

Kunst als Erfahrung

Interdisziplinäres Symposium

Donnerstag und Freitag, 7. / 8. November 2024

Konzept und Organisation

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

Prof. Dr. Roger Fayet, Direktor

lic. phil. Marianne Wackernagel, Leiterin Wissenschaftsforum

Finanzielle Unterstützung

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)

Donnerstag, 7. November 2024

Moderation: Roger Fayet

Art Experience without Artists?

Albert C. Barnes, John Dewey and the “Snow Picasso”

Dario Gamboni, Prof. em. Dr.

Prof. em. Unité d’histoire de l’art, Université de Genève, Berlin

Abstract

While he did not invent the notion of “art as experience”, the American philosopher, education reformer and public intellectual John Dewey (1859-1952) gave it a systematic examination and an authoritative form in his aesthetic treatise, *Art as Experience* (1934), which begins by asserting that the work of art, identified in the “common conception” with “the building, book, painting, or statue in its existence apart from human experience”, is in reality “what the product does with and in experience”. The book is the fruit of Dewey’s exchanges and collaboration with the American physician, chemist, inventor and art collector Albert C. Barnes (1872-1951) and is dedicated to him “in gratitude”. On its publication, Barnes congratulated Dewey, but he also pointed out a flaw in the philosopher’s thesis that the perception of a work of art is organically linked (as a kind of reenactment) to the realization of that work. Referring to his own experience of perceiving a “Picasso in the snow”, Barnes argued that an authentic aesthetic experience could be provided equally by “an artist of flesh and blood or the combination of the forces of nature”. In a heated exchange of correspondence, Dewey opposed this radical interpretation of the primacy of experience and downplayed the significance of Barnes’s testimony by referring it to the notion of “sport of nature”, connected with the cabinets of curiosities of the Early Modern era. For Barnes, however, this testimony highlighted on the contrary a “new problem” in aesthetics. The paper will show how Barnes’s “snow Picasso” relates to the introduction of furniture, decorative arts, and ironwork into the “ensembles” of paintings that the collector displayed – for educational purposes – at the Barnes Foundation, and will question its complex relationship with the contemporary development of “assemblage art” and the “ready-made”.

CV

Dario Gamboni is Professor Emeritus of Art History at the University of Geneva and a Honorary Fellow of the Institut Universitaire de France. His research interests include iconoclasm, visual ambiguity, aniconism, and museums created by artists and collectors. He has written extensively on the visual arts, especially Western art of the 19th and 20th centuries, and co-curated exhibitions such as *Iconoclasm* and *Making Things Public* in Karlsruhe (ZKM) and *Une image peut en cacher une autre* in Paris (Grand Palais). His books include *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Reaktion, 1997), *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (Reaktion, 2002), *The Brush and The Pen: Odilon Redon and Literature* (Minuit, 1989; Chicago, 2011) and *Paul Gauguin: The Mysterious Centre of Thought* (Reaktion, 2013). His latest publications are *The Museum as Experience: An Email Odyssey through Artists' and Collectors' Museums* (Brepols, 2019; Hazan, 2020; Wallstein, 2022), *The Aesthetics of Marble: From Late Antiquity to the Present* (co-edited with Gerhard Wolf and Jessica N. Richardson, Hirmer, 2021), and two editions of documents from the Redon Archives: "*Sans adieu*". *Andries Bonger – Odilon Redon, correspondance 1894-1916* (co-edited with Merel van Tilburg, Cohen & Cohen, 2022), and *Redon retrouvé. Œuvres et documents inédits* (co-edited with Laurent Houssais et Pierre Pinchon, Cohen & Cohen, 2022). *The Museum as Experience* was written as a Fellow at the the Swiss Institute for Art Research SIK-ISEA and has a chapter on the Barnes Foundation, to which Gamboni has since devoted the essay "Albert C. Barnes, Display Artist" in *The Barnes Then and Now: Dialogues on Education, Installation, and Social Justice*, ed. Martha Lucy (Philadelphia: Barnes Foundation/Temple University Press, 2023, pp. 98-121).

Krise der Vorbilder. Zwei Ausstellungen von Kinderzeichnungen in Zürich: 1945 in der ETH und 1952 im Kunstgewerbemuseum

Katrin Luchsinger, Prof. em. Dr.

Kunsthistorikerin, Prof. em. Kunstgeschichte der Neuzeit, Zürcher
Hochschule der Künste, Zürich

Abstract

Eine «gemeinsame Substanz der Künste», wie sie John Dewey forderte (Dewey, *Kunst als Erfahrung*, 1934/1980, S. 217f.), suchten und fanden Kunstinteressierte in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in unvertrauten ästhetischen Feldern: Werken aus den Kolonien, der Volks-, der «Irren»- und der Kinderkunst. Die Denkfigur des Primitivismus bot Modelle an, solche Werke zu «umfassen», unter anderem indem sie «ent-historisiert» wurden (Edwards, in Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie*, 2013, S. 352). Die kunsthistorische Forschung gab diese Felder vor dem Zweiten Weltkrieg auf (Wittmann, *Bedeutungsvolle Kritzeleien*, 2018, S. 15). Die «Irrenkunst» fand einen marginalen Platz unter dem Begriff «Art Brut», der «Kinderkunst» nahmen sich Psychologie und Pädagogik an.

Ich untersuche zwei Ausstellungen von Kinderzeichnungen, die 1945 und 1952 in Zürich gezeigt wurden. Vom 10. bis 29. September 1945 fand an der ETH ein dreiwöchiger internationaler Kongress unter dem Titel «Semaines Internationales d'Etudes pour l'Enfance victime de la Guerre» statt. Fachpersonen der Disziplinen Psychiatrie, Medizin, Psychologie, Pädagogik und Sozialarbeit aus zwanzig Nationen diskutierten das drängende Problem der «kriegsgeschädigten» Kinder.

Begleitend zum Kongress richtete die «Zentraleitung der Arbeitslager», vertreten durch Samuel W. Jeanrichard, eine Ausstellung mit 354 Zeichnungen von 118 Kindern aus neun Flüchtlingsheimen in der Schweiz ein. Die Zeichnungen befinden sich im Archiv für Zeitgeschichte der ETH (AfZ). 1952 veranstaltete die Schweizer Sektion der «New Education Fellowship» («Weltbund der Erneuerung der Erziehung»), NEF, einen Kongress mit dem Titel «Internationale Studienwoche für die Psychologie der Kinderzeichnung» im Zürcher Kunstgewerbemuseum (unter Direktor Johannes Itten), ebenfalls im Rahmen einer Ausstellung, diesmal von 3 000 Kinderzeichnungen. (Eine Auswahl findet sich ebenfalls im AfZ.) Die beiden Studientage unterscheiden sich nicht nur im Titel, sondern auch in ihrer Ausrichtung stark. Der Begriff des «kriegsgeschädigten» Kindes taucht nicht mehr auf. Psychologie und Heilpädagogik des sogenannt verhaltensgestörten Kindes sind das Thema. Was bedeutet das für das Verständnis der ausgestellten Bilder, die erzieherischen Konzepte und die Kinder selbst? Diese äussern sich in ihren Zeichnungen als Autor:innen und «Zeit-zeugen» (Lehninger, 2015). Der Vorgang der «Erfahrung» der Kinderzeichnungen wird zu einer relevanten (so mein Vorschlag) Kunsterfahrung.

CV

Katrin Luchsinger, Dr. phil. I, geb. 1954, studierte Kunstgeschichte und Psychologie an der Universität Zürich. Bis 2019 hatte sie an der Zürcher Hochschule der Künste eine Professur für Kunstgeschichte der Neuzeit und der frühen Moderne inne. Am Institut für Cultural Studies in the Arts erforschte sie in drei Nationalfonds-Projekten das Kunstschaffen von Patient:innen in psychiatrischen Anstalten in der Schweiz im Zeitraum 1850 bis 1930 und die Sammlerinteressen der Psychiater (<https://blog.zhdk.ch/bewahrenbesondererkulturgueter/>). Mehrere Ausstellungen, u.a. in den Kunstmuseen Bern, Thun und Thurgau, in der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg und im LENTOS Kunstmuseum in Linz, und Publikationen begleiteten diese Forschungsarbeit. Seit 2019 ist Katrin Luchsinger als selbständige Kunsthistorikerin tätig. Ihre Schwerpunkte sind die frühe Moderne, Kunst und Psychologie / Psychiatrie, das Konstrukt des kulturellen Primitivismus, Kunst und Fotografie in der Psychiatrie, Kinderzeichnungen und zeitgenössische Kunst. [https://www.katrinluchsinger.ch/de; info@katrin.luchsinger.ch](https://www.katrinluchsinger.ch/de;info@katrin.luchsinger.ch)

Entlang der «Textur». Zur kunstwissenschaftlichen Handhabung eines affekttheoretischen Begriffs am Beispiel der Expo 64 in Lausanne

Mike Bill, M. A.

Kunsthistoriker, wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Siegen

Abstract

Der Vortrag befasst sich mit dem Potenzial des queer- und affekttheoretischen Begriffs der «Textur» für kunstwissenschaftliche Untersuchungen. Ausgehend von der Begriffsverwendung der queer-feministischen Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick (1950–2009) ist darunter die Beziehung zwischen der oberflächlichen Beschaffenheit von Objekten und deren Inszenierung affektiver Wirkung zu verstehen. Die Autorin legt den Gebrauch des Texturbegriffs für die historische Arbeit insofern nahe, als sie ihn als Mittel zur Befragung des Stellenwerts zeitgebundener ästhetischer Qualitäten versteht. Ob in physischen oder literarischen Räumen in Erscheinung tretend, gibt die Textur laut Sedgwick über die historischen Verhältnisse von Geschmacksübereinkünften Auskunft. Im Vordergrund des Vortrags steht die These, dass die Erörterung von Texturen in den bildenden

Künsten es nun erlaubt, verhärteten Dualismen der Kunstgeschichtsschreibung methodisch entgegenzuwirken. Am Beispiel der Schweizerischen Landesausstellung 1964 – kurz Expo 64 – soll dies beispielhaft dargelegt werden. Statt die an der Expo 64 präsentierten monumentalen Skulpturen von Zoltán Kemény (1907–1965) und Jean Tinguely (1925–1991) als von der Politik vereinnahmte künstlerische Positionen zu betrachten (und damit die altbekannte und eindimensionale Gegenüberstellung von autonomem Werk und ideologischer Ästhetisierung zu untermauern), birgt die Thematisierung von deren Texturen die Möglichkeit, über die Werke als Projektionsflächen nachzudenken. So verdeutlicht bereits der Blick auf das künstlerische Programm der Expo 64, dass Keménys und Tinguelys Werke Schauplätze einer Aufwertung ästhetischer Erfahrung an sich suggerierten: Als «abstrakte Plastik[en]» haftete ihren Texturen nicht nur die modellhafte Vorstellung einer von Freiheiten durchzogenen, wirtschaftlich erfolgreichen Zukunft an, sondern auch die Idee drohender Kontrollverluste durch zunehmend maschinisierte Produktionsprozesse.

CV

Mike Bill ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am interdisziplinären, DFG-geförderten Graduiertenkolleg «Architekturen Organisieren» an der Goethe-Universität in Frankfurt a. M. Davor war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen tätig. Bachelorstudium der Kunstgeschichte und Deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Darauffolgendes Masterstudium der Curatorial Studies an der Goethe-Universität und Staatlichen Hochschule für Bildende Künste – Städelschule in Frankfurt a. M. Mit einem Fokus auf sozialhistorische Bedingungen widmet sich Bill in seiner kunstwissenschaftlichen Forschung der Geschichte von (Kunst-)Ausstellungen im deutschsprachigen Raum sowie der Aufarbeitung materialistischer Theorien zu Kunst und Ästhetik im frühen 20. Jahrhundert. Neben seiner wissenschaftlichen Arbeit ist Bill als Kunstvermittler und Kurator tätig.

Définir l'art immersif contemporain ? Retour d'expérience avec l'exposition « Vivre l'oeuvre » au Musée d'art de Pully

Victoria Mühlig, M. A.

Conservatrice au Musée d'art de Pully

Abstract

En pleine expansion, l'art immersif s'impose comme une pratique artistique majeure, captivant un public toujours plus large grâce à ses expériences multisensorielles où corps, émotions et environnement interagissent. Cette forme d'expression évolue aujourd'hui avec l'intégration des nouvelles technologies telles que le jeu vidéo et la réalité virtuelle, permettant aux artistes de créer des environnements hybrides qui transcendent les frontières entre arts visuels, arts scéniques, architecture et arts numériques. La réception des œuvres n'est ainsi plus déterminée par la dichotomie objet-sujet, mais par une spatialité aux marges de l'art et de la réalité, modelée par les perceptions sensorielles du public, devenu protagoniste.

L'exposition *Vivre l'oeuvre. Voyage aux frontières de l'art immersif contemporain* (Musée d'art de Pully, février-juin 2024) a présenté onze installations d'artistes suisses et internationaux, invitant le public à vivre une expérience où les frontières entre spectateur·ice et œuvre deviennent délibérément perméables. Entre récits immersifs, réalités mixtes et univers sensoriels, l'exposition a interrogé les modes traditionnels de perception de l'œuvre tout en explorant la nature fluide de cette pratique artistique.

Cet exposé propose une réflexion sur les enjeux épistémologiques soulevés par l'exposition. À travers des exemples concrets, il démontre comment l'engagement du public redéfinit les modalités de réception et la relation entre spectateur·ice et œuvre, ainsi que les frontières entre savoir intellectuel et expérience sensorielle.

CV

Victoria Mühlig (CH, *1987, Genève) est historienne de l'art et conservatrice au Musée d'art de Pully, où elle est responsable des expositions d'art contemporain et de photographie. Titulaire d'un master en histoire de l'art et d'un master en management public (UNIL / UNIBE), elle a travaillé en tant que collaboratrice scientifique au Musée d'art du Valais, où elle a été commissaire d'exposition du Prix culture Manor Valais. Co-Salonnière du Salon Suisse de la Biennale de Venise en 2019, elle a contribué à la programmation de performances et de conférences pour la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia. Elle est membre du comité de near, l'association suisse pour la photographie contemporaine, et participe à divers jurys et commissions culturelles ou artistique en Suisse.

Moderation: Franz Müller

After-show tang: The exhibition views of Maria Netter

Diogo Pinto, M. A.

Artist and Curator, Basel

Abstract

In contemporary art practice, the creation and exhibition of artworks are increasingly subsumed by the production of images, driven by the need to consume and disseminate visual content. This shift, exacerbated by the rise of social media platforms like Instagram, has reshaped how art is perceived and engaged with, leading to a standardized photographic representation of exhibitions. Photography, once primarily a tool for archiving, has become integral to the conceptualization and display of art, contributing to a flattening of artistic practice to fit the demands of a continuous image economy. The historical work of art critic Maria Netter offers an alternative to this trend. Netter, an avid self-taught photographer, captured exhibition views in an intuitive and unrefined manner that prioritized the experience of the exhibition. Her candid, black-and-white images, taken without professional equipment or staging, humanize the exhibition space and reveal a personal engagement with the art. These "exhibition sightings," as opposed to mere documentation, evoke the transient atmosphere of the exhibitions and invite reflection on the purpose and effect of photographing art. Ultimately, the tension between capturing the reality of exhibitions and shaping their image for distribution raises important questions about the role of photography in artistic practice today.

CV

Diogo Pinto (*1993 Lisbon, based between Basel and Lisbon) critically explores the circumstances of visual artists who have operated in atypical contexts. The exhibitions he stages unfold complex formal entanglements through historical references and collaborations with those rejected by the prevailing canons. Through painting, curating, writing and publishing, she seeks to expand the exhibition format as an artistic medium. www.diogopinto.org

Harald Naegelis Zürcher Totentanz. Wahrnehmung von Graffiti-Kunst im digitalen Zeitalter

Anna-Barbara Neumann, M.A.

Kunsthistorikerin, Geschäftsleiterin Harald Naegeli Stiftung, Zürich

Abstract

Es geschah während des Corona-Lockdowns im Frühjahr 2020. Gegen fünfzig tanzende Skelette tauchten an Fassaden bedeutender städtischer Institutionen wie Schulen, Spitäler oder Kirchen auf. Nicht nur die Medien berichteten darüber, auch in den sozialen Netzwerken wurde über die neuen Sprayzeichnungen diskutiert: «Ist er es wirklich?». Schnell war klar: der «Sprayer von Zürich» war wieder unterwegs. Harald Naegeli (*1939), Pionier der Schweizer Street-Art, war 2020 aus seinem Exil in Düsseldorf nach Zürich zurückgekehrt und führte mit seiner Spraydose die mittelalterliche christliche Tradition der Totentänze im beinahe menschenleeren Stadtraum fort.

Als Naegeli von 1977 bis 1979 in Zürich mit seinen ersten Sprayzeichnungen gegen die Uniformierung der Stadt protestierte, wurde er angezeigt, verfolgt und schliesslich zu einer mehrmonatigen Freiheitsstrafe verurteilt. Trotz ihrer kontroversen Natur hat diese Kunstform mittlerweile eine unbestreitbare Popularität erlangt und findet sich heute in Museumsausstellungen, als Auftragswerke und als kulturelle Attraktionen wieder. Die besondere Wirkung von Graffiti beruht vor allem auf ihrer illegalen und spontanen Anbringung sowie ihrem ephemeren Charakter. Früher wurden Graffiti-Botschaften und Bilder zumeist im Vorbeigehen wahrgenommen, doch heute erlaubt die Verbreitung von Smartphones und sozialen Medien eine direkte und unmittelbare Kommunikation des Erlebten. Vergängliche Kunstwerke können nun dokumentiert und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Dieser Beitrag untersucht, welchen Einfluss Instagram auf die Wahrnehmung von Graffiti hat und welche neuen Formen der Beziehung zum Bild und der visuellen Erfahrung dadurch entstehen.

CV

Anna-Barbara Neumann (*1991), geboren in Zürich, studierte Sinologie und Kunstgeschichte an der Universität Zürich, in Peking und Maastricht. Sie hat für verschiedene kulturelle Organisationen gearbeitet und ist seit 2020 als Kuratorin im Atelier Harald Naegeli tätig. Im Jahr 2021 kuratierte sie die Ausstellung *Harald Naegeli – Der bekannte Unbekannte* im Musée Visionnaire in Zürich und arbeitete an mehreren Publikationen, darunter *Wolkenpost* (2021), *Harald Naegeli in Köln* (2022), *Zürcher Totentanz* (2022) und *Der «Sprayer von Zürich». Texte und Gespräche 1979–2022* (2024). Seit 2021 ist sie Geschäftsleiterin der Harald Naegeli Stiftung in Zürich.

Anri Sala, *Intervista (Finding the Words)*, 1998. Erfahrungsqualität und Open Access

Resources

Stefanie Manthey, M. A., CAS Angewandte Kunstwissenschaft. Material & Technik

Kunstwissenschaftlerin, Assoziiertes Mitglied SNF-Projekt «Activating Fluxus» (HKB Bern), Basel

Abstract

Online ist ein Mix an Informationen und Daten über Videoarbeiten und Filme von Kunstschaffenden verfügbar: Stills als Einzelvisuals oder im Rapport, Teilmitschnitte, Sequenzen, Fassungen in gesamter Länge, anteilig annotiert mit Informationen zu Auflagenhöhe und Screening-Vorgaben und ergänzt um Kurzbeschreibungen. Das Spektrum an Anbieter:innen reicht von Websites, die von

Kunstschaffenden, Galerien, Museen, Festivals und Produktionsfirmen gehostet und betreut werden bis hin zu Open Access Resources wie Video-Portalen und Youtube.

Die ersten Screenings von *Intervista (Finding the Words)*, (1998), der Videoarbeit, mit der Anri Sala erstmals internationale Aufmerksamkeit erreichte, fanden gleich nach ihrer Fertigstellung, dicht aufeinanderfolgend im Kontext internationaler Dokumentar- und Short-Film Festivals statt. Ein Jahr später folgte die erste museale Präsentation in der Ausstellung *After the Wall. Art and Culture in post-communist Europe* mit Stationen im Moderna Museet Stockholm (16. Oktober 1999 – 16. Januar 2000) und dem Ludwig Museum of Contemporary Art, Budapest (15. Juni – 27. August 2000). *Intervista (Finding the Words)* ist ein Beispiel, wie sich Entwicklungen, time based media art im institutionellen Kontext zu präsentieren, zu inventarisieren, dokumentieren und zu vermitteln und das Hybrid aus Sichtbarkeit und Verfügbarkeit im Digitalen durchdringen. Im Rahmen des Vortrags wird untersucht, welche Prämissen und Verständnisse von Erfahrung mit Kunstschaffenden als autorisierenden Akteur:innen gelten oder zurückgewiesen werden. Schwerpunkt des Vortrags ist die Frage, welche Konsequenzen aus geteilten Verantwortlichkeiten für die physische und digitale Erhaltung mit dem Parameter Erfahrungsqualität auf institutioneller Ebene bereits gezogen wurden und in Anerkennung der Pluralisierung von Möglichkeiten der Erfahrung zu ziehen sind.

CV

Stefanie Manthey, Kunstwissenschaftlerin, Autorin, Dozentin und Kunstvermittlerin (Kunstmuseum Basel, Schaulager Basel), Assoziiertes Mitglied SNF-Forschungsprojekt «Activating Fluxus» (HKB-Bern), Studium Kunstgeschichte, Anglistik, Komparatistik (Rheinische Friedrich Wilhelms Universität Bonn, Ruhr-Universität Bochum), Promotionsstudiengang Museums- und Ausstellungswesen (Bayerische Staatsgemäldesammlungen / LMU München), CAS Angewandte Kunstwissenschaft Material und Technik (SIK-ISEA, ZHdK Zürich).