.

Aus dieser Konfliktkonstellation ergab sich die graduell steigende Bedeutung der französischen Malerei, zu der sich die britische in scharfer Abgrenzung definierte: Schon 1781 war Joseph Wright von London nach Paris aufgebrochen, nachdem er als „Yankee-Doodle or The American Satan“ posiert hatte. Der zeitweise in London inhaftierte John Trumbull folgte bald, und mit John Vanderlyn traf 1805 der erste französisch ausgebildete Amerikaner in London ein. Noch Samuel Morse holt später in Paris zur Vorbereitung auf die erhoffte Ausmalung der Kuppel des Kapitols jenen Studienaufenthalt nach, der ihm 1814 von London aus nicht mehr gelungen war. Zum *Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*,

dessen Geschichte John Dunlap 1834 vorlegte, gehörte die Selbstbehauptung der amerikanischen Ausbildungsmigranten im Zentrum der britischen Kolonialmacht ebenso wie die Erschließung einer französischen Alternative.

Gerrit Walczak habilitierte sich 2009 an der Universität Hamburg und ist Privatdozent an der TU Berlin, wo er 2012-2014 mit einem Forschungsprojekt der DFG zur Migration von Künstlern während der Französischen Revolution arbeitete. Er vertrat 2012 eine Professur an der Ruhr-Universität Bochum, lehrte 2008-2011 als Lecturer an der Universität zu Köln und war als Ko-Autor am 2007 erschienenen Sammlungskatalog der Alten Meister in der Hamburger Kunsthalle beteiligt. Nach der Promotion an der Universität Hamburg 2000 war er u. a. Stipendiat am Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte und am Warburg Institute in London. Jüngste Veröffentlichungen: „Bürgerkünstler: Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution“, München/Berlin 2015 (Passagen, 45); „European Portrait Miniatures: Artists, Functions and Collections“, hrsg. zusammen mit Bernd Pappe und Juliane Schmieglitz-Otten, Petersberg 2014.

10h30

Marina Vidas

Royal Library, Copenhagen

The Paris Sojourn of Christoffer Wilhelm Eckersberg: 1810-1813

Christoffer Wilhelm Eckersberg (1783-1853), who had been awarded the gold medal from the Royal Danish Academy, Copenhagen, in 1809, left his homeland the following year to live and paint in Paris. On September 9, 1811, he joined the studio of Jacques-Louis David. During his Parisian sojourn Eckersberg kept a journal and wrote letters to friends and patrons. In them, the Danish painter provided descriptions of the training he received in the studio of the man who he considered to be the greatest painter of his time: the study of live male models, David's critique of his students' works, and the master's expositions of his ideas about nature and art. The Danish painter's writings also indicate that he was continuously plagued by financial concerns – he could not afford the expensive tuition and had to rely on patrons, advances, and loans to pay the costs of his education. After a year in the studio, Eckersberg decided not to continue, even though his French master believed he should stay on and compete for the Prix de Rome. Feeling he had learned what there was to be learned from painting male models in David's studio, Eckersberg was ready to move on. He remained in the French capital for another year and continued to take advantage of the kind of learning opportunities that had presented themselves to him during his Paris sojourn – the possibility of drawing live female models, studying and copying works of art by Old Masters at the Louvre (Raphael, Veronese, Poussin, Paulus Potter, etc.), visiting collections, exhibitions, monuments, and studios of contemporaries (e.g. François Gérard) as well as sketching outdoors in the green areas and open spaces in and around Paris.

My paper will focus on C.W. Eckersberg's Paris sojourn which, according to his journals, letters, and essays, was a formative experience for him. I will discuss

PROGRAMME DU COLLOQUE

the reasons why after receiving an education in the academy he sought out additional training in David's studio and in alternatives to mainstream institutions. Moreover, I will examine the role played in Eckersberg's development as an artist by his Danish and international network - the patrons who financed his studies and travels, the critics and acquaintances who wrote about his paintings as well as those painters in his circle who exerted an influence on the subject matter and style of the works he executed between 1810 and 1813.

Marina Vidas, Senior Researcher at the Royal Library, Copenhagen, and Adjunct Associate Professor in the Department of Art History and Cultural Studies, University of Copenhagen, received her Ph.D. from the Institute of Fine Arts, New York University, in 1997. She has lectured and published on different art historical periods, including medieval, Renaissance, and early modern. In particular, she is interested in cultural contacts between France and Scandinavia. Her most recent article « „Le Psautier de Jacob Sunesen et les transferts culturels franco-scandinaves au Moyen-Âge,” Ding, ding, ting: Objets médiateurs de culture », actes publiés sous la direction de Kim Andringa, Frédérique Harry, Agathe Mareuge et Bénédicte Terrisse, Paris: L'Harmattan (in press), addresses this theme.

11h00 à 11h15

PAUSE

11h15

Foteini Vlachou

Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa

„...if I fail, then I'm lost!” Columbano Bordalo Pinheiro in Paris (1881-1883, 1910, 1913). A Lifelong Education?

This paper will examine the peculiarities of Columbano's trajectory, the Portuguese painter who traveled to Paris initially to further his studies but returned several times afterwards, as revelatory of the complexities operating in the realms of travel, education, the appropriation of models, the impact of the local artistic field (particularly art criticism) on one's production, the necessities to adapt to the market, and the perception of the importance of the Parisian milieu in the establishment of artistic reputations.

The first part will concentrate on Columbano's first stay in Paris, where he went with a royal stipend, after failing to secure a state scholarship. The painter's aversion to formal instruction (although he was sent to Paris with a reference letter for Carolus Duran), his drifting towards alternative spaces (like the Académie Colarossi), and actively seeking non-French models (particularly Spanish) paint a vivid image of artistic training abroad. At the same time, this period was plagued with practical difficulties (Columbano moved four times in the space of his two-year stay), and experienced as lonely and melancholy, as the painter remained at the margins of French society.

The second part of the paper will examine Columbano's return to Paris thirty years later, for the preparation of his solo exhibition at the Georges Petit gallery

PROGRAMME DU COLLOQUE

in 1913. The painter's correspondence reveals the make-it or break-it dimension of the event (he called it a "life and death" question in a 1910 letter), as well as his malleability and willingness to adapt to suggestions that would make his art more palatable to a wider public. Columbano was gradually transformed from a less than willing apprentice to an enthusiastic (even if pragmatic) apostle of Parisian superiority, understood in its turn as a dense network of personal contacts (as the 1910 dinner offered to Columbano by Marcel Dieulafoy allows to infer).

Foteini Vlachou is a visiting assistant professor at the Departamento de História da Arte (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa), and a researcher at the Instituto de História da Arte of the same institution. She is currently working on two book projects for Ashgate, a single-authored volume on Portuguese history painting, monarchy and the empire at the end of the ancien régime (with a research grant from the Calouste Gulbenkian Foundation, 2014-2015), and the edited volume "Collecting and Displaying in Portugal. From João V to the Estado Novo" (co-edited with Leonor Oliveira). She is the founder and coordinator of the research network '[art in the periphery](#)' (Instituto de História da Arte), and will be editing a special issue of the RIHA journal (forthcoming 2016), on the subject of transnational landscape.

11h45

Fernanda Pitta

Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brazil

The narratives of Brazilian art in the light of the experiences of young Brazilian artists in the years 1870-1890: transnational experiences as strategies for a national construction in art

The development of Brazilian art was at the center of artistic debate in the years 1870-1890 in Brazil. The 1879 General Exhibition at the Imperial Academy of Fine Arts in Rio de Janeiro may be understood as its breaking point, since this debate erupted on account of the exhibition of two major historical paintings that depicted scenes from Brazilian history: the Pernambucana Insurrection and the Triple Alliance War. This exhibition's counterpart was a National Gallery of Paintings at the same academy, a show that was highly criticized by the press for presenting works denoting a lack of coherence and quality and that could not by any means represent a consistent vision of a Brazilian national "art school" as the display was originally intended to do. But this debate was not only produced locally. It also had the foreign training experience of young artists as its nurturing ground. The transnational artistic training of young Brazilian artists of this generation proved to be crucial for self-reflecting on the issue of how to create a Brazilian art school and to develop Brazilian art.

In this paper, I specifically examine a group of works of art produced during the training trips of some of the most important young Brazilian artists of the period, and which were introduced in the Academy of Fine Arts' collection by purchase or donation. Having Paris, Rome and Southern Italy as training fields on the various art trends and movements of the period, young Brazilian artists experienced their transnational education as a journey where they found theoretical and

PROGRAMME DU COLLOQUE

methodological support for testing and developing artistic languages that could justify their ambition to create a “Brazilian art” and to renovate the Brazilian art milieu. More specifically, I shall analyze how the adoption of a naturalist aesthetics by some of these artists served as a way to create an art coherent with modern times and concerns, but it also strategically served as a means of self-representation and identity construction for Brazilian art. Such transnational experiences thus form the foundation for a nationalist construction in art. The paper stresses how this production impacted the narrative of Brazilian art as presented in the Academic milieu and in its collection display, and also how it influenced the art literature of the times. Finally, I briefly address what these transnational experiences might mean today when “global” narratives are at the forefront of museums’ methodological concerns.

Fernanda Pitta is an art historian and senior curator at Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brazil). She received her PhD. in Art History at University of São Paulo in 2013. She writes on 19th Century Brazilian art and Historiography of art. She curated, among others, “Collections in Dialogue: Mariano Procopio Museum and Pinacoteca de Sao Paulo” (on view). This paper is a development of her manuscript: “Costume e história: a pintura de Almeida Júnior” (Customs and History: the painting of Almeida Junior, forthcoming at Editora Martins Fontes).

12h15

Discussion

13h00 à 14h30

Déjeuner

TRANSFERTS DE MÉTHODE ET THÉORIE DE L'ENSEIGNEMENT

Présidence de séance :

Eleonora Vratskidou

Technische Universität Berlin

14h30

Susanne Müller-Bechtel

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zur Praxis des akademischen Aktstudiums in Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Der Beitrag gibt Einblick in ein bedeutendes Kapitel der Vorgeschichte zur Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert: das akademische Aktstudium in Rom in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit dem Aktstudium als höchste Qualifikation ist das Selbstverständnis des akademischen Künstlers als Gelehrter der Kunst untrennbar verbunden.

PROGRAMME DU COLLOQUE

Die Gründung der *Accademia del nudo* durch Papst Benedikt XIV. im Jahr 1754 stellt einen Höhepunkt in der Geschichte der institutionalisierten Künstlerausbildung in Europa dar. Mit dieser päpstlichen Zeichenschule erhielt die altherwürdige *Accademia di San Luca* eine Einrichtung, die für einige Jahrzehnte Künstler aus vielen Teilen Europas zur Weiterbildung anzog und einen transnationalen Austausch ermöglichte. Neben der *Accademia del nudo* besuchten zahlreiche Künstler auch das Aktstudium an der *Accademia di Francia* sowie die Angebote der akademischen Meister in ihren Privatakademien (Pompeo Batoni, Anton Raphael Mengs, Alexander Trippel, u. a.).

Im Zentrum des Beitrages steht die Analyse einer Auswahl erhaltener Aktstudien, die entweder als Wettbewerbszeichnungen an der *Accademia del nudo* entstanden sind oder den Meistern oder Schülern in den Privatakademien zugewiesen werden können. Die Aktstudien dienen als Bild-dokumente für die Unterrichtsinhalte und Lehrpraktiken, für eine (Teil-)Rekonstruktion von Netzwerken und für Wege im Transfer von (akademischem) Wissen.

Der Blick auf die transnationale Praxis des Aktstudiums in Rom im *Secondo Settecento* zeichnet eine Hintergrundfolie für die Prozesse der Kontinuität und Veränderung im akademischen Milieu in Paris nach 1789.

Dr. habil. Susanne Müller-Bechtel: Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Kunsterziehung in München (LMU); Magister Artium 1997; Promotion 2006 in München (LMU) – „Die Zeichnung als Forschungsinstrument. Giovanni Battista Cavalcaselle und seine Zeichnungen nach Wandmalerei in Italien vor 1550“ (Gutachter: Prof. Steffi Roettgen, Prof. Frank Büttner, Dr. Michaela Braesel), erschienen 2009 im Deutschen Kunstverlag. 2006-2014: Wiss. Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft, Phil. Fakultät, TU Dresden (Prof. Karge) (beurlaubt: 10/2011-09/2013); Habilitation 2015 an der Phil. Fakultät, TU Dresden – „Die akademische Aktstudie (~1675-1850) – höchste Qualifikation des (früh)neuzeitlichen Künstlers, wissenschaftliches Bild, Rezeptions- und Entwurfsmedium“ (Gutachter: Prof. Henrik Karge, Prof. Jürgen Müller, Prof. Hans Aurenhammer). Zurzeit Vertretung der Professur für Niederlandistik (Nachfolge Karin Leonhard) am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn (SS 2015). Förderungen der Habil.-Schrift: scholar in residence, Salzburg; Post-Doc-Stipendium an der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom; Habilitationsstipendium, Maria-Reiche-Förderprogramm, TU Dresden (Abschlussphase).

15h00

Claudia Denk

Christoph Heilmann Stiftung/ Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

„...das Werk von einem Künstler für Künstler..“ Valenciennes' Handbuch für den neuen Landschaftsmaler und seine Übersetzung von Johann Heinrich Meynier

Die große Bedeutung von Pierre Henri de Valenciennes (Toulouse 1750 – 1819 Paris) liegt mehr noch als in seinen spektakulären Ölstudien in seiner Abhandlung *Éléments de perspective pratiques, suivis De Réflexions et Conseils à un Elève sur la Peinture, et particulièrement sur le genre du Paysage*. Im Jahr 1800 zur Zeit der Epochenschwelle erschienen, entwarf Valenciennes hier das Ideal vom

PROGRAMME DU COLLOQUE

Landschaftsmaler als kompromisslosen Empiriker. Das Innovative seines Traktates liegt in der hohen Selbstverpflichtung gegenüber den eigenen künstlerischen Erfahrungen im naturnahen Arbeiten. In Frankreich war ihm deshalb unter den großen französischen Neuerern von Corot, über Delacroix bis hin zu Pissarro eine lange Rezeption beschieden.

Der Einfluss von Valenciennes auf die deutsche Landschaftsmalerei liegt demgegenüber noch weitgehend im Dunklen, gleichwohl auch hier wichtige Vertreter der aufblühenden Gattung wie Caspar David Friedrich und Johann Georg von Dillis das Traktat in seiner frühen deutschen Übersetzung von 1803 gekannt haben.

Derzeit arbeitet die Christoph Heilmann Stiftung | Lenbachhaus München an der kritischen Edition dieser deutschen Fassung mit dem Titel *Der Rathgeber / für Zeichner und Mahler, / besonders / in dem Fache der Landschaftsmalerey. / Nebst einer ausführlichen Anleitung zur Kuenstlerperspectiv*. Die ambitionierte Übersetzung stammt von einem der produktivsten Vermittler französischer Literatur in Deutschland, dem Lektor, frankophilen Gelehrten und Zeichenlehrer Johann Heinrich Meynier (Erlangen 1764-1825). Das Editionsprojekt zur deutschen Ausgabe versteht sich als Beitrag zu den Forschungen des Französisch-deutschen Kulturtransfers, wobei ein umfangreicher Quellen-corpus (Rezensionen, Konversationslexika und Kunstbibliotheksbestände) ausgewertet wird. Unter-sucht werden zudem die von Meynier gewählte innovative Editionsform sowie die Mittlerrolle einzelner Künstler.

Claudia Denk: Studium der Kunstgeschichte in München mit Studienaufenthalten in Paris und einer Doktorarbeit zum französischen Künstlerporträt der Aufklärung: Artiste, Citoyen & Philosophe. Der Künstler und seine Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung (Wilhelm Fink Verlag, München 1998). Als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Co-Kuratorin mehrerer Ausstellungen u.a. zur französischen Landschaftsmalerei (Neue Pinakothek/Haus der Kunst 1996) und zur Liebesikonographie (Alte Pinakothek 2001). Seit 2002 Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der TU München. Zwischen 2006 und 2009 Mitglied des DFG-Netzwerkes zur Liebessemantik (Gießen). Von 2008 bis 2014 Forschungs-projekt zur bürgerlichen Memorialkultur am Bayerischen Nationalmuseum. Seit 2008 im Kuratorium der Christoph Heilmann Stiftung | Lenbachhaus München, ab 2015 deren Kuratorin und Geschäftsführerin. – Forschungsschwerpunkte: Französische (Bildnis-)Malerei der Aufklärung, Künstlerinszenierungen, Liebessemantik, Landschaftsmalerei und Memorialkultur der bürgerlichen Epoche.

15h30

Elena Chestnova

Università della Svizzera italiana

Mobile Educator - Morphing Theoretician. Gottfried Semper teaching in Germany and England

While Gottfried Semper's importance as architect and theorist is widely acknowledged, his impact as an educator remains only broadly outlined before

PROGRAMME DU COLLOQUE

his Zürich period. Yet, it is at this time that Semper had a chance to apply to teaching the inspirations of his own studies. The methods that Semper tested before 1855 became the foundation of his architectural courses at the ETH, making a lasting impact on the architectural scene in Europe and the identity of the school. This paper will address a part of this desideratum by examining Semper's teaching at the Academy of Architecture and Bauschule in Dresden (1835-1849) and the Metropolitan School of the Department of Science and Art in London (1852-1853).

The forced relocation from Dresden to London left a mark on Semper as a theorist and educator. While in Dresden, Semper's teaching duties related to two classes of students: gentlemen architects and craftsmen of the building trades. The idea of providing artistic training to the working classes was gaining strength in Germany and had in 1837 migrated to England. There, through the efforts of William Dyce, a network of art schools for educating the workers of decorative industries began to be established. It was at one of these schools in London that Semper taught during his stay.

The paper will examine the migration of Semper's teaching between Dresden and London with the help of lecture manuscripts from his archive and surviving examples of the work by students. The shift from teaching architecture to being an instructor in, mainly, decorative art is paralleled in the development of Semper's theory. He indicates, in 1853, the growing importance of "practical art" to his historical conception of architecture. This and other factors underpin the reading of Semper's theoretical work as an educational endeavour arising directly out of his transnational teaching experience. The analysis in the proposed paper aims to go some way towards appraising this thesis.

Elena Chestnova (b. 1986) is a PhD candidate at Accademia di Architettura in Mendrisio. She has graduated as an architect from the University of Cambridge and ETH Zurich and has worked in architecture, history and the non-profit sector in Zürich, London and Jerusalem. She works on her PhD within the framework of the research project 'Architecture and Globalisation of Knowledge in the 19th Century. Gottfried Semper and the Discipline of Architectural History.' She researches Semper's teaching at the Department of Science and Art and analyses Semper as an agent within the networks of popularized knowledge as well as a key figure in the history of the discipline of architectural history. Elena has presented her work at several international events and published in the peer-reviewed Journal of Art Historiography as well as through open online platforms.

16h00 à 16h15

PAUSE

16h15

Stéphanie Baumewerd

Technische Universität Berlin

Wilhelm Wach et la nouvelle école de Berlin - un « transfuge de l'école française » ?

PROGRAMME DU COLLOQUE

Le fait que l'éducation artistique en Allemagne, par exemple en Prusse dès le XVII^e siècle, s'est inspirée des méthodes françaises est bien connu. L'instauration d'un concours à l'académie royale de Berlin, semblable à celui pour le « Grand Prix de Rome » à Paris est un autre emprunt célèbre au système français.

En 1825, le premier prix de Rome prussien est remis à August Hopfgarten, un jeune élève de Wilhelm Wach. Wach était lui-même venu à Paris en 1815 comme soldat, et avait passé quelques mois de formation dans l'atelier de Jacques-Louis David et son successeur Antoine-Jean Gros. En 1819, il ouvrait un atelier d'apprentissage à Berlin, un des premiers d'après le modèle français. Le jeune Hopfgarten, il n'a que 19 ans et suit les cours chez Wach depuis 1821, se trouve confronté à la possibilité de compléter sa formation comme artiste à l'étranger. Mais où aller, à Paris ou/et à Rome, et où en premier ? Une grande discussion entre le Sénat de l'Académie de Berlin et différents membres de l'institution met en question le déroulement de la bourse. Ce débat ardent durera deux ans avant que le maître de Hopfgarten, Wach lui-même mette fin à ces tergiversations en déclarant que son élève partira pour Rome, car ce qu'il pourrait apprendre à Paris - la technique de la peinture à l'huile et le dessin d'après la nature - tout cela il l'aurait déjà appris chez son maître berlinois durant les quatre années précédentes.

Apparemment Wach se voit à la hauteur des maîtres français et compare ses méthodes avec celles des ateliers parisiens si célèbres. Mais est-ce que sa formation était vraiment si semblable à celle qui était alors proposée à Paris ? Qu'a-t-il adapté ou transformé après son apprentissage chez David et Gros ? Que reste-t-il encore de la formation artistique parisienne dans les ateliers prussiens, à l'académie et dans les ateliers privés ?

Cet exposé tient à éclaircir les conséquences d'une formation artistique d'un Allemand dans un atelier parisien et les effets possibles de cette expérience pour l'éducation des arts en Allemagne.

Stéphanie Baumewerd est doctorante à la Technische Universität de Berlin et prépare sa thèse « La formation artistique comme phénomène transfrontalier. La perception, réception et transformation des modèles d'enseignement français sur le territoire germanophone de 1793 à 1870 » (titre de travail) dirigé par Prof. Dr. Bénédicte Savoy depuis 2013. Elle est membre du Collège Doctoral franco-allemand Construire les différences II: structure - ordre social - communication depuis 2013. En 2011 elle écrit son mémoire de fin d'études en histoire de l'art sur « L'Atelier de Wilhelm Wach comme exemple d'un transfert pédagogique (réussi) entre la France et l'Allemagne 1820-1845 » sous la direction de Prof. Dr. Bénédicte Savoy. Depuis 2010, elle est membre associée du projet de recherche ArtTransForm (DFG/ANR). De 2011 à 2013, elle a été assistante étudiante et collaboratrice scientifique de Prof. Dr. Bénédicte Savoy. De 2013 à 2015, elle s'est occupée de la gestion et de la coordination des projets de recherche au département d'Histoire de l'art moderne (Prof. Dr. Bénédicte Savoy). Depuis 2014, elle coordonne le programme de bourse « Mobilité d'artistes en Europe centrale et Europe de l'Est entre 1500 et 1900 » financé par la DPWS (Deutsch-Polnische Wissenschaftsstiftung) à la TU Berlin.

16h45

Veronica Peselmann
Freie Universität Berlin

„Das ist das Neueste aus Paris' - Das muss also nachgemacht werden.“ Zum Transfer maltechnischer Praktiken in die Berliner Hochschule der Bildenden Künste im ausgehenden 19. Jahrhundert

Der Vortrag befasst sich mit Reflexionen zum maltechnischen Transfer zwischen Berlin und Paris aus Sicht der Berliner Hochschule. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Einführung von maltechnischem Unterricht in Berlin im Jahre 1895. Diese Reform ist Ausdruck eines Wandels von Produktionsverfahren und künstlerischen Praktiken im 19. Jahrhundert. In den Begründungen zur Einführung dieses Unterrichts und zur Reform der Lehrcurricula hatte der Transfer aus Paris eine wichtige Bedeutung. Als eine Erklärung für die Abwanderung zahlreicher Studenten nach Paris führt Anton von Werner, der Direktor der Berliner Hochschule, einen bestehenden Kompetenzunterschied an. Werner verbleibt in der bekannten, problematischen Unterscheidung, dass in Deutschland der Stil und in Frankreich die Technik bestimmend sei.

Das Erlernen von Maltechnik war durch Malklassen, Schulen oder institutionelle Formen geprägt. Paris als ‚Ort der Maltechnik‘ spielt in diskursiven Rechtfertigungen und institutionellen Auseinandersetzungen in der Hochschule eine wichtige Rolle. Blickt man jedoch auf die Praxis der Lehre, d.h. auf die Curricula und das Lehrpersonal, so ergibt sich ein anderes Bild. So hat einer der einflussreichsten Protagonisten der Hochschule, Carl Gussow, nicht in Paris, sondern in Rom gelernt. Auch der Dozent der Maltechnikklasse, Albert Wirth, war lediglich einmal in Rom. Das heißt, auf diskursiver Ebene war ‚Paris‘ ein semantischer Rechtfertigungsgrund, auf der praktischen Ebene spielte es in der Hochschule eine weitaus geringere Rolle. Der Transfer von Paris in die Berliner Hochschule war nützlich bei der Begründung institutioneller Reformen. Beispielsweise wurde ein Labor eingerichtet, um neue Künstlermaterialien, u.a. aus Paris, auf Nutzen und Anwendbarkeit zu überprüfen. Ziel war es, einen eigenen Zugang zu Maltechniken zu entwickeln. Der Transfer vollzog sich also auf zwei Ebenen: einmal auf der diskursiven Ebene und einmal auf der Ebene einer eigenständigen Aneignung technischer Produktionsverfahren.

Veronica Peselmann (M.A.) studierte Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft, Geschichte und Medienwissenschaften in Konstanz und Warschau. Bis 2011 wissenschaftliche Mitarbeit im Museum ‚Schloss und Park Arenenberg‘ (Schweiz). Als Stipendiatin der Landesgraduiertenförderung Berlin (NaFög, ab 2012) promoviert sie derzeit an der Freien Universität Berlin in Kunstgeschichte über Malerei- und Materialgeschichte des 19. Jahrhunderts in Berlin und Paris. Ab September 2015-2016 ist sie Fellow am Getty Research Institute, Los Angeles mit dem Projekt: ‚Why Painting? The materiality of ground and support and its impact on the conception of painting in the 19th century‘. Des Weiteren ist sie Fellow am Forschungsnetzwerk „Wahrnehmungsräume - Räume der Wahrnehmung“ am forum scientiarum der Universität Tübingen und arbeitet dort zu wissenschafts-historischen Fragen und Konzeptgeschichte. Aktuell ediert sie zusammen mit der

Forschergruppe einen Sammelband zur Frage: „Wie entstehen Raumkonzeptionen. 1600 und 1900 im Vergleich.“

17h15

Fábio D'Almeida

Universidade de São Paulo, Brésil/ Institut National d'Histoire de l'Art, Paris

La réforme de l'École des Beaux-Arts de Paris à Rio de Janeiro : réception et influence sur un élève brésilien

Pedro Américo de Figueiredo e Mello (1843-1905) a été l'un des plus importants peintres d'histoire du Brésil au XIXe siècle. Comme presque tous ses confrères brésiliens, il a voyagé en Europe afin de continuer ses études de peinture à Paris et à Rome, bien qu'il n'ait pas été, contrairement à l'usage, un pensionnaire du Prix de Voyage, mais financé directement par l'empereur Pedro II.

Américo s'est engagé dans un projet sans précédent parmi ses collègues brésiliens, à peine traité par la bibliographie de l'histoire de l'art brésilienne. Parallèlement à ses études artistiques, il s'est dédié à une formation scientifique, en s'inscrivant d'abord au baccalauréat en Sciences Naturelles de la Sorbonne (1860-62) puis en poursuivant sa formation européenne avec un Doctorat en Sciences Naturelles à l'Université Libre de Bruxelles à partir de 1866. En effet, il est devenu le premier docteur-peintre en même temps que le premier professeur d'histoire de l'art du Brésil, un fait rare dans un pays où la plupart des artistes et artisans étaient encore des affranchis de bas niveau économique et social, voire des esclaves.

Dès les premières années de sa formation en Europe, entre 1859 et 1864, il avait déjà rendu public son intérêt pour des questions historiques et théoriques, puisque, alors même qu'il était étranger, il a été le seul élève de l'École des Beaux-Arts de Paris à publier une brochure où l'on défendait la réforme controversée de l'institution, établie par un décret de 1863.

Suivant l'esprit initial de la réorganisation de l'École, Américo défendait la liberté dans l'apprentissage artistique, au-delà du cercle de l'imitation des œuvres classiques à Paris et Rome. Bien avant la réforme, il avait lui-même voyagé en Angleterre, en Belgique et aux Pays-Bas pour visiter les collections artistiques locales (comme le prescrivait un autre point du décret). Il est également significatif qu'il n'ait choisi de réaliser que des copies d'après des artistes étiquetés de « baroques » ou « romantiques », comme Guido Reni et Géricault.

Convaincu de l'importance des études d'esthétique et d'histoire de l'art, il suivit le cours que Viollet-le-Duc inaugura après la réforme, au début de 1864, et qui fut interrompu avant son terme. Puis, dans la même année, au cours de son voyage de retour au Brésil, Américo a fait publier un cours similaire, où, dans la partie finale, il formulait une théorie pour l'essor des arts nationaux, centrée sur le pouvoir de l'éducation.

Il s'agira ici d'analyser la théorie qu'Américo a commencé à développer à Paris, à partir de ses voyages en Europe, ses lectures et ses cours. En adoptant une approche qui puise dans l'histoire culturelle et l'histoire des idées, nous allons proposer une interprétation du projet - jamais entreprise à ce jour - que ce peintre a très tôt conçu, et qui visait surtout à un changement de la condition sociale de l'artiste dans son pays. En prenant en compte l'important contexte des

années de formation d'Américo pour la gestation du projet, nous allons essayer de comprendre dans quelle mesure sa défense de la réforme de l'École des Beaux-Arts a pu nourrir sa volonté de devenir un artiste-intellectuel, démontrant ainsi la possibilité d'une élévation sociale par les arts.

Fábio D'Almeida est membre du Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brésil (Groupe d'études Art&Photographie, Université de São Paulo). Doctorant en histoire de l'art à l'Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Chercheur accueilli à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris, (août.2014- juillet.2015). Éditeur de « l'Encyclopédie des Beaux-Arts de l'Institut Itaú Cultural », São Paulo. Boursier de la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

17h45

Discussion

29 MAI 2015

STRATÉGIES TRANSNATIONALES - CONSTRUCTION DE CARRIÈRE

Présidence de séance :

Béatrice Joyeux-Prunel

École normale supérieure

9h30

Sylva van der Heyden

Technische Universität Berlin

„L'école des graveurs allemands“ - Transnationale Strategien gegen den langsamen Abstieg der Kupferstecherkunst in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Um 1800 genoss die Kupferstecherkunst höchstes Ansehen in der Welt der Kunst. Die Ansprüche an die Kupferstiche waren nicht gering: Sie sollten das Original exakt wiedergeben, Farben und Formen allein durch Linien und Punkte darstellen und technisch höchste Vollendung repräsentieren. Präzision hat ihren Preis und bereitete den Weg für die Konkurrenz. Geringere Materialaufwendung und vor allem Zeitersparnis machten neu aufkommende Reproduktionstechniken im Laufe der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts für Künstler, Verleger und Publikum attraktiv. Angehende Kupferstecher in Berlin wandten sich z.B. aus finanziellen Gründen der Lithographie zu.

Was wurde also unternommen, damit sich die Kupferstecherkunst weiterhin behaupten konnte? Auf institutioneller Ebene legte man sich in Preußen Strategien für eine hochprofessionelle (Zusatz-) Ausbildung in Form von Auslandsstipendien zurecht, in Stuttgart und Nürnberg wählte man den Weg „Enkelschüler Wille's“ nach Paris zu entsenden.

Im Vortrag werden durch das ArtTransForm-Projekt wiederentdeckte Größen der deutschen Kupferstecherkunst des 19. Jahrhunderts vorgestellt und ihre Wege als

technisch-künstlerisch exzellente Akteure in dem Geflecht aus nationalen, pekuniären und künstlerischen Interessen verfolgt.

Sylva van der Heyden, M.A.: Studium der Kunstgeschichte, Literaturwissenschaften und Klassischen Archäologie in Berlin; seit 2010 freie Mitarbeiterin am ArtTransForm Projekt, 2012 angestellte Mitarbeiterin ebd.; seit 2013 Doctoral Fellow der Berlin Graduate School of Ancient Studies und Stipendiatin des Excellence Clusters TOPOI mit dem Dissertationsvorhaben: „Die Darstellung der Größe Roms in der Nachantike in zwei- und dreidimensionalen Medien des 19. Jahrhunderts“ (Betreuung: Prof. Bénédicte Savoy, TU Berlin; Prof. Friederike Fless, DAI); Forschungsinteressen und Publikationen zu „unedlen“ Materialien, Papiermaché, visuelle Kulturen, optische Medien des 19. Jahrhundert, Kupferstecherkunst im 19. Jahrhundert.

10h00

Galina Mardilovich
Chercheuse indépendante
Russian Printmakers Go to Paris

In 1875, when Ivan Pozhalostin was studying in Paris on a stipend from the Russian Academy of Arts, his mentor Fedor Jordan cautiously wrote to him that printmaking was increasingly seen as a medium ‘more tolerated, rather than necessary’ within academic walls. Jordan, the then-Professor of Printmaking at the institution, urged Pozhalostin to seek every opportunity in Paris to improve his skills so that upon his return he could help elevate the status of the printed medium. Only a few years later in 1880, printmaker Vasilii Mate was sent to study in Paris with similar resounding words: ‘You are the only hope for wood engraving not only in our Academy, but in the whole of Russia...’

This paper takes as its focus the artistic training abroad of two Russian printmakers: Ivan Pozhalostin (1837-1909) and Vasilii Mate (1856-1917). Both artists were in Paris as ‘academic pensioners’, a privilege awarded by the Imperial Academy of Arts to outstanding students with the right to travel abroad for several years. But upon their returns, these printmakers’ professional trajectories diverged significantly: whereas Pozhalostin was being referred to as the last practitioner of the dying medium of engraving, Mate was being heralded for breathing new life into Russian printmaking.

This paper examines the two artists’ specific experiences abroad and analyses the impact of European artistic training on the development of their individual methodology. In exploring the confluence of factors – social background, teachers, critical support, commercial success – that contributed to the transformation of Pozhalostin’s and Mate’s approach during their time in Paris, this paper aims to illuminate the nuances of what was at stake for Russian artists as a result of their positions as academic pensioners. Moreover, it scrutinizes the larger theoretical issues of transnational influence on the changes in the perception of Russian printmaking, its practicing artists, and Russian art more broadly.

PROGRAMME DU COLLOQUE

Dr Galina Mardilovich is an independent art historian. She received her PhD from the University of Cambridge, and is currently developing a book project that focuses on the agency of prints in Russian art. Her manuscript investigates how prints facilitated transcultural exchange during the nineteenth century, and how that was reflected in the emerging importance of Russian visual culture within national consciousness. At present, she is working on aspects of her manuscript as a scholar at Technische Universität Berlin, under the auspices of the university's project "Artist Mobility in Central and Eastern Europe 1500-1900." Galina's work has been supported by research fellowships and grants from the Gates Cambridge Trust, Metropolitan Museum of Art, American Philosophical Society, Getty Research Institute, and Francis Haskell Memorial Fund among others. In 2014, she was awarded the Mary Zirin Prize for independent scholarship by the Association of Women in Slavic Studies.

10h30 à 11h00

PAUSE

11h00

Mayken Jonkman

RKD-Netherlands Institute for Art History, Den Haag

The seduction of a young artist in Paris. The case of the Dutch artist Frederik Hendrik Kaemmerer and Goupil et cie.

This paper deals with the role of the art dealer Goupil as mediator and facilitator of artistic exchange. Goupil operated as a spider in the nineteenth-century global web, enticing young artists to Paris – the center of that web – giving them an education and binding them to the art dealer, seeing these talented youngsters as an investment and enhancing the position of the art dealer within the art market. These strategies are significant and they ultimately lead to intensive transnational artistic exchange. By focusing on the artist Frederik Hendrik Kaemmerer and his fellow Dutchmen, such as David Artz, Jacob Maris and Matthijs Maris, I shall examine Goupil's role as mediator and facilitator of such exchange.

Mayken Jonkman has held the position of curator of the nineteenth century at the Netherlands Institute for Art History (RKD) in The Hague since 2005. She studied art history at the University of Amsterdam where she specialized in Dutch nineteenth-century art in an international context. She also studied law at the University of Utrecht with a specialization in copyright law in relation to museums. Mayken Jonkman has published on wide-ranging subjects such as nineteenth-century collectors, art dealers, the image of the artist and studio practice. She is writing her PhD on Dutch artists travelling to Paris in the nineteenth century. This research will lead to an exhibition at the Van Gogh Museum Amsterdam during the second half of 2017.

11h30

Nicolas Laurent

Université Paris Ouest Nanterre

La formation des sculpteurs russes à l'étranger (1870-1914) : Allemagne, Italie, France

On se proposera, dans cette communication, d'étudier les itinéraires internationaux de formation suivis par les sculpteurs russes des années 1870 à 1914. Tout l'enjeu est tout d'abord de délimiter à quel moment un sculpteur clôt sa formation, dans la mesure où cette dernière est évidemment beaucoup plus longue que celle d'un peintre.

La première catégorie de sculpteurs à partir à l'étranger pour compléter leur formation est constituée des pensionnaires de l'Académie impériale, envoyés à Rome pour parfaire, entre autre, leur technique de taille du marbre. Mais à côté de ce parcours classique, nombre de sculpteurs n'ont pas la chance de bénéficier de ce soutien et partent par leurs propres moyens, subventionnés par divers mécènes. Et il est frappant de voir certains sculpteurs, arrivés par leurs propres moyens à Paris, regrouper autour d'eux un grand nombre de jeunes sculpteurs russes en tant qu'élèves ou obligés : c'est notamment le cas d'Antokolsky et Aronson.

Si la place de Paris comme destination privilégiée des jeunes artistes se renforce au cours de la période, en raison de l'attraction exercée par Rodin, puis par les diverses académies privées comme l'académie russe ou celle de la Grande Chaumière, il n'en reste pas moins que l'Italie est toujours prisée parce qu'elle est le lieu par excellence de l'apprentissage du travail sur le marbre, mal enseigné en Russie.

Enfin, un phénomène intéressant se produit au tournant du siècle, à savoir le départ des jeunes artistes de l'empire russe directement à l'étranger, sans même passer par une formation artistique supérieure en Russie. Les artistes en partance sont légion, mais particulièrement lorsqu'ils viennent des périphéries de l'empire, que ce soit des pays baltes ou des villes ukrainiennes de Kiev et Odessa. Ce départ à un âge de plus en plus jeune contraste avec celui des pensionnaires académiques qui partent en général après leurs trente ans, témoignant d'un contraste grandissant entre les sculpteurs dans les parcours de formation.

Nicolas Laurent : Ancien élève de l'ENS-Ulm (2005-2009), lecteur de français au Smolny College de Saint-Pétersbourg (2009-2010), chargé de cours à l'Université de Nanterre (2010-2013), puis enseignant au lycée Mozart du Blanc-Mesnil (93), actuellement en fin de thèse à l'Université de Nanterre sur le thème des parcours internationaux des sculpteurs russes entre 1870 et 1917, sous la direction de Ségolène Le Men et Claire Barbillon.

12h00

Pamela A. Ivinski

Chercheuse indépendante

Mary Cassatt, an American in Paris - and Rome, and Madrid, and Geneva....: The continental training of an Impressionist, 1865-1875

PROGRAMME DU COLLOQUE

Mary Cassatt (1844-1926), the only American to have exhibited with the Impressionists, is well known for having established a highly successful career within the French art world, an accomplishment unusual for a person of both her gender and nationality. Like many young artists in the period studied by the ArtTransForm research project, Cassatt traveled to Paris (in late 1865) in search of an aesthetic education she knew she would be unable to receive in her home country. Because as a woman she was not allowed to enroll at the École de Beaux-Arts, Cassatt first sought training with academicians Charles Chaplin and Jean-Léon Gérôme and copied at the Louvre. But rather than settling in Paris at this time, she soon left for various art colonies outside the capital, and by late 1869 she began a peripatetic, self-guided course of study during which she would spend extended periods in cities including Rome, Parma, Madrid, Seville, The Hague, Antwerp, and Geneva until putting down permanent roots in Paris in 1875 and joining the Impressionist group for their 1879 exhibition.

Cassatt's early career thus confirms a significant finding of the ArtTransForm project: that Paris, while an important lure to artists outside France, was by no means the only site of importance to students, even this student who eventually returned to and achieved great prominence within the Paris art world. The story of Cassatt's pre-Impressionist training also productively expands upon the ArtTransForm project by offering the perspective of an American woman, few of whom have ever attained the same level of success in France. Furthermore, by tracing Cassatt's movements and activities throughout the Continent, we not only learn more about how this intrepid woman constructed her own course of study by combining lessons, copies after old masters, and her own original compositions but also how her experiences in these other European cities influenced the development of Impressionism. New information about her early career demonstrates that she was not introduced to the founding tenets of the Impressionist aesthetic at the same moment that she first met Degas (around 1877), but rather that she had been moving in a parallel direction as she physically traveled the Continent. Her fascination with the brushwork of Hals and Velázquez, her interest in the gestural expression of Correggio, Murillo, and Van Dyck, her adoption of domestic subjects in the manner of Metsu and Netscher, and the lightening of her palette in keeping with Boucher and Liotard—these and other first-hand experiences of old master paintings in combination with her studies with teachers including Thomas Couture, Édouard Frère, Charles Bellay, and Carlo Raimondo reveal the degree to which this savvy American woman was able to fashion a highly effective artistic training in the face of denials and disappointments within the French academic system.

Pamela A. Ivinski received her Ph.D. in art history from the City University of New York in 2003. For almost twenty-five years she has served as the primary scholar for the Mary Cassatt Catalogue Raisonné project and has written and lectured internationally on this artist. She has also published on the American artist Maurice Prendergast and in the fields of graphic design and music. Her current projects include a book on Cassatt's prints and a visual history of Italian café culture.

12h30

Discussion

12h45 à 14h00

Déjeuner

**AU-DELÀ DE L'ATELIER. SOCIABILITÉS TRANSNATIONALES ET
EFFET DE RÉSEAUX**

Présidence de séance :

France Nerlich

Université François-Rabelais, Tours

14h00

René Hartmann, Tino Mager

Technische Universität Berlin

„Fröhliche Stunden wollen wir in Paris erleben...“ Lektionen außerhalb der Ateliers

Der Parisaufenthalt der jungen deutschen Künstler ist außerhalb der Ateliers von allerlei Ausschweifungen, Abenteuern und exotischen Verlockungen geprägt, denen sie erliegen und in die sie sich stürzen. Sie zu ergründen ist nicht nur kulturhistorisch interessant, sondern obendrein auch amüsant. Für den Großteil der jungen Künstler ist das Pariser Leben eine aufregende Abwechslung im Vergleich zu ihrer oft provinziellen Heimat in den deutschen Landen. Angesichts der Vergessenheit, in die viele von ihnen geraten sind und in Anbetracht ihrer kaum aufzufindenden Pariser Werke hat sich der künstlerische Zweck ihrer Reise oft nur bedingt erfüllt. Unabhängig davon sind jedoch Erinnerungen geblieben, die sich – wenn auch manchmal nur fragmentarisch – nachvollziehen lassen und das Bild eines bunten, zum Teil ärmlichen und prekären, aber auch aufregenden und intensiven Lebens vermitteln.

Anhand einiger Beispiele aus überlieferten Briefen und Tagebuchaufzeichnungen möchten wir den Versuch unternehmen, einen Einblick in die Stunden außerhalb der Pariser Ateliers und Museen zu geben, die das Leben der jungen deutschen Künstler sicherlich nicht weniger geprägt haben, als die künstlerischen Fähigkeiten, die sie dort erwarben. Diese Einblicke sollen, auch wenn sie eine erfrischende Prise Heiterkeit beisteuern, in erster Linie dazu dienen, das wissenschaftliche Bild des Parisaufenthaltes der jungen deutschen Künstler zu vervollständigen und Ansätze zu weiter-führenden Forschungen aufzuzeigen.

René Micha Hartmann: Studium der Kunstgeschichte und der Wissenschafts- und Technikgeschichte an der Technischen Universität Berlin mit Abschluss Magister. Thema der Magisterarbeit: „Die Hochgarage als neue Bauaufgabe – Bauten und Projekte in Berlin bis 1933“ (2009). Anschließend Promotion an der TU-Berlin im

Fach Kunstgeschichte. Thema der Inauguraldissertation: „Architektur für Automobile – Hochgaragen und Parkhäuser in Deutschland. Eine Auto[mobil]-Vision im 20. Jahrhundert“ (2015). Forschungen und Publikationen zur Architektur der Nachkriegsmoderne und zur deutsch-französischen Kunstgeschichte um 1800.

Tino Mager: Jg. 1980, Studium der Medientechnik in Leipzig sowie der Kunstgeschichte und Kommunikationswissenschaft in Berlin, Barcelona und Tokyo; 2004 Diplom; 2009 Magister Artium. 2010-2015 Doktorand am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der Technischen Universität Berlin mit einer Arbeit zum Authentizitätsbegriff im architektonischen Erbe. Forschungsaufenthalte in Japan und an der University of California, Los Angeles; Lehrbeauftragter an der TU Berlin und der ITU in Istanbul, Elsa-Neumann Stipendiat. Gegenwärtig Wissenschaftlicher Mitarbeiter des Forschungsverbundes „Welche Denkmale welcher Moderne?“ der Bauhaus-Universität Weimar und der TU Dortmund. Mitglied der Society of Architectural Historians und bei Docomomo Deutschland.

14h30

Arnika Schmidt

Chercheuse indépendante

The Lure of Rome – Nino Costa (1826-1903) and transnational exchanges in mid-nineteenth century Italy

Shortly after Nino Costa had started his artistic training with the academic painters Francesco Coghetti, Leonardo Massabò and Francesco Podesti in Rome in the late 1840s he abandoned this path and turned to the city's international artist community for inspiration. He was initiated to the landscape genre by French followers of Jean-Baptiste-Camille Corot and also drew inspiration from German and Swiss painters including Arnold Böcklin. He then further developed his artistic concept in dialogue with mostly British artists including Frederic Leighton, George Mason and George Howard. Working together in the Italian countryside since the 1850s and 1860s they established the basis for what crystallized in the Anglo-Italian Etruscan School of Art in 1883/4.

The life and work of Costa shows how the physical mobility of others and his own intellectual mobility lead to a cosmopolitan approach to landscape painting. This paper will focus on the impact Northern artists had on Costa by looking at the formative years around 1850 when he absorbed aspects of approaches to art and nature from members of the international artist community and developed his own ways based on the concept of poetic realism as pioneered by Corot. At a time when London and Paris became artistic centres where more progressive tendencies developed, Rome did not lose its appeal as an artist destination. Rather, artists that felt drawn to Rome distinguished themselves by an interest in further developing the classical landscape tradition going back to Claude. Concentrating on Costa and his circle this paper will explore how mid-nineteenth century Rome provided a dynamic platform for artistic exchanges with a potential to shape the careers of young artists, who were united by a shared aesthetic.

Dr. Arnika Schmidt is currently working on her monograph on “Nino Costa (1826-1903) and transnational exchange in 19th-century European landscape painting”, subject of her doctoral thesis that will be published in the series Studi della Bibliotheca Hertziana. She completed her doctorate under the supervision of Professor Henrik Karge at the Technische Universität Dresden in 2013. Her doctoral research was supported by fellowships from the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, the Bibliotheca Hertziana, the Yale Center for British Art, the Scuola Normale Superiore in Pisa and the Gerda Henkel Foundation. Between October 2012 and August 2014 Arnika Schmidt worked as curatorial assistant at the National Gallery in London. Her most recent academic papers include lectures on various aspects of Costa's work at the conferences “Tra Oltrealpe e Mediterraneo - Arte in Italia 1860-1915” (GAM, Milan, February 2015) and “Internationalism and the Arts: Imagining the Cosmopolis at the long fin de siècle” (London, Tate Britain, September 2013).

15h00 à 15h30

PAUSE

15h30

Lisa Hackmann

Technische Universität Berlin

Im „kochenden Hexenkessel“ von Paris - Die Februarrevolution aus den Augen junger deutscher Maler

Für nicht wenige sich in Paris aufhaltende deutsche Künstler bedeutete der Ausbruch der Revolution im Februar 1848 das abrupte Ende ihres Aufenthalts. Andere blieben und erlebten die politischen Umbrüche, die wenige Wochen später auch Deutschland erreichen sollten, hautnah. So schrieb der 25-jährige Münchner Maler Paul Martin am 24. Februar, „die Neugierde u. Aufregung“ hätte ihn „nicht mehr zu Hause“ gehalten und er wäre, statt in der sicheren Wohnung zu bleiben, Zeuge der Straßenkämpfe geworden.

Bildzeugnisse, v.a. Zeichnungen, aber auch ein Ölgemälde, sowie schriftliche Aufzeichnungen und Briefe der Künstler, darunter die des genannten Paul Martins, des Schweriners Theodor Schloepke und des Weimarer Malers Friedrich Wilhelm Martersteig, schildern das revolutionäre Geschehen in den Straßen der französischen Metropole.

Die große bildkünstlerische Resonanz, die die Revolution 1848 in Deutschland und Frankreich, v.a. in Form druckgraphischer Erzeugnisse erfuhr, ist von der Forschung beider Länder vielfach untersucht worden. Den bildkünstlerischen und schriftlichen Zeugnissen deutscher Maler, die das historische Ereignis in Paris erlebten, ist hingegen bislang nicht bzw. nur sehr vereinzelt Beachtung geschenkt worden. Der Forschung größtenteils unbekannt, sollen sie hier nun erstmals gemeinsam in den Blick genommen und auf ihre historiographische Qualität hin befragt werden. Auf unterschiedliche Weise geben die Zeugnisse Auskunft über das Geschehen und werfen folgende Fragen auf: Können die Bilder als persönliche Berichterstattung, als Illustration der eigenen Erfahrung verstanden werden? An wen waren sie adressiert? Inwieweit spiegeln sich in ihnen

PROGRAMME DU COLLOQUE

ästhetische, politische, nationale oder biographische Aspekte wider und lassen sich diese auf die Erfahrungen während ihrer Pariser Ausbildungszeit beziehen? Lassen sie beispielsweise Rückschlüsse auf ihre Ängste und Hoffnungen bezüglich der mit der Revolution einhergehenden Veränderungen der politischen und sozialen Stellung der Künstler zu? Und lassen sich schließlich in den Darstellungen bestimmte ikonographische Schemata erkennen und unterscheiden diese sich von der französischen Bildsprache?

Lisa Sophie Hackmann, M.A.: 2003-2010 Studium der Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin und an der Université Paris 1 und der Neueren deutschen Philologie an der Technischen Universität Berlin; 2010 Magisterarbeit mit dem Titel „Die Rezeption antiker Bauten im Modell um 1800“ bei Prof. Dr. Werner Busch (FU Berlin) und Prof. Dr. Bénédicte Savoy (TU Berlin); 2010-2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der TU Berlin in dem DFG/ANR-Forschungsprojekt ArtTransForm – Formations artistiques transnationales entre la France et l’Allemagne, 1793-1870; 2010-2013 Mitglied des Deutsch-Französischen Doktorandenkollegs (DFDK); seit 2011 Dissertation an der TU Berlin bei Prof. Dr. Bénédicte Savoy mit dem Thema „Die Rezeption Paul Delaroches in Deutschland“.

16h00

Davy Depelchin

Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique/ Université de Gand

Paris, première étape vers un cosmopolitisme artistique : le cas du peintre belge Jean Portaels

Ayant été gouvernée depuis Vienne, Paris et Amsterdam, la Belgique des années 1830-1840 se trouve être l’héritière d’une gestion politico-culturelle intrinsèquement transnationale. Que les regards des artistes s’y soient alors naturellement portés vers les pays avoisinants n’étonne guère. La France, dont la capitale s’établit comme la métropole de l’art moderne, exerce un attrait considérable sur les artistes belges. Le renouveau de la peinture d’histoire, servi par la notoriété internationale de quelques-uns des maîtres s’y consacrant et la réputation des ateliers parisiens parviennent au-delà des frontières hexagonales. C’est dans ce milieu parisien que le jeune Jean Portaels (1818-1895), futur professeur et directeur de l’Académie de Bruxelles qui marquera pendant cinq décennies l’histoire des beaux-arts en Belgique, s’immerge pour parfaire sa formation. Comme tant de ses confrères contemporains séjournant dans la capitale française, le peintre belge se consacre aussi bien à l’étude des maîtres anciens dans les collections du Louvre qu’à la prospection des tendances et des qualités de la peinture contemporaine exposée dans les salons. La plupart du temps, cependant, la vie de l’artiste se déroule dans l’atmosphère confinée des ateliers de formation. Avant d’être admis à l’École des Beaux-Arts (septembre 1841), Portaels entre dans l’atelier de Delaroche – introduction facilitée par le réseau social de François-Joseph Navez. Grâce au carnet d’adresse de son maître bruxellois, il a également un accès direct à des figures comme Jean-Auguste Dominique Ingres et Marius Granet. De tels cercles de sociabilité lui permettent d’élargir rapidement son réseau personnel.

PROGRAMME DU COLLOQUE

Ces années de formation parisiennes n'auront pas seulement permis à Jean Portaels de porter son regard hors des frontières belges : elles auront fait germer, à travers ces multiples rencontres, le désir d'un Orient tout autant rêvé que réel. Ce premier pas vers une autre nation aura donc fait plus qu'ouvrir Portaels à la culture française : il l'aura éveillé au cosmopolitisme.

Depuis septembre 2009 Davy Depelchin est chercheur aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (MRBAB) à Bruxelles. En association avec l'Université de Gand il y prépare une thèse sur la diffusion de la praxis orientaliste en Belgique au XIX^e siècle (soutenance prévue début 2016). Auteur de plusieurs articles scientifiques sur ce sujet, il a assuré le commissariat des expositions « De Delacroix à Kandinsky. L'Orientalisme en Europe » (Bruxelles, Munich, Marseille ; 2010-2011), « Unveiling India. The Early Lensmen, (1850-1910) » (Bruxelles, New Delhi ; 2013-2014) et « Portaels et l'appel de l'Orient (1841-1847) » (Bruxelles ; 10 février -31 mai 2015).

16h30

Emily C. Burns

Auburn University, USA

National or Cosmopolitan?: American Artists' Clubs in Paris, 1890-1910

Around 1890, two clubs were founded in Paris that targeted U.S. artists studying in the foreign capital: the *American Art Association of Paris* and the *Paris Society of American Painters*. The *American Art Association* drew its membership from the vast number of art students who circulated in the Latin Quarter, whereas the *Paris Society of American Painters* was run by an elder generation of artists who had trained in Paris in the late 1860s. These clubs negotiated a tension between the desire to assimilate into the cosmopolitan milieu of Paris and cultural pressure for nationalist retrenchment. While both organizations vocalized nationalistic values, a close look at the clubs shows their networked engagement with wider artistic circles. The *Paris Society*, for example, constructed artistic dialogue with Austria, Germany, and the Netherlands through their exhibition organizations in other important European art centers outside of Paris. In the same vein, the *American Art Association of Paris* hosted exhibitions that were open to all foreign art students in Paris, thus the work of German, British, Australian, and Polish artists were also found on their walls. In the process, this organization became an international student center in Paris. This talk focuses on the role of these artists' clubs in fashioning transnational art student experience in Paris at the turn of the century.

*Emily C. Burns est Assistant Professor of Art History à l'Université Auburn d'Alabama (USA). Elle a soutenu sa thèse en 2012 à la Washington University in St. Louis sur la construction de l'identité américaine à Paris : « Innocence Abroad: The Construction and Marketing of an American Artistic Identity in Paris, 1880-1910 ». Ses publications les plus récentes sont consacrées aux questions liées aux artistes américains à Paris à la fin du XIXe et au début du XXe siècle: "Of A Kind Hitherto Unknown": The American Art Association of Paris in 1908." *Nineteenth-Century Art Worldwide* 14, no. 1 (Spring 2015); "Puritan Parisians:*

PROGRAMME DU COLLOQUE

American Art Students in Late Nineteenth-Century Paris.” In *A Seamless Web: Transatlantic Art in the Nineteenth Century*, edited by Cheryll May and Marian Wardle. Newcastle upon Tyne: Cambridge Press Scholars, 2014, pp. 123-146; “*Revising Bohemia: The American Artist Colony in Paris, 1890-1914.*” *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914*, edited by Susan Waller and Karen L. Carter. Aldershot: Ashgate, pp 186-209. Forthcoming May 2015.

17h00

Discussion finale

Étudier la formation artistique transnationale au XIXe siècle. Méthodologies, moyens, enjeux