

Introduction

The Nature of Naturalism: A Trans-Historical Examination

Introduction

La nature du naturalisme : un examen transhistorique

Sarah M. Guérin et Itay Sapir

Volume 41, numéro 2, 2016

The Nature of Naturalism : A Trans-Historical Examination
La nature du naturalisme : un examen transhistorique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1038068ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1038068ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)

1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Guérin, S. M. & Sapir, I. (2016). Introduction: The Nature of Naturalism: A Trans-Historical Examination / Introduction : la nature du naturalisme : un examen transhistorique. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 41(2), 5–16. <https://doi.org/10.7202/1038068ar>

The Nature of Naturalism: A Trans-Historical Examination

Sarah M. Guérin, Itay Sapir

The definition of naturalism offered by Oxford's venerable *Grove Art Online* is "a style in which the artist tries to observe and then faithfully record the subject before him without deliberate idealization or stylization." The naturalist artist thus records as faithfully as possible what can be observed before his or her eyes. Among the examples cited is Albrecht Dürer's watercolour drawing, *A Large Piece of Turf* (1503), | fig. 1 | a precisely rendered depiction of just that, a flowering square foot of earth, teeming with dandelions, wildflowers, and mosses. Literally, each blade of grass is described. Tender green shoots dance across the foreground in an emerald hue, markedly different from the fibrous chartreuse that characterizes the older stems. We are amazed not only by the wealth of detail and the rigour with which it has been depicted, but also the implication of the perspective—of an artist so moved by the natural world that he shoved his nose into the dirt.

At the same time, the image is filled with conventions that betray the artistic process: relics of the artist's vision and mediation and not the world in front of him. The background is omitted completely, the naked paper ground framing and isolating the floral specimens. The light washes remain translucent, letting the graphite underdrawing show through the leafy greens. The root system so carefully rendered with light traces of opaque white gouache suggests either an imaginative penetration of the ground or the violent ripping up of the piece of turf, decontextualized for close study in the artist's studio—an act leading eventually to its wilting and withering. Like the philosophical implications of the Observer Effect, the very act of observing, analyzing, and

dissecting necessary to a naturalist vision can irrevocably shape, and even destroy, the object of interest.

More generally, outside of art historical contexts, the definition of naturalism pertains to moral and philosophical positions. First, since the seventeenth century, naturalism has referred to systems of morality where ethical choices are based on human reason alone, without the intervention of divine revelation. The closely related philosophical view sees naturalism as the conception of a world devoid of spiritual or "supernatural" interventions, where all phenomena can be explained by natural laws. It is a worldview that, furthermore, proposes a methodological correlate: that the close observation of nature is sufficient to the full understanding of reality. Like with the Dürer drawing, however, this standpoint is never as simple as it seems.

In spite of its inherent complexities and ambiguities, the definition of naturalism in art is often taken for granted. Indeed, the history of art continues to be routinely schematized by dividing it into periods, regional schools, and individual styles each characterized by greater or lesser naturalism. The relation and interaction between art and nature is, however, not that simple. Works of art can seek to directly imitate one aspect of nature while ignoring, or actively discarding, others. General interest in natural phenomena does not necessarily imply a "naturalistic" technique (in itself not a self-explanatory concept!), and vice-versa. The definition of nature is already, of course, a fraught philosophical question, exemplified, but not exhausted, by the distinction between *Natura naturans* and *Natura naturata*.¹

In this special issue of *RACAR*, we wish to probe further the concept of naturalism in the visual arts. Through a series of case studies, the authors propose criteria that could characterize—or that historically defined—a work, a corpus, or a style, as naturalistic; they explore different ways in which artists formulate an approach to nature through the related aspects of content, form, and function. Several articles also inquire into possible distinctions between naturalism and other terms frequently used as quasi-synonyms, such as realism and mimesis. In nineteenth-century contexts in particular, the question of stylistic definitions becomes acutely self-aware. The volume explores different episodes of naturalism in the European tradition, or of the so-called “Western” world, but, of course, debates on naturalism are hardly limited to this cultural environment. An early example that, furthermore, problematizes the Greco-Roman “origins” of the Western tradition is the strong naturalism sought in Mesopotamian royal sculpture, where the new style adopted at the Northwest Palace of Assurnasirpal II at Nimrod depicted anatomically correct, heavily muscled figures. Irene J. Winter demonstrated how this style echoed the dedicatory texts inscribed on the low relief figures themselves which enumerated the king’s attributes, specifically his strength, authority and power.² The naturalistic style literally illustrated the desired traits of the king, his force and vigour; it acted as an index to royal power and served state-centred propaganda. A welcome reminder that close observation of nature must be read against the specific cultural contours of the civilization that produced it.

It does seem, however, that compared to art historians who often take naturalism for granted, more conceptual work on the concept has been done recently in other disciplines, where the term has different connotations and contexts but whose insights could be of relevance to thinking about art. Daniel Andler has offered a recent, and significant, example.³ Speaking from within the discipline of philosophy, where naturalism has profound moral and ethical implications, Andler claims that naturalism in art (or literature) is only tenuously linked (though, he admits, not wholly irrelevant) to other fields and their uses of the term. However,

the author’s discussions on the very definition of “nature,” on possible distinctions between nature and non-nature, on the practical ramifications of naturalistic thinking, and in particular his critical defence of naturalism—the thesis, Andler explains, according to which “all is natural”—can have important repercussions for debates in art history, especially if the latter seeks to situate art in a broad social and intellectual framework.

It was a shared interest in such problematics inherent in the term naturalism that inspired the editors of the current volume. For us, it was two very different periods, the Gothic naturalism of the thirteenth century and the Caravaggesque naturalism of the seventeenth, that were seen to posit complementary and not dissimilar questions. The rise of naturalism in thirteenth-century European art is often heralded as a forerunner of the Italian Renaissance. From the botanical foliage depicted in the capitals of French cathedrals to the nascent perspectival forms of Giotto, the increasing likeness to nature has been explained with a variety of solutions that chart, in many ways, the field’s methodological development.

For Giorgio Vasari it was Cimabue (1240–1302) who broke definitively with tradition and depicted Saint Francis from nature, *di naturale*, a practice that, he emphasized, “was something new in those times.” The modern historiographic tradition has sought a contextual explanation for the mid-thirteenth-century return to nature. Émile Mâle was among the first to attempt one, and stressed that the impetus for the naturalistically carved capitals, at Reims for example, was to be found in the simple pleasure an artisan took in the blooming pastures of spring, and in the freedom he had in determining decorative elements outside of the rigorously planned iconographic program.⁴

From the Vienna School, Max Dvořák posited a continuum between naturalism and mimesis on the one hand, and idealism and abstraction on the other.⁵ The progression toward abstraction emulated the parallel development of negative theology, a sort of visual apophysis. The early Christian artisan was thus encouraged to forsake the distractions and splendour of the natural world in order to prompt contemplation of the next, a heavenly

realm whose contours far surpass those perceptible in this life. While Dvořák's model grew from Platonist roots, another sort of Platonism based in the commentary tradition on the *Timaeus* similarly inflected the attitude toward the material world and arguably its accurate representation.⁶ By this model, God the creator fashioned nature after his own image, and creation was thus a mirror of his divinity. Close study of nature revealed the divine order of the universe, even if it is an imperfect and obscure reflection. An artist, in making a faithful version of the natural world was thus seen to follow in God's creative faculties. Caroline Walker Bynum and Sara Richey have underscored the fundamental ontological shift in the natural order brought about by the incarnation—in Richey's words the re-creation of the world.⁷ Through not only nature, but, moreover, through special categories of material, notably the Eucharist and relics, the sacred could manifest itself clearly and authentically, despite being composed of the fallen "stuff" of matter.

For other authors, it was the rebirth of Aristotelian thought, optics, and indeed experimental science at the nascent universities that spurred observation and imitation of the natural world.⁸ Curiously, Erwin Panofsky took the opposite stance, proposing that it was the artist's heightened observational skills that predicated the flourishing of the natural sciences.⁹ This dichotomy is further problematized by drawings where the artist explicitly noted that they were made from life—Villard de Honnecourt's lion or Matthew Paris's elephant—drawings that nevertheless adhere closely to artistic models and the inherited tradition.¹⁰ Even when artists themselves described their work as after life, "*contrafais al vif*," these attestations, in the thirteenth century and later, were never the full story.

The beginning of the seventeenth century in Italy is another watershed moment in the conceptual history of naturalism. In the traditional narrative of early modern painting, the emergence of Caravaggio in Rome is almost unanimously described as the appearance of a naturalistic antidote to the excesses of Mannerism, and the use of the term is hardly questioned; moreover, the word "naturalism" is often used to define a dominant

current in the following decades and to distinguish the followers of Caravaggio from the advocates of other artistic styles, notably French Classicism, but also, perhaps more surprisingly, the Baroque. The latter, while often considered as starting with Caravaggio, also develops in the historiography into a phenomenon contrasted with Caravaggesque "naturalism." In a recent exhibition in Madrid—one among innumerable such cases—the wall text, after the routine explanation of Caravaggism as the "Revolutionary direct representation *del natural*," claims, when discussing a painting attributed to Louis Cousin, that "the naturalism of this work is attenuated by a fluid, and already 'baroque', pictorial texture." And to make sure that the historical narration is accompanied by a judgment of value, the visitor is told that Guido Reni, in his *Conversion of Saint Paul*, "corrects the excessive naturalism" of Caravaggio's treatment of the same theme.

The attribution of naturalism to Caravaggio and to each and every vaguely Caravaggist painter, however, requires at least a serious discussion instead of the almost automatic reflex that it is now. For one, Caravaggio's method of painting, as described by Giovanni Pietro Bellori—not necessarily a trustworthy source, but, significantly, one of the very first theorists to claim that Caravaggio followed nature with excessive fidelity—appears artificial rather than natural. Nature and artifice were already considered opposites in the early modern period, and what could be more artificial than an artist who, according to his early biographer, placed his models in the dark brown atmosphere of a closed room, cast a strong, downward-angled light over the principal parts of their bodies leaving the remainder in shadow, thus obtaining strong contrast of light and dark?

Moreover, the context of Caravaggio's career is revealed more and more to be very different from the clichéd image of a period unveiling, through the power of science, the secrets of nature. The often-suggested analogy between Caravaggio's undeniable interest in concrete objects and real persons and contemporaneous methods developed for the observation of nature seems to have reached a dead end in recent scholarship, in spite of the brilliant intuitions of such scholars as Ferdinando Bologna.¹¹ And part of the problem

is that the Scientific Revolution itself, whose first stirrings have been detected in the years around 1600 and interpreted as the advent of a new naturalism, is now contested as a viable historical concept.

Indeed, Caravaggio's art is at least as much a rhetorical exercise in ambiguity and *Docta Ignorantia* as it is a straightforward example of naturalism. Strangely enough, however, in spite of recent readings which emphasize the constructed, sophisticated aspect of the Lombard's art, most art historians continue to use the term "naturalism" as a shorthand to describe Caravaggio's style, without attempting to explain away what is possibly an interpretative paradox.¹²

Naturalism, then, is understood differently in different periods and cultures and, moreover, by different historiographies. The usefulness of the term—whether it is still helpful for art historical discourse or, on the contrary, could be dispensed with altogether—is in itself an open question, and is one of the issues that we have pondered while studying the examples enumerated above. The seven more detailed case studies that our authors analyze are all valuable for this discussion. Indeed, despite the variety of geographical and historical contexts, some of the theoretical questions seem to constitute a common ground shared by all the articles.

If naturalism, rather than being a clearly defined and stable concept, is often a chimera or a fiction, it is perhaps appropriate that our first article does not discuss any real artworks, but rather focuses instead on one of the best-known—and earliest—fictional anecdotes in the writing about art, and on recent readings of it by important proponents of image theory. The story of Zeuxis, narrated by Pliny the Elder, is not only a fundamental episode in the development of thinking about images, but more specifically is the seminal example of naturalism as the goal of the visual arts. As Maxime Coulombe reminds us, naturalism here is not only present in the perfect mimesis of the grapes, but also in the identity of the image's "addressees." The birds are, as it were, part and parcel of nature, and their interaction with the painting creates an interface of art and nature that is highly relevant to two millennia of aesthetic

debates. Coulombe's aim, however, is not to propose yet another reading of that already over-interpreted anecdote, but rather to interrogate the subtext and the prejudices guiding some writers trying to come to terms with Pliny and his birds in our own time. In the texts of the authors he discusses, Coulombe detects what is for him a general tendency of much of contemporary art history and image theory: a rejection of resemblance as a fundamental motor of artistic creation and reception. The article proposes a rehabilitation of naturalism through the reconsideration of mimesis, a term, for Coulombe, unjustly repressed and often relegated to the margins in favour of an ideal of semi-otic arbitrariness.

The early modern period is represented in our special issue not with a study on Caravaggio and his followers but with an essay on the other important *locus* of supposed naturalism in seventeenth-century Europe, the so-called Dutch Golden Age. Miya Tokumitsu is interested in the intermingled notions of luxury, labour, and naturalism. She analyzes the sumptuous *Pronk* still-life paintings as the battleground on which these notions interact, are tested, and ultimately confronted. Taking her cue from important social thinkers such as Marx and Weber, read in parallel with more recent thinkers on luxury as well as seminal writings on Dutch painting—Svetlana Alpers, Joanna Woodall, and Simon Schama, among others—Tokumitsu inserts the reputed painstaking naturalism of these paintings into a web of social relations and economic dynamics involving work and craft, value and exploitation, skill and time spent.

Shifting to the representation of landscape and the semiotic markers that stand for naturalistic effects, Iris Wien's look at John Constable's drawing practice in many ways takes the project of naturalism for granted. It is the medial specifics of the project—exactly how traces on paper may accurately convey the phenomenological experience of seeing—that comes to the fore. Couching the discussion of Constable within his intellectual milieu, Wien uncovers how the particularly English approach to the drawn surface, sketchier and more closely related to the experience of seeing, countered the smooth and hard surfaces of the French Revolutionary painters. Artistic style, and

their interpretation of naturalism, was a sign of nationalistic political ideology.

Benjamin Foudral's essay, which explores another fascinating case of naturalistic discourse being used for nationalist ends, is doubly original. It is an example in which the term "naturalism" itself was considered inadequate, which led to another, closely related one, to be invented—"naturism"—a word that is similar, but not exactly identical, to its well-known predecessor. The invention was needed for reasons specifically linked to questions of construction of national identity, which makes the story of Belgian *naturisme* an interesting example of the politics of naturalism and its pitfalls. Indeed, Foudral closely traces the complex upheavals of the reception of a group of young Belgian artists around the turn of the twentieth century, in particular Léon Frederic, whose critical fortune was constantly changing according to the needs of Belgian nationalism and especially the wish to distinguish the young nation as much as possible from its dominant southern neighbour, the cradle of nineteenth-century *naturalisme* in literature and art.

Being a term introduced into the Russian art critical discourse toward the end of the nineteenth century, naturalism featured prominently in a little-known episode during the Stalinist period where the term was paired with formalism, in other words, abstraction, to represent two stylistic poles to be avoided. Maria Silina demonstrates how, during the so-called Campaign Against Formalism and Naturalism, even artists who strived to formulate an accessible style closely related to observation were chastised. Naturalism, as opposed to the ideal of Socialist Realism, was understood as a banal copy of reality, lacking the ideological infusion so essential to a State-sanctioned art. Furthermore, Silina demonstrates that the artists who were most severely punished during the period—imprisoned, sent to the Gulags, or even executed—were *not* persecuted based on their artistic style alone. Being a naturalist or a formalist was not a sufficient crime for the death sentence. Instead, all of the most-severely punished artists had regrettable political ties or leanings. In other words, the Great Purge was a political and not a stylistic cleansing.

While in Soviet Russia the definitions of Socialist Realism were being eked out at the expense of artists' careers, in the United States the political support for abstraction, and most notably Abstract Expressionism as a symbol of democracy and freedom is well known.¹³ However, Colleen O'Reilly focuses on another politically motivated artistic moment during the Cold War with the photographer Berenice Abbot. Involved with efforts to bolster the American high school physics curriculum to inspire future scientists, Abbot developed a highly effective mode of photography to convey scientific laws visually. O'Reilly demonstrates not only how photography's reputation for being indelibly linked to reality contributed to the effectiveness of the images, but how visual literacy in the techniques of photography were essential to the understanding and decoding of the images.

Finally, a contemporary case study reveals the strong interest in nature and the human relation with it in the work of two prominent "global" artists: Olafur Eliasson and Ryoji Ikeda. Maryse Ouellet's point of departure is the centuries-old concept of the sublime, in recent decades fashionable again in theoretical discussions on art and highly important for any discussion of the relation between humanity and nature. Ouellet also refers to the seminal work of French anthropologist Philippe Descola on naturalism as a modern Western construction and on other cultures'—and other periods'—different conceptualizations of nature and what this term includes and excludes. Eliasson and Ikeda are both reconfiguring, in radically different ways, the understanding of the place of the human in non-human nature, thus giving a new meaning to naturalism in art. Ouellet's article is a fitting piece with which to close the volume, demonstrating as it does that broadly construed conceptions of naturalism still inflect and guide contemporary art practice; naturalism is truly a trans-historical concept. ¶

Sarah M. Guérin is Assistant Professor in the Department of History of Art at the University of Pennsylvania.
—guerinsa@sas.upenn.edu

Itay Sapir is Associate Professor in the Department of Art History at the Université du Québec à Montréal.
—sapir.itay@uqam.ca

1. See the classical study of R.G. Collingwood, *The Idea of Nature* (Oxford, 1945).

2. Irene J. Winter, "The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Process and the Inscription of Meaning in Art History," in *Picturing Art, Producing Science*, ed. Caroline A. Jones and Peter Galison (London, 1998), 66–73.

3. Daniel Andler, *La silhouette de l'humain: Quelle place pour le naturalisme dans le monde d'aujourd'hui* (Paris, 2016).

4. Émile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration* (Paris, 1910); cf. Meyer Schapiro, "On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art," in *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. K. Bharatha Iyer (London, 1947), 130–150; and Ernst Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London, 1960).

5. Max Dvořák, "Idealismus und Naturalismus in der gotischen

Skulptur und Malerei," in *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, ed. Max Dvořák, Johannes Wilde, and Karl M. Swoboda (Munich, 1928). English translation 1967 by University of Notre Dame Press.

6. Dorothy F. Glass, "In principio: The Creation in the Middle Ages," in *Approaches to Nature in the Middle Ages: Papers of the Tenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, ed. Lawrence D. Roberts (Binghamton, NY, 1982), 67–104; Conrad Rudolph, "In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century," *Art History* 22 (1999): 3–55; Ittai Weinryb, "Living Matter: Materiality, Maker, and Ornament in the Middle Ages," *Gesta* 52 (2013): 113–32.

7. Among other places, see Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe* (New York, 2011); Sara Richey, "Rethinking the Twelfth-Century Discovery of Nature," *Journal of Medieval and Early Mod-*

ern Studies 39 (2009): 225–55; and Sara Richey, *Holy Matter: Changing Perceptions of the Material World in Late Medieval Christianity* (Ithaca and London, 2014).

8. Lynn Townsend White, "Natural Science and Naturalistic Art," *The American Historical Review* 52 (1947): 421–35; Jean Wirth, "Peinture et perception visuelle au XIII^e siècle," *Micrologus* 6 (1998): 113–28; Cynthia Hahn, "Visio Dei: Changes in Medieval Visuality," and Michael Camille, "Before the Gaze: The Internal Sense and Late Medieval Practices of Seeing," both in *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, ed. Robert Nelson (Cambridge, 2000), 169–96 and 197–223; Jean Givens, *Observation and Image Making in Gothic Art* (Cambridge, 2005).

9. Erwin Panofsky, "Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-Dämmerung," in *The Renaissance: Six Essays*, ed. Wallace K. Fergusson (New York, 1962), 123–82.

10. Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*

(Berkeley and Cambridge, 1987); James Bugslag, "Contrafactis al vif: Nature, Ideas and Representation in the Lion Drawings of Villard de Honnecourt," *Word and Image* 17 (2001): 360–78; Stephen Perkinson, "Portraits and Counterfeits: Villard de Honnecourt and Thirteenth-Century Theories of Representation," in *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences—Essays in Honor of Sandra Hindman*, ed. Nina Rowe and David S. Areford (Aldershot, UK, 2004), 13–35.

11. Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, (Turin, 2006 [1992]).

12. Prominent among such readings are Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative* (London, 2011); Michael Fried, *The Moment of Caravaggio* (Princeton, 2010); and Giovanni Careri, *Caravaggio: La peinture en ses miroirs* (Paris, 2015).

13. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago, 1983).



Figure 1. Albrecht Dürer, *A Large Piece of Turf*, 1503. Watercolour, pen, and ink, 40.3 × 31.1 cm. Vienna, Albertina.

Figure 1. Albrecht Dürer, *Grande touffe d'herbes*, 1503. Aquarelle et gouache sur papier, 40.3 × 31.1 cm. Vienne, Albertina.

La nature du naturalisme: un examen transhistorique

Sarah M. Guérin, Itay Sapir

L'encyclopédie *Grove Art Online* de l'Université d'Oxford définit le naturalisme comme «un style dans lequel l'artiste essaie d'observer et d'enregistrer, sans idéalisation ou stylisation délibérée, le sujet devant lui». L'artiste naturaliste se doit par conséquent d'inscrire le plus fidèlement possible ce qu'il peut observer avec ses yeux. L'un des exemples cités est l'aquarelle d'Albrecht Dürer, *Grande Touffe d'herbes* (1503), | fig. 1 | une représentation précise, comme l'indique le titre, d'un carré de graminées, de plantes sauvages, de pissenlits et de mousses. Chaque brin d'herbe est tracé avec la plus habile précision. De jeunes et tendres pousses dansent au premier plan; leur couleur émeraude se détache vivement des fibres chartreuses qui caractérisent les tiges plus mûres. La richesse des détails et la rigueur de leur représentation sont impressionnantes, et la perspective adoptée, qui éveille le portrait d'un artiste tellement ému par le monde naturel qu'il en a plaqué son visage au sol, nous saisit davantage.

En même temps, l'image est pétrie de conventions qui trahissent le processus artistique. Elles sont des reliques d'une vision et d'une médiation esthétique, et non de l'univers rustique qui s'offre à l'artiste. Il n'y a aucun arrière-plan, et c'est le papier nu qui encadre et isole les spécimens floraux. Les lavis transparents laissent paraître, sous la végétation feuillue, une ébauche au graphite. L'appareil racinaire, rendu avec des traces opaques de gouache blanche, suggère une pénétration imaginaire du sous-sol, ou encore l'arrachage violent de la touffe d'herbe pour son étude décontextualisée dans le studio de l'artiste, où irrémédiablement, elle doit se fâner et se flétrir. À l'image des implications philosophiques de l'Effet de

l'observateur, ou Effet Hawthorne, l'acte même d'observer, d'analyser ou de disséquer—essentiel à la vision naturaliste—peut altérer durablement, voire détruire, l'objet d'intérêt.

Hors des sentiers de l'histoire de l'art, la définition du naturalisme se rapporte plus généralement à des positions morales et philosophiques. Depuis le dix-septième siècle, le naturalisme relève de systèmes moraux où les choix éthiques sont appuyés sur la seule raison humaine et non sur des révélations divines. Étroitement liée à son pendant moral, l'élaboration philosophique du naturalisme conçoit un monde dépourvu d'interventions spirituelles ou «surnaturelles», où tous les phénomènes peuvent être expliqués en vertu des lois naturelles. Cette vision du monde propose par ailleurs un corollaire méthodologique: l'observation attentive de la nature est suffisante à sa pleine compréhension. Dans le dessin de Dürer, toutefois, ce point de vue n'est pas aussi simple qu'il y paraît.

En dépit de ses complexités et de ses ambiguïtés, la définition du naturalisme en art est trop souvent tenue pour acquise. L'histoire de l'art continue de diviser en schémas les périodes, les écoles régionales et les styles individuels selon leur degré plus ou moins élevé de naturalisme. Les relations et les interactions entre l'art et la nature ne sont pourtant pas dépourvues de nuances. Il est possible que des œuvres d'art imitent un aspect de la nature tout en en oblitérant d'autres. L'intérêt envers les phénomènes naturels n'implique pas non plus nécessairement une technique «naturaliste» (comme si le concept s'expliquait par lui-même), et vice-versa. La définition même de la nature est déjà une question philosophique chargée,

exemplifiée, sans y être restreinte, par la distinction entre *Natura naturans* et *Natura naturata*.¹

Dans cette édition spéciale de RACAR, nous cherchons à sonder plus en profondeur le concept de naturalisme dans les arts visuels. À travers une série d'études de cas, les auteurs de ce numéro proposent des critères—nouveaux ou historiquement définis—pour distinguer une œuvre, un corpus ou un style «naturaliste»; ils, elles explorent la manière dont les différentes articulations du contenu, de la forme et de la fonction des œuvres ont servi à formuler une approche de la nature propre aux artistes. Plusieurs articles enquêtent également sur les distinctions possibles entre le naturalisme et d'autres termes quasi-synonymes, tels que réalisme et mimésis. En particulier dans les contextes du xix^e siècle, les définitions stylistiques deviennent l'objet de préoccupations conscientes. Le présent volume explore différents épisodes du naturalisme dans la tradition culturelle européenne, bien que les débats sur le naturalisme dépassent sans contredit les frontières du monde qu'on appelle «occidental». La recherche délibérée de naturalisme dans la sculpture royale mésopotamienne constitue un antécédent qui permet de problématiser les «origines» gréco-romaines de la tradition occidentale. Le nouveau style adopté à la cour d'Assurnasirpal II dans le palais nord-ouest de Nimroud comprend des représentations anatomiquement correctes de figures aux corps très musclés. Irene J. Winter a démontré que ce style trouve son écho dans les inscriptions dédicatoires gravées sur les figures en bas-reliefs mêmes qui vantent les attributs du roi, plus précisément sa force, son autorité et son pouvoir.² Le style naturaliste illustre précisément les traits espérés d'un roi; il agit en tant qu'index du pouvoir royal et, en même temps, de propagande étatique. Cet exemple rappelle que la volonté d'observation attentive de la nature doit être comprise à l'intérieur des contours culturels spécifiques de la civilisation qui l'a créée.

Tel un contre-pied à l'histoire de l'art, de plus en plus de travaux sur le concept de naturalisme surgissent dans d'autres disciplines où son sens est pénétré par des connotations et des contextes différents, mais dont les idées pourraient alimenter une réflexion sur l'art. Daniel Andler en

a récemment donné un exemple significatif.³ Du point de vue de la philosophie, la discipline d'Andler, où le naturalisme a de profondes implications morales et éthiques, le lien qui unit le naturalisme en art (ou en littérature) aux autres disciplines et à leurs utilisations du terme paraît extrêmement fragile (même s'il n'est pas tout à fait hors de propos, admet-il). Mais les discussions de l'auteur sur la définition même de «nature», les distinctions possibles entre nature et non-nature, les ramifications pratiques de la pensée naturaliste, et en particulier sa défense critique du naturalisme—la thèse selon laquelle «tout est naturel»—peuvent avoir des répercussions importantes pour les débats dans l'histoire de l'art, en particulier si elle cherche à situer l'art dans un vaste cadre social et intellectuel.

C'est bel et bien un intérêt partagé envers ces problématiques inhérentes au terme de naturalisme qui nous a inspirés pour la conception du présent volume. Deux corpus très différents, communément appelés le naturalisme gothique du xiii^e siècle et le naturalisme caravagesque du xvii^e, nous ont semblé poser des questions moins dissemblables que complémentaires. La progression du naturalisme dans l'art européen du xiii^e siècle est souvent présentée comme un précurseur de la Renaissance italienne. Depuis les motifs ornementaux botaniques taillés sur les chapiteaux des cathédrales françaises jusqu'aux formes perspectives naissantes chez Giotto, l'imitation accrue de la nature a été expliquée par une variété d'hypothèses qui tracent, à bien des égards, l'élaboration méthodologique de la discipline.

Pour Giorgio Vasari, le premier artiste ayant définitivement rejeté la tradition était Cimabue (1240–1302) lorsqu'il a représenté saint François d'après nature, *di naturale*, une pratique qui, insiste-t-il, était une «chose nouvelle alors». La tradition historiographique moderne a cherché des explications contextuelles à ce retour à la nature durant le xiii^e siècle. Émile Mâle était l'un des premiers à tenter une réponse quand il écrivit que le goût pour les chapiteaux naturalistes sculptés, par exemple à Reims, était le résultat du simple plaisir que l'artisan éprouvait dans les pâturages printaniers et de la liberté d'exercer sa créativité dans le

choix des éléments décoratifs, hors de la rigidité des programmes iconographiques.⁴

Parmi les représentants de l'école de Vienne, Max Dvořák a proposé de voir une continuité entre le naturalisme et la mimésis d'une part, et entre l'idéalisme et l'abstraction d'autre part.⁵ La progression vers l'abstraction émule, selon lui, le développement parallèle de la théologie négative, comme une sorte d'apophatisme visuel. Ainsi, l'artiste paléochrétien était incité à abandonner les distractions et la splendeur du monde naturel pour promouvoir la contemplation d'un royaume céleste, dont les limites vont bien au-delà de celles que nos sens peuvent appréhender dans cette vie. Bien que le modèle de Dvořák possède des racines platoniciennes, une autre sorte de platonisme basée sur la tradition des commentaires du *Timée* infléchit similairement l'attitude envers le monde matériel et, possiblement, sa représentation artistique.⁶ Cette école de pensée affirme que puisque Dieu le créateur a façonné la nature à son image, la création est un miroir de sa divinité. L'étude approfondie de la nature a permis de révéler le divin ordonnancement de l'univers, bien que cette nature en renvoie un reflet imparfait et obscur. En produisant une version fidèle du monde naturel, l'artiste paraît donc se conformer aux possibilités créatives définies par Dieu. Caroline Walker Bynum et Sara Ritchey ont fait valoir le virage ontologique fondamental que représente l'incarnation pour le monde naturel—dans les mots de Ritchey, la «recréation» du monde.⁷ Grâce à la nature, mais aussi à certaines espèces de matériaux comme l'Eucharistie et les reliques, le sacré peut se manifester authentiquement et ostensiblement, en dépit du caractère «déchu» de toutes choses.

Pour d'autres auteurs, ce sont le renouvellement de la pensée aristotélicienne sur l'optique et l'avènement des sciences expérimentales pratiquées dans les universités naissantes qui ont stimulé l'observation et l'imitation du monde naturel.⁸ Curieusement, Erwin Panofsky a soutenu que ce sont les capacités d'observation accrues chez les artistes qui avaient fondé, à l'inverse, la prospérité des sciences naturelles.⁹ Cette dichotomie est problématisée encore par des dessins—le lion de Villard de Honnecourt ou l'éléphant de Matthew Paris—explicitement désignés par les artistes

comme des croquis d'après nature, bien qu'ils adhèrent étroitement aux modèles artistiques hérités de la tradition.¹⁰ Même lorsque les artistes eux-mêmes prétendent que leur travail est calqué sur le vivant, «*contrafais al vif*», leurs attestations, au XIII^e siècle et plus tard, ne racontent jamais toute l'histoire.

Le début du XVII^e siècle en Italie marque un tournant décisif dans l'histoire conceptuelle du naturalisme. Le récit traditionnel de la peinture de la première modernité dépeint unanimement l'émergence de Caravage à Rome comme un remède naturaliste aux excès du maniérisme, et l'utilisation du terme est à peine remise en question. Le mot «naturalisme» est par la suite utilisé pour définir un courant dominant des décennies suivantes et pour distinguer les disciples de Caravage des partisans d'autres styles artistiques, notamment le classicisme français, mais aussi, étonnamment, le baroque. Bien que Caravage soit souvent considéré comme l'instigateur du style baroque, une partie de l'historiographie a aussi pensé que l'avènement du baroque était une réaction au «naturalisme» caravagesque. Pour nommer un exemple parmi d'innombrables cas, une récente exposition à Madrid, après la routinière explication du caravagisme comme «une représentation directe et révolutionnaire *del natural*», prétendait, en discutant d'un tableau attribué à Louis Cousin, que «le naturalisme de cette œuvre est atténué par une texture picturale fluide, déjà "baroque"». Et afin que le récit historique soit accompagné d'un jugement de valeur, les commissaires expliquent aux visiteurs que Guido Reni, dans sa *Conversion de saint Paul*, «corrige le naturalisme excessif» du traitement que fait Caravage du même thème.

L'attribution du naturalisme à Caravage et à chacun de ses suiveurs, aussi distants soient-ils, est devenue un réflexe presque automatique, mais elle réclame une réflexion sérieuse. D'une part, et bien que cette source ne soit pas tout à fait digne de confiance, la technique picturale de Caravage décrite par Giovanni Pietro Bellori—un des premiers théoriciens à affirmer que le peintre reproduisait la nature avec une fidélité excessive—paraît plus artificielle que naturelle. Si la nature et l'artifice étaient déjà opposés l'un à l'autre durant

la Renaissance, que doit-on dire d'un artiste qui, selon son biographe, installait ses modèles dans l'atmosphère sombre et brunâtre d'une pièce fermée, plongeait un éclairage fort sur les principales parties de leur corps, et laissait le reste dans l'ombre pour obtenir un effet prononcé de clair-obscur?

D'autre part, le contexte de la carrière de Caravage se révèle de plus en plus différent de l'image clichée d'une période qui découvre, grâce au pouvoir de la science, les secrets de la nature. L'analogie souvent tracée entre l'intérêt indéniable de l'artiste pour les personnes et les objets concrets et les méthodes contemporaines d'observation de la nature semble atteindre une impasse dans des études récentes, en dépit des brillantes intuitions de chercheurs tels que Ferdinando Bologna.¹¹ Le problème vient en partie du fait que la révolution scientifique, interprétée, dès ses premiers frémissements vers 1600, comme l'avènement d'un nouveau naturalisme, est aujourd'hui contestée en tant que notion historique viable.

L'art de Caravage est au moins autant un exercice d'ambiguïté rhétorique et de *Docta Ignorantia* qu'un exemple candide de naturalisme. Curieusement, en dépit de lectures récentes qui soutiennent l'aspect sophistiqué et construit de l'art du Lombard, la plupart des historiens de l'art continuent à utiliser le terme «naturalisme» comme un raccourci pour décrire son style, sans expliquer ce possible paradoxe interprétatif.¹²

Le naturalisme est ainsi compris différemment par différentes époques, différentes cultures et différentes historiographies. L'utilité du terme—à savoir s'il est toujours profitable pour le discours de l'histoire de l'art ou s'il vaut mieux le supprimer totalement—reste une question ouverte, l'une de celles que nous avons méditées tout en étudiant les exemples énumérés ci-dessus. Les sept études de cas de nos auteurs sont toutes des contributions importantes à cette discussion. Car malgré la diversité des contextes géographiques et historiques étudiés dans ce numéro, certaines questions théoriques émergent comme des motifs de réflexion partagés par tous les articles.

Si le naturalisme, plutôt qu'un concept stable et clairement défini, se présente souvent comme une chimère ou une fiction, il nous paraît approprié

de débiter par un article qui ne traite pas de véritables œuvres d'art, mais plutôt d'une des plus connues—et des premières—anecdotes fictives dans l'écriture sur l'art et de ses récentes lectures par d'importants adeptes de la théorie de l'image. L'histoire de Zeuxis, racontée par Pline l'Ancien, n'est pas seulement un épisode fondamental du développement de la pensée sur les images, mais, plus précisément, un exemple charnière du naturalisme en tant que finalité des arts visuels. Comme le rappelle Maxime Coulombe, le naturalisme ne se reconnaît pas uniquement ici dans la mimésis parfaite des raisins, mais aussi dans l'identité des destinataires de l'image. Puisque les oiseaux font, pour ainsi dire, partie intégrante de la nature, leur interaction avec la peinture crée une plateforme d'échange entre l'art et la nature qui a été très fructueuse pendant deux millénaires de débats esthétiques. Coulombe, cependant, ne cherche pas à proposer une autre lecture de cette anecdote surinterprétée, mais plutôt de sonder les a priori qui colorent les écrits tentant de réconcilier Pline et ses oiseaux avec notre propre temps. Dans les textes qu'il examine, Coulombe perçoit une tendance généralisée d'une grande partie de l'histoire de l'art contemporaine et de la théorie de l'image: un rejet de la ressemblance comme moteur fondamental de la création artistique et de sa réception. L'article propose de réhabiliter le naturalisme à travers un réexamen de la mimésis; un terme, pour Coulombe, injustement réprimé et souvent relégué dans les marges en faveur d'une sémiotique de conventions.

La première modernité n'est pas représentée dans ce numéro spécial par une étude détaillée de Caravage et de ses disciples, mais par un essai sur un second haut-lieu du naturalisme présumé dans l'Europe du XVII^e siècle, le soi-disant siècle d'or néerlandais. Miya Tokumitsu s'est intéressée à l'enchevêtrement des notions de luxe, de labeur et de naturalisme. Elle analyse les somptueuses natures mortes *pronk* comme une arène sur laquelle ces notions interagissent, sont mises à l'épreuve et, finalement, confrontées. En s'appropriant les repères de penseurs sociaux influents tels que Marx et Weber, lus parallèlement avec de plus récents penseurs sur le luxe, ainsi qu'avec les plus importants ouvrages sur la peinture

néerlandaise—Svetlana Alpers, Joanna Woodall et Simon Schama, entre autres—Tokumitsu insère le naturalisme diligent communément attribué à ces tableaux dans un réseau de relations sociales et de dynamiques économiques impliquant le métier et l'artisanat, la valeur et l'exploitation, les compétences et la durée du labeur.

En passant à la représentation du paysage et aux marqueurs sémiotiques qui signalent les effets de naturalisme, le regard que porte Iris Wien sur la pratique du dessin de John Constable, à bien des égards, tient la recherche de naturalisme pour acquis. Ce sont plutôt les spécificités médiales de cette recherche—comment, au juste, des traces sur papier peuvent transmettre fidèlement l'expérience phénoménologique de la vision—qui sont invoquées. En campant ses remarques sur Constable à l'intérieur du milieu intellectuel du xviii^e siècle, Wien découvre en outre comment l'approche typiquement anglaise de la surface dessinée, plus ébauchée et plus étroitement liée à l'expérience du regard, s'opposait aux surfaces lisses et nettes des peintres révolutionnaires français. L'interprétation stylistique du naturalisme agissait en tant que signe de l'idéologie politique nationaliste.

L'essai de Benjamin Foudral, qui explore un autre cas fascinant du discours naturaliste comme véhicule de l'idéologie nationaliste, est doublement original. D'abord, en tant qu'exemple dans lequel le terme «naturalisme», jugé impropre, dut être remplacé par un autre concept étroitement lié, mais pas identique à son prédécesseur, le «naturalisme». Puis, parce que cette invention, jugée nécessaire pour des motifs liés à la construction de l'identité nationale, fait de l'histoire du naturalisme belge un exemple intéressant de la politique du naturalisme et de ses pièges. En effet, Foudral retrace de près l'agitation entourant la réception d'un groupe de jeunes artistes belges au tournant du xx^e siècle, en particulier Léon Frederic, dont la fortune critique changeait constamment au rythme des besoins des nationalistes belges. Parmi les préoccupations de ces patriotes émerge le désir de distinguer la jeune nation de son puissant voisin du sud, le berceau incontestable du naturalisme au xix^e siècle en littérature et en arts.

Introduit dans le discours critique de l'art russe vers la fin du xix^e siècle, le naturalisme joue un

rôle préminent dans un épisode peu connu de la période stalinienne où le terme a été jumelé avec le concept de formalisme—ou en d'autres mots, d'abstraction—pour représenter deux pôles stylistiques à éviter. Maria Silina démontre qu'au cours de la soi-disant «campagne contre le formaliste et le naturalisme», même les artistes qui se sont efforcés de formuler un style accessible, étroitement lié à l'observation, ont été châtiés. Le naturalisme, par opposition à l'idéal du réalisme socialiste soviétique, était vu comme une banale copie de la réalité, dépourvue de l'essentielle infusion idéologique d'un art sanctionné par l'État. En outre, Silina démontre que les artistes les plus sévèrement punis au cours de cette période, soit ceux qui ont été emprisonnés, envoyés aux goulags, ou même exécutés, n'ont pas été persécutés sur les fondements de leur seul style artistique. Le simple fait d'être naturaliste ou formaliste n'était pas un crime assez grave pour mériter la peine de mort. Mais les artistes les plus âprement réprimés entretenaient, de l'avis du Parti, d'indésirables liens politiques. En d'autres termes, contrairement aux apparences, le nettoyage opéré par la «campagne» était plus politique que stylistique.

Alors qu'en Russie soviétique on faisait la promotion du réalisme socialiste au détriment de la carrière de certains artistes, aux États-Unis, le soutien politique envers l'abstraction, et plus particulièrement envers l'expressionnisme abstrait en tant que symbole de la démocratie et de la liberté, est bien connu.¹³ Colleen O'Reilly porte toutefois son regard vers un autre exemple de l'art états-unien, stimulé également par la guerre froide: les photographies de Berenice Abbott. Impliquée dans les efforts pour renforcer l'enseignement de la physique dans les écoles secondaires états-uniennes, Abbott a développé plusieurs méthodes photographiques innovantes pour transmettre visuellement diverses lois scientifiques. O'Reilly démontre non seulement comment la prétendue objectivité de l'appareil photographique a contribué à l'efficacité des images, mais aussi comment une connaissance relative des procédés photographiques était essentielle au décodage des images.

Finalement, une étude de cas contemporaine révèle le fort intérêt pour la nature et les rapports qu'elle entretient avec l'humanité dans le travail

de deux éminents artistes «globaux»: Olafur Eliasson et Ryoji Ikeda. Le point de départ de Maryse Ouellet est le concept multicentenaire du sublime, demeuré très important pour toute discussion sur la relation entre l'homme et la nature et revenu à la mode depuis quelques décennies dans les discussions théoriques sur l'art. Ouellet se fonde également sur l'œuvre influente de l'anthropologue français Philippe Descola. Ce dernier, qui considère le naturalisme comme une construction occidentale moderne, se penche sur les différentes conceptualisations de la nature dans

d'autres cultures et d'autres époques et sur ce que ce terme inclut et exclut. Les travaux d'Eliasson et d'Ikeda sont tous deux des reconfigurations, radicalement différentes, de la compréhension de la place de l'humain dans la nature non humaine. Ces visions inédites renouvellent la signification du naturalisme en art. L'article de Ouellet clôt commodément ce volume en démontrant que les conceptions largement construites du naturalisme infléchissent et guident toujours la pratique contemporaine de l'art; le naturalisme est véritablement un concept transhistorique. ¶

Trad. Marie-Hélène Bohémier, Université de Montréal.

Sarah M. Guérin est assistant professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université de Pennsylvanie.
—guerinsa@sas.upenn.edu

Itay Sapir est professeur au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.
—sapir.itay@uqam.ca

1. Voir l'étude classique de R.G. Collingwood, *The Idea of Nature*, Oxford, 1945.
2. Irene J. Winter, «The Affective Properties of Styles: An Inquiry into Analytical Process and the Inscription of Meaning in Art History», dans Caroline A. Jones and Peter Galison (dir.), *Picturing Art, Producing Science*, Londres, 1998, p. 66–73.
3. Daniel Andler, *La silhouette de l'humain: Quelle place pour le naturalisme dans le monde d'aujourd'hui*, Paris, 2016.
4. Emile Mâle, *L'art religieux du XI^e siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1910; cf. Meyer Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», dans K. Bharatha Iyer (dir.), *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, Londres, 1947, p. 130–150; et Ernst Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, 1960.
5. Max Dvořák, «Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei», dans Max Dvořák, Johannes Wilde, et Karl M. Svoboda (dir.), *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Munich, 1928. Traduction anglaise, 1967 par la University of Notre Dame Press.
6. Dorothy F. Glass, «In principio: The Creation in the Middle Ages», dans Lawrence D. Roberts (dir.), *Approaches to Nature in the Middle Ages: Pa-*

- pers of the Tenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, Binghamton, NY, 1982, p. 67–104; Conrad Rudolph, «In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century», *Art History*, vol. 22, 1999, p. 3–55; Ittai Weinryb, «Living Matter: Materiality, Maker, and Ornament in the Middle Ages», *Gesta*, vol. 52, 2013, p. 113–132.
7. Voir, entre autres, Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York, 2011; Sara Ritchey, «Rethinking the Twelfth-Century Discovery of Nature», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 39, 2009, p. 225–255; et Sara Ritchey, *Holy Matter: Changing Perceptions of the Material World in Late Medieval Christianity*, Ithaca et Londres, 2014.
 8. Lynn Townsend White, «Natural Science and Naturalistic Art», *The American Historical Review*, vol. 52, 1947, p. 421–435; Jean Wirth, «Peinture et perception visuelle au XI^e siècle», *Micrologus*, vol. 6, 1998, p. 113–128; Cynthia Hahn, «Visio Dei: Changes in Medieval Visuality» et Michael Camille, «Before the Gaze: The Internal Sense and Late Medieval Practices of Seeing», tous deux dans Robert Nelson (dir.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge, 2000, p. 169–196 et 197–223; Jean Givens, *Observation and Image Making in Gothic Art*, Cambridge, 2005.

9. Erwin Panofsky, «Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-Dämmerung», dans Wallace K. Fergusson (dir.), *The Renaissance: Six Essays*, New York, 1962, p. 123–182.
10. Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Berkeley et Cambridge, 1987; James Bugslag, «*Contrafactis al vif*: Nature, Ideas and Representation in the Lion Drawings of Villard de Honnecourt», *Word and Image*, vol. 17, 2001, p. 360–378; Stephen Perkinson, «Portraits and Counterfeits: Villard de Honnecourt and Thirteenth-Century Theories of Representation», dans Nina Rowe et David S. Areford (dir.), *Excavating the Medieval Image: Manuscripts, Artists, Audiences—Essays in Honor of Sandra Hindman*, Aldershot, R-U, 2004, p. 13–35.
11. Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»* [1992], Turin, 2006.
12. Parmi ces lectures, les plus proéminentes sont Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, London, 2011; Michael Fried, *The Moment of Caravaggio*, Princeton, 2010; et Giovanni Carelli, *Caravaggio: La peinture en ses miroirs*, Paris, 2015.
13. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago, 1983.