

Palais de l'Athénée
2 octobre 2020
Leçon d'adieu

Dario Gamboni

« Le doux et bienfaisant
loisir » :
leçon d'épistémologie
buissonnière



leçon d'adieu

leçon d'adieu = Abschiedsvorlesung

Abschied nehmen = prendre congé

Abschiedsvorlesung = leçon de congé

récréation

A. – Détente, distraction, délassement qui succède à un **travail**, à une occupation **sérieuse**.

– [Dans un établissement scol.] Temps accordé aux élèves pour se délasser, pour se détendre; cette détente elle-même.

Étymol. Empr. au lat. *recreatio* « rétablissement ».

re^ecréation

A. – Détente, distraction, délassement qui succède à un travail, à une occupation sérieuse.
– [Dans un établissement scol.] Temps accordé aux élèves pour se délasser, pour se détendre; cette détente elle-même.

Étymol. Empr. au *lat. recreatio* « rétablissement ».

loisir

A. – *Vieilli, au sing.* Possibilité, **liberté** laissée à quelqu'un de faire ou de ne pas faire quelque chose.

1. *En partic.* Possibilité d'employer son temps à son gré.

4. *P. méton.*

a) Espace propice au loisir, à la flânerie, à la **divagation** (d'animaux).

B. – Temps dont on a la libre disposition pour faire quelque chose.

4. *En partic., gén. au plur.* Espace de temps habituellement libre que laissent les occupations et les contraintes de la **vie courante** (**travail**, sommeil, nutrition principalement).

Étymol. Substantivation du verbe a.fr. *loisir*, impers. « être permis » (2^e moitié x^es. *lez ind. prés. sing.* 3 *St Léger*, éd. J. Linskill, 93), du verbe impers. lat. *licere* « être permis »

« Le loisir n'est pas un privilège ; il n'est pas une faveur ; il n'est pas une injustice sociale ; il est la nécessité bienfaisante par quoi se façonnent l'esprit, le goût, le discernement de soi-même. »

« Le loisir n'est pas un privilège ; il n'est pas une faveur ; il n'est pas une injustice sociale ; il est la nécessité bienfaisante par quoi se façonnent l'esprit, le goût, le discernement de soi-même. »

« Pour ne parler ici que de l'élève peintre à l'académie, je le compare à la graine que le semeur a jetée dans le champ pour être mise en fécondation à tout hasard par la charrue qui passera aveuglément sur elle, jetant de la terre propice ou non, au petit bonheur. La charrue, c'est la règle, le lycée, l'académie de peinture, le maître sans amour peut-être et indifférent, qui vient à heure et jour fixes, puisqu'il fonctionne. L'élève est là bien loin du **doux et bienfaisant loisir**, et des heures bénies où l'intuition le guidera. Je crois à un enseignement fructueux par communication naturelle, à côté d'un maître de notre choix, et même dans son intimité si possible, tel qu'il se pratiquait naguère. »

Odilon Redon, *À soi-même* [1922], Paris, Corti, 1961, p. 106, 135

« J'ai toujours là sous les yeux votre lettre dont les questions m'embarrassent. [...] Quel intérêt trouvez-vous à savoir si je me mets devant le chevalet ou la pierre [lithographique] avec les prévisions d'un **concept préalable**. [...] / Je puis vous confier toutefois, si bon vous semble, des particularités invincibles de ma nature. Ainsi j'ai horreur d'une feuille de papier blanc. [...] une feuille de papier me choque tant, que je suis obligé, dès qu'elle est sur le chevalet, de la griffonner de charbon, de crayon, ou de toute autre matière, et cette opération lui donne vie. Je crois que l'art suggestif tient beaucoup des **incitations de la matière elle-même** sur l'artiste. Un artiste vraiment sensible ne trouve pas la même fiction dans des matières différentes, parce qu'il est par elles différemment impressionné. / Ceci pour vous faire comprendre combien le concept préalable dont vous parlez est d'une action relative et indirecte. Il est souvent sans doute comme une entreprise de départ que l'on abandonne au cours du chemin pour suivre les **sentiers charmants de la fantaisie**, cette souveraine, qui nous ouvre soudain des séductions magnifiques, surprenantes, et qui nous subjuguent. Elle a été mon ange gardien. Autrefois beaucoup plus qu'aujourd'hui, hélas ! Elle aime les fronts perplexes qui ondoient. Elle aime surtout la jeunesse et l'enfance, et la sagesse est de rester toujours un peu enfant, pour créer. »

Odilon Redon à André Mellerio, 16 août 1898, in *Lettres d'Odilon Redon*, 1923, p. 33



Odilon Redon, *Carnet de Chicago*, folio 24, 11 x 18,5 cm. The Art Institute of Chicago

Odilon Redon, *Génie des eaux*, 1878, fusain, 46,6 x 37,6 cm . The Art Institute of Chicago



Odilon Redon, *Profil sur méandres rouges*, avant 1903, pastel, 52 x 36 cm. Musée d' Orsay, Paris



méandre

A. – Sinuosité, généralement répétée, décrite par un fleuve, une rivière et due à la pente très faible de leur cours.

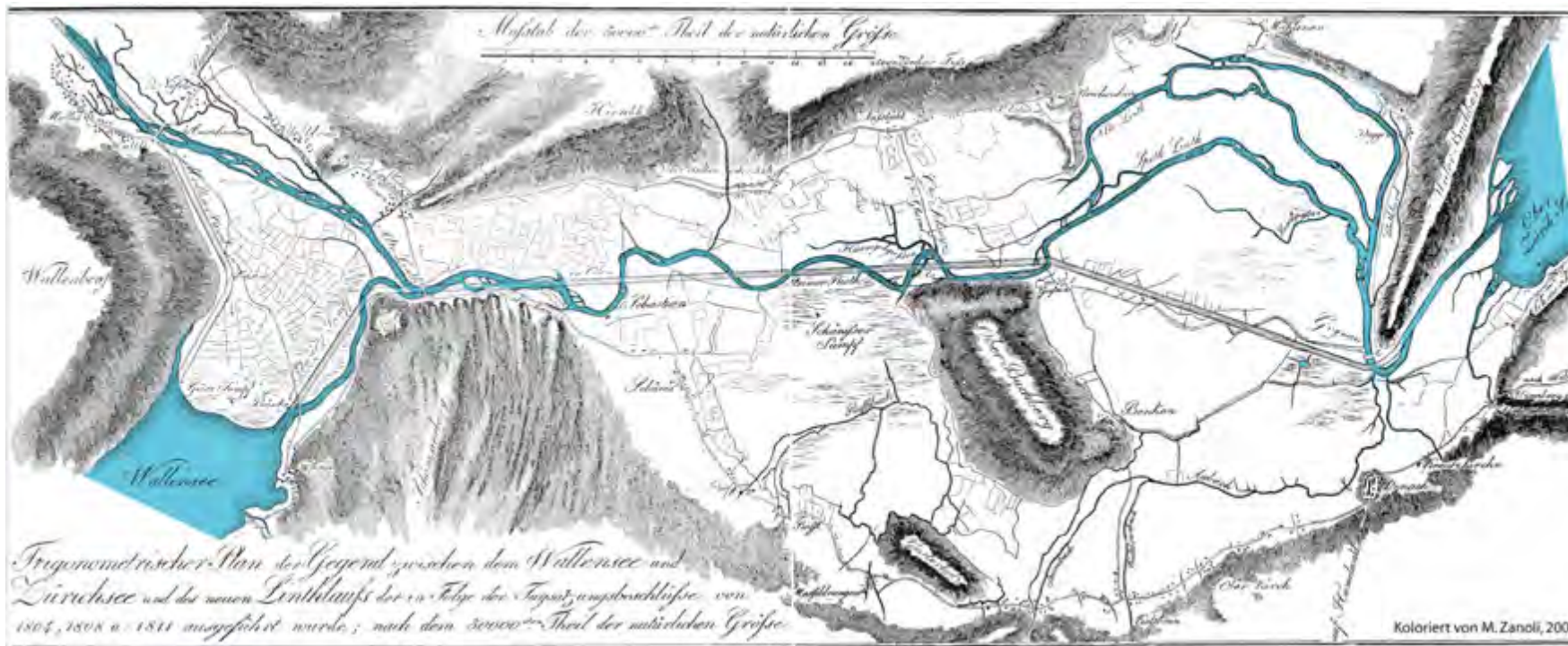
– *GÉOMORPHOL. Méandres divagants, libres. Méandres s'inscrivant dans une plaine en matériaux meubles. Méandres encaissés. Méandres s'inscrivant dans une vallée qui elle-même décrit des méandres* **B.** – *P. anal. Suite de courbes dans le tracé (d'une voie de communication, d'un parcours)*

C. – *Au fig. Détour, cheminement complexe et capricieux dans les activités ou le comportement de l'homme.*

Étymol. *Empr. au lat. Maeander, lui-même empr. du gr. Μαίανδρος, le Méandre, fleuve d'Asie Mineure au cours très sinueux, et, au fig. «sinuosité, replis tortueux», également pris comme nom commun en latin*

Mississippi River Meander Belt, 1944,
carte du géologue Harold Fisk

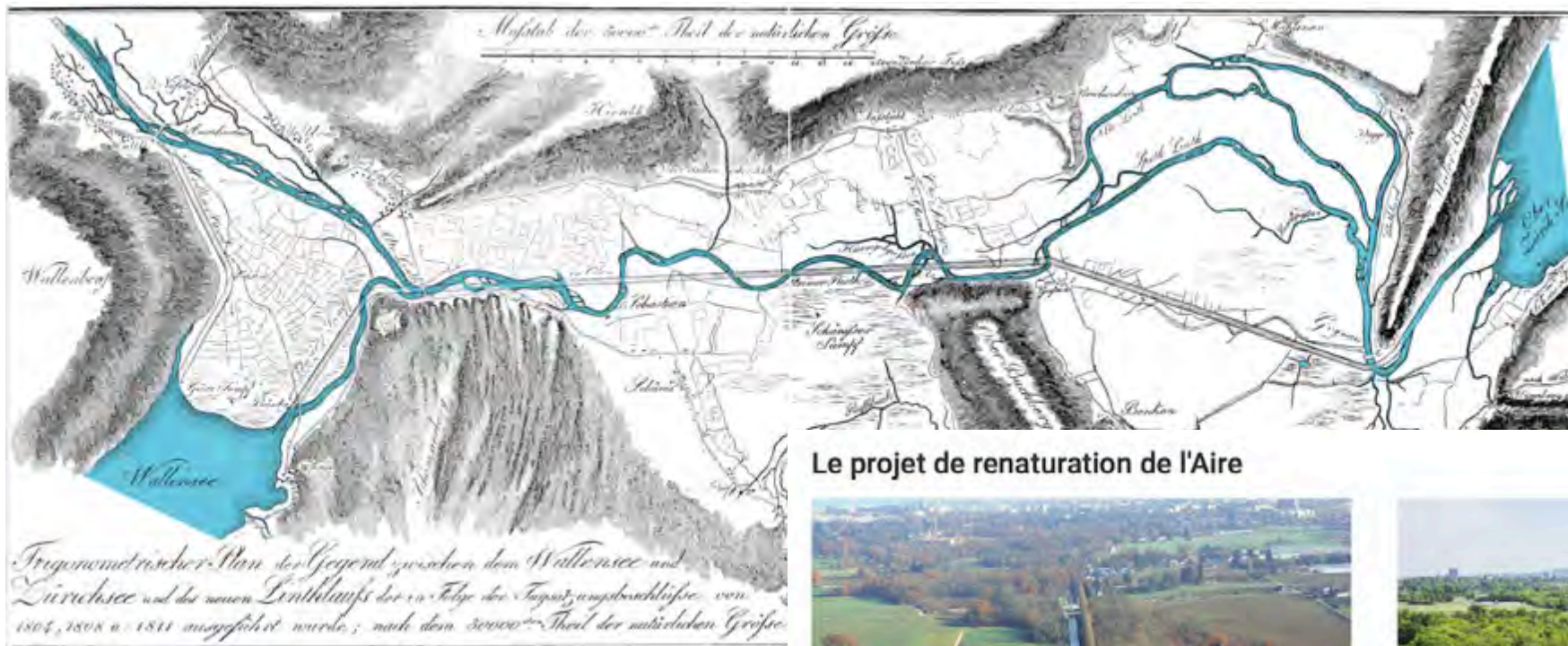




Plaine de la Linth avant et après la correction de 1807-1811

Ziegelbrücke, monument à Johann Conrad Escher de la Linth, 1823





Le projet de renaturation de l'Aire



L'Aire, avant la renaturation

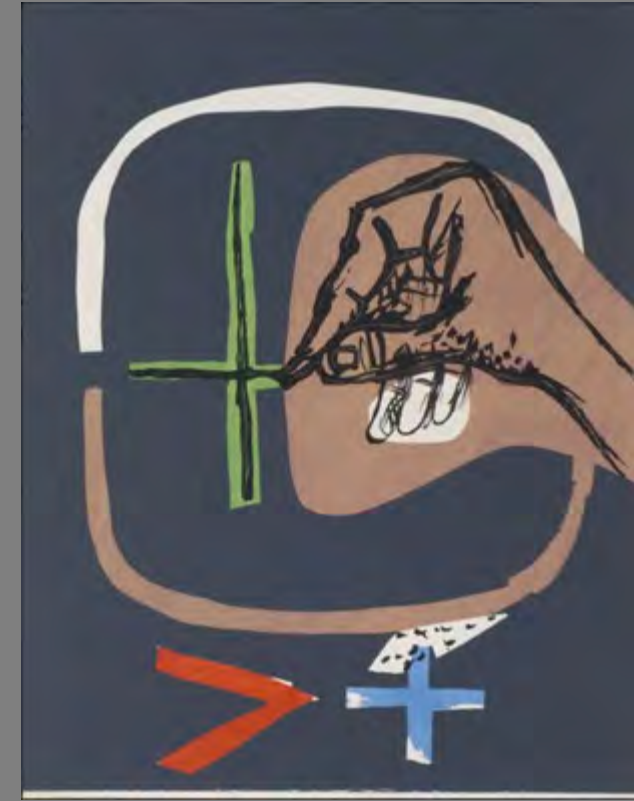


L'Aire, après la renaturation

Canton de Genève, renaturation de l'Aire à partir de 2002, Prix du paysage du Conseil de l'Europe en 2019



« L'idée elle aussi tâtonne se cherche bute en tous sens allant aux extrêmes poser les bornes de la gauche et de la droite. Elle touche l'une des rives et puis l'autre. Elle s'y fixe ? Elle a échoué ! La vérité n'est présente qu'en quelque lieu du courant toujours cherchant son lit. [...] » Mais la vie exige passage force le barrage des vicissitudes. Elle tranchera le méandre percera ses boucles les soudant là précisément où une course dévergondée les avait fait se toucher. Le courant file droit à nouveau ! [...] La loi du méandre est agissante dans la pensée et l'entreprise des hommes y fomentent des avatars renaissants. Mais la trajectoire jaillie de l'esprit est projetée par les clairvoyants par delà la confusion. [...] On a avec un charbon tracé l'angle droit. [...] Il est la réponse et le guide / le fait / ma réponse / mon choix. »



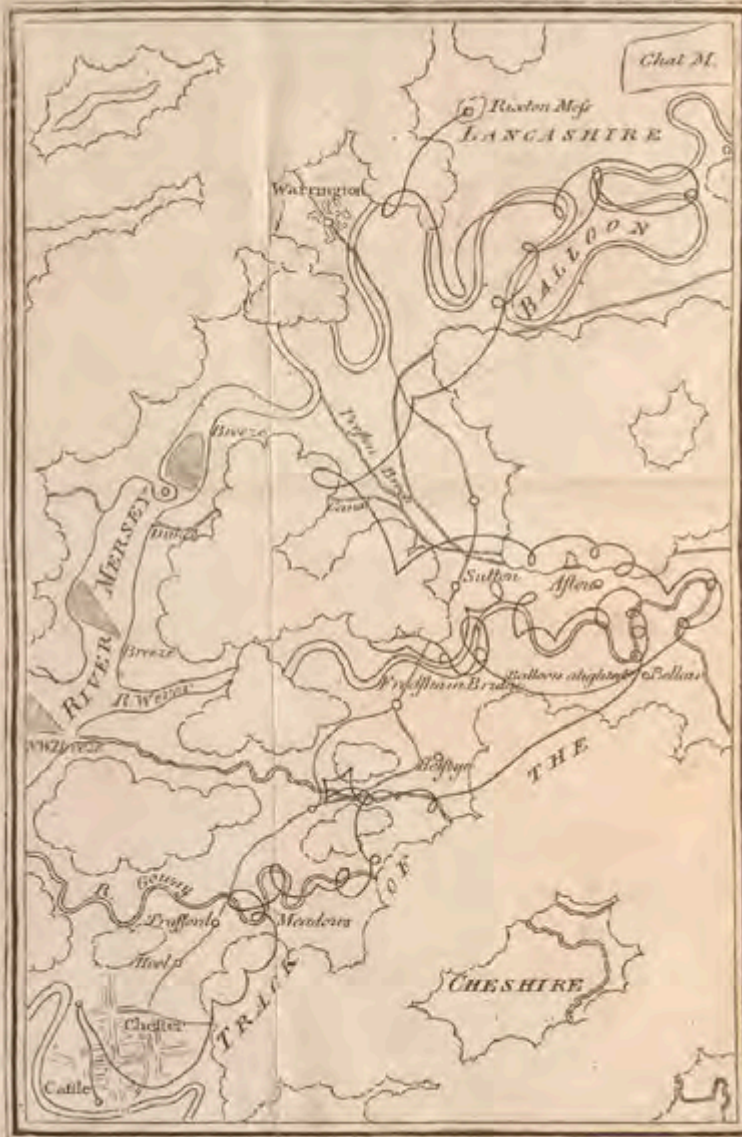
Le Corbusier, *Poème de l'angle droit*, 1955

To face page 154 of *Airopaidia*.



A BALLOON PROSPECT from ABOVE the CLOUDS see page III.
Printed by T. Baldwin, Chester.

To be placed on Page 155 of *Airopaidia*.



The EXPLANATORY Print. see Page III. d.

Thomas Baldwin, *A Balloon Prospect from above the Clouds*, in *Airopaidia*, 1786



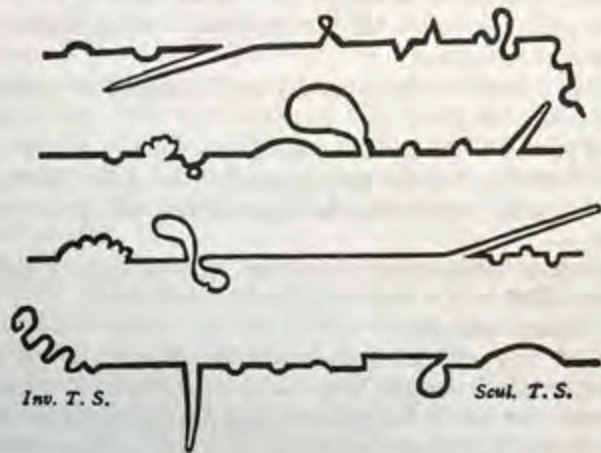
entre Chicago et Los Angeles, le 27 août 2012



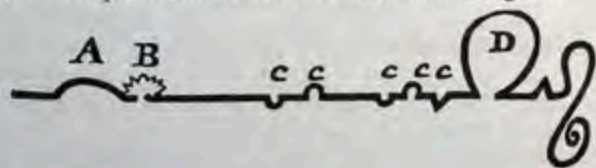
**filer la métaphore = développer longuement et habilement [?]
(une métaphore)**

Chapter XL.

I Am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds,⁵ I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle *Toby's* story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes.—In the fifth volume I have been very good.—the precise line I have described in it being this:



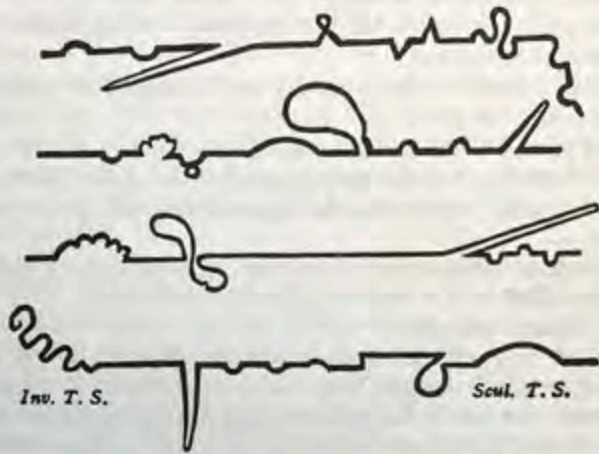
By which it appears, that except at the curve, marked A. where I took a trip to *Navarre*,—and the indented curve B. which is the short airing when I was there with the Lady *Baussiere* and her page,—I have not taken the least frisk of a digression, till *John de la Casse's* devils led me the round you see marked D.—for as for c c c c they are nothing but parentheses, and the common *ins* and

⁵ As from cucumber, squash, etc.

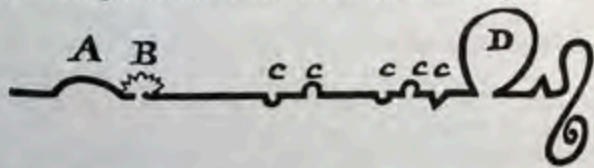
Lawrence Sterne, *Vie et Opinions de Tristram Shandy* (1760-1767), livre 6, chap. 40

Chapter XL.

I Am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds,⁵ I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle *Toby's* story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes.—In the fifth volume I have been very good.—the precise line I have described in it being this:



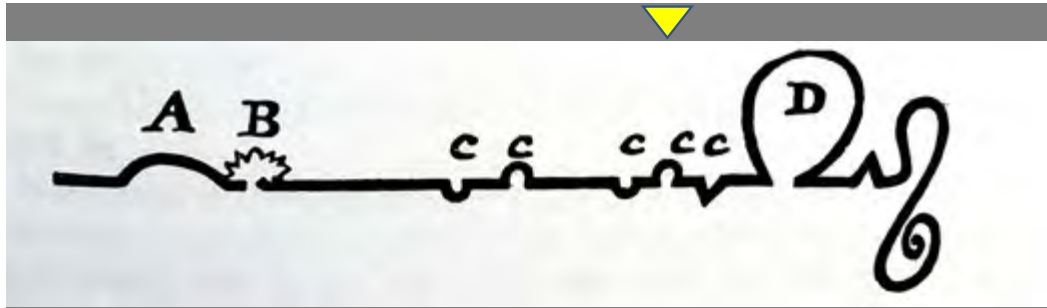
By which it appears, that except at the curve, marked A. where I took a trip to *Navarre*,—and the indented curve B. which is the short airing when I was there with the Lady *Baussiere* and her page,—I have not taken the least frisk of a digression, till *John de la Casse's* devils led me the round you see marked D.—for as for c c c c they are nothing but parentheses, and the common *ins* and

⁵ As from cucumber, squash, etc.

Non secus ac liquidis Phrygius Mæandrus in undis
Ludit et ambiguo lapsu refluitque fluitque
Occurrensque sibi venturas aspicit undas
Et nunc ad fontes, nunc ad mare versus apertum
Incertas exercet aquas, ita Dædalus implet
Innumeras errore vias, vixque ipse reverti
Ad limen potuit; tanta est fallacia tecti.

C'est ainsi que joue le Méandre phrygien aux eaux limpides,
Dont le cours variable dessine des sinuosités,
Qui voit ses eaux venir à sa rencontre et pousse
Sans relâche son flot vagabond, tantôt dans le sens de sa source,
Tantôt dans celui de son embouchure; de même, Dédale sème de pièges
Les innombrables chemins de l'édifice jusqu'à avoir lui-même
Du mal à en retrouver l'entrée, tant celui-ci est plein de ruses.

Ovide, *Les Métamorphoses*, VIII, 162-168



où nous en sommes

récréation

A. – Détente, distraction, délassement qui succède à un **travail**, à une occupation **sérieuse**.

– [Dans un établissement scol.] Temps accordé aux élèves pour se délasser, pour se détendre; cette détente elle-même.

Étymol. Empr. au lat. *recreatio* « rétablissement ».

loisir

A. – *Vieilli, au sing.* Possibilité, **liberté** laissée à quelqu'un de faire ou de ne pas faire quelque chose.

1. *En partic.* Possibilité d'employer son temps à son gré.

4. *P. méton.*


a) Espace propice au loisir, à la flânerie, à la **divagation** (d'animaux).

B. – Temps dont on a la libre disposition pour faire quelque chose.

4. *En partic., gén. au plur.* Espace de temps habituellement libre que laissent les occupations et les contraintes de la **vie courante** (**travail**, sommeil, nutrition principalement).

Étymol. Substantivation du verbe a.fr. *loisir*, impers. « être permis » (2^e moitié x^es. *lez ind. prés. sing. 3 St Léger*, éd. J. Linskill, 93), du verbe impers. lat. *licere* « être permis »

Vol. 11, N° 4, 2016

 swiss academies
of arts and sciences

swiss academies
communications

www.swiss-academies.ch

From Little Science to Big Science

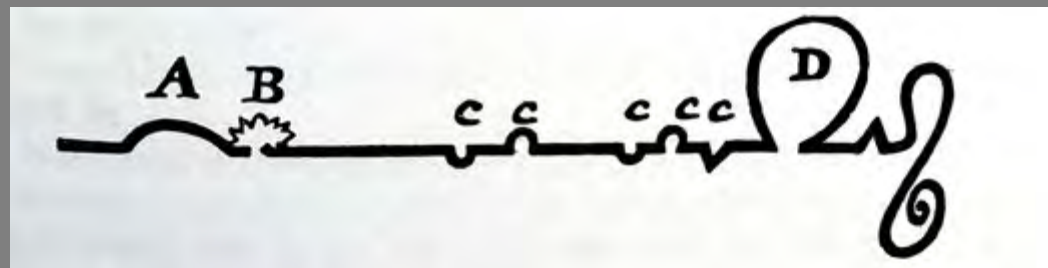
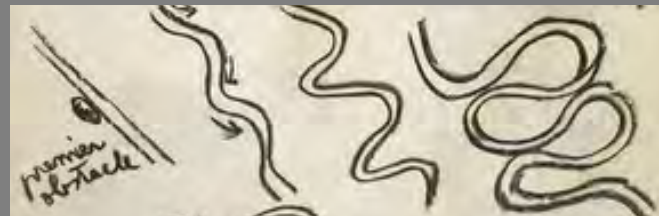
Gottfried Schatz



From Little Science to Big Science

Gottfried Schatz

« [...] the ultimate goal of science: to create new ignorance, to discover something that we did not know that we did not know. [...] We need people who discover intuitively that **the path from A to C does not lead via B, as everybody thinks, but via X or Z.** [...] knowledge and science are sisters, but [...] these two sisters have very different characters. They often stand in each other's way and sometimes even fight one other. For example, the safekeeping and teaching of knowledge benefit from strict organization, but this is not true of science. The legitimate goal of any system of organization is to prevent **unexpected developments, mistakes, and exceptions.** But unexpected developments, mistakes, and exceptions are at the very heart of innovative science. »



otium ≠ negotium

Man weiss nicht genau, was man nicht weiss

Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen

Von Hans-Jörg Rheinberger

Wissenschaften sollen Wissen schaffen, sie sollen neue Erkenntnisse ermöglichen. Was aber heisst es eigentlich, etwas Neues, etwas Unbekanntes zu erforschen? – Überlegungen eines Wissenschaftshistorikers und Philosophen, der einst als Molekularbiologe tätig war.

«Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stossen. Gleichzeitig aber muss er fürchten, dass die Ader schon morgen ausgeschöpft sein kann.» Diese Sätze stammen aus einem Buch des amerikanischen Kunsthistorikers George Kubler. Das Buch heisst «Die Form der Zeit», und sein Autor hat ihm den bezeichnenden Untertitel hinzugefügt: «Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge». Kubler, ein Schüler von Henri Focillon in Yale, arbeitet vor allem zur Kolonialkunst des 16. bis 18. Jahrhunderts in den spanisch und portugiesisch besetzten Gebieten. Am kolonialen Barock entwickelte er seine Gedanken zur Entstehung neuer, vor allem architektonischer Formelemente, die er in Richtung einer Geschichte materieller Kulturen überhaupt ausweitete.

Was der Kunsthistoriker über den Künstler sagt, gilt *mutatis mutandis* für den Wissenschaftler, der auf der Suche nach dem Neuen ist. Jeder Wissenschaftler also, der forscht, «arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stossen». Forschungsergebnisse können nicht einfach bestellt und geliefert werden. Der Wissenschaftshistoriker Thomas Kuhn hat einmal gesagt: Der Forschungsprozess ist «von hinten getrieben» – «a process driven from behind» – und nicht über Vorwegnahmen, über ein Telos, über ein Ziel definierbar, das man kennt und auf das man geradewegs zustreben kann.

EXPERIMENTE UND SYSTEME

Man könnte das Thema aus der Perspektive der Hoffnungen und der Ängste des Individuums weiterspinnen, auf die Kubler anspielt und die natürlich jedem Forscher vertraut sind. Das werde ich aber nicht tun, denn mir geht es mehr um jenes «Dunkle», um jene «Tunnels und Schächte früherer Werke», kurz, um die materielle Kultur der Wissenschaften, um deren Beschreibung ich mich als Wissenschaftshistoriker bemühe. Was mich dabei besonders interessiert, ist die Frage: Wie kommt es zu Neuem in der Wissenschaft? Es ist klar, dass die Entstehung des Neuen in den modernen Wissenschaften etwas mit dem Experiment zu tun hat. Aber wie kann man zu fassen bekommen, was da im Kern des Geschehens vor sich

Aktionsradius, auf der Notwendigkeit, sich auf einen Ausschnitt des Geschehens zu konzentrieren. Eine solche Beschränkung ist auch, wenn ich es richtig sehe, der grosse, durch nichts zu ersetzende Motor der modernen Forschung gewesen. Kein Geringerer als der vielleicht bedeutendste Wissenschaftsphilosoph des 20. Jahrhunderts, Gaston Bachelard, hat immer wieder betont, dass die Kantonisierung der Wissenschaften, wie er es genannt hat, und zwar unterhalb der Ebene der akademischen Disziplinen, im Labor, nicht als verhängnisvolle Spezialisierung – falsch – verstanden werden darf, sondern eine Voraussetzung darstellt für die Beweglichkeit der modernen Forschung. Es kommt also alles darauf an, dass man nicht nur den abschliessenden, sondern auch den aufschliessenden Charakter solcher Beschränkungen versteht.

Experimentalsysteme verengen den Blick, sie erweitern ihn aber im gleichen Atemzug. Diese Erweiterung, dieser aufschliessende Charakter des Experiments kann auf zwei Weisen betrachtet werden. Experimentalsysteme sind die Orte, an denen sich in den empirischen Wissenschaften das Neue ereignet. Und das meine ich jetzt ganz konkret: Das Neue ereignet sich weniger in den Köpfen der Wissenschaftler – wo es allerdings letztlich ankommen muss – als vielmehr im Experimentalsystem selbst, gewissermassen in der Eiswanne. Experimentalsysteme sind also äusserst trickreiche Anlagen; man muss sie als Orte der Emergenz ansehen, als Strukturen, die wir uns ausgedacht haben, um Nicht-Ausdenkbares einzufangen. Sie sind wie Spinnennetze. Es muss sich in ihnen etwas verfangen können, von dem man nicht genau weiss, was es ist, und auch nicht genau, wann es kommt. Es sind Vorkehrungen zur Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen. Der Molekularbiologe Mahlon Hoagland hat in diesem Zusammenhang von «Überschusseneratoren» gesprochen, der bereits er-



Robert Koch im Labor, 1896, Gemälde von Max Pietschman.

ANG

mal gesagt: «Man hat behauptet, ich würde finden, was ich gar nicht suchte, während Helmholtz» – Bernards deutscher Kollege – «nur findet, was er sucht; das stimmt, aber die Ausschliesslichkeit in jeder Richtung ist ungut.» Damit traf der grosse Wissenschaftler genau den entscheidenden Punkt.

die Hände spielt. Vor allem kann es ihn eines lehren: nämlich dass Entdeckungen eigentlich nie auf die Weise gemacht worden sind, wie sie im öffentlichen Raum – sei es in Publikationen oder in Erinnerungen – dargestellt werden. Erhalten gebliebene Laborunterlagen fördern so manche Überraschung zutage und lehren uns immer wieder, dass die Ordnung der Entdeckung und die

Der zentrale Mechanismus, die Art und Weise, wie in der Zelle die genetische Botschaft übersetzt und Peptid-Bindungen geknüpft werden, wurde 1963 von James Watson in einem Artikel in der Zeitschrift «Science» kodifiziert. Zwanzig Jahre später machte ich selbst meine Doktorarbeit auf diesem Gebiet. Die Experimente stellten genau diese Kodifizierung in Frage. Was wir zunächst als eine Verunreinigung des Systems ansahen, nahm mit der Zeit die Konturen eines neuen Modells an. Nun kam aber ein Satz zum Tragen, den ich oben in dem Lichtenberg-Zitat ausgelassen habe. Auf seine eigene rhetorische Frage, «warum die meisten Erfindungen durch Zufall müssen gemacht werden», antwortet Lichtenberg: «Die Hauptursache ist wohl die, dass die Menschen alles so ansehen lernen, wie ihre Lehrer und ihr Umgang es ansieht.» In diesem Fall dauerte es zehn Jahre, bis das neue Modell allgemein akzeptiert war. Heute ist es die Grundlage für die dreidimensionale, auf Röntgenstrukturanalyse beruhende Modellbildung im atomaren Bereich.

DAS SCHREIBEN

Wie sieht es nun aber in den Geisteswissenschaften mit der Kunst aus, das Unbekannte zu erforschen? Der Geisteswissenschaftler steht ja in der Regel nicht im Labor und kann nicht wie die Naturwissenschaftlerin auf materielle Experimentalsysteme zurückgreifen. Nehmen wir als Beispiel den Wissenschaftshistoriker. Da ist zum einen die eher triviale Seite: Es ist oft das Archiv, dessen Durchforschung dem Wissenschaftshistoriker so manches Unbekannte in

Man weiss nicht genau, was man nicht weiss

Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen

Von Hans-Jörg Rheinberger

Wissenschaften sollen Wissen schaffen, sie sollen neue Erkenntnisse ermöglichen. Was aber heisst es eigentlich, etwas Neues, etwas Unbekanntes zu erforschen? – Überlegungen eines Wissenschaftshistorikers und Philosophen, der einst als Molekularbiologe tätig war.

«Jeder Künstler arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stossen. Gleichzeitig aber muss er fürchten, dass die Ader schon morgen ausgeschöpft sein kann.» Diese Sätze stammen aus einem Buch des amerikanischen Kunsttheoretikers George Kubler. Das Buch heisst «Die Form der Zeits», und sein Autor hat ihm den bezeichnenden Untertitel hinzugefügt: «Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge». Kubler, ein Schüler von Henri Focillon in Yale, arbeitete vor allem zur Kolonialkunst des 16. bis 18. Jahrhunderts in den spanisch und portugiesisch besetzten Gebieten. Am kolonialen Barock entwickelte er seine Gedanken zur Entstehung neuer, vor allem architektonischer Formenkreise, die er in Richtung einer Geschichte materieller Kulturen überhaupt auswertete.

Was der Kunsttheoretiker über den Künstler sagt, gilt mutatis mutandis für den Wissenschaftler, der auf der Suche nach dem Neuen ist. Jeder Wissenschaftler also, der forscht, «arbeitet im Dunkeln und wird nur von den Tunnels und Schächten früherer Werke geleitet, während er einer Ader folgt in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stossen». Forschungsgebühren können dafür einstellt bestellt und geliefert werden. Der Wissenschaftshistoriker Thomas Kuhm hat einmal gesagt: Der Forschungsprozess ist «von behindert» – und nicht über Vorgeplanntes, aber ein Teilas, über ein Ziel definiert, das man kennt und auf das man geradewegs zureichen kann.

EXPERIMENTE UND SYSTEME

Man könnte das Thema aus der Perspektive der Hoffnungen und der Ängste des Individuums werten, indem die Kuhler anspricht und die natürlich jedem Forscher vertraut sind. Das werde ich aber nicht tun, denn mir geht es nicht um jenes «Dunkle», um jene «Tunnels und Schächte früherer Werke», um die materielle Kultur der Wissenschaften, um deren Beschreibung ich mich als Wissenschaftshistoriker bemühle. Was mich dabei besonders interessiert, ist die Frage: Wie kommt es zu Neuem in der Wissenschaft? Es ist klar, dass die Entstehung des Neuen in den modernen Wissenschaften etwas mit dem Experiment zu tun hat. Aber wie kann man zu fassen bekommen, was in dem Kern des Geschehens vor sich geht, eben dort im Dunkeln, wenn man vor den Tunnels und den Schächten früherer Werke steht? Man fängt ja nie von vorne an, sondern steht am Ende eines Weges, den andere gegangen sind. Es liegt immer schon vieles, vielleicht sogar das meiste hinter uns. Und ab bestimmtem Punkt, an dem wir stehen, und es bestimmt, was wir von diesem Punkt aus sehen können.

Das hat mich dazu gebracht, mir experimentelle Umgebungen im historischen Kontext näher anzusehen. Insbesondere mit der Geschichte der Molekularbiologie habe ich mich dabei näher befasst. Es ist ein Feld, auf dem sich ja auch meine frühere Arbeit als Biologe abgespielt hat. Ich habe mir also gewissermassen selbst über die Schulter geschaut, allerdings erst, als ich das Labor bereits verlassen hatte. Erst im Nachhinein ist mir dabei aufgefallen, dass es mir vorher nie eingefallen wäre, mich selbst bei der experimentellen Arbeit zu beobachten. Die Beschreibung stimmt aber nicht ganz mit dem überein, was ich dann doch etwas weiter ausgeht und begonnen, Untersuchungen über die Entstehung des molekularen Paradigmas in der Biologie zu machen. Dabei wurde mir klar, dass die Entstehung der Molekularbiologie auf eine Vielzahl von kleineren Arbeitsschritten zurückzuführen ist, auf die sich auch die Akteure oft als ihre Experimentalsysteme oder Modellsysteme oder eben einfach als ihre Systeme beziehen.

ÜBERBRÜCKUNGSGENERATOREN

Es gibt ein Diktum von François Jacob, dem Molekularbiologen am Institut Pasteur in Paris, der zusammen mit Jacques Monod im 1960 die Grundvorgänge der Genexpression aufklärte – ein Modell mit dem Operonmodell übertrug die Voraussetzungen für die Entwicklungsbiologie unserer Tage schül – ein Diktum, das ich oft zitiert habe und das lautet: «Ein ein Problem analysieren, ist der Biologie gegenüber, seine Aufmerksamkeit auf einen Aspekt der Realität zu richten, auf ein Stück Wirklichkeit, das er willkürlich aussondert, um gewisse Parameter dieser Wirklichkeit zu detektieren. Die experimentelle beginnt mithin jede Untersuchung mit der Wahl eines «Systems». Von dieser Wahl hängt der Spielraum ab, in dem sich der Experimentierende bewegen kann, der Charakter der Fragen, die er stellen kann, und sehr vieles darüber hinaus. In Antworten, die er geben kann. In diesem Zitat liegt die Betonung auf der Beschränkung des

Aktionsradius, auf der Notwendigkeit, sich auf einen Ausschnitt des Geschehens zu konzentrieren. Eine solche Beschränkung ist auch, wenn ich es richtig sehe, der grosse, durch nichts zu ersetzende Motor der modernen Forschung gewesen. Kein Grösserer als der vielleicht bedeutendste Wissenschaftsphilosoph des 20. Jahrhunderts, Gaston Bachelard, hat immer wieder betont, dass die Kantonsierung der Wissenschaften, wie er es genannt hat, und zwar unterhalb der Ebene der akademischen Disziplinen, im Labor, nicht als verhängnisvolle Spezialisierung – falsch – verstanden werden darf, sondern eine Voraussetzung darstellt für die Beweglichkeit der modernen Forschung. Es kommt also alles darauf an, dass man nicht nur den abschliessenden, sondern auch den aufblühenden Charakter solcher Beschränkungen versteht. Experimentalsysteme verengen den Blick, sie erweitern ihn aber im gleichen Atemzug. Diese Erweiterung, dieser aufblühende Charakter des Experiments kann auf zwei Weisen betrachtet werden. Experimentalsysteme sind Orte, an denen sich in den empirischen Wissenschaften das Neue erregt. Und dies, meine ich, ist jetzt ganz konkret: Das Neue erregt sich weniger in den Köpfen der Wissenschaftler, sondern als vielmehr in den Instrumentalensystemen selbst, gewissermassen in der Eiswanne des Experimentalsystems, die man ausser trierliche Anlagen, man muss sie als Orte der Emergenz verstehen, die Strukturen, die wir uns ausgedacht haben, um die Naturerkennungsprozesse zu steuern.

Robert Koch im Labor, 1896, Gemälde von Max Fetschmann.

mal gesagt: «Man hat behauptet, ich will nicht finden, was ich gar nicht suche, während Helmholtz – Bernards deutscher Kollege – mir findet, was er sucht; das stimmt, aber die Ausschliesslichkeit in jeder Richtung ist ungut.» Damit traf der grosse Wissenschaftler genau den entscheidenden Punkt.

MERKWÜRDIGE SUCHMASCHINE

Das Forschungsexperiment ist darauf angelegt, etwas zum Vorschein kommen zu lassen, von dem man noch keine genaue Vorstellung hat; aber ohne eine vage Vorstellung von etwas zu haben, kann man andererseits auch nicht von etwas Neuem überrascht werden. Der experimentelle Geist muss komplementär zur Experimentalsystemstruktur verfasst sein. Forscher und Gegenstand treten dabei in eine enge Beziehung zueinander; je besser man «siehe Sache» kennt, desto subtiler macht sie sich bemerkbar. Das Experiment ist, wenn man so will, eine Suchmaschine, eine von merkwürdiger Struktur. Sie erzeugt Dinge, von denen man immer nur nachträglich sagen kann, dass man sie hätte gesucht haben müssen. Insofern hat Bernard völlig recht, wenn er einmal kategorisch feststellt: «Die Erkenntnis ist immer etwas a posteriori.» Oder um es mit Christoph Georg Lichtenberg zu sagen: «Man muss etwas Neues machen, um etwas Neues zu sehen.»

Von Lichtenberg geht es dazu auch die bekannte Überlegung: «Es verdiente einmal recht ernstlich, für die eigene Haushaltung untersucht zu werden: warum die meisten Erfindungen durch Zufall misslungen gemacht werden. [...] Deswegen müsste es sehr nützlich sein, einmal eine Anweisung zu geben, wie man nach gewissen Gesetzen von der Regel abweichen könne.» Eine solche automatische Erfindungsmaschine hat noch keiner erfunden, und auch ich kann keinen solchen Algorithmus bieten. Ich glaube aber, mit den Experimentalsystemen und deren Untersuchung oder dem Ort angeben zu können, an dem sich diese Dinge zutragen.

Abschliessend sei kurz auf einen speziellen Experimentierverlauf eingegangen. Es handelt sich um den Weg der Untersuchung des Problems, wie die Zelle gewisse synthetisiert. Ich will an dieser Stelle nicht auf Einzelheiten eingehen. Es geht mir nur darum, zu betonen, wie vielfältig sich in einem solchen Experimentierverlauf Instrumente, Fragestellungen, Befunde aus dem System und Einträge von aussen verknüpfen. Die Arbeit an der Aufklärung der Proteinbiosynthese fing im 1945 in der Krebsforschung an, Anfang 1960 war sie bei der Entschlüsselung des genetischen Codes angekommen. Darzwischen liegt der Weg – oder die Trajektorie – eines einzigen Experimentellen Systems in seiner ganzen materiellen Kontinuität.

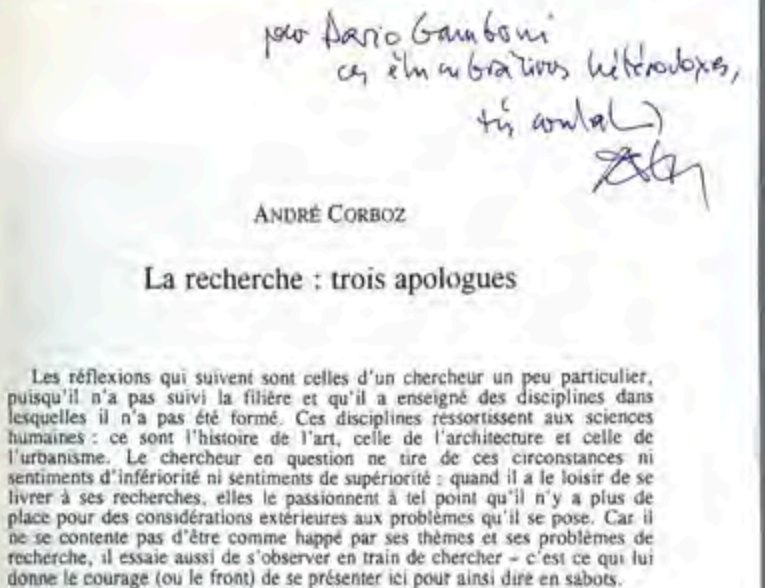
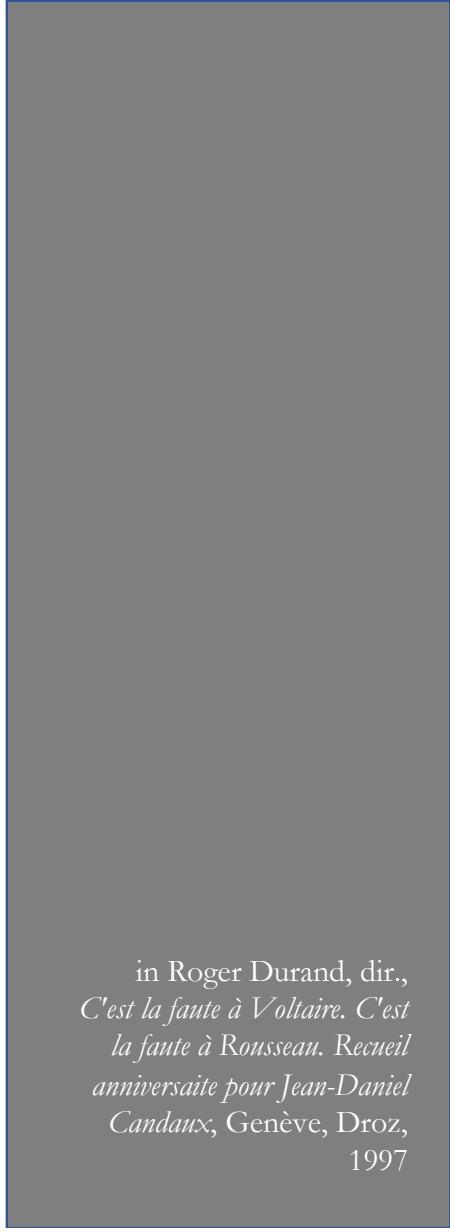
Der zentrale Mechanismus, der Art und Weise, wie in der Zelle die genetische Botschaft übersetzt und Peptid-Bindungen geknüpft werden, wurde 1963 von James Watson in einem Artikel in der Zeitschrift Science kodifiziert. Zwanzig Jahre später machte ich selbst meine Doktorarbeit auf diesem Gebiet. Die Experimente stellten genau diese Kodifizierung in Frage. Was wir zunächst als eine Verunstaltung des Systems ansahen, nahm mit der Zeit die Konturen eines neuen Modells an. Nun kam aber ein Satz zum Tragen, den ich oben in dem Lichtenberg-Zitat ausgelassen habe. Auf seine eigene rhetorische Frage, «warum die meisten Erfindungen durch Zufall misslungen gemacht werden», antwortet Lichtenberg: «Die Hauptursache ist wohl die, dass die Menschen alles so ansehen lernen, wie ihre Lehrer und ihr Umgang es misst.» In diesem Fall dürfte es zehn Jahre, bis das neue Modell allgemein akzeptiert war. Heute ist es die Grundlage für die dreidimensionale, auf Röntgenstrukturanalyse beruhende Modellbildung im atomaren Bereich.

DAS SCHREIBEN

Wie sieht es nun aber in den Geisteswissenschaften mit der Kunst aus, das Unbekannte zu erforschen? Der Geisteswissenschaftler sieht sich ja in der Regel nicht im Labor und kann nicht wie die Naturwissenschaften auf materielle Experimentalsysteme zurückgreifen. Nehmen wir als Beispiel den Wissenschaftshistoriker. Da ist zum einen der eher triviale Fall: Es ist oft das Archiv, dessen Durchforschung dem Wissenschaftshistoriker so manches Unbekannte in die Hände spielt. Vor allem kann es ihn eines lehren – nämlich dass Entdeckungen eigentlich nie auf die Weise gemacht werden, wie wir es in öffentlichen Raum – sei es in Publikationen oder in Erinnerungen – dargestellt werden. Erhalten gebliebene Laborunterlagen fördern so manchmal Überraschung zutage und lehren uns immer wieder, dass die Ordnung der Entdeckung und die Ordnung der Darstellung in der Wissenschaft zwei verschiedene Dinge sind.

Ich möchte aber behaupten, dass die wichtigste Quelle des Neuen – nicht im Sinne des Konstatierens von Fakten, sondern im Bereich der Interpretation – für den Historiker wie in den Geisteswissenschaften wohl überhaupt das Schreiben selbst ist. Man könnte hier Heirich von Kleists «Über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Reden» aufgreifen. Man muss aber nicht nur vom Verfessenen, sondern auch vom Verfessenen und Veränderten der Gedanken beim Schreiben sprechen. Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem. Es ist eine Versuchsanordnung. Es ist nicht nur ein Aufzeichnen von Daten, Textbeständen oder Ideen. Es ist auch nicht einfach der billige Ersatz für die lebendige Rede. Es ist nicht einfach das transparente Medium der Gedanken. Es gibt den Gedanken eine materielle Verfassung – und zwar eine, die das Entstehen von Gedanken auch nach der Schrift begründet. Bahnen, auf denen Spuren hinterlassen werden, auf die man zurückkommen und über die man, indem man das tut, hinausgehen kann. Es vollzieht sich also durch das Niederschreiben, wie man mit dem Phänomenologen Edmund Husserl sagen kann, nicht nur eine Verwandlung der Existenzweise von Sinngestalten, sondern es entstehen auch neue, die sich, wie alle neuen Erwerbe, wieder sedimentieren und wieder zu Arbeitsmaterialien werden. Ein solches ist mithin in einem solchen taren Sinne auch die Voraussetzung für alle Wissenschaftlich. Mit der Übersetzung eines Buchens, denn dieser Gedanke zugrunde liegt – «Grammatologie» von Jacques Derrida –, habe ich mein Silber der begonnene langen Weg durch ein ganz anderes Experimentalsystem hin ich wieder beim Schreiben angefangen. Wie in diesem System gibt es auch ein Schreibprozess, um abschliessend auf Kublers Wort zurückzukommen, jene dunklen Tunnels und Schächte, um nicht zu sagen Abgründe früherer Werke, an denen wir stehen in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stossen.

Der Molekularbiologe, Philosoph und Wissenschaftshistoriker Prof. Dr. Hans-Jörg Rheinberger ist Direktor am Max-Planck-Institut für Experimentelle Medizin in Martinsried. Er veröffentlichte Experimentalsysteme und epistemische Dinge (Böhrhler 2004). Der vorliegende Text ist ein Auszug aus dem Buch «Der Prozess in der Ader» der Langfassung des «Cofre-Press» in der Ader der Universität Zürich im Oktober letzten Jahres gehalten hat.



La recherche : trois apologues

Les réflexions qui suivent sont celles d'un chercheur un peu particulier, puisqu'il n'a pas suivi la filière et qu'il a enseigné des disciplines dans lesquelles il n'a pas été formé. Ces disciplines ressortissent aux sciences humaines : ce sont l'histoire de l'art, celle de l'architecture et celle de l'urbanisme. Le chercheur en question ne tire de ces circonstances ni sentiments d'infériorité ni sentiments de supériorité : quand il a le loisir de se livrer à ses recherches, elles le passionnent à tel point qu'il n'y a plus de place pour des considérations extérieures aux problèmes qu'il se pose. Car il ne se contente pas d'être comme happé par ses thèmes et ses problèmes de recherche, il essaie aussi de s'observer en train de chercher – c'est ce qui lui donne le courage (ou la front) de se présenter ici pour ainsi dire en sabots.

Comme tout un chacun en pareil cas, il a commencé par se demander en quoi consistait la fameuse méthode (et surtout la méthode historique) pour constater qu'en somme elle se constituait plutôt d'une série d'inhibitions que d'un ensemble de procédures prêtes à l'usage. Parmi les mises en garde, les principales touchent l'établissement des «faits» et la prohibition de l'anachronisme (qui est aussi la plus ancienne).

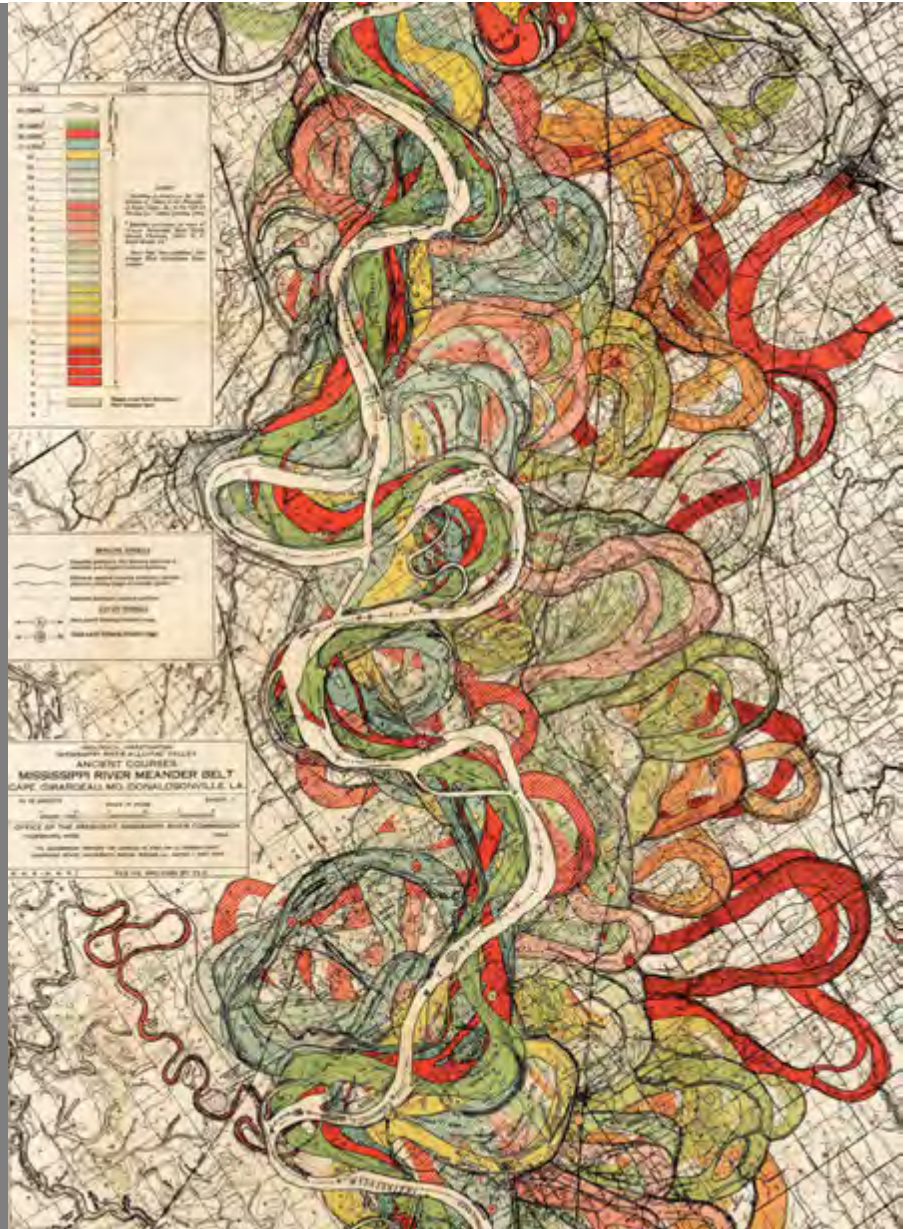
Tout cela est bel et bon, même si les instruments de l'historien (mais aussi bien de tout chercheur) et plus encore les questions qu'il pose sont ceux et celles d'aujourd'hui. La pratique montre en effet que le chemin de la découverte – ou celui de l'hypothèse plausible – n'est pas si codifié que nos maîtres le prétendaient, que par conséquent le résultat ne surgit pas au terme d'une sorte de rituel préconstitué – soit le processus méthodologique – mais qu'il dépend largement du sujet comme installé aux commandes de la fameuse méthode.

Il y a quelques années, une de ces boutades dont les scientifiques raffolent courait dans les universités américaines. Elle tenait en quelques mots : «Comment un savant s'y prend-il pour ouvrir une boîte de conserve sur une île déserte, s'il ne dispose d'aucun outil ? Il suppose qu'il possède un ouvre-boîtes».

in Roger Durand, dir.,
C'est la faute à Voltaire. C'est la faute à Rousseau. Recueil anniversaire pour Jean-Daniel Candaux, Genève, Droz, 1997



Simone Cantarini, *Fortuna*, 1635-1636, eau-forte





Gérald Minkoff, *Video Blind Piece*, 1980

[cf D. Gamboni, *Un iconoclisme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, 1983]

EXPOSITION SUISSE DE SCULPTURE A BIENNE

Un jardinier... inculte



A gauche l'étal (fermé) du marchand de glaces, à droite l'une des œuvres due au Zurichois Fritz Ruenzi. L'art et le hasard... (Photo « La Suisse »)

BIENNE — Le sculpteur genevois Gérald Minkoff est navré, les organisateurs de la 7e Exposition suisse de sculpture de Bienne sont ennuyés, et le jardinier Oscar Fischer est tout penaud: en nettoyant consciencieusement la pelouse du Standboden, au bord du lac, il a tout aussi consciencieusement déterré quatorze tubes-images de télévision, pour les jeter aux ordures. Déchets provenant de la construction du nouveau gymnase, pensait le jardinier... qui venait de détruire en fait une œuvre d'art de Gérald Minkoff.

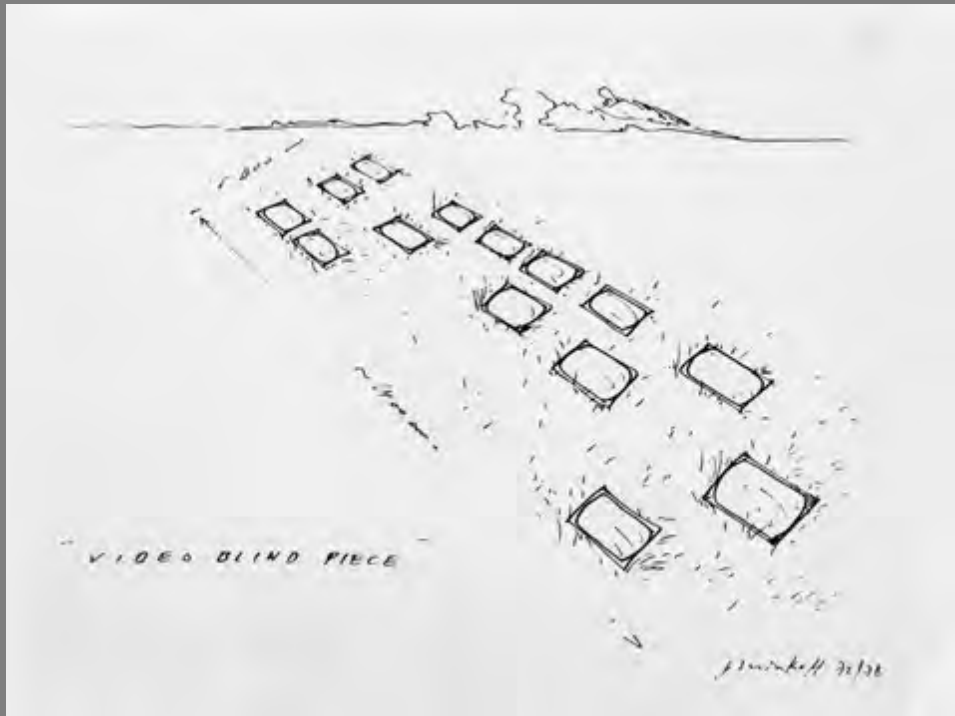
Cette œuvre, « Video blind piece », s'adressait à un « lecteur improbable », et ses quatorze écrans TV enfoncés au ras du sol et tournés vers le ciel transcrivaient en alphabet braille le mot « video » (« je vois » en latin). Le jardinier, qui n'a rien vu du tout, sinon des « débris » maculés de boue et endommagés par les intempéries, s'est empressé de faire place nette. Si nette que l'artiste, revenu le 20 juin pour photographier son œuvre en prévision d'un projet semblable à réaliser à l'étranger (dans un désert, où les écrans TV seraient remplacés par des

tumuli visibles d'avion) s'en est allé signaler la mystérieuse disparition aux responsables de l'exposition. Voul, avouèrent-ils, il y a eu comme un petit problème! En fait de petit problème, le jardinier biennois, présentant la grosse gaffe, tentait de la rattraper en cherchant, par la voie de petites annonces dans le journal local, quatorze tubes-images de télévision pour bricoler une sculpture d'occasion...

La mésaventure est cocasse autant que surprenante. « In vraisemblable, et d'autant plus piquante que l'œuvre, écrite pour les aveugles, ait été si peu

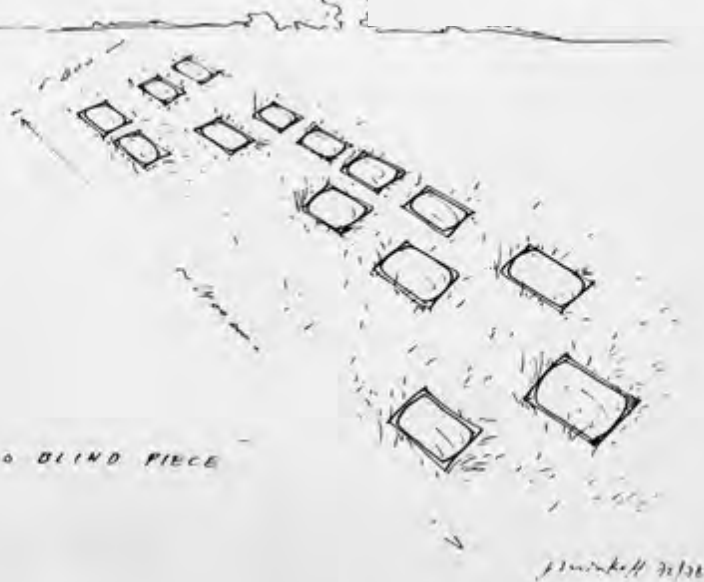
remarquée par les gens qui voient! » ajoute Gérald Minkoff. Il a reçu, par lettre, les excuses embarrassées des organisateurs, qui déplorent l'erreur, commise en dépit des ordres donnés aux jardiniers de la ville et aux personnes chargées de s'occuper du terrain. L'œuvre était dûment cataloguée et inscrite sur le plan de situation depuis quinze jours lorsqu'elle a été si cavalièrement délogée.

Les outrages de l'art ne font, après tout, que refléter les outrances de l'époque. Mais parmi les « sculptures » vraies ou fortuites qui affluent sur le gazon du Strandboden ou qui émergent du bitume de la ville, le passant pressé, ce visiteur malgré lui, n'est pas tenu de séparer le bon grain de l'ivraie, alors que l'organisateur de l'exposition, celui qui a sélectionné l'art et le hasard, est tenu de prendre soin de ce qui lui est confié. La leçon coûtera 14000 francs, valeur déclarée de « Video blind piece », donc de la bévue du jardinier biennois...





Muriel Olesen, *Portrait de l'artiste en jongleur à midi*, 30 photos, n° 7, 1994



EXPOSITION SUISSE DE SCULPTURE A BIENNE

Un jardinier... inculte



A gauche l'étal (fermé) du marchand de glaces, à droite l'une des œuvres due au Zurichois Fritz Ruenzi. L'art et le hasard... (Photo « La Suisse »)

BIENNE — Le sculpteur genevois **Gérald Minkoff** est navré, les organisateurs de la 7^e Exposition suisse de sculpture de Bienne sont ennuyés, et le jardinier **Oscar Fischer** est tout penaud: en nettoyant consciencieusement la pelouse du Standboden, au bord du lac, il a tout aussi consciencieusement déterré quatorze tubes-images de télévision, pour les jeter aux ordures. Déchets provenant de la construction du nouveau gymnase, pensait le jardinier... qui venait de détruire en fait une œuvre d'art de **Gérald Minkoff**.

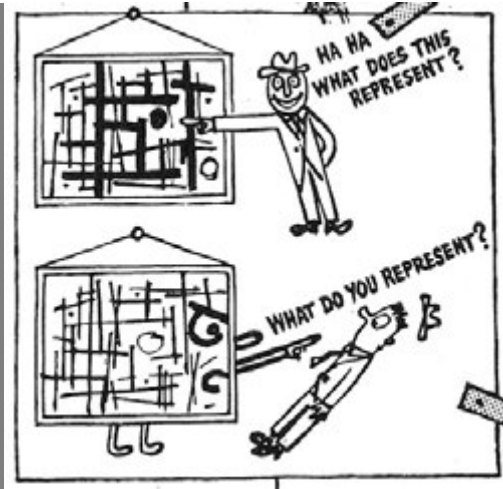
Cette œuvre, « Video blind piece », s'adressait à un « lecteur improbable », et ses quatorze écrans TV enfoncés au ras du sol et tournés vers le ciel transcrivaient en alphabet braille le mot « video » (« je vois » en latin). Le jardinier, qui n'a rien vu du tout, sinon des « débris » maculés de boue et endommagés par les intempéries, s'est empressé de faire place nette. Si nette que l'artiste, revenu le 20 juin pour photographier son œuvre en prévision d'un projet semblable à réaliser à l'étranger (dans un désert, où les écrans TV seraient remplacés par des

tumuli visibles d'avion) s'en est allé signaler la mystérieuse disparition aux responsables de l'exposition. Voul, avouèrent-ils, il y a eu comme un petit problème! En fait de petit problème, le jardinier biennois, présentant la grosse gaffe, tentait de la rattraper en cherchant, par la voie de petites annonces dans le journal local, quatorze tubes-images de télévision pour bricoler une sculpture d'occasion...

La mésaventure est cocasse autant que surprenante. « In vraisemblable, et d'autant plus piquante que l'œuvre, écrite pour les aveugles, ait été si peu

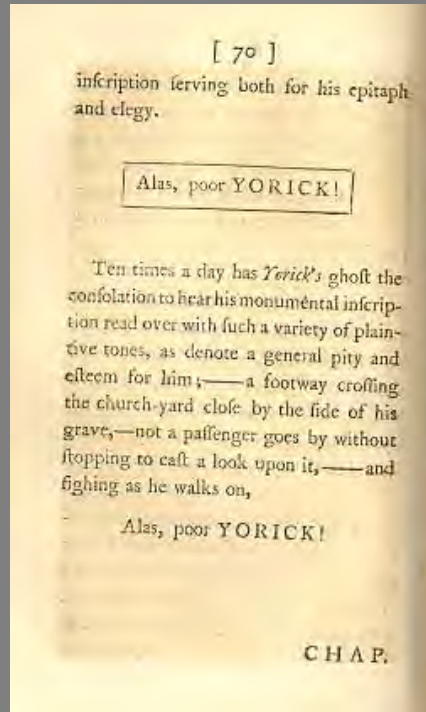
remarquée par les gens qui voient! » ajoute Gérald Minkoff. Il a reçu, par lettre, les excuses embarrassées des organisateurs, qui déplorent l'erreur, commise en dépit des ordres donnés aux jardiniers de la ville et aux personnes chargées de s'occuper du terrain. L'œuvre était dûment cataloguée et inscrite sur le plan de situation depuis quinze jours lorsqu'elle a été si cavalierement délogée.

Les outrages de l'art ne font, après tout, que refléter les outrances de l'époque. Mais parmi les « sculptures » vraies ou fortuites qui affluent sur le gazon du Strandboden ou qui émergent du bitume de la ville, le passant pressé, ce visiteur malgré lui, n'est pas tenu de séparer le bon grain de l'ivraie, alors que l'organisateur de l'exposition, celui qui a sélectionné l'art et le hasard, est tenu de prendre soin de ce qui lui est confié. La leçon coûtera 14000 francs, valeur déclarée de « Video blind piece », donc de la bévue du jardinier biennois...



aniconisme :

- Ad Reinhardt, *Untitled*, vers 1966, gouache sur papier photographique, 24.8 x 16.8 cm. MoMA, New York
- Ad Reinhardt, “How to Look at Art in America”, détail, 1946
- Lawrence Sterne, *Tristram Shandy*, vol. I, chap. 12 ; vol. IX, chap. 18 et 19





« 1902. – Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regardeur. Toutes choses plus que suggestives, puisqu'elles apparaissent. »

Odilon Redon, *À soi-même* [1922], Paris, Corti, 1961, p. 100



1875

†

Delacroix

n° 1

A mesure qu'il poursuit l'accomplissement de son
 au cours de ~~sa~~ ^{bruyante} ~~carrière~~ carrière, il tend de plus en plus
 réaliser son dessin par une représentation plus prompte
 du corps humain. Il fait au début des études atten-
 modèle : le robuste et puissant relief qu'il y obtient
 -moigne (notamment dans la Barque de Dante) mais ce n'est
 tard qu'il s'inquiète de l'ossature, et de la contenance
 dite, et qu'il s'inquiète regarde l'homme dans ce qui
 permanent et d'essentiel. On dit que ce ne fut qu'à
 posséda un squelette. Il avoue alors

El archétype capital
 D'après
 Graphie de la

†

Et dire que les historiens de l'avenir
~~passeront de notre temps et chercheront~~
 dans nos livres de notre temps

ODILON REDON

A SOI-MÊME

Journal (1867-1915)

NOTES SUR LA VIE L'ART ET LES ARTISTES

Introduction de Jacques MORLAND



PARIS

H. FLOURY, ÉDITEUR

2, Rue Saint-Sulpice et 4, Rue de Condé

1922

1875 # Delacroix n°1

A mesure qu'il poursuit l'accomplissement de son
au cours de ~~sa~~ ^{bruyante} ~~sa~~ carrière, il
réaliser son dessin par une reprise
du corps humain. Il fait au de
modèle : le robuste et puissant reli
-moigne (notamment dans la Barque du
tard qu'il s'inquiète de l'ossature
dite, et qu'il s'inquiète regarde
permanent et l'essentiel. On dit q

El archétype capital
D'après
tophi de
3 1
Et dire que les
garniture de notre
hues hants de la garniture de nos

Merel van Tilburg, Pierre Pinchon, Fred Leeman et Julien Zanetta étudiant les archives Redon





[voir D. Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, 2002 / *Images potentielles — Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*, 2016]

« 1902. – Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du **regardeur**. Toutes choses plus que suggestives, puisqu'elles apparaissent. »

Odilon Redon, *À soi-même* [1922], Paris, Corti, 1961, p. 100

« Ce sont les **REGARDEURS** qui font les tableaux »

Marcel Duchamp in Jean Schuster, « Marcel Duchamp, vite », 1957





« les impressionnistes cherchèrent autour de l'œil et non au centre mystérieux de la pensée, et de là tombèrent dans des raisons scientifiques ».

Paul Gauguin, *Diverses choses*, 1896-1898, f° 136 r°



[voir D. Gamboni, *Paul Gauguin au « centre mystérieux de la pensée »*, 2013]



Abschied nehmen = to take one's leave

leave of absence = congé

research leave = congé de recherche

¿ leave research = recherche de congé ?

search for a leave = recherche de congé



ren Bereich.

DAS SCHREIBEN

Wie sieht es nun aber in den Geisteswissenschaften mit der Kunst aus, das Unbekannte zu erforschen? Der Geisteswissenschaftler steht ja in der Regel nicht im Labor und kann nicht wie die Naturwissenschaftlerin auf materielle Experimentalsysteme zurückgreifen. Nehmen wir als Beispiel den Wissenschaftshistoriker. Da ist zum einen die eher triviale Seite: Es ist oft das Archiv, dessen Durchforschung dem Wissenschaftshistoriker so manches Unbekannte in

die Hände spielt. Vor allem kann es ihn eines lehren: nämlich dass Entdeckungen eigentlich nie auf die Weise gemacht worden sind, wie sie im öffentlichen Raum – sei es in Publikationen oder in Erinnerungen – dargestellt werden. Erhalten gebliebene Laborunterlagen fördern so manche Überraschung zutage und lehren uns immer wieder, dass die Ordnung der Entdeckung und die Ordnung der Darstellung in der Wissenschaft zwei verschiedene Dinge sind.

Ich möchte aber behaupten, dass die wichtigste Quelle des Neuen – nicht im Sinne des Konstatierens von Fakten, sondern im Bereich der Interpretation – für den Historiker wie in den Geisteswissenschaften wohl überhaupt das Schreiben selbst ist. Man könnte hier Heinrich von Kleists «Über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Reden» aufgreifen. Man muss aber nicht nur vom Verfertigen, sondern auch vom Verfestigen und Verändern der Gedanken beim Schreiben sprechen. Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem. Es ist eine Versuchsordnung. Es ist nicht nur ein Aufzeichnen von Daten, Tatbeständen oder Ideen. Es ist auch nicht einfach der billige Ersatz für die lebendige Rede. Es ist nicht einfach das transparente Medium der Gedanken. Es gibt den Gedanken eine materielle Verfassung – und zwar eine, die das Entstehen von Neuem ermöglicht.

Auch die Schrift begründet Bahnen, auf denen Spuren hinterlassen werden, auf die man zurückkommen und über die man, indem man das tut, hinausgehen kann. Es vollzieht sich also durch das Niederschreiben, wie man mit dem Phänomenologen Edmund Husserl sagen kann, nicht nur eine Verwandlung der Existenzweise von Sinngelbilden, sondern es entstehen auch neue, die sich, wie alle neuen Erwerbe, «wieder sedimentieren und wieder zu Arbeitsmaterialien werden». Schreiben ist mithin in einem elementaren Sinne auch die Voraussetzung für alle Wissenschaft. Mit der Übersetzung eines Buches, dem dieser Gedanke zugrunde liegt – der «Grammatologie» von Jacques Derrida –, habe ich mein Studium begonnen. Und über den langen Weg durch ein ganz anderes Experimentalsystem bin ich wieder beim Schreiben angelangt. Wie in diesen Systemen gibt es auch im Schreibprozess, um abschliessend auf Kublers Wort zurückzukommen, jene dunklen Tunneln und Schächte, um nicht zu sagen Abgründe früherer Werke, an denen wir stehen in der Hoffnung, auf eine Goldgrube zu stossen.

Research for a leave = recherche de congé

« Das Schreiben, so behaupte ich, ist selbst ein Experimentalsystem. Es ist eine Versuchsordnung. Es ist nicht nur ein Aufzeichnen von Daten, Tatbeständen oder Ideen. Es ist auch nicht einfach der billige Ersatz für die lebendige Rede. Es ist nicht einfach das transparente Medium der Gedanken. Es gibt den Gedanken eine materielle Verfassung – und zwar eine, die das Entstehen von Neuem ermöglicht. »

Hans-Jörg Rheinberger, « Mann weiss nicht genau, was man nicht weiss. Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen », *Neue Zürcher Zeitung*, 5-6 mai 2007



Istanbul, Sainte-Sophie,
parement de marbres sur la
galerie nord, 6^e siècle



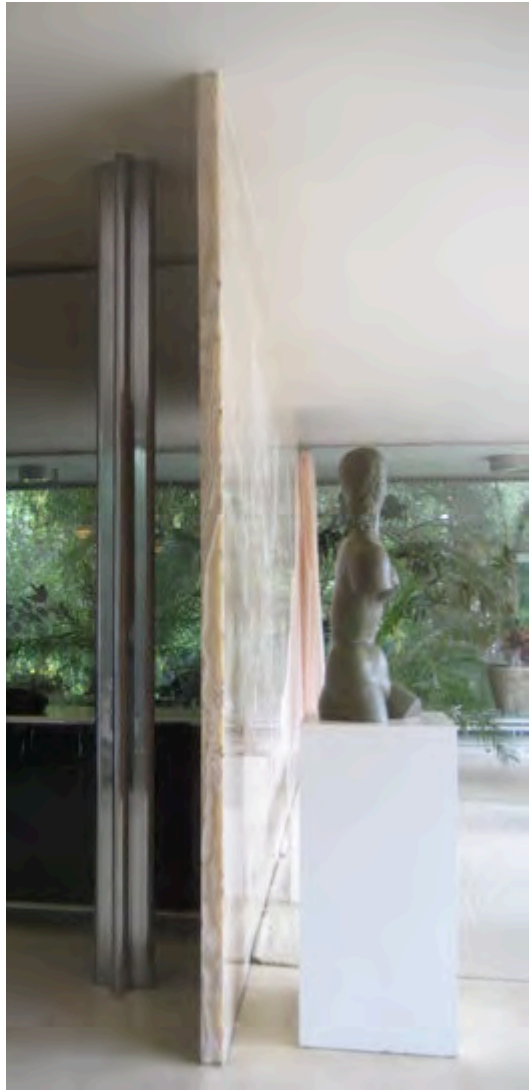


[PUBLICITÉ]

sous la dir. de D. Gamboni, Gerhard Wolf et
Jessica N. Richardson

The Aesthetics of Marble

HIRMER



Mies van der Rohe, Villa
Tugendhat, 1928-1930, Brno



Joseph Michel Gandy, *View of the Dome area in Sir John Soane's Museum, 9 septembre 1825*



Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, inauguré en 1903, vue ancienne et actuelle de la salle Titien





DARIO GAMBONI is a professor of art history at the University of Geneva and has been a guest teacher and researcher at many institutions in Europe, the Americas and Asia. He has curated several exhibitions and is the author of numerous books including *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (London/New Haven, 1997) and *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (London, 2002).

The Museum as Experience

Museums created by artists and/or collectors are a favorite destination of museum lovers and raise important issues in connection with the history and evolution of art museums at large. They have developed in a critical relation to large, collective or "encyclopaedic" museums, defending a primacy of experience and intimacy. And they remain attached to the persons of their founders, functioning as monuments and even mausoleums. Yet despite their appeal, a recent surge of new creations and a wealth of monographic documentation, no general study of the topic has been attempted. *The Museum as Experience* describes and analyzes the phenomenon as a whole, from its beginnings around 1800 to the present and from its European origin to a worldwide extension. It examines in depth fifteen case studies distributed across the globe and chosen for their representative character and the quality of their original arrangement. In order to do justice to their meaningful relation to the spatial context and to their hospitality towards the subjective visitor, the book is written as a travelogue and organizes a dialogue between two narrators, an architect and an art historian.

Richly illustrated with many unpublished documents, it is a scholarly work that can be read like a novel. It argues that artists' and collectors' museums are best understood as "author museums" and make it possible to enjoy and study display as a mode of expression and communication, an art of assemblage and installation avant la lettre, and a challenge for interpretation.



BREPOLS

DARIO & LIBERO GAMBONI

THE MUSEUM AS EXPERIENCE

BP

DARIO & LIBERO GAMBONI



THE MUSEUM AS EXPERIENCE

An Email Odyssey
through Artists' and Collectors'
Museums

BREPOLS



[PUBLICITÉ]



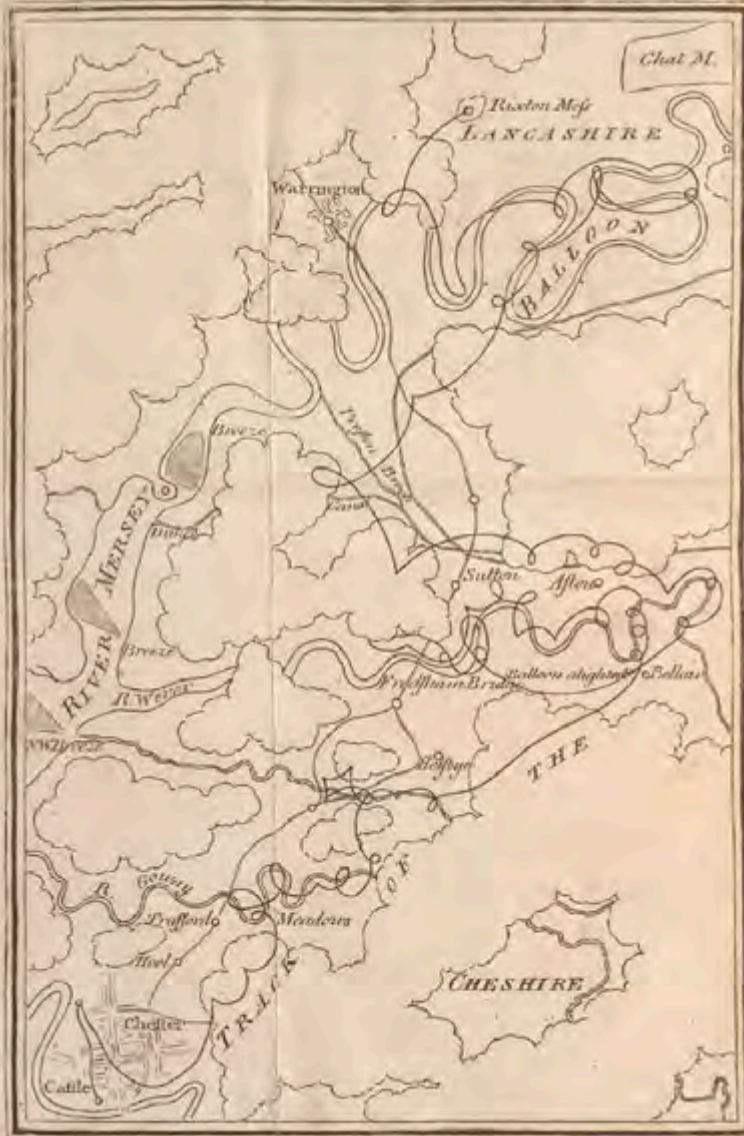
Odilon Redon à Andries Bonger, 4 mars 1911, à propos du nouveau domicile de Bonger à Amsterdam (Vossiusstraat) :

« Et votre maison ? Réservez, le plus que possible matière à retouche, afin qu'en y vivant, l'instinct, le naturel, les habitudes de votre être, puissent aussi contribuer à l'édifier. On conçoit difficilement, on crée à l'exécution même, en y vivant, en y éprouvant la matière et les choses. »

Odilon Redon à Andries Bonger, 15 juin 1912, à propos de son nouvel atelier dans le jardin de sa maison de campagne à Bièvres :

« Si je m'y plais, j'ouvrirai une autre fois une baie donnant sur la vallée ; je verrai ; vous savez comme en un tel cas je ménage la part qui doit être faite à l'instant et à la réalité qui sort du lieu même, après connaissance et expérience. »

To be placed on Page 155 of *Airpatria*

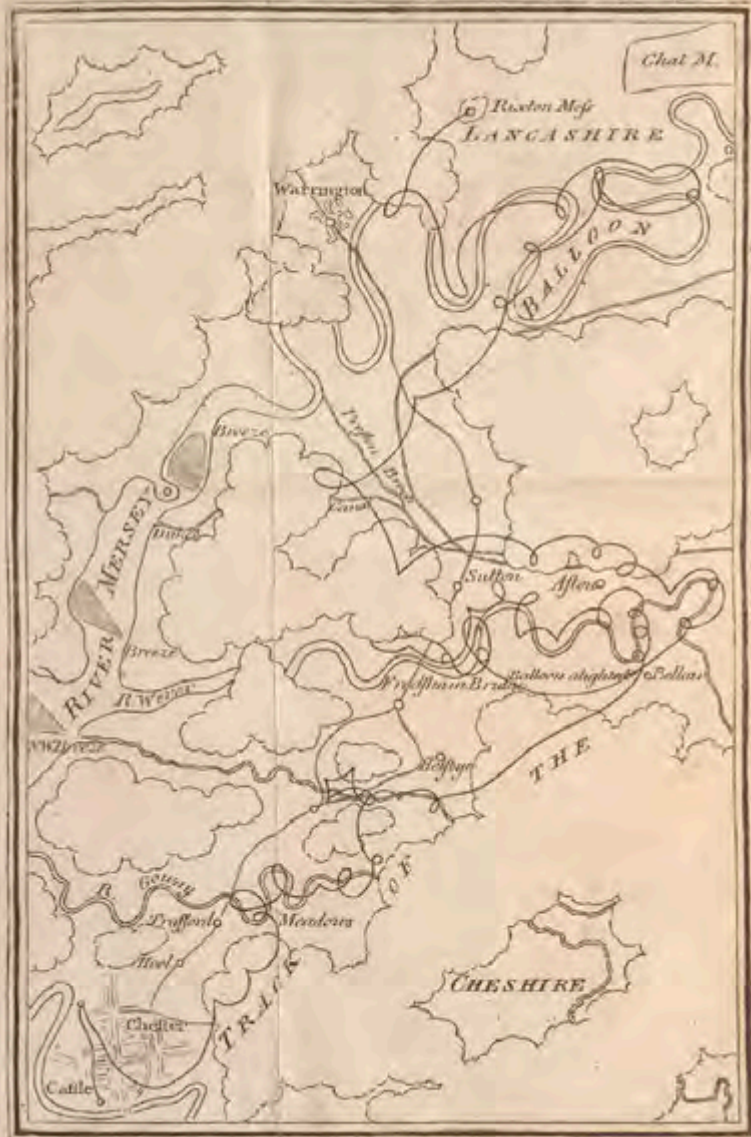


The EXPLANATORY Print. see Page III. of

« As time goes on, the world of the German art historian [...] tends to resemble an archipelago of little islands forming, perhaps, a coherent pattern when viewed from an airplane but separated by channels of abysmal ignorance; whereas the world of his American confrère may be compared to a massive tableland of specialized knowledge overlooking a desert of general information. [...] »

Erwin Panofsky, “Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European”, 1953

To be placed on Page 155 of *Airpatria*



The EXPLANATORY Print. see Page III. d.

« As time goes on, the world of the German art historian [...] tends to resemble an archipelago of little islands forming, perhaps, a coherent pattern when viewed from an airplane but separated by channels of abysmal ignorance; whereas the world of his American confrère may be compared to a massive tableland of specialized knowledge overlooking a desert of general information. [...] »

Erwin Panofsky, "Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European", 1953

Questions de recherche 2020-2021



« Pour ne parler ici que de l'élève peintre à l'académie, je le compare à la graine que le semeur a jetée dans le champ pour être mise en fécondation à tout hasard par la charrue qui passera aveuglément sur elle, jetant de la terre propice ou non, au petit bonheur. La charrue, c'est la règle, le lycée, l'académie de peinture, le maître sans amour peut-être et indifférent, qui vient à heure et jour fixes, puisqu'il fonctionne. L'élève est là bien loin du **doux et bienfaisant loisir**, et des heures bénies où l'intuition le guidera. Je crois à un enseignement fructueux par communication naturelle, à côté d'un maître de notre choix, et même dans son intimité si possible, tel qu'il se pratiquait naguère. » [Redon]

Humanists cannot be “trained”; they must be allowed to mature or, if I may use so homely a simile, to marinate. [...] It is not the reading matter assigned for Course 301 but a line of Erasmus of Rotterdam, or Spenser, or Dante, or some obscure mythographer of the fourteenth century, which will “light our candle”; and it is mostly where we have no business to seek that we shall find. *Liber non est*, says a delightful Latin proverb, *qui non aliquando nihil agit* : “He is not free who does not do nothing once in a while.” [Panofsky]

to take a French leave = *filer à l'anglaise*

leçon d'adieu = farewell lecture

fare well!

sans adieu !

– *Loc., vieilli. Je ne vous dis pas adieu, ou par brachylogie, sans adieu. Fam.* Formules adressées à une personne que l'on quitte pour un court moment. Synon. *au-revoir* [TLF]