



WORD & IMAGE



International Association of Word and Image Studies
Association Internationale pour l'Etude des Rapports
entre Texte et Image

« La reproduction des images et des textes »
XI^{ème} colloque international de l'IAWIS/AIERTI
Université de Lausanne (UNIL)
10-14 juillet 2017

LISTE DES COMMUNICATIONS PRÉSENTÉES

Index alphabétique des panels

- [Actualité du Musée imaginaire \(Malraux\): Les métamorphoses du Musée imaginaire](#)
- [Approches théoriques de l'illustration](#)
- [Appropriation Art: The Fine Line between a Copy and an Original Work](#)
- [Art and Craft: From Mechanical Reproduction to Metamedial Re-Production](#)
- [Art religieux, reproduction et rituel](#)
- [Artists's Intermedia Transfers in the 1960's and 1970's](#)
- [Beyond the Museum: Ekphrasis and New Media](#)
- [Collages, Confrontations : Photography and Texts in Dialogue](#)
- [Copy: How-to book. Practical Aspects of Copying in Italy from the 18th to the 19th Century](#)
- [Dematerialized Media: Conceptualism and Reproducibility](#)
- [Documentaires patrimoniaux : de la reproduction des archives photographiques et textuelles d'écrivains au refaçonnement de l'histoire littéraire](#)
- [Éditions et pratiques éditoriales dans la bande dessinée : la série et sa reproduction](#)
- [Ekphrasis: Reproducing the Absent](#)
- [Ekphrasis: Unfolding the Visual](#)
- [From Baudelaire to Benjamin and beyond](#)
- [Histoires nationales et transferts culturels par l'image imprimée dans l'Europe des Révolutions \(1789-1848\)](#)
- [Illustration and its Others](#)
- [Image Digitization, Curation and Mining: An Altered or Enriched Case?](#)
- [Image Mobility: Migration, Repetition, Reinvention](#)
- [Image-Text Issues and the Illustrated Book](#)
- [Images d'un pays : acteurs de la circulation iconographique au 20^{ème} siècle](#)
- [Imagination et visibilité romantiques](#)
- [Ironic Reproductions: Benjamin's Blind Spot and Baudelairean Modernity](#)
- [Jeux d'échos. Hommage à Umberto Eco](#)
- [L'affiche – entre beaux-arts et publicité](#)
- [Landscape in Print](#)
- [L'exposition reproductive. Du musée à la foire commerciale \(19^{ème}-20^{ème} siècles\)](#)
- [L'image satirique en France et en Angleterre au 19^{ème} siècle: parodie, citation, pastiche](#)

[La bande dessinée en tant qu'objet produit ou reproduit](#)
[La parole littéraire entre livre et hors-livre](#)
[La réédition scientifique de bandes dessinées: sélections, anthologies et collections](#)
[La reproduction comme acte performatif. BD, arts de la rue et chars de carnaval](#)
[Les corpus étrangers et la question des transferts culturels en bande dessinée](#)
[Les tableaux vivants: contre-modèles de la reproductibilité technique?](#)
[Materiality–Immateriality in Reproduction](#)
[Moving Away from Reproducibility: The Case of Comics](#)
[Nouvelles problématiques autour des revues illustrées – 19^{ème}-20^{ème} siècles](#)
[Otherness Reproduced: Trends and Paradoxes](#)
[Performance et formes multiples de l'illustration](#)
[Performing Texts: Pictures Replicated in Texts, Texts Reproduced in Pictures](#)
[Photobooks or Phototexts?](#)
[Photography, Reproduction and Text](#)
[Printed Matter: Conceptualism and Dissemination](#)
[Quand la bande dessinée se reproduit : imitation, reprise et rétro-réflexivité](#)
[Que reproduit la première presse illustrée \(17^{ème}-19^{ème} siècles\)](#)
[Re-emergence and Reproducibility in Postwar Avant-Garde Performance and Poetry](#)
[Réappropriations: recyclages, effacements, détournements](#)
[Réappropriations: reprises, remakes, répliques](#)
[Refusing Rote Reproduction: Transcending Traditional Mimesis in Book Illustration](#)
[Reimagined Meanings: Photographs Repurposed in Literature and Art](#)
[Reprises iconographiques et identités nationales](#)
[Reproducing by Tattooing \(Early Modern and Modern Periods\)](#)
[Reproducing Imagery in the Ancient World](#)
[Reproducing Street Life](#)
[Reproducing Types in the Ancient World](#)
[Reproduction and Knowledge Production: Conceptual Writing in Art and Artistic Research](#)
[Reproduction and Transformation. Images and Objects of European Political Cultures from the 18th to the Early 20th Century](#)
[Reproduction et agir symbolique](#)
[Reproduction et réappropriation: le livre d'artiste et ses déclinaisons photographiques et numériques](#)
[Reproduction on Stage](#)
[Reproduire l'éphémère. Les cultures du spectacle à la lumière des feux d'artifice](#)
[Reproduire pour collectionner, collectionner pour reproduire : le métier de l'iconographe](#)
[Space and Time from Surrealism to Situationism](#)
[Temporalities and Transformations in the Historical Avant-Garde](#)
[The Digital Artist's Book: From Object to Event](#)
[The Metacaricatural Imagination? Transformations in European visual/textual Satire, 1820-1860](#)
[The Photograph and Its Narrative Shadow](#)
[The Reproduction of the Other: Originality and Copy in a Cross-Cultural, Trans-Historical Perspective](#)
[The Work of Art in the Age of Digital Reproduction](#)
[Transcréations: les contes entre stéréotype et photographie](#)
[Transcréations: Perrault, Grimm et les albums pour la jeunesse](#)

Actualité du Musée imaginaire (Malraux): Les métamorphoses du Musée imaginaire

Ségolène Le Men

segolene.lemen@gmail.com

Federica Martini

Researcher, Head of Master Program
Ecole Cantonale d'Art du Valais/Sierre
federica.martini@gmail.com

Re-enacting Paper Collections in Orhan Pamuk's Writing and Museum Gestures

This paper brings into question ways in which, through re-enactment, reproduction and multiplication of supports and narrative voices, Omar Pamuk's novel and installation for the Museum of Innocence continuously re-create and draft imaginary though material collections of pictures, objects and narratives.

The collecting act is a constant motif in the novels of Orhan Pamuk. In Istanbul: Memories of a City, a memoir based on a collection of family photographs, the sitting rooms of his family apartment are described like museums: "Sitting rooms were not meant to be places where you could hope to sit comfortably; they were little museums designed to demonstrate to a hypothetical visitor that the householders were Westernised".

The 'sitting room museums' of Pamuk's memory are kitsch though modern wunderkammer that act as a comprehensive domestic microcosm. They encompass the subjective dimension of sentimental museums to metonymically point at universal histories. In this respect, the sitting room museums are clearly both inspiration and caveat for the author's own museum project, the Museum of Innocence, which emerged as a physical space in conversation with the characters and objects taking form in his novel. They have in common the accumulation of objects of daily aesthetic value and relate, in a complementary fashion, to the reversible translation process from physical museums to paper-, photo- and video-based collections that Pamuk creates and evokes.

Considering connections between Pamuk's references, the novel the Museum of Innocence and the physical museum in Istanbul, we will discuss textual, para-textual and visual strategies adopted in the building of paper and material collections.

Actualité du Musée imaginaire (Malraux): Les métamorphoses du Musée imaginaire

Ségolène Le Men

Chloë Théault

Conservatrice du patrimoine
Musée Bourdelle, Paris
chloe.theault@paris.fr

Le Musée imaginaire de Bourdelle : la collection de reproductions photographiques documentaires de Bourdelle et son impact sur sa création

Le musée Bourdelle, à Paris, conserve un fonds de 15.000 photographies dont une grande part a été prise par l'artiste lui-même (photographies de ses œuvres et témoignages sur sa vie privée), mais aussi 5.000 reproductions photographiques documentaires qu'il a rassemblées au fil des ans, soit par le biais de journaux et magazines, soit lors de voyages. Cette collection documentaire comporte également un grand nombre d'albums de cartes postales, dont l'ordonnancement (art roman, art gothique, architecture,...) trahit la volonté de classement de Bourdelle. Cette contribution se propose alors de présenter ce fonds de reproductions, jusqu'à présent peu étudié, sinon dans l'ouvrage fondateur de Véronique Gautherin, *L'œil et la main* (2001), à travers trois axes d'analyse : de quelles œuvres Bourdelle a-t-il voulu garder la mémoire en constituant cette collection ? Quels échos et impacts directs se donnent-ils à lire dans la création de Bourdelle ? Enfin, on pourra décentrer l'axe d'analyse en essayant de regarder les reproductions conservées mais non utilisées par Bourdelle dans sa création. Cette contribution proposera ainsi une étude large et systématique de l'ensemble de cette collection de reproductions afin d'analyser son rôle dans le processus créatif du sculpteur.

Actualité du Musée imaginaire (Malraux): Les métamorphoses du Musée imaginaire

Sérgolène Le Men

Ivanne Rialland

maîtresse de conférences
Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines
ivanne.rialland@free.fr

Le musée imaginaire des enfants

Nous examinerons les ouvrages promettant une initiation à l'art, dans sa généralité, à destination des 0-6 ans pour comprendre comment ces petits musées (titre d'un imagier publié par L'École des loisirs) sélectionnent et agencent les reproductions pour offrir à la fois « une école du regard » et une « histoire mondiale de l'art » (4e de couverture, Du coq à l'âne. Les Animaux racontent l'art). On y constatera une confrontation des aires géographiques, des époques, des styles, qui correspond tout à fait à une réflexion muséographique contemporaine, dont l'accrochage de la Tate Modern est un exemple. Les œuvres sont souvent réunies thématiquement, avec une volonté de variété et même de contraste. On pourra ainsi s'interroger sérieusement, face à ces livres pour enfants, sur leur articulation avec les modèles de l'album malrucion ou de l'atlas warburgien définis à partir des écrits de Didi-Huberman. Mais l'agencement de ces livres correspond aussi à la rencontre du livre d'art avec les genres que sont l'imagier, l'album, le livre-jeu. Ce croisement a une conséquence essentielle sur les illustrations, qui présentent généralement des détails des œuvres – illustrant un inventaire du monde, s'intégrant à un récit ou à une recherche ludique. Ces musées imaginaires accompagnent ainsi l'enfant dans l'apprentissage d'un type particulier de regard : le regard rapproché analysé par Arasse – qui domine largement ce secteur du livre jeunesse.

Actualité du Musée imaginaire (Malraux): Les métamorphoses du Musée imaginaire

Ségolène Le Men

Florence Andreacola

Docteure, Enseignant-Chercheure

Equipe Culture et Communication du Centre Norbert Elias (UMR CNRS 8562)

fandreacola@gmail.com

La matière et les gestes de la photographie numérique

Depuis son invention, la photographie a renouvelé le rapport visuel entretenu avec le réel et sa reproduction. Depuis plusieurs années, la photographie numérique par sa nature informatique renouvelle ses conditions matérielles de production. Récemment, les usages variés d'outils numériques dotés d'appareils photo et reliés à internet inscrivent la photographie numérique dans une dynamique qui amplifie le partage ou encore le commentaire.

À partir d'une recherche interdisciplinaire entre sciences de l'information et de la communication et informatique, nous avons étudié et analysé la façon dont les visiteurs d'un musée s'approprient une exposition, son sens, les artefacts et les textes qui la composent à l'aide de leurs propres outils numériques. Il s'agit d'une étude de terrain qui repose sur une analyse croisée des résultats issus d'observations directes et d'entretiens semi-directifs menés avec les visiteurs.

Pour introduire cette communication, nous souhaitons discuter, à partir des travaux de Benjamin (1936), de la transformation des conditions matérielles de la photographie numérique et de son rapport à l'écrit. Pour y parvenir, nous définirons les notions d'écrits contextuels et éditorialisés associés à ces images. Ce cadre nous permettra de présenter nos analyses des processus d'appropriation numérique que mettent en œuvre les visiteurs dans le cadre de leur interprétation de l'exposition et des éléments qui la composent. Ces résultats reposent, d'une part, sur l'analyse des rapports des visiteurs à l'exposition, par le geste photographique, inconséquents ou vifs (Barthes, 1980) ; d'autre part, sur les nouvelles formes numériques du musée imaginaire que se construisent très matériellement les visiteurs à l'aide de leur technologie numérique.

Approches théoriques de l'illustration

Maxime Leroy

maxime.leroy@uha.fr

Isabelle Gras

English teacher and doctoral student

Université Bordeaux Montaigne

isabelle_gras@yahoo.com

Recycled Images as Layers of Meaning in Picturebooks

The growing use of images and the development of visual media in the twentieth century prompted scholars to question the status of images as mere illustrations of texts. Kress and van Leeuwen showed that the visual could be considered as a semiotic mode, and elaborated a systemic-functional model of visual meaning based on Halliday's theory of language.

Like any semiotic mode, the visual mode makes it possible to cite or to refer to multifarious types of works, whether visual or not. Benjamin pointed out that reproduction could never account for the unique presence of a work of art. Drawing on his notion of "aura" of a work of art, this presentation contends that picturebooks provide a new narrative context in which illustrations borrowed from literary works or other media function as layers of meaning, integrated in the composition of a new image.

The first part will present Benjamin's notion of "aura" and its re-interpretations in the age of digital image processing, and will discuss the difference between the reproduction and the recycling of an image.

The two following parts will show that the type of visual meaning developed by the recycled images contribute to creating a mindscape shared by the author, the illustrator and the implied reader in *The Day I Swapped My Dad for Two Goldfish* and *The Wolves in the Walls* by Neil Gaiman and Dave McKean, and *The Lost Thing* by Shaun Tan.

Approches théoriques de l'illustration

Maxime Leroy

Christina Ionescu

Associate Professor
Mount Allison University
cionescu@mta.ca

Not Reproductions Sensu Stricto: Creative Debt and Marketing Strategies in the Illustration of Manon Lescaut

While preparing the 1958 fine press edition of *Manon Lescaut* printed by Frank Altschul's Overbrook Press in Stanford (CT), the American illustrator Thomas Maitland Cleland remarked: "At the outset it should be understood that the pictures in this book are not reproductions in the generally understood meaning of that term. There were no colored originals which could be reproduced; and each of the two hundred copies of the thirty-odd pictures and decorations is an original in the sense that an autographic print by an artist in any medium is such." Cleland's statement offers an interesting take on the general theme of the conference because it provides an artist's unusual response to mechanical reproduction in the art and craft of the illustrated book. For this paper, I will select examples from an extensive visual corpus consisting of over 91 illustrated editions, of which at least 63 contain original images, to examine how artists reacted through time to previous illustrated editions of Abbé Prévost's canonical novel. In addition to frontispieces, illustrative series, and ornamental features, the iconographic corpus of *Manon Lescaut* also contains an impressive number of standalone pieces or, to use a term coined by Leigh G. Dillard, "parallel illustrations": prints, paintings, and sculptures inspired by, but designed to be displayed independently of, the text, which mark its foray into visual culture. I will focus on the recycling of iconographic topoi and the search for originality, the marketing strategies designed to highlight the uniqueness of a copy (such as numbering), and the influence of the cultural context upon an artist's creative realm.

Approches théoriques de l'illustration

Maxime Leroy

Hélène Martinelli

Maîtresse de conférences
École Normale Supérieure de Lyon (UMR IHRIM)
helene.martinelli@ens-lyon.fr

L'illustration à l'époque de sa reproductibilité technique. Allographie et autographie chez Alfred Jarry et Josef Váchal

Alfred Jarry et Josef Váchal ont été rapprochés pour leur grotesque irréductible, mais méritent d'être comparés en tant qu'auteurs-illustrateurs car ils ont tous deux accordé une attention toute particulière à la xylographie, en tant que graveurs, imprimeurs et amateurs de bibliophilie populaire - comme l'indiquent leurs almanachs parodiques. Leurs œuvres illustrées jouent sur la cohabitation entre illustration auctoriale et remplacement de gravures générant des télescopages (poly)graphiques, d'autant plus que cette reprise est souvent à la fois exogène et endogène. Les Minutes de sable mémorial et César-Antéchrist de Jarry remploient des gravures populaires qui illustrent aussi ses revues l'Ymagier ou Perhindérion. Váchal recycle des images anonymes parmi les illustrations de son Roman sanglant mais puise aussi dans celles de son Jardin du diable ou histoire naturelle des fantômes. Ces pratiques invitent à réfléchir sur le statut intermédiaire de la gravure, entre matrice autographique et estampe allographique (d'après la distinction de Goodman, nuancée à partir des réflexions d'Eco sur la réplique), venant rejouer au sein de la technique la dialectique propre à leurs illustrations – réflexion qui engage aussi le statut du texte, homogène sur le plan de la technique. Mais la notion controversée d'estampe originale a eu tendance à faire passer le remplacement pour une copie et non une exécution «originale». Or si la xylographie ne relève pas du «paradigme autographique» défini par Kaenel, elle apparaît ici comme l'appropriation auctoriale d'une culture graphique anonyme.

Approches théoriques de l'illustration

Maxime Leroy

Sonya Petersson

Doctor
Stockholm University
sonya.petersson@arthistory.su.se

Un-Fixing the Concept of Illustration: Reproduction and Other Analytical Units in Nineteenth Century Print Media

The traditional concept of illustration denotes a pictorial representation reproducing something already “said” in a textual source. In this paper, my objective is to discuss this definition and its underlying analytical strategies. To the extent that it relies on the transfer of meaning from the one medium to the other, there is a corresponding need of accounting for exactly which textual and pictorial elements that are transferred or involved in the transferring process, and also of discussing by which logic(s) the order from textual source to pictorial target may be interrupted or reversed. Other distinctions to pursue are those between production and reception and between the idea of verbal media’s sequentiality and visual media’s instantaneity. For instance, what happens with the interpretation of textual elements when the illustration precedes the text, by being placed as a vignette? Together, these issues aim at theoretically “un-fixing” what could be called the lexical concept of illustration. At the same time, it is a way of accounting for media historical factors such as the cultural status of the illustration’s graphic surface and how it interferes with what traditionally has been regarded as the illustration’s “content”, formed by motif and story. By making the graphic surface and its evocation of questions and techniques of reproducibility an analytical category, my paper explores the margins of illustration traditionally conceived. Examples are drawn from Swedish later nineteenth century print-media, including both illustrated novels and pictorial press.

Appropriation art: The fine line between a copy and an original work

Anne Laure Bandle

bandle@artlawfoundation.com

Lydie Delahaye

ATER

Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

delahaye.lydie@gmail.com

Transferts, réappropriations et authenticité. Simon Starling et la reproduction des images.

Fasciné par des anecdotes et autres expériences échappant aux canaux habituels du récit historique ou scientifique, l'artiste anglais Simon Starling entreprend pour chacun de ses projets des recherches et travaux d'investigations ambitieux, afin de ramener au premier plan des micro événements. Oscillant entre performance et installation, l'artiste reconfigure, à travers les processus complexes qu'il met en place, à la fois l'appréhension du quotidien et l'expérience de l'histoire.

Pour Three White desks – qui trouve son principe actif dans la reproduction d'un bureau conçu par l'artiste peintre Francis Bacon en 1928 – Starling fait fabriquer trois bureaux en suivant un protocole strict qui prend comme point de départ la reproduction photographique du bureau. L'artiste exporte ici ses préoccupations de circulation et de transformation des images basées sur un principe de transfert des médiums en présentant trois bureaux aux contours très différents, confrontant technologie moderne et artisanat. L'idée ici serait que, en raison de la perte de qualité de l'image, l'interprétation des données peut engendrer de nouvelles images et c'est donc dans les failles de la technologie que l'œuvre prend tout son sens.

À partir de l'œuvre de Simon Starling, il s'agira de voir comment l'artiste repose la question de l'unique et de la différence en matière d'art. Aussi, à cette affinité particulière des œuvres d'art avec la question de l'authenticité, nous verrons comment Three White desks provoque l'expérience inédite d'un retournement positif de l'inauthenticité en critère de qualité.

Appropriation art: The fine line between a copy and an original work

Anne Laure Bandle

Anne Laure Bandle

Docteur
Fondation pour le droit de l'art / Art Law Foundation
bandle@artlawfoundation.com

Legal challenges posed by the art of appropriation

Appropriation art has been subject to several lawsuits artists initiated for copyright infringement. A legal analysis of appropriation art shows the uneasiness of copyright law to come to grips with this artistic phenomenon. Because the appropriation artist copies without the permission of the copyright holder, copyright law tends to consider it as in breach of an artist's rights. In the United States, the doctrine of fair use has brought some relief to appropriation artists, as it recognized the legitimacy of this artistic practice under certain conditions. This paper assesses how the art of appropriation challenges the law and the ways courts have found to authorise such art. It argues that apart from the US principle of fair use, no solution is available under copyright law which recognizes appropriation art as legitimate.

Appropriation art: The fine line between a copy and an original work

Anne Laure Bandle

Lauren van Haften-Schick

PhD Student, History of Art
Cornell University / www.laurenvhs.com
lev29@cornell.edu

Tracing the Transactional Conditions of Conceptual Art: The Artists' Contract in Art and Law

In the late 1960s artists began employing the legal instrument of contract in attempts to gain control over the circulation and exhibition of their work. This private-law strategy emerged in part from a climate of anti-government and anti-institutional protest in the USA, coupled with an interest in "democratic" reproducibility and exchange. Against this backdrop, Sol Lewitt, Lawrence Weiner, Ian Wilson, and others established a dialectical relationship between "de-materialized" art "objects" and the material sites of their transactional exchange: documents. Key among these actions is the Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement (1971), by curator/dealer Seth Siegelaub and lawyer Robert Projansky. The "Artist's Contract" controversially included provisions for moral rights and resale royalties, and has been criticized by Alexander Alberro, Benjamin Buchloh, and others for privileging an enlightenment ideology of authorship, and reifying an artwork's commodity status. I contend that Siegelaub's appropriation of the force of law enabled new modes of artistic agency by employing law's rubric and enforceability as artistic media. The Contract's status and capacity as a legal document has not been considered within art history; Simultaneously, legal literature concerning the Contract inadequately addresses its theoretical and economic provocations within art. By merging the legacies and influences of the Artist's Contract and Conceptual art's documents in art and law, this paper will problematize the limitations of the historical and archival lens through which they have previously been considered, and will furthermore attempt an optimistic narrative of political change brought about by the Contract and its originating activist moment.

Appropriation art: The fine line between a copy and an original work

Anne Laure Bandle

Côme Martin

Teaching and research fellow
Université Paris Est - Créteil
come.martin@gmail.com

Reproduction interdite : quand la censure réinvente Tintin

Les Éditions Moulinsart, qui détiennent les droits des Aventures de Tintin d'Hergé depuis son décès, sont réputées pour leur ligne particulièrement dure quant à la reproduction du personnage mythique du dessinateur. Impossible de reproduire le moindre personnage, voire le moindre phylactère provenant des Aventures sans risque de procès : en conséquence, alors que les effets citationnels et/ou parodiques sont très nombreux dans la bande dessinée, et alors que d'autres personnages tout aussi célèbres, comme Spirou, connaissent de multiples incarnations, Tintin et ses comparses se voient dénié toute possibilité de reproduction ou de reprise.

Pourtant, cette censure peut également être considérée comme contrainte positive, quasi-OuBaPienne, et a menés plusieurs dessinateurs à chercher de nouvelles solutions pour faire figurer le personnage d'Hergé sans risquer les poursuites juridiques : ainsi Olivier Josso-Hamel se voit-il obligé de redessiner des cases du tome 2 d'Au travail, poussant son style graphique à son extrémité ; dans d'autres domaines, Pierre Fresnault-Deruelle (dans Hergéologie), Jean-Marie Floch (dans Une lecture de Tintin au Tibet) ou encore Albert Algoud (dans Le Dupondt sans peine), malgré leur projet d'analyse de l'univers hergéen, doivent avoir recours à d'autres stratégies encore pour illustrer leurs travaux.

Ce sont par ces exemples que je souhaite interroger la notion de censure comme contrainte positive et créatrice en bande dessinée, prenant volontairement le contrepied des critiques habituellement dirigées vers les Éditions Moulinsart.

Art and Craft: From Mechanical Reproduction to Metamedial Re-Production

Laurence Roussillon-Constanty et Laurence Petit

laurence.roussillon-constanty@univ-pau.fr

laurence.petit@univ-montp3.fr

Stephen Burt

Chair and Associate Professor of Art

University of New England

sburt@une.edu

The Artist's Book: The Process and Products of Collaboration from the Unique Object to Editioned Works

This presentation explores the processes behind the creation of the artist's book from three vantage points: a collaborative approach blending artistic and scientific disciplines, an enterprise that uses words and ideas as inspiration for the creation of imagery, and a curatorial view of the reception and distribution of artistic production. From the earliest illuminated manuscripts to cutting edge on-demand publications the book has been an essential mode of communication, dissemination and expression in the arts. The book format is uniquely powerful in its ability to hold the viewer's attention and create an arena for thoughtful digestion of complex ideas in form and content. Despite our current fascination with the digital world the analog artist's book with its amazing versatility and breadth of historical and contemporary modes continues to be a vehicle of expression that is favored by many artists. While our contemporary world creates many challenges for the traditional artist's book it has also vastly expanded the possible audience. I will discuss my collaborative book projects completed with Dr. Pamela Morgan at the University of New England. I will also present viewpoints gleaned by interviewing book artist and curator Rebecca Goodale, program coordinator Kate Cheney, Chappell '83 Center for Book Arts, University of Southern Maine, and Cathleen Miller, curator, Maine Women Writers Collection, University of New England. These professional educators will illuminate the purposes and reception of artist's books and current and possible future practices as well as how institutions can increase their support of this mode of communication.

Art and Craft: From Mechanical Reproduction to Metamedial Re-production

Laurence Roussillon-Constanty et Laurence Petit

Julie LeBlanc

Full Professor of Comparative Literature and French
University of Toronto
julie.leblanc@utoronto.ca

From Multimedia Hand-crafted Images to Mechanical Reproductions: The Interplay Between Production and Re-interpretation in Marie-Claire Blais Hand-crafted Notebooks and Photographically Illustrated Political Essays

The focus of this study is to explore the relationships that exist between Marie-Claire Blais's unpublished illustrated manuscripts (1960) and her recently published essay (*Passages américains* 2012) in the development of a literature of crisis where war, violence, American politics and the Vietnam War are dominant figures interpreted and re-interpreted for almost five decades. The transition from her hand painted, drawn, multi-media collages which punctuate her unpublished self-referential manuscripts, to the visual representation of award winning photographic images of the Vietnam War introduced within her more recently published essays, marks a complex evolution within this writer's artistic and literary production. The genesis of the hand-crafted multimedia artistic productions embedded within her self-referential and hybrid illustrated manuscripts, and the use of mechanical reproductions (photographic images) which dominate her political essays present us with a unique opportunity to explore within the context of one writer's expansive artistic and literary oeuvre the interplay between textual and visual re/production and re/interpretation. Intertextuality, self-referentiality and political satire are fundamental strategies used in her illustrated Notebooks and her photographically enhanced essays to communicate strong political convictions. The 50 year span between Blais personal multimedia productions and her use of mechanically reproduced images in her non-fictional writing give rise to a re-interpretation of the initial images (painted, drawn and collages) originally conceived in her hand-crafted beautifully illustrated Notebooks.

Art and Craft: From Mechanical Reproduction to Metamedial Re-production

Laurence Roussillon-Constanty et Laurence Petit

Kirsty Bell

Associate professor of French
Mount Allison University
kbell@mta.ca

Reproduction as Genealogy in Anna Torma's Textile Art

Despite the fact that hand embroidered art poses a fundamental challenge to making copies, reproduction is central to Canadian artist Anna Torma's large-scale embroideries. Torma presents multiple transparent fabrics, embroidered with drawings and words, and places one over the other such that the bottom layers show through the top. Each work displays varied methodologies: appliqué, collage, drawing, dye-work, thousands of hand-embroidered stitches. Plants, animals, sculptures, words, human figures, and fantastic creatures animate the panels.

Torma's work also explores creative practice itself, particularly how her craft can assimilate or reproduce work by other artists. For example, to what extent does her embroidery mimic the needlework she learned from her grandmother? When Torma uses found linens as collages to comment on women's domestic work, how is her remediation of this fabric a form of reproduction? What does it mean when she imitates words and pictures drawn by her grandchildren? Or when she renders her husband's sculptures in thread?

These practices involve a very literal reproduction: she produces again words, images, and found textiles, placing them in a different context and reorienting their meaning. Furthermore, all of these examples play on the dual notions of artistic and biological reproduction. By emulating or copying the work of her family and by commenting explicitly on women's work, Torma creates a lineage, a genealogy. In various ways, her art also echoes the sexual act that she identifies as one of the forces of life, further consolidating the link between artistic and biological reproduction. By examining these questions, this paper will examine how Torma's work is an interartistic exchange between explorations of reproduction and techniques that by their very nature make exact reproduction nearly impossible.

Art religieux, reproduction et rituel

Pierre-Yves Brandt

pierre-yves.brandt@unil.ch

Ângelo Cardita

Professeur

Faculté de théologie et de sciences religieuses - Université Laval, Québec, Canada

angelo.cardita.1@ulaval.ca

La liturgie chrétienne sous l'angle de la reproduction et de l'agir symbolique

Dans cette communication, la liturgie chrétienne sera considérée comme le système sémiotique du champ religieux chrétien et elle sera observée sous l'angle de la reproduction et de l'agir symbolique. Fondée sur une « révélation », la liturgie semble destinée à la reproduction, au « faire image » de son modèle archétypal. Toutefois, comme l'événement fondateur, la liturgie est devenue texte, c'est-à-dire récit et écriture produits et reproduits comme la condition de possibilité du faire image liturgique. Le texte liturgique n'est que la codification d'un agir rituel symbolique qu'il se propose de reproduire, mais une telle reproduction à partir de l'interprétation textuelle a provoqué une mutation dans l'agir symbolique qu'il faut encore cerner et interroger. En quelle mesure la codification textuelle liturgique suscite-t-elle une communauté symbolique de lecture, d'interprétation et de mise en scène? Comment discerner la différence entre la liturgie-code et la liturgie-art ? Comment le code devient-il art ? Comment le caractère intermédiaire de l'agir rituel implique-t-il la réduplication ? En quelle mesure s'y ancre une expérience symbolique communautaire ?

Orienté par ce questionnement, on étudiera la liturgie chrétienne en tant qu'agir symbolique destiné à activer une mémoire collective. Notre analyse prendra en considération le plan sémiologique et le plan du discours pointant vers l'enjeu du passage du texte à l'action, du code à la performance, de façon à engager une réflexion sur les processus de symbolisation mis en œuvre par les différents acteurs liturgiques.

Art religieux, reproduction et rituel

Pierre-Yves Brandt

Tommaso Casini

Prof. Art Criticism
IULM UNIVERSITY, MILAN
tommaso.casini@iulm.it

Leonardo and Michelangelo: From the Copy to the Mashup

Leonardo's Last Supper and Michelangelo's frescoes in the Sistine Chapel are two emblematic examples of a long run fortune in art history. They are the climax of a plurisecular iconography. The activities of copyists and engravers began early in the sixteenth century and went on with photographers and filmmakers from the nineteenth century until today. They provided many examples of "visual translation" and interpretation of these two famous works, by marking the beginning of an increasing phenomenon that culminated in their transformation into mediatic and popular icons, as in the case of the Mona Lisa of the Louvre Museum. The ways and reasons why this happened, and the social use of these images, have been studied by H. Focillon, A. Chastel, E. Battisti, L. Steinberg. In the digital age the process of re-mediation and re-location through mashups, remix and meme even by on the internet, led to a further acceleration of this old and multifarious phenomenon, by giving new meanings to the images themselves, from advertising to comics. The relationship between original, reproduction, creative translation, falsification and reworking raises critical, theoretical and methodological questions. This paper intends to propose, through a range of examples and comparisons, a critical insight on the whole topic, from the role of the artistic techniques, mediatic electronic devices, concerning the reasons and the meanings of re-semantization of two universally famous works of art.

Art religieux, reproduction et rituel

Pierre-Yves Brandt

Christel Scheftsik Naujoks

PhD candidate
Université de Lausanne
christel@naujoks.fr

Du musée d'art au lieu de culte ou comment exposer des vitraux. Le cas des douze vitraux de Chagall pour Jérusalem.

Cette communication porte sur les douze vitraux de Marc Chagall exposés à Paris (16 juin-15 octobre, musée des Arts Décoratifs, Paris), puis à New York (The Museum of Modern Art, 19 nov. 1961-3 janv. 1962) avant d'être définitivement scellés sur les quatre murs de la synagogue du Centre médical Hadassah à Jérusalem (inaugurés le 6 fév. 1962).

Nous réfléchirons d'une part sur les pratiques scénographiques des deux types de lieux d'exposition de ces vitraux que sont les musées d'art et la synagogue de Jérusalem, et d'autre part sur les discours juifs (revue l'Arche, août-sept. 1961) et catholiques (revue L'Art Sacré, juillet-août 1961 ; catalogue d'exposition Chagall – Vitraux pour Jérusalem, 1961) publiés à l'occasion de l'exposition parisienne.

En effet, la singularité chez Marc Chagall d'exposer des vitraux dans des musées d'art est doublement notable : par leur nature monumentale, les vitraux ne sont pas des objets d'expositions temporaires, à plus forte raison itinérantes ; par leur vocation première à décorer un lieu de culte, une modification sémantique s'opère sur l'objet, à partir du moment où il est présenté dans des musées.

Ainsi, une étude scénographique et historiographique de ce triple événement autour des douze vitraux pour la synagogue de Jérusalem permettra d'observer leur signification des points de vue muséographique et cultuel.

Artists' Intermedia transfers in the 1960's and the 1970's

Andrea Oberhuber

andrea.oberhuber@umontreal.ca

Hannah Bruckmüller

PhD student

Akademie der Bildenden Künste Wien

h.bruckmueller@akbild.ac.at

Figures of Replication. On Marcel Broodthaers' (Re-)Publishing

In 1971, in the midst of his career as an artist, Marcel Broodthaers presents with "Ma Collection" some kind of a retrospective. He gathered photocopied and downsized reproductions of invitation cards, catalogue pages and front covers, mostly published by the artist, on a panel. 25 paper-thumbnails are glued onto it, with handwritten captions, arranged in a grid. Right below, this selection is doubled as a flat photocopy. Next to it, an entire issue of the German newspaper "Der Spiegel" – the only not-copied publication on the panel – is mounted, showing a page with a photo of the artist. Dressed in a high-priced plaid shirt, Marcel Broodthaers poses for the renowned German shirt company "Van Laack": a mass-distributed promotional photo, produced as a contract-based service for the company.

Not only assembling different types of printed matter, but at the same time staging their reproduction, "Ma Collection" figures as a starting point for my paper. Which relations of reproduction, copied image and objet trouvé are at work here? My paper aims to explore Broodthaers' various features of publishing that range from artistic appropriation to the artist's own employments in media. How does his artistic production replicate, undermine or even play on strategies of publication? Keeping track of Broodthaers's use of the methods and functions of publication opens up his artistic strategies in the realm of medial configurations, which require a precise reconsideration in the age of the post-medium condition.

Artists' Intermedia transfers in the 1960's and the 1970's

Andrea Oberhuber

Anna-Maria Kanta

PhD student

Department of History of Art, UCL

anna-maria.kanta.14@ucl.ac.uk

Photography Poised Between Fact and Fiction: Ferdinand Kriwet's Com. Mix.: die Welt der Bild- und Zeichensprache (1972)

Launching his intermedia practice in 1961 with the publication of his experimental text Rotor, West German artist Ferdinand Kriwet went on to explore language as an all-encompassing signs system extending across media, including photography. In this paper I focus on Kriwet's Com. Mix.: die Welt der Bild- und Zeichensprache (1972). A work of encyclopedic ambitions, COM. MIX. is a 256-pages long book surveying the world of image and sign language, and more broadly the operations of human communication. It encompasses a vast array of visual sources, from early cuneiform scripts and alchemical symbols to industrial trademarks and photographs often taken by Kriwet or retrieved from the press.

Analyzing this work within the context of contemporaneous photo-conceptual practices and against the backdrop of the Cold War, I will examine the ideological and theoretical underpinnings that inform Kriwet's employment of photography. As I will argue, his understanding of the medium is conditioned by the recuperation of Walter Benjamin's work in the postwar years, specifically his theorization of the revolutionary capacities of the photographic apparatus. Nevertheless, the careful juxtaposition of texts, signs and photographs in Com. Mix. suggests his engagement with the contemporaneous discourses of information theory and behavioral psychology, and importantly a deeper anxiety over the proliferation and manipulation of photographic images in the Cold War years. Examining the intermedial connections between language and image in this work, I claim that Com. Mix. exposes an underlying tension that has accompanied photography since its inception, i.e. its oscillation between facticity and semantic instability.

Artists' Intermedia transfers in the 1960's and the 1970's

Andrea Oberhuber

Maira Mora

PhD candidate in aesthetics
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
maira.mora.g@gmail.com

Photographie et métaphore chez Eugenio Dittborn. Des corps exposés pour évoquer les disparus

En 1977, quatre ans après le coup d'État d'Augusto Pinochet, l'artiste chilien Eugenio Dittborn monte l'exposition « Final de pista » (« Fin de piste »), un travail basé sur l'appropriation et la resignification d'un ensemble de photographies tirées de la presse, photographies montrant des corps humains soumis à des efforts physiques extrêmes, à des postures stéréotypées et à l'intromission du regard sensationnaliste. Il s'agissait d'images de corps humains en souffrance, exposés publiquement sur des rings, des piscines et des pistes d'athlétisme ; des corps arrachés à leur anonymat pour nourrir la morbidité de la presse, mais aussi des visages de délinquants reproduits originellement à des fins policières. Les transformations littérales et métaphoriques produites par l'utilisation de ces photographies dans un contexte d'art opéraient une radicale modification de leurs significations originelles. En effet, le déplacement formel réalisé par Dittborn (du magazine vers la galerie d'art, de la photographie comme objet en soi à la photographie comme partie d'une œuvre d'art) visait à l'articulation d'un discours critique face à la réalité politique que vivait le pays. Ces corps exténués, récupérés de l'oubli et exposés au regard évoquaient d'autres corps : des corps exsangues, inertes, torturés, disparus. Après la récupération, le recadrage et la resémantisation de ces images, que reste-il de leur sens originel ? Cette nouvelle visibilité entraîne-t-elle une perte de lisibilité ? Si l'image photographique a joué un rôle fondamental dans la préservation de la mémoire historique, qu'en est-il de cette image « défigurée » et soumise à l'ordre conceptuel ?

Artists' Intermedia transfers in the 1960's and the 1970's

Andrea Oberhuber

Jean-Rémi Touzet

Ph.D. candidate
Université Paris Ouest Nanterre
jeanremitouzet@gmail.com

Réincarner la vision. La Fotoübermalung en Allemagne et en Autriche dans les années 1960-1970.

En Allemagne de l'ouest et en Autriche se développent dans les années 1960 des pratiques de « surpeinture » de photographies, de Fotoübermalung selon le terme consacré par Arnulf Rainer en 1970. Si l'on peut retrouver des procédés proches aux Etats-Unis (Rauschenberg) ou encore en Espagne (Saura), la surpeinture de photographies a pris une dimension particulière dans le monde germanique.

Horst Janssen, Wolf Vostell, Christian Ludwig Attersee, Arnulf Rainer, Dieter Roth, Anselm Kiefer ou encore Sigmar Polke et Gerhard Richter, tous sont intervenus directement sur des photographies, les tachant et les recouvrant avec de la peinture et d'autres outils graphiques, parfois avec des matières non-artistiques, huile, béton, etc., et même de petits objets.

Nous voudrions montrer comment malgré leurs divergences, tous ces artistes ont au tournant des années 1970, tout en étant fascinés par la photographie, remis en cause sa puissance et sa domination esthétique. Ils cherchaient à faire apparaître sur la photographie, dans la photographie, ce qu'elle ne pouvait rendre : la tactilité du monde et des corps, leur inorganisation, l'impossibilité de les saisir dans une structure cadrée, mais aussi la capacité à imaginer des mondes, à le transformer ou à la déformer plutôt que de le saisir mécaniquement. Ainsi, à la surface des images émergent des traces corporelles, une matière tactile, ou bien des taches surgissent comme des visions qui transforment la photographie en surface sensible, non plus à la lumière, mais à des signaux non-optiques, à des réseaux complexes d'images mentales et de sensations physiques.

Beyond the Museum: Ekphrasis and New Media

Jolene Mathieson et Jeff Thoss

jolene.mathieson@uni-hamburg.de
jeff.thoss@fu-berlin.de

Jolene Mathieson

wissenschaftlicher Mitarbeiter
Universität Hamburg
jolene.mathieson@uni-hamburg.de

Carving with the Mouse: Digital Poetry and Viewers as Poetic Agents

While seminal literature on the subject of new media poetry (Funkhouser, 2012) and its potentially ekphrastic properties (Lindhé, 2013) has been published in recent years, the relationship between digital poetry and textual ekphrasis remains unexplored. This paper thus proposes to focus on new media poetry and the digital strategies it utilizes in the ekphrastic remediation of the art image. The ability to create multi-modal environments capable of activating a holistically embodied experience for the reader in the re-presenting of the art image differentiates digital ekphrasis from its more traditional print form. In this context, it is necessary to critically reflect on the nature of the dematerialised digital image and its relation to material ontology. This paper will thus look at three digital poems and their individual encoding procedures for engaging the reader as active poetic agents. These poems are not only of important aesthetic consequence, they crucially demonstrate the extent which these procedures triangulate the relationship between the reader, the image and the poet, and therewith produce a new type of ontological poetics.

Beyond the Museum: Ekphrasis and New Media

Jolene Mathieson et Jeff Thoss

Jeff Thoss

Dr., wissenschaftlicher Mitarbeiter
Freie Universität Berlin
jeff.thoss@fu-berlin.de

Through Google's Eyes: Ekphrastic Poetry and Digital Cartography

This paper proposes to discuss recent poems about Google's map-related services (Earth, Maps and Street View), such as Paul Farley's Google Earth (2012) or Karen Solie's Life is a Carnival (2015). Following up on recent propositions to extend the domain of ekphrasis to the realm of the digital (Lindhé 2013) as well as that of map descriptions (Thoss 2016), it first argues for the benefits of approaching these poems as ekphrases against the backdrop of an evolving media landscape. Evidently, web- and software-based mapping—and Google's products in particular—have had a conspicuous impact on the geographical imaginary in the past two decades. The ability to zoom into high details views of a particular place and virtually navigate its street network has radically transformed the way people interact with images of the world they live in. Poetry has taken up these issues and, as I would like to suggest, displays a fundamental ambivalence towards these new objects of ekphrastic description. On the one hand, one can detect a sense of exhilaration in these poems as they celebrate the ease as well as the sheer dynamism with which Google Earth & co. allow one to explore a highly mimetic and immersive representation of the world. On the other hand, there are the inevitable questions of surveillance and privacy related to the panoptic vision these technologies provide, and there is also a clear feeling of disconnection from, and nostalgia for, the analogue world.

Beyond the Museum: Ekphrasis and New Media

Jolene Mathieson et Jeff Thoss

Heidrun Führer

Associate Professor

Lund University

Heidrun.führer@kultur.lu.se

Ekphrasis in the Paradox of Absence and Presence

By drawing attention to the complexity of mimesis, my paper aims at unsettling the by now conventionalised definition of interarts and intermedial ekphrasis as “verbal representation of a verbal representation” (Heffernan) or as translating a source medium into a target medium. By touching upon the fact that neither the verbal target medium is transparent nor is it clear what actually counts as art or ‘qualified’ medium (Elleström 2013; Hofman 2014), I discuss the ancient concept of ekphrases, enargeia and mimesis as an activity, rather than as a product: when ekphrasis is the dynamic communicative force that enables to make absent things as if present (Koelb 2006, p. 19ff; Halliwell 2008, p. 185, it is akin to the process of mimesis and semiosis, whereby the intensified mode qualifies ekphrasis as a relative entity. While ekphrasis does not champion a perfect communication, neither in the sense of information transfer nor of shared minds, it refashions and problematizes, I will argue, the separation between the space, given to a mimetic representation, and the sensual and emotional experience of spectatorship within a larger framework of historical concepts. Taking A.S. Byatt’s The Matisse Stories as example, I propose to pay attention to the emotional perception including apperception, memory and judgement of the intradiegetic viewing subject and receiver that takes the position of idealised receiver. As such, ekphrasis has no genuine status and is thus neither localisable with any certainty at a fixed position nor at a fixed function other than to evoke participation. While it is recognisable by its salient and intensified use of sensitive memory topoi, it depends on a historical context and the mediated discourse.

Beyond the Museum: Ekphrasis and New Media

Jolene Mathieson et Jeff Thoss

Mathilde Savard-Corbeil

PhD Candidate / ABD / Course Instructor

University of Toronto

m.savard.corbeil@mail.utoronto.ca

L'œuvre d'art à l'ère de son existence fictive : reproductibilité et expérience littéraire

Que se passe-t-il lorsque le lecteur entre en contact, au sein d'une œuvre romanesque, avec une description ekphrastique des plus précises qu'il peut alors faire l'expérience mentale et imaginaire d'une œuvre d'art visuelle ?

Il s'agira ici de penser la littérature comme technique de reproduction, comme non-lieu idéal du « voyageur en fauteuil », profitant de l'accessibilité du livre comme support. L'œuvre d'art fictive est interactive, elle demande l'investissement et l'effort de l'acte de lecture. Elle est purement conceptuelle, à la fois réelle et immatérielle.

La littérature contemporaine s'intéresse aux différentes formes de savoir tout en proposant une expérience alternative et critique. Son aspect fictionnel lui permet une distance nécessaire pour sortir de la dimension conflictuelle entre les différents arts pour questionner le rôle de la médiation qu'offre les musées en examinant le rapport à l'interprétation et à la transmission de l'œuvre d'art.

Les romans qui investissent suffisamment le milieu de l'art contemporain pour proposer des œuvres d'art fictives complètes fournissent à leur lecteur un appareil critique, mais utilisent aussi leurs spécificités médiales, comme la temporalité du récit, pour dévoiler l'envers du décor, ce que le musée ne peut présenter, défaire le mythe de l'artiste génie ou investiguer plus profondément la démarche créative.

Cette communication proposera de conceptualiser une expérience de l'exposition à travers la lecture d'œuvres d'art fictives et de considérer la reproduction comme acte imaginaire, appropriatif, multiple et renouvelable, rendant ainsi impossible l'hégémonie d'une histoire de l'art unique.

Collages, confrontations: Photography and Texts in dialogue

Jorgelina Orfila

jorgelina.orfila@ttu.edu

Francesca Bulian

PhD in Visual Arts, Performing Arts and Multimedia Technologies

University of Genoa

bulian.francesca@gmail.com

Source Code as Image: a Conceptual Perspective from Joseph Kosuth to Digital Art

The digital medium is a post-duchampian tool. In the 60s and 70s, conceptual artists established that the language was the new matter of art and also that the information regarding the image was more important than the image itself. When Joseph Kosuth in 1965 showed the first version of “One and Three Chairs,” he unconsciously enacted the principle of source code: there is a material chair, a linguistic chair and a photograph of the chair, and they are equivalent in nature. The word “chair” was even predominant; in the following works, named “Investigation: Art as Idea (as Idea),” Kosuth eliminated the material and figurative parts, keeping only the conceptual definition of the dictionary. Language becomes a matrix that produces a mental image through information. There is not an “original image” and copies: all images are reproductions of an original set of data.

Conceptual Art was not only an artistic tendency, but also a method to rethink the object and its portrayal. Conceptualizing the art means starting to treat it like an information process: in this sense, the source code of any type of digital image can become the image itself, with its “aura” (in the sense Benjamin gave this word), its specific iconography and a dignity that should no more be concealed. Challenging photography, digital artists like Warren Neidich, Andreas Müller-Pohle and others have begun to treat codes like an alternative, revolutionary way to represent reality.

Collages, confrontations: Photography and Texts in dialogue

Jorgelina Orfila

Jorgelina Orfila

AdAC (Archivio d'Arte Contemporanea)

Texas Tech University

jorgelina.orfila@ttu.edu

Photographs + Movement: Breer's and VanDerBeek's Collage Animations

In the 1950s and early 1960s artists Robert Breer and Stan VanDerBeek created animations based on the aesthetic principles of collage. Manifesting the first avant-garde's fondness for fragmentation and disjunction, collage, by incorporating everyday objects into art, had radically challenged the idea of the work of art as an organic whole. Artists creating photomontages in the interwar period took advantage of photography's reproductive nature to comment on their social-historical context and to problematize the notion of representation.

Although Breer's and VanDerBeeck's animations include an array of visual material, photographs and photographic reproductions are predominant in them. Elevating collage strategies to the level of a cinematic style (Mendelson), these artists created moving photographic collages. Some of these animations consist of disparate individual images strung together in succession. In others, each frame is a photo-collage—more or less related to the images in the adjoining frames. These in-the-frame collages sometimes serve as backgrounds for cut-out figures whose staggered devolutions structure short segments of the film.

This paper argues that in Breer's and VanDerBeek's collage animations the interfusion of photography and film creates an inexhaustibly dynamic dialectical dissonance that unveils some of these media's key, underlying features. Movement highlights photographs as obdurately not-moving, that is, as still images-that-move, while the barrage of disjointed visual information proffered by the myriad photographs denies spectators the imaginative transportation provided by narrative in time-based media, and foregrounds the primacy of motion in cinema.

Collages, confrontations: Photography and Texts in dialogue

Jorgelina Orfila

Ece Aykol

Assistant Professor of English
LaGuardia Community College, CUNY
ece.aykol@gmail.com

From Intermediality to Medium Specificity: The Collaborative Work of Aleksandar Hemon and Velibor Božović

This paper will examine the collaboration between the Bosnian American writer Aleksandar Hemon and the Bosnian Canadian photographer and filmmaker Velibor Božović. Their work together, which began with Hemon's 2008 novel *The Lazarus Project*, continued with Božović's "My Prisoner" (2013) video installation and Hemon's essay on this work. My reading of their collaborative work will be framed by Božović's statement that his black and white photographs featured in *The Lazarus Project* are "intimately and deeply connected with the book," but also "speak of something beyond its limits." I will make a case for viewing the "My Prisoner" project-- Božović's video art and Hemon's essay--as one that builds on the image-text interdependency central to *The Lazarus Project* while reaching for that which is "beyond [the novel's] limits." In this recent collaboration, it is interesting that the writer and the visual artist appear to favor medium specificity as they continue to reflect on the Bosnian Civil War. My reading of this later project will thus seek to explicate why, in trying to reconcile with the haunting memories of a traumatic event, this formal shift takes place, and how Hemon and Božović contribute in a unique way to the contemporary discourse on how writers and visual artists depend on the other to complete their understanding of the past, how they transmit one another's work, and extend one another's reach.

Collages, confrontations: Photography and Texts in dialogue

Jorgelina Orfila

Simone Grossman

Professeure, Département de culture française

Université Bar Ilan

simonegrossman00@gmail.com

La photographie, rituel de la post-mémoire

Les écrivains de la seconde génération qui ont grandi entourés des récits de survivants de la Deuxième Guerre mondiale s'appuient souvent sur la photographie, « the medium connecting memory and postmemory » (Marianne Hirsch). Nous examinerons la fonction post-mémorielle de la photographie dans C'est maintenant du passé (2009) de Marianne Rubinstein et Le sang des ruines (2009) de Chantal Ringuet. Pour Rubinstein cherchant « quelque chose auquel les mots seuls ne donnent pas accès, de plus enfoui que le langage, d'inaccessible à la pensée », les portraits de famille d'avant-guerre, les clichés du père enfant caché et d'autres photographies sont des « lambeaux de vie » assemblés dans un « patchwork mêlant ensemble présent et passé ». Sur le modèle du haïku de Sei Shônagon, les fragments photographiques insérés dans le texte font écho à la photographie du jardin zen de cailloux sur la couverture du livre. En se fondant sur la comparaison de Barthes entre la photographie et le haïku, genres brefs et violents, Rubinstein traite les photographies en retombées visibles de l'« Hiroshima du monde juif européen ». Les poèmes-kaddish de Ringuet font face aux « images éclairs », pierres disjointes et lieux détruits, « larmes d'onyx » et « stèles désordonnées » émises par les yeux d'ambre du poète yiddish. Récusant l'affirmation d'Helen Epstein, « There was no stone that marked their presence », les photographies, à l'intersection de deux cultures, figurent les cailloux déposés sur les tombes selon la coutume juive pérennisant la vie.

Copy: How-to book. Practical aspects of copying in Italy from the 18th to the 19th century

Valérie Kobi et Sarah Kinzel

valerie.kobi@uni-bielefeld.de
sarah.kinzel@hu-berlin.de

Marta Binazzi

PhD student
Photographic History Research Centre, De Montfort University, Leicester
martabinazzi@gmail.com

Law and canon. The law's influence on the photographic reproduction of artworks in the Uffizi, 1876-1904

The canon of art is supposed to be an ensemble of artworks of supreme value deserving to be studied and, in the 19th century, to be photographed. Photographic companies, deciding what to photograph, followed that canon, thus answering the market's demands. Nevertheless, in the process of selecting the subjects, photographic companies had to do a cost-benefit analysis. This paper argues that legal issues concerning the permission to take the photograph, inflected consistently this analysis.

In 1893, the Italian Ministry of Public Instruction issued a decree regulating the photographic reproduction of artworks owned by the State. It established that every photographer had to ask for a concession, that the artworks could not be removed and that every photographer had to provide four positives and one negative of each photograph taken. This was just one of the decrees controlling the photographic reproduction. Vittorio Alinari, manager of the Florence based Alinari, leading the market of photographs of artworks, wrote that these decrees were absurd and unconstitutional. The vehement words used by Vittorio were driven by business concerns since the restricted access to museums prevented them from taking photographs of what they wanted.

This paper focuses on the legal aspects of photographing artworks through a micro-historical approach to the Alinari company's work in the Uffizi. Disentangling the complex networks of photographs, practices and agreements in Alinari's production in the Uffizi, this paper will show that the study of the influence of the law on the photographic reproductive process of artworks, reveals an art world very differently structured than that imagined by art history.

Copy: How-to book. Practical aspects of copying in Italy from the 18th to the 19th century

Valérie Kobi et Sarah Kinzel

Marco Jalla

PhD Student
Université de Genève
marco.jalla@unige.ch

Les copistes face à l'immensité de l'œuvre : le Jugement dernier de Michel-Ange

Le Jugement dernier de Michel-Ange cristallise particulièrement bien les tourments auxquels devaient faire face les copistes tant en Italie que là où aboutissait leur reproduction. Outre les difficultés posées par les dimensions monumentales de la fresque, les copistes éprouvaient de nombreux embarras dans l'exécution de leur œuvre, allant des cérémonies religieuses qui interrompaient sans cesse le travail et obligaient à débarasser le matériel, à la fumée des cierges qui avait noirci une bonne partie de la fresque. Enfin, leur copie achevée, ils devaient affronter le jugement de leurs contemporains et subir l'écrasante comparaison avec le grand Michel-Ange.

Cette communication analysera deux copies commandées par Adolphe Thiers, alors qu'il était ministre des Travaux publics entre 1832 et 1834. La première copie, peinte à l'huile, dans des dimensions proches de celles de l'original, fut exécutée pour la Chapelle de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris par Xavier Sigalon. La seconde, à l'aquarelle, fut réalisée par Numa Boucoiran qui avait été l'assistant de Sigalon à Rome, pour orner le cabinet privé du ministre.

A partir de ces deux reproductions peintes à des échelles et dans des techniques différentes, il s'agira d'interroger les pratiques des copistes ainsi que les critiques qui les accompagnent. En présentant aussi bien les compliments du pape Grégoire XVI que les reproches d'Alexandre Lenoir, nous réfléchirons aux questions du recours aux calques et de l'accrochage des copies de façon à mettre en lumière les principales contradictions entre la pratique et les usages de la copie au début du XIX^e siècle.

Copy: How-to book. Practical aspects of copying in Italy from the 18th to the 19th century

Valérie Kobi et Sarah Kinzel

Tomas Macsotay

Post-doctoral fellow Ramón y Cajal, 2016-2021

Departament d'Humanitats, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

tomas.macsotay@upf.edu

Reasoning back from a printed edition. Edmé Bouchardon's copies after the antique according to Preisler's Statuae antiquae (1732)

The current contribution raises a number of questions about instruments and goals of sculptors who set out to make a 'copy' after the antique, taking a renewed interest in the status of the copy drawing. It will be argued that drawings were important as part of the sculptor's experimentation with ways of steering and mastering a beholder's visual habits. Johan Justin Preisler's (1698-1771) print collection from 1732 after a series of Edmé Bouchardon's roman copy drawings offers some fascinating clues in this respect. Comparable to a later set of reproductions, Gilles Demarteau's crayon-manner engravings after sheets by Bouchardon and Michel Ange Slodtz, the Nuremberg engraver Preisler took advantage of Bouchardon's evolving style in red chalk, preferring wavy rocaille effusions and rhythmic line and shade, including some representation-undermining visual slips. Moreover, Preisler's commercial use of the copy forces of to think further than 'necessary' copy practices confined to the domain of training and professional pursuits. Reasoning back from Preisler's print edition, this contribution explores affinities in the Preisler/Bouchardon adaptations from classical statuary and the systematic aesthetic of schematization, distance and outline carried by a neo-classical generation that includes sculptors John Flaxman and John Deare, whose drawings have been similarly well preserved. Adapting a variety of new insights on outline aesthetics and print visual culture, the contribution suggests that in these drawings, as in the later outline aesthetic, we must take into account specific visual habits that go beyond the need to register a model.

Demediatized Media: Conceptualism and Reproducibility

Christian Berger

christian.berger@uni-mainz.de

Heather Diack

Assistant Professor

University of Miami

h.diack@miami.edu

Visible Things On Paper

Though conceptual artists turned in part to photographic reproduction as a means of fulfilling a desire in the late 1960s for direct information via neutral recording, such aspirations inevitably failed. The utopian promise of 'demediatized' communication was not fulfilled by photography. Indeed, by contrast, the role of media was made increasingly complex if inconspicuous, and thus more difficult to assess. Nevertheless, the implications of this demediatized desire and its correlative disappointment have significant relevance to the ways photography impacted conceptual practice. This paper will discuss the exhibition "Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art," organized by Mel Bochner at the School of the Visual Arts, New York, in December 1966, as a paradigm for the shift from Minimalism into Conceptual Art, as well as the lingering place of phenomenological considerations in reproducible media. By analyzing the role of reproducibility, display, and mediatization within this particular installation, I argue for the crucial and inescapable lack of immediacy generated by conceptual approaches and suggest ways in which such strategies continue to influence the field of media studies and contemporary art.

Demediatized Media: Conceptualism and Reproducibility

Christian Berger

Sara Martinetti

PhD Candidate

Ecole des hautes études en sciences sociale, Paris

martinetti.s@wanadoo.fr

Media and Mediation: The Case Study of the Untitled Exhibition Organized by Seth Siegelaub in May 1969 at Simon Fraser University

In 1969 Seth Siegelaub was invited by the artist James Warren Felter to organize an exhibition at the Faculty of Communication, Art and Technology of the Simon Fraser University, Burnaby (British Columbia). According to Felter, the university's Visual Arts Associate, "Conceptual Art [was] uniquely suited to Simon Fraser University because it has an art center as yet without a gallery and an art center one of whose aims is the exploration of the frontiers of communication."

Held from May 19 to June 19, 1969, Siegelaub's exhibition was made up of ten artworks—mainly in the shape of flyers distributed around the campus—a conference linking up panelists in New York, Vancouver, and Burnaby thanks to an advanced teleconference system, and a catalogue documenting all the works, made available at the end of the exhibition. This set-up brought together in a unique way the presentation, dissemination, and discussion of artworks. Based on unpublished archival sources and following Siegelaub's understanding of primary versus secondary information, I will be outlining the possibilities—and contradictions—of editorial mediation.

More generally, in the context of the Faculty, the questions raised by conceptual artistic practices found a fertile ground in the realm of media theory, from Marshall McLuhan to Dallas Smith.

Investigating this terrain will allow me to highlight the continuity between Siegelaub's curatorial practice and his bibliographic project on mass media, which he began in 1972, after his premature withdrawal from the art world.

Demediatized Media: Conceptualism and Reproducibility

Christian Berger

Anca Bucur

PhD candidate

Center of Excellence in Image Studies, University of Bucharest

anca.m.bucur@gmail.com

Art as Philosophy, Philosophy as Art: Kosuth's Re-Production(s) of Wittgenstein

The employment of language in visual arts was not a novelty of the twentieth century's conceptual art, as even from classical times instances of linguistic insertions, collages, assemblages or engravings have not been absent from artists' practice. However, the usage of words, sentences or phrases by the conceptual artists of the '60s asserted its innovation by means of molding its function and aim. Language, from additional and auxiliary, become primal and fundamentally constitutive not only in narrating the object of art, being reproduced both as artistic medium and as a manifest towards the "dematerialization of the object" (Lucy R. Lippard). Joseph Kosuth, echoing Wittgenstein's "Tractatus Logico-Philosophicus", defined in "Art after philosophy" the linguistic sign both as use and meaning, stating that meaning is use on the basis of the functions and roles that words or expressions play in language itself. From this perspective, the linguistic sign, by being re-contextualized and re-mediated, is semiotically displaced. In his view, works of art function as analytical propositions, as tautologies, encompassing both the work of art (or the "art idea") and the definition of art. Challenging the limits of language and art with the purpose of re-defining art by re-producing and displacing a set of wittgensteinian philosophical arguments, Kosuth explored the relation between the object of art and its representation or, in Tractatus's terminology, between name and object not only in theoretical texts but also in a series of artistic investigations/installations which he initiated in the mid '60. All things considered, this paper aims to trace Wittgenstein's philosophical and artistic reproductions in both Kosuth's theoretical apprehension of art and in his works of art.

Key words: Kosuth, Wittgenstein, re-production, language, conceptual art

Demediatized Media: Conceptualism and Reproducibility

Christian Berger

Andrew Chesher

Lecturer

Chelsea College of Arts

a.chesher@chelsea.arts.ac.uk

Neither Text nor Image: the signed reproduction and the reproduced signature in Marcel Broodthaers

This paper explores how, for the artistic Neo-avantgarde of the 1960s, photography was connected to a shift in the phenomenological difference between the perceptible and the legible. Photography, like Xerox machines and tape recorders, allows for a kind of bracketing of the 'natural attitude', and was used as part of a kind of practical phenomenology by Neo-avantgarde artists to abstract signs and images from their everyday sense. More broadly, Neo-avantgarde practices are explored here in light of the way in which technical means of reproduction set the discrete differences of language, broadly construed, on a collision course with the continuum of sensory experience. So, for John Cage the tape recorder had transformed the conception of music so that its basis became duration, just as the Xerox machine used in key conceptual art publications and exhibitions had the potential of levelling text and image. Specifically, this paper focuses on two works by Belgian conceptual artist Marcel Broodthaers, each of which explores photographic reproduction as a hinge between text and image. *Une seconde d'éternité* (d'après une idée de Charles Baudelaire) 1970 consists of a strip of 35mm cine film whose 24 frames reproduce in 24 stop-frame steps the signing of the artist's initials. Whereas this piece is in effect a photographic reproduction of a signature's inscription, the second, *Signatures* 1971, a slide projection piece consisting of hand-signed slides, is conversely the signing of the means of reproduction itself. The indifference of the photographic automaton, which was a transformative influence on both literature (Realism) and art (Impressionism) from its early days, is in Broodthaers summoned simultaneously to articulate and erase the differences between these traditionally discrete disciplines, and consequently to create an experience that is neither text nor image.

Documentaires patrimoniaux: de la reproduction des archives photographique et textuelles d'écrivains au refaçonnement de l'histoire littéraire

David Martens et Jean-Pierre Montier

david.martens@arts.kuleuven.be
jean-pierre.montier@uhb.fr

Mathilde Labbé

Maîtresse de conférences
Université de Nantes
mathilde.labbe@gmail.com

Le manuscrit ou l'image du texte : fonctions du manuscrit reproduit dans les documentaires patrimoniaux

Qu'il soit limpide ou hiéroglyphique, le manuscrit tient une place de plus en plus importante dans la représentation du travail littéraire. Les documentaires patrimoniaux font régulièrement appel à cette pièce qui permet de figurer le processus d'écriture et de donner ainsi l'impression d'entrer dans l'intimité de l'écrivain. Cette pratique de reproduction se développe à la faveur de deux phénomènes : l'intérêt croissant de la critique pour les brouillons d'écrivains, dès la fin du XIXe siècle, bien avant l'invention de la critique dite génétique, et l'évolution des moyens de reproduction.

Cependant, loin de l'usage scientifique qui peut être fait du manuscrit, les documentaires patrimoniaux l'intègrent souvent ou bien à titre illustratif -- ce qui était texte se voit alors transformé en image --, ou bien comme un texte à part entière – son statut d'état intermédiaire de l'œuvre est alors passé sous silence.

Cette communication explorera le statut du manuscrit dans les documentaires patrimoniaux, et en particulier dans les collections de monographies illustrées de poche qui se multiplient en France à partir de la fin des années 1940. Il s'agira d'éclairer l'économie des deux fonctions principales assignées au manuscrit : l'effet documentaire et l'effet artiste. Le premier fait du brouillon une pièce maîtresse dans la construction d'une image de l'écrivain soumise à un impératif d'intimité. Le second a pour conséquence une quasi substitution de l'écriture manuscrite au portrait dans la représentation de l'auteur.

Documentaires patrimoniaux: de la reproduction des archives photographique et textuelles d'écrivains au refaçonnement de l'histoire littéraire

David Martens et Jean-Pierre Montier

Andrea Oberhuber

Professeure titulaire / Full Professor
Université de Montréal
andrea.oberhuber@umontreal.ca

Mythe et gloire de Claude Cahun : médiation et médiatisation d'une auteure-photographe au service d'une institutionnalisation iconique

Étonnant paradoxe que celui d'une auteure-artiste qui, après une quarantaine d'années d'éviction de la mémoire culturelle – littéraire et artistique –, s'est vue catapultée sur l'avant-scène de plusieurs grandes expositions internationales et nationales consacrées à la photographie surréaliste tout court, plus précisément aux femmes artistes au sein du Surréalisme, ou dans l'histoire de l'art, sans oublier les diverses expositions individuelles mettant en lumière le côté spectaculaire de son œuvre photographique. Le paradoxe de cette réception exclusive est d'autant plus grand que Cahun voyait sa vocation première davantage dans l'écriture, concevant la photographie comme une pratique d'amateur.

Si, dans le cas de Claude Cahun (et de Marcel Moore, sa fidèle collaboratrice), la question du refaçonnement de l'histoire littéraire ne se pose pas – Cahun n'y figure pas... –, qu'en est-il de la remédia(tisat)tion d'un parcours éclectique et d'une œuvre intermédiaire dans les deux films documentaires tournés respectivement en 2004, *Playing a Part. The Story of Claude Cahun* (Lizzie Thynne), et en 2015, *Claude Cahun* (Fabrice Maze), qui fait partie de la collection patrimoniale « Phares » ? Comment s'y présente le problème de la reproduction d'images et de textes à travers la scénographisation mi-documentaire mi-fictionnelle d'un parcours entre les arts et les médias ? Quel regard nouveau ces deux films nous permettent-ils de porter sur une œuvre dont on se contentait vite de propager toujours les mêmes stupéfiants (auto)portraits photographiques et de passer sous silence les écrits ?

Documentaires patrimoniaux: de la reproduction des archives photographique et textuelles d'écrivains au refaçonnement de l'histoire littéraire

David Martens et Jean-Pierre Montier

Marcela Scibiorska

PhD student

KU Leuven (MDRN) & Université Paris-Sorbonne

marcela.scibiorska@kuleuven.be

Des objets patrimoniaux : les Albums de la Pléiade

Les Albums de la Pléiade sont une collection promotionnelle destinée à fidéliser le lectorat de la célèbre Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard. Ces volumes présentent des biographies d'auteurs précédemment publiés dans la Pléiade, composées principalement d'images de natures diverses, qui contribuent à la mise sur pied de livres hybrides d'un point de vue générique.

Parallèlement à la réputation « classique » de leur collection-mère, les Albums de la Pléiade visent, au moyen de leur complexe média-texte hétérogène, à moderniser leur approche des écrivains canonisés par le capital patrimonial de la Pléiade. Contrairement à la Bibliothèque de la Pléiade, qui a à ce jour introduit dans son panthéon littéraire plusieurs de leur vivant, les Albums de la Pléiade se concentrent uniquement sur les vies d'auteurs défunt et illustrent ainsi une histoire littéraire établie.

La patrimonialisation des auteurs au moyen de l'objet-livre, aisément identifiable par le lectorat en vertu de sa ressemblance aux volumes de la Bibliothèque de la Pléiade, se voit ainsi conjuguée à une approche moderne de l'histoire littéraire par le biais d'un défilé d'images qui dévoilent les coulisses de l'œuvre. Comment, dès lors, les Albums de la Pléiade combinent-ils le dynamisme d'un support principalement iconographique à l'ambition patrimonialisante de la Pléiade en tant qu'institution éditoriale ? Comment la littérature est-elle représentée dans une collection fondamentalement iconographique ? Comment l'équilibre entre l'individualité de l'écrivain et sa place dans le patrimoine littéraire se négocie-t-il au sein de cette collection ?

Documentaires patrimoniaux: de la reproduction des archives photographique et textuelles d'écrivains au refaçonnement de l'histoire littéraire

David Martens et Jean-Pierre Montier

David Martens & Jean-Pierre Montier

Professeurs

Université de Louvain (KU Leuven) & Université Rennes II

david.martens@arts.kuleuven.be

jean-pierre.montier@uhb.fr

L'histoire littéraire à la télévision. Un siècle d'écrivains

Entre 1995 et 2001, les deuxièmes parties de soirées de France 3 sont dévolues à une émission hebdomadaire qui entreprend de présenter au grand public un panorama des écrivains (français et étrangers) du XXe siècle. À travers les 257 livraisons de cette série dirigée et présentée par Bernard Rapp, c'est un façonnement télévisuel du patrimoine littéraire qui est constitué.

L'une des spécificités de l'émission réside dans la nature de ces documentaires, régulièrement confiés à des documentaristes renommés. En dépit de la variété des auteurs de ces films, certaines constantes ne laissent pas de se dégager de cette série, nécessairement formatée, ne fût-ce qu'en raison des contraintes horaires propres au média télévisuel, qui imposent un format de 52 minutes.

En vertu de leur dimension patrimonialisante, ces films font la part belle aux documents. Parmi ceux-ci figurent en bonne place non seulement des extraits d'œuvres et de textes privés (journaux, correspondances) des écrivains présentés, mais aussi de nombreuses photographies les représentant, ainsi que leurs relations, lieux de vie et de création, ainsi que manuscrits.

À travers l'examen du traitement réservé à ces textes et images, il s'agira de s'interroger sur leurs fonctions au sein de cette entreprise de patrimonialisation télévisuelle du littéraire. Quelles sont les formes de méditation de la littérature mises en œuvre ? Quelles significations donnent-elles à la littérature dans l'espace public et que disent-elles de la relation que noue la télévision avec la littérature ?

Editions et pratiques éditoriales dans la bande dessinée : la série et sa reproduction

Evelyne Deprêtre

edepreatre@gmail.com

Alain Boillat

professeur ordinaire

Université de Lausanne

Alain.Boillat@unil.ch

Les westerns dessinés de Joseph Gillain, ou comment Jerry Spring a chevauché à travers les formats

Après avoir situé la série Jerry Spring de Joseph Gillain (Jijé) dans le paysage de la bande dessinée franco-belge des années 1950-1960 appartenant au genre du western (dont la référence au cinéma est récurrente), nous commenterons les implications matérielles, stylistiques et narratives de la reprise des pages du Journal de Spirou dans des albums, notamment en ce qui concerne le rôle joué par les pages de couverture et les particularités feuilletonnantes de la série. Une comparaison sera ensuite effectuée entre les albums classiques et les quatre volumes de la « Collection spéciale grand format » éditée en 1974-1975, qui proposaient dans des pages noir/blanc des « inédits » (terme à discuter) de la série qui seront ensuite repris en couleurs dans les années 1980, ainsi que la manière dont ces albums grand format sont présentés dans des encarts publicitaires. Enfin, nous nous intéresserons au format, à la genèse et aux préfaces des intégrales proposées par l'éditeur Dupuis (Tout Jijé dans les années 1990, puis Jerry Spring – L'intégrale à partir de 2010), tout en examinant en quoi la série est singularisée dans les discours de l'éditeur par rapport aux autres productions de Jijé. La « Collection Jijé » initiée en 2013 par le Musée Jijé, qui s'inscrit dans la logique éditoriale du « tirage de luxe » et se composent d'ouvrages numérotés destinés aux collectionneurs, nous permettra de clore cette étude de cas par une réflexion sur les formes et le statut de la valorisation du patrimoine de la bande dessinée « classique ».

Editions et pratiques éditoriales dans la bande dessinée : la série et sa reproduction

Evelyne Deprêtre

Annalisa Comes

Doctorante Litterature italienne

Université de Lorraine - Université de Verone (cotutelle)

alisacomes@hotmail.com

Les aventures de Guz, l'âne Haluz d'Emanuele Luzzati (en « Israël Liladim », «Les enfants d'Israël»). Histoire et perspectives culturelles dans le contexte d'un renouveau de la jeunesse juive d'après-guerre en Italie

Entre 1949-1952 Emanuele Luzzati (1921-2007 ; qui il a fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Lausanne) collabore au magazine bimensuel pour les enfants Liladim Israël (« Les enfants d'Israël », Milan) soutenu par le mouvement de « He-Haluz » italien. Il crée la bande dessinée Les aventures de Guz, l'âne Haluz (l'âne « pionnier »), qui pendant 22 épisodes tient en haleine les enfants de toute l'Italie. La bande dessinée raconte l'odyssée de l'âne Guz à la poursuite de ses petits propriétaires Leo et Lalla, qui ont quitté leur maison pour vivre dans un kibbutz en Palestine. Les scénarios sont extrêmement variés et pittoresques : du port de Gênes (la ville de Luzzati) à Milan, de la communauté et l'école juive, où l'auteur fait écho ironiquement aux histoires de la tradition rabbinique, à la forêt exotique, à l'Opéra où Guz veux être embauché comme un ténor. Chaque bande est commentée par un couplet de vers octosyllabes rimés dans le style du « Monsieur Bonaventura » comme indiqué par l'auteur lui-même. Après une analyse iconographique initiale, linguistique et métrique on prendra en compte les perspectives historiques, sociolinguistiques et culturelles dans le paysage plus large de la renaissance culturelle juive à la fin des années quarante et au début des années cinquante en Italie.

Editions et pratiques éditoriales dans la bande dessinée : la série et sa reproduction

Evelyne Deprêtre

Benoît Glaude

Chargé de recherche du FNRS et chargé de cours invité
Université catholique de Louvain
benoit.glaude@uclouvain.be

Allers-retours du journalisme à l'édition de bande dessinée dans les années 1930-1950 (le cas Jean Doisy)

Le Belge Jean Doisy (1900-1955) fit office de rédacteur en chef du Journal de Spirou jusqu'à la fin de la guerre, ce qui l'amena notamment à assumer l'un des tout premiers rôles de scénariste de la BD franco-belge. Polygraphe prolifique dès les années 1930, Doisy fut avant tout chroniqueur pour les divers hebdomadaires des éditions Dupuis, rédacteur de livres pratiques, mais aussi auteur, traducteur et novellisateur de romans policiers ou sentimentaux. Il avait tendance à recycler ses trouvailles d'un genre ou d'un média à l'autre. Ainsi, le contenu et la forme de ses bandes dessinées, et de leurs déclinaisons éditoriales, se nourrissaient à des sources journalistiques. Avec les dessinateurs Jijé et Eddy Paape, il organisa la dissémination de l'univers fictionnel de son héros, Jean Valhardi, qui passa insensiblement de la bande dessinée, à la chronique didactique et au roman illustré. Il conçut ainsi un réseau d'œuvres transmédiatique, destiné à une communauté organisée de lecteurs : les "« Amis de Spirou ». Ses stratégies éditoriales, telles que l'exploitation de novellisations ou de fictions transfuges et le développement d'un fan-club autour des magazines illustrés des Dupuis, s'inspiraient d'un modèle de presse anglo-saxon. La présente communication reconside ce travail éditorial à partir de l'œuvre pléthorique et transmédiatique de Jean Doisy, sans se limiter à sa brève collaboration avec Jijé.

Ekphrasis: Reproducing the Absent

Heidrun Führer

heidrun.führer@kultur.lu.se

Márcia Arbex-Enrico

Professeure de Littérature Française et Littérature Comparée, Chercheuse au CNPq

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG/CNPq

arbex@ufmg.br

Texte et photographie dans le "livre de dialogue": de l'immédiateté et de la médiation

Le rapport dialectique entre l'écriture et l'image, traduit par des mouvements d'approximation et d'écart, d'immédiateté et de médiation, découle de hétérogénéité même de ces médias et de leur principe de reproductibilité. Si l'écriture ne reproduit pas la parole, elle la rend du moins visible. L'image, de son côté, en tant qu' "évidence obscure", frappe par sa présence immédiate et, en même temps, suscite une médiation par le mots, soit une transposition ou une ekprasis. Juxtaposées dans un livre de dialogue, écriture et image produisent une temporalité complexe, faite de mémoires et d'anacronismes, d'où le constant processus de montage et de démontage du savoir qui y est impliqué.

A partir de ces considérations, il s'agit d'interroger l'interaction texte-image dans certains albums photolittéraires contemporains, comme ceux de Michel Butor réalisés avec des photographes. Dans ces productions, il y a un intense chassé-croisé de regards donnant lieu à un rapport spéculaire dynamique entre les médias, qui met en cause les catégories d'illustration ou de transposition. Quoique génératrice du texte, l'image n'instaure aucune hiérarchie; au contraire, le texte poétique peut devenir illustration et la photographie, légende. C'est dans l'intervalle entre le voir et le lire que le sens se construit et se démonte. Écrire à partir de ou à côté de la photographie ne suppose pas uniquement reproduire une image visible ou décrire ce qu'on a devant les yeux. Présente et visible à côté du texte, ce que l'image semble donner à voir c'est l'absence et le travail de la mémoire.

Ekphrasis: Reproducing the Absent

Heidrun Führer

Ana Lía Gabrieloni

Professor of Contemporary European Literature and Art History
Universidad Nacional de Río Negro [UNRN], Argentina,
National Council of Technological and Scientific Research [CONICET]
Text, Image & Society Laboratory
ana.gabrieloni@gmail.com

History in Mind: “Musées Imaginaires” in Literature And Films d’Art

This work explores unsystematic yet radically innovative changes provoked by literary texts and films d’art in the traditional art history discourse. In the short story “Solid Objects” by Virginia Woolf (1920); the trilogy on stones by Roger Caillois: Pierres (1966), L’Écriture des pierres (1970), Pierres réfléchis (1975); and most recent Masumiyet Müzesi [The Museum of Innocence, 2008] by Turkish novelist Orhan Pamuk; The Hare with Amber Eyes (2010) and The White Road (2015) by English artist and writer Edmund de Waal, literary (ekphrastic) representations of objects —in the absence or presence of visual reproductions— embody genuine “musées imaginaires” in which otherness is far more allusive to 17th century cabinets of curiosities than to modern art museums. Accordingly, this work intends to consider how literary texts challenge the distinction between culture and nature since they become the source of a natural art history. Literature as part of the history and practice of art historical writing poses the question of literature-as-essay, which underlies one of the most poetic film forms, the film essai. Defined in our previous works as a “conjectural document on culture”, the essay film resembles a Kunstkammer where the elements stored constitute a highly subjective imago mundi. Its depiction, from Historia Naturae (Dir. J. Svankmajer, 1967) to Imágenes de ningún lugar (Dir. R. Guzmán, 2016), aims at doing justice to the diversity and singularity of the world. This brings us to the fact that things and beings assembled in imaginary museums by means of literary and audiovisual aesthetic reproductions unsettle established conceptions dominating the traditional understanding of art history.

Ekphrasis: Reproducing the Absent

Heidrun Führer

Christelle Serée-Chaussinand

Senior lecturer

Université de Bourgogne Franche-Comté

christelle.chaussinand@u-bourgogne.fr

Ekphrasis as utopia : Simon Morley's "Lost Horizon" (2014)

In "Messagerie" (2010), Simon Morley, a British artist based in South Korea, was inspired by 'phylactères' or banderols in medieval paintings to investigate the question of absence as the eclipse of meaning in religious messages that have become illegible for contemporary viewers due to their obsolete gothic lettering. Ekphrasis in "Lost Horizon" (2014) offers Morley an occasion to embrace and challenge the question of absence again. It is not one single artwork that he summons up here but several: a fifteenth century traditional Korean handscroll painting, a French surrealist novel, an English blockbuster novel and its Hollywood adaptation, not to mention philosophical texts (Proudhon, Thomas More). Splicing together references to high and popular culture, Western and Eastern traditions; mixing visual, textual and audio effects, Morley duplicates and disseminates words in images; replicates, transforms and translates pictures (stills from Capra's film, postcards, satellite photos of the moon); reproduces techniques of graphic production; foregrounds his transformative action and appropriative consumption of his sources; sets into relief the materiality of his creations to enhance the fundamental presence-absence of his source art-objects. The question ramifies as these art-objects are themselves all about absence and aim to represent "utopia" – literally the "place that does not exist". This paper intends to show how Morley addresses and problematizes the conundrum of utopia and how his creation brings thought-provoking light on the ekphrastic practice: as an ekphrastic re-production, Morley's "Lost Horizon" indeed lacks – felicitously with regard to its utopian object – the "presence in time and space", the "existence at the place where it happens to be" of the original works it evokes (W. Benjamin).

Ekphrasis: Reproducing the Absent

Heidrun Führer

Miriam Vieira

Doctor in Comparative Literature / Professor of Literatures in English

Universidade Federal de Minas Gerais

miriamvieira@gmail.com

Media unfolding Judith and Holofernes

For Walter Benjamin, the reproduction of artworks is linked up with production, dissemination, and consumption, all dominated by a cultural industry. Technical devices available nowadays enable reproductions to unfold absent visual representations. But how can the conception of ekphrasis be integrated into the contemporary media discourse? This paper aims at discussing how an oil painting – Artemisia Gentileschi's "Judith Beheading Holofernes" (1620) – is made present by different processes of medial transformation: the photo sequence "Artemisia" by Duane Michals (1979), the exhibition "Lady Killers!" curated by Mieke Bal (1998), and the video installation "Artemisia Gentileschi's Judith Beheading Holofernes, Jeff Koons' Untitled, and Thai villagers" (2012) by Araya Rasdjarmrearnsook. I argue that the painting reproductions rescue the work of the caravaggisti and also enable the spectator to build background knowledge on the myth of Judith, whose cultural imagery is composed by documented fragments reproduced by the Bible, art history volumes, paintings, sculptures, even new media cultural products. Hence, every new representation of how a woman saved her people by beheading the enemy general becomes a supplement that will add something not only to the myth of Judith but also to the oeuvre of the Italian painter. The concept of ekphrasis and the notion of remediation proposed by Bolter and Grusin will be used as theoretical support. As for grounding the questioning on contemporary media discussion, I will rely on Mieke Bal and Peter Wagner.

Ekphrasis: Unfolding the Visual

Miriam Vieira

miriamvieira@gmail.com

Laura Almeida

Ph. D Candidate in Art History
The Pennsylvania State University
lfa5022@psu.edu

Forgetting LIFE: Reproduction and Amnesia in Vik Muniz's Memory Renderings

My research is particularly concerned with issues of amnesia and media reproduction. I am interested in the ways in which artists from Latin America use the staging of selective forgetting to challenge North American collective memory, specifically during the mid-nineteen eighties and early nineteen nineties—a time in U.S. history dominated by the discourse of preserving and celebrating the nation's memories, specifically through its media culture.

For this symposium, I will focus on Brazilian artist Vik Muniz's series The Best of LIFE (1989-1991), which consists of nine renderings made entirely from the artist own memory of very iconic photographs originally reproduced by the well-known North American magazine LIFE. As these photographs were re-purposed and rendered by Muniz, many details were forgotten. I will examine how the implications of memory loss in Muniz's renderings of LIFE Magazine's pictures challenge the type of collective memory produced by the media industry in the United States during the Cold War. As Muniz is unable to recall specific signs that are encoded in North American history, he permits important political and historical emblems to fade away, producing resistance against the United States cultural dominance. By forgetting certain details of important media images by which American memories are constructed, Muniz subverts important visual evidence that has anchored north American capitalist's hegemony and photojournalism supremacy.

Ekphrasis: Unfolding the Visual

Miriam Vieira

Ashley Mason

PhD Candidate
Newcastle University
ashley.mason@ncl.ac.uk

A Coincidental Plot: Refiguring the Absent

This paper will retrace the absent, ephemeral, and marginal phenomena of an exhibition held at the ICA London, in 1953, called Parallel of Life and Art. Edited by the Independent Group (which included photographer Nigel Henderson), the exhibition was composed entirely of 'as found' photographic images sourced from scientific and artistic publications, reproductions initially captured within André Malraux-inspired 'imaginary museums', scrapbooks of ekphrastic echoes. These fragments were each a doubling, each removed from its former location, and all were suspended at various scales and angles within the gallery space.

While palpably present, the photographs of the exhibition reveal absence. They are haunted by the traces of their origins, and by the shadows of former narratives. Their ghosts remain searching for their sources: the paratextual captions within the exhibition catalogue are thereby illuminated as references to the no longer present. These images, scavenged from the debris and detritus of the post-WWII world, thus, open a portal to the context beyond: to a life littered with craters of its own. They are citational fragments which, in their reference to anonymous inheritances, make the missing tangible once more.

This paper will explore the Parallel of Life and Art exhibition in relation to these contextual repetitions both immediate and peripheral: in relation to the absent sources which exist beyond or alongside the boundaries of the photographs within the exhibition. It is a reconsideration of the traces left behind, the lacunae of reproductive narratives, and a prescient refiguring of the absent.

Ekphrasis: Unfolding the Visual

Miriam Vieira

Nadia Fartas

Docteur en littérature / Doctor of literature (EHESS/université Paris-Sorbonne)

École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris, France)

nadia.fartas@neuf.fr

« Derrière un grillage » d'Octave Mirbeau et l'Hommage des artistes à Picquart

En 1899, la Société libre d'édition des gens de lettres publie un album de douze lithographies en l'honneur du lieutenant-colonel Georges Picquart alors emprisonné en raison de ses révélations en faveur du capitaine Alfred Dreyfus. Hommage des artistes à Picquart contient deux autres contributions : d'une part, une préface de l'écrivain et critique Octave Mirbeau, et d'autre part, une importante liste de protestataires qui affirment eux aussi leur soutien au colonel. Dans cette préface intitulée « Derrière un grillage » Mirbeau cherche à rendre évidente la situation d'isolement et d'injustice qui frappe Picquart. Les douze artistes, dont Maximilien Luce et Félix Vallotton, s'attachent également dans leur œuvre à défendre l'innocence du colonel. Le statut singulier de cette préface peut-il dès lors être interrogé par le biais de l'ekphrasis ? Ainsi posé, ce questionnement offre un cadre privilégié pour analyser la forme originale d'engagement par l'art et la littérature que constitue l'Hommage des artistes à Picquart. Cet engagement s'effectue hors de la traditionnelle tribune dans un journal, et ce, précisément, au moment où en France s'affirme la figure de l'intellectuel.

From Baudelaire to Benjamin and Beyond

Michèle Hannoosh

hannoosh@umich.edu

Kris Belden-Adams

Assistant Professor of Art History

University of Mississippi

kkbelden@olemiss.edu

Theorizing the Ubiquitous, Immaterial, Post-Digital Photograph via Benjamin, Baudelaire

Walter Benjamin mused about the revolutionary impact that the ubiquity of photographic circulation had upon the senses, and upon previously stable conceptions of time and space. He defined the “aura”—a quality possessed by an “original” image—as a “strange weave of space and time” that is essentially and necessarily related to that object’s unique relationship to a particular, original temporal and spatial context. But he also wrote of the “shock” that this time-and-space-reconfiguration brought to the sensorium, and problematized its effects.

However, Charles Baudelaire’s mandate that artists express the fleeting, ephemeral sensations of everyday life presents a counter-model to Benjamin’s conception of mechanical reproduction as “trauma.” Combined, these two commentators suggest a path to historicizing and relating current digital practices to their photographic roots.

As digital tools have become a regularized part of everyday life in today’s “Post-Digital” age, smartphones allow photographers to share digital photographs with a global audience almost as quickly as they are made. Photographs are rooted in nothing material at all. They “live” most often for easy recirculation on the ephemeral walls of social-media sites—unstable, semi-public archives. “Original” printed versions of photographs enjoy no privileged place in this digital, transient image-sharing economy. Instead, they inhabit an ephemeral nexus as digital facsimiles.

This talk examines these aspects of digital photography, and explores the new conundrums that its near-instantaneous sharing pose for the human senses, using Benjamin and Baudelaire as points of reference.

From Baudelaire to Benjamin and Beyond

Michèle Hannoosh

Chloé Conant-Ouaked

Maître de Conférences

Université de Limoges

chloe.ouaked@unilim.fr

Écrire avec la photographie : dissolution des frontières et recherche expressive chez Sophie Calle

La matérialité photographique est marquée par la reproductibilité, dans tous les sens du terme : elle reproduit ce qui est devant l'objectif (Baudelaire y voit son péché originel), Benjamin fait de la perte de l'aura des œuvres reproduites l'instrument d'une puissante analyse politique, et les créateurs ou les penseurs de la postmodernité explorent sa capacité à la sérialité visuelle et à la production de simulacres.

La photographie est néanmoins travaillée par des pratiques visant à lui restituer son « ici et maintenant » : la notion d'« instant décisif » (Henri Cartier-Bresson), ou sa déconstruction par la photographie plasticienne et mise en scène (voir les réflexions de Dominique Baqué). Par ailleurs, la capacité de la photographie à s'hybrider, en particulier avec le texte, produit des œuvres très singulières (ré-auratisées ?), au sein desquelles la dimension sensible et imagée de l'écriture est réinvestie (voir l'utilisation de l'écriture manuscrite par Duane Michals).

La présentation décrirait les fonctions des documents écrits reproduits et utilisés en contexte artistique, plus particulièrement chez la plasticienne Sophie Calle. Dans les récents Douleur exquise, Prenez soin de vous et Rachel, Monique..., ces objets (lettres, mails, journaux intimes...) incarnent l'absence en une trace imbriquée dans celle de la photo. Le jeu spatial et matériel avec les différents supports (livre, catalogue, exposition, tissu, voire porcelaine ou lecture performée à voix haute par l'artiste) font de ces usages de l'« écrit montré » un terrain d'exploration varié de ses enjeux expressifs et de réception.

From Baudelaire to Benjamin and Beyond

Michèle Hannoosh

Olga Johnson

PhD Candidate

Stony Brook University, Art History and Criticism

Olga.Johnson@stonybrook.edu

Masks, Multitudes, and Modernity in Benjamin's Comparison of Baudelaire and Hugo: The Case of Manet's Philosophers

To counter Benjamin's insistent blindness to the productive irony of modernity, I will analyze and discredit his distinction between Baudelaire's and Hugo's aesthetics articulated in "The Paris of the Second Empire in Baudelaire" essay. In particular, I will restore to comedy a positive valence in modern art by threading together metaphors of theatrical disguise and social multitude. I will use Edouard Manet's paintings of beggar-philosophers to substantiate a figuration of modernity existing outside of Benjamin's technological reproducibility of art.

The Manet scholarship slights his canvases of Parisian street types for emulating masters or the popular print because of Benjamin's distorted views of Baudelaire. I will reassert the significance of lowly vagabonds by way of the Hugolian Romantic elevation of the grotesque and Baudelairean modern mediation of the fugitive and the eternal. The continuity between Romanticism and Modernism reveals the overcoming of obsolete methods and ideals of art in Manet's work not at the expense of a shocking destruction but rather through the principle of comic dissolution that forges an inseparable link of modern art and social life by effacing inauthenticity.

Baudelaire's poems dedicated to Hugo and added to the second edition of the Flowers of Evil foreground ironic images of social decrepitude at the heart of Parisian modernity. I will promote these poems as iconographic sources of Manet's beggar-philosophers. Ultimately, the histrionic, comic paradigm of modernity implemented in Baudelaire's "Laughter and Caricature" essays, and "The Painter of Modern Life" manifesto, will be determined crucial for construing the unreproducible experience of modernity.

Histoires nationales et transferts culturels par l'image imprimée dans l'Europe des Révolutions (1789-1848)

Annie Champagne

champagne.annie@uqam.ca

Peggy Davis

Professeure

Université du Québec à Montréal

davis.peggy@uqam.ca

Le Champ d'Asile et l'imaginaire national dans la culture de l'imprimé

Sous la Restauration, des réfugiés français tentèrent d'implanter des colonies à vocation agricole et militaire en Amérique. Ces colonies furent soutenues par la presse libérale, en France et aux États-Unis, qui en brossait un tableau utopiste, mais furent aussi fustigées par la presse conservatrice qui en faisait un repaire séditieux de bonapartistes. Ces distorsions, véhiculées par la culture de l'imprimé, façonnèrent le mythe du Champ d'Asile plus qu'elles n'informèrent de sa réalité historique. Les relations intermédiaires, intervisuelles et intertextuelles des estampes et autres imprimés construisent une rhétorique à partir d'un répertoire de motifs emblématiques : la figuration de l'égalité, la fraternité et la charité par exemple, ou par un jeu de transferts culturels, l'évocation du mythe agraire de Cincinnatus/Washington avec la figure du soldat-laboureur inspirée du républicanisme antique et américain. L'imaginaire du Champ d'Asile comme utopisme géographique traduit le désir d'une terre d'accueil pour les proscrits bonapartistes dont la communauté, basée sur l'égalitarisme et la subordination militaire, est proposée comme modèle de la France renouvelée. Au lendemain de l'Empire, la propagande libérale autour des colonies d'exilés français en Amérique apparaît comme la tentative de faire vibrer la corde patriotique et de constituer un imaginaire national sur les restes de l'imaginaire napoléonien.

Histoires nationales et transferts culturels par l'image imprimée dans l'Europe des Révolutions (1789-1848)

Annie Champagne

Camilla Murgia

Professor of Visual Arts
EPSU, Geneva
murgia.camilla@gmail.com

Appropriation, rejet, transfert : la fabrication d'une imagerie nationale dans la France de la Restauration

L'image imprimée joue un rôle crucial dans la culture visuelle française des premières décennies du XIX^e siècle. D'un côté, elle témoigne du développement de la société - par exemple par les gravures sur la mode - et de l'autre, elle permet de stigmatiser les événements politiques, notamment à travers les images satiriques. Avec la chute du régime napoléonien, ce rôle de témoin évolue et l'image imprimée devient de plus en plus un instrument pour exprimer la perception de l'identité française. Dès 1814, on assiste à un long et complexe processus de fabrication d'une imagerie nationale qui se construit à travers dénonciations, stéréotypes, contradictions et satires.

Mon intervention vise notamment la discussion de ce processus qui commence à s'estomper après les événements de 1830. Le but de ma contribution est d'analyser les caractéristiques de ce mécanisme de construction d'imagerie nationale et de comprendre comment les valeurs identitaires sont créées, refusées, élaborées ou mélangées entre elles. L'estampe joue un rôle capital dans ce contexte puisqu'elle permet de diffuser non seulement un modèle, mais aussi d'exprimer craintes, préoccupations et attentes à l'égard de la situation politique. Elle fonctionne comme état de lieux d'une identité nationale qui est encore fragile et en construction. Mon objectif est notamment de discuter les enjeux et l'impact de ce processus.

Histoires nationales et transferts culturels par l'image imprimée dans l'Europe des Révolutions (1789-1848)

Annie Champagne

Xavier Fontaine

PhD Candidate
Princeton University
xfontain@gmail.com

Ulenspiegel en images, entre paneuropéanisme et appropriation nationale

Après la Révolution belge de 1830, il faudra toutefois attendre 1867 pour que paraisse un roman historique fédérateur : La Légende d'Ulenspiegel de Charles De Coster. Cette vaste fresque se déroulant dans les anciens Pays-Bas espagnols exploite la veine épique mais aussi le genre farcesque à travers « un héros populaire [...] inspiré de récits facétieux germaniques, qui berne par ses bons tours les puissants de toutes sortes, [et] devient l'incarnation de la nation contre les tyrans » (Anne-Marie Thiesse).

En s'appropriant le personnage légendaire d'Ulenspiegel, De Coster se mesure de facto à une tradition iconographique séculaire singulière, faite de détournements et indissociable des progrès de l'imprimerie. Ainsi le Volksbuch bas-allemand de l'Ulenspiegel primitif, dont les bois réinvestissent sur un mode ludique le répertoire visuel standardisé des Bibliæ pauperum, manifeste-t-il au XVI^e siècle l'essor d'une littérature de colportage qui allait populariser dans toute l'Europe le trublion farceur.

Refonte ambitieuse d'un patrimoine paneuropéen, inspirée d'un imprimé gantois des tribulations espiègles édité vers 1848, La Légende s'élabore sur une décennie, parallèlement aux contributions de l'auteur à l'Uylenspiegel, un journal satirique anticlérical. De Coster s'adjoint par ailleurs la fine fleur des artistes belges (dont Félicien Rops) pour percer dans la niche florissante du livre luxueux. De factures variées, les gravures mettent en lumière une entreprise complexe de positionnement dans le concert des littératures nationales et font apparaître des décalages surprenants, révélant des ajustements continus face aux puissances voisines (germanique, française, néerlandaise et anglaise).

Histoires nationales et transferts culturels par l'image imprimée dans l'Europe des Révolutions (1789-1848)

Annie Champagne

Leonoor Kuijk

PhD candidate
Ghent University
l.kuijk@ugent.be

The Text-Image Disparities in Literary National Self-Portraits around 1840

Around 1840 collections of literary sketches appeared throughout Europe, which aimed to capture the essence of a nation through a detailed description of its constituent types. The concept started in England with the series Heads of the People or Portraits of the English (1838), which consisted of sketches of about eight pages, each accompanied by a full-page illustration. Soon after the start of Heads of the People, the French editor Léon Curmer decided to translate this series into French under the title Les Anglais peints par eux-mêmes (1839) and in the same year he started a similar project for France called Les Français peints par eux-mêmes. After the French publications the concept of the national self-portraits was quickly taken up in other European countries.

In many of these national self-portraits the illustrations convey a different message from the accompanying text. The dressmaker in Heads of the People, for instance, is depicted as a pretty, nicely dressed young woman. This rosy representation, however, contrasts with the accompanying essay, which describes her as exhausted from abuse and wearing 'scanty clothes'. In the French translation of this essay, the English illustration is adapted in an even more delightful direction. In my talk, I will discuss the possible reasons for these discrepancies as well as the divergences among the various European collections, for in some countries text and image are more closely related than in others.

Illustration and its Others

France Lemoine

flemoine@scrippscollege.edu

John Anzalone

Professor of French and Media/Film Studies

Skidmore College

janzalon@skidmore.edu

A Book of Hours of the Great War

In 2010 I acquired a unique relic of The Great War. The Journal des Tranchées, recounts the war recollections of a soldier who served on the Oise and the Somme for eighteen months (1914-1916). In every particular, it is a deliberate pastiche of a medieval book of hours. Bound in illustrated, incised calf, the work contains 46 pages of text in calligraphy, with rubricated letters; 38 facing page 5"x7" watercolors, and as many cartouche drawings in grey wash. The color illustrations are bordered in gold leaf; all pages have an elaborate barbed wire border.

The manuscript gives little personal information about its author, one L. Maréchal. The colophon, however, informs us that its design, calligraphy, layout and binding were completed on December 31, 1926. More than ten years elapsed between the end of Maréchal's war and completion of his record of it. When and why did he decide to collect the writings and drawings he had made in the trenches in book form? What prompted him to imitate the format and allure of a bygone art and in this return to a hand-crafted book?

A facsimile edition with my annotations will appear this fall. I propose for his session close study of the choice of an illuminated book of hours for a War journal. Drawing on my research for the facsimile, I examine the book's text and illustrations, and the circumstances of its genesis in the context of French illustrated books during the Great War.

Illustration and its Others

France Lemoine

Hanna Chuchvaha

Contract instructor and independent scholar

University of Alberta, Canada

hannac@ualberta.ca

Viewing vs. Reading: Word-Image Intermediality in Russian Modernist Art Periodical The World of Art (Mir Iskusstva, 1899-1904)

Before Sergei Diaghilev (1872-1929) stirred Europe with his famous Ballets Russes (1909-1929), he published an art periodical which became a new type of art journal that established new standards for art publishing, art reproduction and graphic design. The editorial team conceived The World of Art (Mir Iskusstva, 1899-1904) as an art object. Determining the paratextual qualities of the journal over its textual dimensions, the World of Art was designed not only for reading, but also for viewing and established the idea that a correspondence between the textual message and its pictorial component is not necessary for the new art-periodical aesthetic. The paper will examine the World of Art's first issues and its conception of word-and-image intermediality. It will focus on Diaghilev's daring use of the text about Erik Werenskiold (1855-1938), a Norwegian painter and draughtsman, written by the Danish art historian Karl Madsen, translated and published in the first, inaugural issue. The paper will examine how the reproductions of Werenskiold's works, chosen by Diaghilev, conflicted with the text. It will also address Diaghilev's views on the art of illustration and his conception of text-image interrelations, published in the same journal several months later. The paper will shed light on the World of Art's unconventional avant-garde approach to texts and images and will analyze how Diaghilev's statements echoed the French Symbolist theories of illustration.

Illustration and its Others

France Lemoine

Tilo Reifenstein

PhD candidate; Associate Lecturer

Manchester School of Art, Manchester Metropolitan University

tilo_reifenstein@hotmail.com

Writing with Pictures about Pictures with Writing about Writing with Pictures

In his drawings, Raymond Pettibon appropriates literary fragments not in order to reproduce a narrative impulse, rather, he appears interested in structural elements, choice of words, ekphrasis, a text's potential to subversion and response. What is more, the relationship between his drawings and adjacent literary writing cannot usually be subsumed under the category of illustration.

If part of the scholarly dissection of Pettibon's work thus involves contingencies of writing as a material practice and/or the notational iconicity of script (Sybille Krämer), how is one to write about such work without also engaging—and perhaps necessarily betraying—the selfsame aspects of writing. If art history is here another rewriting of an artistic text, a text made proper(ty) for art history, what is this text's relationship to the 'pictural' qualities of writing articulated in itself about another text?

This paper offers a methodological approach that considers the possibility of art-historical writing about artistic practice that also already writes, thus as a practice bound up in the liabilities of its subjects. Following Boris Groys' suggestion that the writing of art history occurs in a literary space, which implies that the historian, too, is involved in artistic production and thus cannot approach the work (formally) under scrutiny from an external position, this paper reflects on the possibilities of 'writing about writing' in Pettibon. Art history's recursive self-reflexivity—producing image-texts in order to trace the words and pictures of artists (who may have traced them through literature)—is therefore used to reflect on the creative practice of art-history writing, as well as the assumed division between writing's own form, material and content.

Image digitization, curation and mining: An altered or enriched case?

Grégory Dessart et Christelle Cocco

[ggregory.dessart@unil.ch](mailto:gregory.dessart@unil.ch)

christelle.cocco@unil.ch

Michael Piotrowski

Professor of Digital Humanities

Université de Lausanne

michael.piotrowski@unil.ch

Transcription as an Approach for Modeling Digitization

Reproduction of images (and texts) is not a new phenomenon, but digitization—especially mass digitization—has sparked renewed interest in the relation between “original” and “copy” and in related topics like “authenticity”. This may be due to a number of factors, which probably include the (relative) novelty of digitization, the unprecedented scale and ease of reproduction, and the fact that the digital medium allows for an unlimited number of truly identical copies—but also for undetectable forgeries—as well as for new, automatic ways of processing the material. These and other factors also contribute to many people treating the digital medium as “magical”, as something mysterious and completely different from anything that has come before. It does indeed have some unique properties, but in order to understand the effects of digitization one should abstract from the specifics of particular media and rather focus on commonalities in reproduction processes. In the context of historical texts (Piotrowski 2012), I have used the term “transcription” to describe both manual and automatic processes that transfer texts from one medium to another. In order to transcribe material, it must be interpreted; furthermore, not all features of the original can be transcribed into a different medium. This means that all transcriptions introduce necessary, intended, and unintended modifications. It is not a problem that a transcription is not identical to the original, as long as the relevant (for a particular purpose) properties are transcribed reliably, and as long as one is aware that the transcription can only serve as a substitute for the original for those features.

Digital texts and images are particularly interesting because they can be automatically processed. Unfortunately, the requirement outlined above is often neglected, especially for large-scale processing. Machine-processable descriptions of transcription processes may help to document the relationship between the original and the transcription and thus help to process digitized information more reliably and produce more meaningful results.

Image digitization, curation and mining: An altered or enriched case?

Grégory Dessart et Christelle Cocco

Marion Rivoal & Lukas Rosenthaler

Dr., Research manager & Prof. Dr., Team manager

LaDHUL, Université de Lausanne & Digital Humanities Lab, Université de Bâle

Marion.Rivoal@unil.ch

lukas.rosenthaler@unibas.ch

Annotating Images within a Virtual Research Environment for Humanities (Knora/Salsah): Example of a Composite Digital Artefact Curation.

Visual representations of artifacts (2D-images, 3D-representations, moving images etc.) have been since a long time an important source in some parts of humanities research and recent advances in digital imaging make visual representations of artifacts an increasingly important source in all fields of humanities research. However, in order to realize their full potential, viewing portals are not sufficient and new tools are developed in order to work in a scientific way with digital visual representations. They have to be enriched with and embedded into additional information. Virtual Research Environments (VRE) for the humanities provide such tools to integrate visual representations with other—most often text-based—information. One of the most important tool is the annotation of images. In contrast to a formal image description, which covers the whole image, an annotation of an image usually consists of:

1. one or several regions defined by geometrical shapes and/or, in case of time-based media, of start and end timestamps, viewing parameters in the case of 3D models, etc.
2. a verbal description of the peculiarities of this “region of interest” (ROI)
3. linking to other sources of information (other ROI's or text-only information) as well as embedding the visual representation within an information structure (data model).

But a VRE for the humanities should also provide with functionalities beyond these tools. Intrinsically related to other research results or sources, research in humanities needs a VRE to be able to interconnect with other tools and knowledge sources. In the case of Knora/Salsah, a VRE developed by the Universities of Basel and Lausanne, several standards are used in order to allow for the required interoperability (standardized APIs, International Image Interoperability Framework; RDF and web semantic-based technologies). The visual representation of artifacts from many different knowledge repositories may thus be assembled, compared and combined by researchers, using tools that rely on rather simple standards, while providing citability with a full history of changes.

Image digitization, curation and mining: An altered or enriched case?

Grégory Dessart et Christelle Cocco

Grégory Dessart & Christelle Cocco

FNS PhD candidate & Dr., FNS senior researcher

ISSRC, University of Lausanne

gregory.dessart@unil.ch

christelle.cocco@unil.ch

Taking a step back from raw data: Image annotation on children's drawings of gods, by Dessart Grégory, Cocco Christelle, Zhargalma Dandarova Robert, Olga Serbaeva, Pierre-Yves Brandt

A great part of research on children's drawings has generally drawn focus on fine feature analysis and privileged qualitative approaches over quantitative ones. Our current project is trying to bring both perspectives together.

The material that we are studying consists of scans of drawings of gods composed by children in several countries (e.g. Russia, Japan, Switzerland). In order to process the great amount of images we used an online annotation tool that provides positional information about labeled features that were identified. One main objective of our exploration was to find big trends in our corpus, which is made up of over 6'500 drawings, by using a "distant-reading", big data approach.

In this talk, we will present the results from the curation of a subset of images. While broad tendencies and patterns could be found and allowed us to differentiate data on the basis of certain properties (e.g., center of mass, occupancy) by account of metadata such as country, age and sex of participant we will also address another issue, which is "close-reading" of images belonging to the same dataset. This second, more qualitative view opens up a window into subjectivities and cultural borrowings.

Therefore, we propose a mixed approach allowing us to measure the epistemic distance between a read of the data close to the raw material and one that is standing very far away from it, in an attempt to catch the big picture. However, only such an integrative view would allow us to construct rich knowledge on the matter.

Link to our online database: <http://ddd.unil.ch/>

Link to the online annotation tool that was used to curate the images: <http://d2d.vital-it.ch/#/>

Image mobility: migration, repetition, reinvention

Nathalie Collé

nathalie.colle@univ-lorraine.fr

Brigitte Friant Kessler

Doctor

University of Valenciennes

b.friant@free.fr

Graphic afterlives and oblique efficacy: rethinking reproduction in the context of migration between literary illustration and political satire

This paper aims to address issues raised by the reproduction of literary illustration in political cartoons as well as the migration of a caricature-inspired style in comic book adaptations and graphic novels. Recycling elements from literary illustration in political satire is part of a longstanding visual practice in Britain — more so than on the continent — rooted in the free circulation of admittedly separate pictorial genres. The prominent place still occupied by Millais' s Ophelia in contemporary political cartoons is but one such example. Positing that, at one end, literary illustration is based on the principle of supplementing, accompanying or adorning a text (prose, poetry, drama), at the other end of the spectrum, political caricature is primarily a genre and medium concerned with efficacy. Its aesthetics is underpinned, and even conditioned, by its main function which is to provide a rapid graphic response. Political cartooning induces a performative mode (Bredenkamp 2015) in a way literary illustration does not. But when literary illustration and political cartoons interact these images become the locus of overlapping visual discourses in which the notion of reproduction is central. I will propose a few case studies (Rowlandson, Cruikshank, Tenniel, Steadman, Rowson) and I will argue that, although efficacy may, at first sight, be a concept restricted to the province of caricature, the migration patterns between literary illustration (and adaptation) and graphic satire are not just about revivifying old ghosts.

Image mobility: migration, repetition, reinvention

Nathalie Collé

Ann Lewis

Senior Lecturer
Birkbeck, University of London
a.lewis@bbk.ac.uk

Extra-Illustrating Rousseau's Julie, ou la Nouvelle Héloïse

Rousseau's bestselling novel *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761) provides us with a fascinating case study for the question of text/image relations. Rousseau himself commissioned and directed the initial series of illustrations by Gravelot (a degree of authorial involvement that critics have seen as a turning point in the practice of French novel illustration). Gravelot's series has rightly been considered by critics as integral to the authorial 'work', and as such has been the focus of numerous important critical interventions within the growing field of study on eighteenth-century illustration in France. But Rousseau's novel also gave rise to a significant number of further series of illustrations, designed by different artists throughout the eighteenth and nineteenth centuries. These series, outside Rousseau's control, provide us with highly complex readings of the text, in their selective actualization of different narrative strands through the graphic transposition of differing sequences of images, often evoked as spectacles within the text, and then viewed alongside it. In this paper, however, I intend to consider the illustrations for *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* from a different perspective – that of extra-illustration. I will focus on two copies of the *Defer de Maisonneuve* edition of the Œuvres de Jean-Jacques Rousseau (1793-1800), one held in the British Library, and one in Munich, each of which includes a large number of engravings in different formats, taken from different series of illustrations of the novel through time, bound opposite the relevant textual passages. Several of the most 'famous' scenes of the novel thus appear alongside five or six different visual transpositions of the same textual moment. This practice of collecting and displaying multiple illustrations within the same volume opens out a number of questions with which to explore the notion of 'reproducing texts and images'.

Image mobility: migration, repetition, reinvention

Nathalie Collé

Sara Petrella

Université de Genève

sara.petrella@ikg.unibe.ch

Motifs mobiles: de gravures en regravures

Cette présentation partira des traités des naturalistes et des voyageurs des XVIIe et XVIIIe siècles au sein desquels les illustrations jouaient un rôle central en tant qu'elles s'offraient à la fois comme le relai d'une réalité tangible et à la fois comme la preuve du discours. Or, les motifs gravés n'étaient pas toujours réalisés sur le vif. Au contraire, la pratique de remplacement de matrices déjà gravées ou de copie fidèle, d'un livre à l'autre, était très courante.

Tout d'abord, il sera question de s'arrêter sur quelques cas pour lesquels les motifs furent décontextualisés et resémantisés. Parmi d'autres, on exposera l'affaire des poissons-moine et poisson-évêque. D'abord conçus comme des images satiriques anticléricales, ces motifs furent reproduits dans les livres illustrés, d'abord chez Guillaume Rondelet puis chez les naturalistes du XVIIe siècle, comme Fortunio Liceti. En l'espace d'un siècle environ, la pratique de reproduction interne aux livres illustrés permit à un même motif, le poisson-évêque/moine, de passer du portrait caricatural à la reproduction d'un spécimen animal. Les collections du XVIIe siècle, comme les Grands voyages de Théodore de Bry, seront un terrain d'enquête privilégié.

Ce faisant, on problématisera les processus de migrations d'images en fonction de la notion centrale d'« authenticité ». Puis, on interrogera le statut de la gravure d'illustration au sein des sciences modernes, son impact sur la forme matérielle et symbolique du livre moderne et sur son rôle dans la construction des sciences durant l'Ancien Régime.

Image-Text Issues and the Illustrated Book

John Anzalone

janzalon@skidmore.edu

Jean-Michel Galland

Doctorant en histoire de l'édition et histoire de l'art
École nationale des chartes
gallandjm@gmail.com

Reproduction, vulgarisation et réception : les collections de l'entre-deux-guerres illustrées de bois gravés éditées par Fayard et par Ferenczi

La possibilité de reproduire économiquement à grand tirage, par « cliché-galvano », des gravures sur bois en noir et blanc fut l'un des déterminants du lancement, en 1923, de deux collections à bas prix de vulgarisation littéraire imitant l'édition de demi-luxe : Le Livre de Demain chez Fayard et Le Livre Moderne Illustré chez Ferenczi. Les deux séries font montre d'une imagerie renouvelée, avec des illustrations interprétatives et des bois au graphisme épuré. Par ces illustrations, elles attirent à la littérature un nouveau lectorat et leur succès auprès du public, français et francophone, ne se démentit pas pendant 25 ans. Leur réception par les critiques fut en revanche mitigée. Claude Roger-Marx les salua comme la mise en œuvre, enfin, des préceptes d'Édouard Pelletan et de Félix Bracquemond quant à une large diffusion d'une illustration typographique. Mais la plupart des critiques de bibliophilie les décrierent au motif, notamment, d'une mauvaise qualité de reproduction des bois. Un procès pour « tromperie » fut même intenté à l'encontre de Ferenczi pour de « simples reproductions sur zinc » alors que ses ouvrages arboraient la mention de « bois originaux ». Le milieu de l'édition de luxe était en fait réticent vis-à-vis de ces collections « grand public » qui dévalorisaient son activité. Reproduction, vulgarisation et réception sont donc étroitement liées pour ces collections illustrées de l'entre-deux-guerres.

Image-Text Issues and the Illustrated Book

John Anzalone

Alice Scheer

Professeure agrégée de Lettres Modernes, Doctorante en Lettres et Arts, Attachée Temporaire d'Enseignement et de Recherche (ATER)

Université Lumière Lyon 2

a.scheer@univ-lyon2.fr

L'illustration des « sentiers de la création » : des cheminements singuliers.

"Le texte ne "commente" pas les images ; les images n'"illustrent" pas le texte" écrivait Roland Barthes en ouverture de "L'Empire des signes", publié en 1970 aux éditions Albert Skira dans "Les sentiers de la création", soulignant ainsi que l'image n'y est pas soumise au texte. Les auteurs de cette collection (romanciers, poètes, critiques et artistes du 20e siècle) s'engageaient à retracer leur parcours créateur et à illustrer eux-mêmes leur ouvrage. Qu'ils aient réalisé leurs propres illustrations ou qu'ils se soient servis d'images déjà existantes, c'est avec une grande liberté qu'ils se sont emparés de ce principe éditorial.

Qu'apporte ici l'illustration à la réflexion de l'auteur sur la création ?

Qu'elle s'impose à l'écrivain "à bout d'arguments verbaux", en même temps que les mots dont elle "élargit le sens" comme chez Elsa Triolet, qu'elle soit le lieu d'étranges "coïncidences" et de surprenants "carrefours" entre mots et images comme chez Pierre Alechinsky ou Claude Simon, qu'elle prolonge, nuance ou amorce la réflexion développée dans le texte comme chez Octavio Paz ou Jean Tardieu, l'illustration fait partie intégrante du questionnement et de la représentation du processus créateur.

Cette communication étudiera donc la manière dont l'image, moyen d'expression complémentaire, s'associe aux mots pour penser la création. Elle laissera de côté les livres de la collection dans lesquels l'image répond, sans s'en écarter, au texte (carnets, critique d'art...), pour se concentrer sur ceux où l'illustration semble inventer "ses sentiers à elle".

Image-Text Issues and the Illustrated Book

John Anzalone

Eric Haskell

Professor of French Studies & Humanities; Director, Clark Humanities Museum
Scripps College, Claremont, California
ehaskell@scrippscollege.edu

Baudelaire's "Le Jet d'eau": Verbal-Visual Inquiry and the Illustrated Book

A single text illustrated by several artists presents a unique opportunity for image-text inquiry. This is indeed the case with the illustrations for Baudelaire's "Le Jet d'eau" (The Fountain) published in 1866, nine years after "Les Fleurs du mal." As each illustrator renders the text into images that represent a unique "reading" of it, our understanding of the poetic gesture is frequently enriched by the graphic gesture. Novel critical points of view, which may generate a substantial rethinking of the aesthetic contours of the textual entity, thus come into focus. The traditional function of illustration as shedding light onto the word, or of actually extending its meaning to transcend habitual mimetic approaches, evolves with the advent of Modernity as modes of representation espouse fresh contours.

"Le Jet d'eau" has had a prolific career in the twentieth-century livre d'artiste. Offering a rich terrain of interpretative possibilities, this poem has enticed an array of illustrators to picture it in often unexpected ways. Over a period of seven decades, such artists as Émile Bernard, Roger Bezombes, André Domin, Jacob Epstein, Édouard Goerg, Maggy Monier have illustrated this iconic poem. Our point of departure will consider both poetic and graphic universes as écritures whose intersections propose uncommon thresholds beyond which are poised new ideas. This notion is central to our concerns. Similarly, the dynamics of IMAGINING ideas, the interfacing of verbal and visual planes, and the move from representation to abstraction are germane to this investigation. Thus, this discussion of how twentieth-century artists have represented this nineteenth-century text will at once re-frame and re-figure the intrinsic value of illustration as interpretation.

Images d'un pays : acteurs de la circulation iconographique au XX^e siècle

Anne Reverseau

annerever@yahoo.fr

Marie-Eve Bouillon

Chercheuse en histoire et civilisations, chargée d'étude aux Archives nationales de France

EHESS, Archives nationales

marie.eve.bouillon@gmail.com

Rôle de l'entreprise photographique dans la circulation d'images-modèles au tournant du siècle en France

Sur le modèle éditorial du Portfolio importé d'Amérique, Le Panorama Merveilles de France, hebdomadaire commercialisé quelques mois en 1895 propose aux lecteurs de journaux et de romans populaires, des vues photographiques imprimées en grand format de villes et sites réputés pour leur attractivité touristique. Chacun des fascicules comporte en pages centrales la reproduction d'un panorama photographique, tour de force technologique qui a fait la réputation des frères Neurdein depuis l'exposition universelle de 1889. Mais la nouveauté tient surtout à son coût particulièrement bon marché, soixante centimes par numéro, et son important tirage 50 000 exemplaires par numéro, conjonction rendue possible pour une revue entièrement illustrée grâce notamment aux progrès techniques d'impression en similigravure. Le Panorama doit aussi son existence à la disponibilité des images photographiques et donc à la collaboration d'une entreprise spécialisée de l'image photographique, Neurdein frères, avec un éditeur engagé dans l'illustration, René Baschet. L'activité de l'entreprise Neurdein repose principalement sur l'exploitation d'une collection de photographies de vues de France, mise à jour et enrichie régulièrement depuis 1870, qu'elle tient à disposition des éditeurs et de la presse, mais qu'elle utilise également pour la production de ces nouveaux formats illustrés que sont les cartes postales, dont le succès se fait sentir en France depuis 1892. Créées pour circuler, les images commercialisées par l'entreprise Neurdein obéissent à certains critères de représentation et deviennent presque des normes : omniprésentes et standardisées, elles participent à la formation d'une identité touristique des sites.

Images d'un pays : acteurs de la circulation iconographique au XX^e siècle

Anne Reverseau

Elena Franchi

Chercheuse indépendante . Journaliste

Chercheuse indépendante - <https://independent.academia.edu/ElenaFranchi>

elena.franchi08@gmail.com

L'image de l'Italie à l'école : les couvertures des cahiers scolaires au 20ème siècle

A la fin du XIXe siècle, l'Unité d'Italie venait juste d'être réalisée. La connaissance du patrimoine artistique pouvait contribuer à créer la conscience nationale des italiens. Le Ministère de l'Éducation encouragea des expérimentations d'histoire de l'art ; pendant le fascisme, l'histoire de l'art fit son entrée officielle – avec ses propres horaires, programmes et professeurs – dans les écoles supérieures italiennes.

Les écoles achetaient des photos, des diapositives et des reproductions des œuvres d'art pour décorer les salles de classe, tandis que les étudiants découpaient les illustrations des revues et emportaient à l'école des cartes postales illustrées.

En Italie on utilisait un autre important véhicule pour la diffusion de la connaissance du patrimoine artistique et du territoire : les couvertures des cahiers. Ils favorisaient une communication directe, simple et compréhensible. A la fin du XIXe siècle les cahiers étaient en train de devenir un produit industriel et commercial. Ils jouaient un important rôle éducatif supplémentaire : leurs couvertures pouvaient éduquer indirectement les élèves, mais aussi bien leurs familles, surtout parmi les milieux les plus modestes. L'art, l'architecture et les paysages italiens étaient des sujets récurrents ; des brefs textes commentaient les images. On réalise même des séries qu'il fautachever, par exemple : «Les Monuments d'Italie» pendant le fascisme, ou «Régions d'Italie» après la guerre.

Les couvertures des cahiers contribuèrent à diffuser l'image de l'Italie qui ira constituer la perception visuelle nationale de générations entières des étudiants.

Images d'un pays : acteurs de la circulation iconographique au XX^e siècle

Anne Reverseau

Laurence Le Guen

Doctorante

Université de Rennes 2, laboratoire du CELLAM

leguenlaurence@gmail.com

De l'album photographique pour adultes au docu-fiction pour la jeunesse, la reprise et la circulation des images dans les années 50

Après la seconde guerre mondiale, les éditeurs multiplient la production d'ouvrages photographiques destinés à faire découvrir le monde et démontrer l'unité du genre humain. Les maisons d'édition françaises créent simultanément des collections destinées à la jeunesse, dans lesquelles la photographie, langage compréhensible par tous, est destinée à convaincre le jeune lecteur, citoyen de demain, que l'Autre et lui sont semblables.

En nous appuyant sur deux ouvrages, Parana le petit Indien, de Dominique Darbois et Francis Mazière, publié en 1953 chez Nathan, et Horoldamba le petit Mongol, d'Ergy Landau, publié chez Calmann-Lévy, en 1957, nous verrons dans un premier temps, que, bien souvent, les créateurs réutilisent des images d'abord employées dans des ouvrages pour adultes. D'une publication à l'autre, ils opèrent des modifications sur les images et le texte, afin de séduire et convaincre le jeune lecteur.

Dans un deuxième temps, nous observerons comment ces livres qui réutilisent les mêmes images, ancrent l'Autre dans des stéréotypes et un folklore satisfaisants pour le lecteur, le figent dans un décor, restent à la lisière de sa vérité, pour échouer finalement dans leur quête d'universalité. Ces œuvres, même si elles permettent de voyager par-dessus les frontières, dans une période où les Français ne peuvent le faire, ne les abolissent pas.

Imagination et visibilité romantiques

Dominique Kunz Westerhoff

Dominique.KunzWesterhoff@unil.ch

Evanghelia Stead

Professor of Comparative Literature

Versailles Saint-Quentin University; Institut Universitaire de France

evanghelia.stead@uvsq.fr

Nouvelles visibilités : le Faust de Delacroix / New visibilities: Delacroix's Faust

Faust I, translated into French by Albert Stapfer and published by Sautelet and Motte in 1828 with lithographs by Eugène Delacroix, must figure in any canonical analysis of the iconography of Goethe's play. Considered today as the first "artist's book", it was until 1955 "forgotten" (Armingeat 1955); supposedly making a deep impression on Goethe, it also embarrassed the ageing poet (Birus 2000; Villain 2012). Attention has been called to several influences on Delacroix: the literary image; theatre shows in London (Lochnan 1986); Retzsch's plates (Doy 1975). Regularly compared to Peter von Cornelius's album of 12 engravings, Delacroix's Faust also helps distinguish between descriptive and interpretative illustration, though scholars diverge (Salter 1988; Stuffman 2003).

In this rich checklist, however, the role of imagination has been little probed.

The paper would investigate synthetically the workings of the imagination left in various forms by Delacroix's intermedial practices: his handwritten notes (his reading of Faust and related documents, INHA, Ms. 250); his lithographs (collating some dozen copies of the Motte edition from various public repositories: France, Germany, Switzerland, USA); his marginal sketches, and preparatory drawings.

Particular attention will be paid to the plate of Gretchen appearing at the witches' sabbath, exceptional in every way, due to the Medusa motif.

Imagination et visibilité romantiques

Dominique Kunz Westerhoff

Catriona MacLeod

Professor of German
University of Pennsylvania
cmaclod@sas.upenn.edu

A. W. Schlegel's dematerialized illustrations

August Wilhelm Schlegel, writing in 1799 in the programmatic early Romantic journal *Athenäum*, in an essay entitled “Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse” (“On Drawings Accompanying Poetry and John Flaxman’s Contour Drawings”) stated that words and images should have equal poetic weight in publications, in seeming accord with Romantic notions of syncretism of the arts. However, this position began ex negativo as a critique of what he saw as the childish miniature format of the publishing sensation du jour, the Taschenbuch, and he decried what he saw as a subservient kind of illustration, such as the narrative or genre vignettes of the prolific Prussian engraver Daniel Chodowiecki. The illustrations currently flooding the German market especially via the Taschenbuch, Schlegel sniffily observes, are “embryonic births,” examples of “the dwarfish and trivial,” and are to real works of art as sugary children’s treats to religious art, “marzipan saints’ images.” Believing that the current sorry state of affairs was based indeed on aesthetic incommensurability between word and image, Schlegel instead championed the poetic and dialogic possibilities opened up by contour drawings such as those of the British artist John Flaxman that had served as illustrations to Homer and Dante. My paper will explore the process by which Schlegel simultaneously denigrates illustration because of its very marketability in reproduction, and conjures up, indeed textually reproduces, Flaxman’s illustration via extended ekphrases, in the explicit absence of the material images themselves.

Imagination et visibilité romantiques

Dominique Kunz Westerhoff

Johanne Mohs

PhD, SNSF (Swiss National Science Foundation) senior researcher

Bern University of the Arts

johanne.mohs@hkb.bfh.ch

Photographic meaning before photography – a revision of pictorial and poetical practices of perspective around 1800

In his study "Before Photography: Painting and the invention of photography" Peter Galassi observes a conceptual change of pictorial perspective traditions in landscape-sketches around 1800. Since the end of the 18th century the normative visual scheme was to compose pieces to a closed overview. This synthetic option of using the central perspective was replaced by an artistic practice based on the analytic function of perspective. With this fundamental change Galassi argues, that "photography was not a bastard left by science on the doorstep of art, but a legitimate child of the Western pictorial tradition".

Contrary to Galassi's results concerning a photographic moment in pre-photographic painting Philippe Ortel notices a tendency to synthesise the vision in pre-photographic poetry. The poets of French Romanticism as Lamartine or Victor Hugo were enthusiastic about the new media because it corresponds with their subjective adjustment of the relation between persona and the visible world. So it was the use of the camera they identified with and not the results of photography. Starting from the diverging observations by Galassi and Ortel about painting and poetry, the present paper proposes to review French poetry in the first decades of the 19th century. With regard to the place of the ocular in the poems themselves a comparable role of the fragmentary in romantic poetry and in pre-photographic painting will be analysed.

Imagination et visibilité romantiques

Dominique Kunz Westerhoff

Kathleen Stuart

Curator

Denver Art Museum, Colorado (USA)

kstuart@denverartmuseum.org

Visualizing Paradise in Early Nineteenth Century Printed Landscapes

When Romanticism transformed the natural world into the Garden of Eden at the turn of the nineteenth century, landscape became identified with the Christian idea of the divine. This paper will examine the printed landscape imagery in both Britain and America that gave visual form to the transformation. Popular illustrated literature on both sides of the Atlantic will be explored, from early travel books on the Middle East and landscape illustrations of the Bible, to travelogues of the American frontier, with a critical focus on the sources of these illustrations and how and why artists chose to alter them (or not). Among the artists whose works will be discussed are John Martin and David Roberts in Britain, and Thomas Cole and Thomas Moran in America.

Ironic Reproductions: Benjamin's blind spot and Baudelairean modernity

Lauren Weingarden

lweingarden@fsu.edu

Juliet Simpson

Professor and Chair of Art History, and Chair of Visual Arts Research
Coventry University, UK/Wolfson College, Oxford/Visiting Professor of Art History, University of Amsterdam, 2017-18
juliet.simpson@coventry.ac.uk

Baudelaire's Prodigal Constantin: Guys, Illustration and the Urban 'Spirituel'

This paper re-examines Baudelaire's critical portrait of the illustrator Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne* to shed new light on its under-explored relationships with Romantic art and Baudelaire's parallel concerns with an uncanny Gothicism, to develop a vision of art, both urban and spiritual. Arguably the best-known of Baudelaire's writings on visual art, the emblematic modern-life hero, the flâneur par excellence, Baudelaire's Guys has become for many scholars of French literature and art, a trailblazer of nineteenth century 'modernism' freighted with ideas of artistic alienation and its legacies. This paper challenges such perceptions, in particular, Benjaminian perspectives which reproduce and reify Guys as an 'outsider' figure, synonymous not only with the perceived marginality of illustration to 'high' art, but as the emblematic bearer of a modernist art of rupture and fragmentation. Taking instead as its starting-point, overlooked connections between Baudelaire's emerging interest in Guys in the 1850s and its entwining with his Romantic and newer concerns, notably the writings of Thomas de Quincey, Edgar Allan Poe and danses macabres, the paper poses fresh questions about the vision of urban 'modernity' of the artist and his presentation in the essay which, for many, has become canonical. The paper reconsiders hitherto unexplored writing contexts, illuminating pivotal, yet neglected artistic connections for the genesis of Baudelaire's *Le Peintre de la vie moderne*. Second, it examines their relations with Baudelaire's newer preoccupations with ideas of synthesis, alterity and reproduction to shape an urban uncanny, with its transformative exemplar in Guys's urban 'spirituel' art.

Ironic Reproductions: Benjamin's blind spot and Baudelairean modernity

Lauren Weingarden

Lauren Weingarden

Professor
Florida State University
lweingarden@fsu.edu

Restoring the Graphic Image: A Reassessment of Benjamin's Modelling of Baudelaire and Meryon's "Elective Affinity"

Benjamin is the most influential historian to analyze Charles Baudelaire's tribute to Charles Meryon, etcher of *Eaux-fortes sur Paris* (1850-54). In his Salon of 1859, Baudelaire extolled Meryon's "poetic power" in depicting the Parisian landscape, his bizarre intermingling of old and new, and his rendering of human "dramas" set against Paris ancien. Based on Baudelaire's tribute, Benjamin revealed Baudelaire's "elective affinity" with Meryon in *The Paris of the Second Empire* in Baudelaire. This phrase highlighted the poet's and the etcher's parallel life experiences of madness, muteness, and destitution. Benjamin's description emphasized the negative side of Baudelaire's modernity and his poetry that mirrored the "decrepitude" of Second Empire Paris.

I use Benjamin's interpretation of Baudelaire's excerpt on Meryon to delve more deeply into the poet and engraver's elective affinity. I focus on their shared nostalgia for Paris ancien as manifested in their (failed) efforts to publish a single volume of Meryon's etchings and Baudelaire's philosophical reveries of a Parisian flâneur. By reframing this alliance, I reverse the negative legacy of Benjamin's analysis. This reversal entails reviewing Baudelaire's letters regarding the publishing project, registering the impact of Meryon's etchings of Paris on Baudelaire's poetry, and recognizing Baudelaire's ironic mediation of Meryon's macabre visions. Meryon's etchings provided the poet with both a memory bank and an imaginary that shaped the new poems he added to the second edition of *Les Fleurs du mal*, titled *Tableaux parisiens*.

Ironic Reproductions: Benjamin's blind spot and Baudelairean modernity

Lauren Weingarden

Marit Grøtta

Associate Professor of Comparative Literature
University of Oslo
marit.grotta@ilos.uio.no

The Role of Play in Benjamin's Media Theory and Baudelaire's Media Aesthetics

This paper discusses the concept of play in Benjamin's media theory and the practice of play in Baudelaire's media aesthetics, exploring convergences and differences between them.

In Benjamin's essay, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* (second version), he claims that the withering of the aura in the work of art is matched by a huge gain in the scope for play (*Spielraum*). He relates this mainly to film and acknowledges that the age of technological reproducibility allows for mobility, montage, and reconfiguration of forms. It could be argued, however, that concept of play was important in Benjamin's aesthetic thought generally, even if it remained underdeveloped in his writings and was not put to use in his essays on Baudelaire.

Yet, in Baudelaire's writings, we find a comprehension of modernity that in many respects appears to anticipate Benjamin's insights regarding the increased scope for play in the age of technological reproducibility. Certainly, Baudelaire was critical towards new technology, but he was fascinated by its aesthetical potential. His prose poems and essays often paraphrase the formal conventions of nineteenth century media, such as the commercial newspapers, photography and various pre-cinematic devices. In this manner, Baudelaire played with the new media, exploring them as sources for new experiences and as means for experiencing the world. In this manner, he was able to come to terms with the media technology of his day and develop his very own media aesthetics.

Jeux d'échos. Hommage à Umberto Eco

Guido Furci

unsacco@hotmail.com

Cecilia Benaglia

Doctor des. / Teaching Assistant

Johns Hopkins University

cecilia.benaglia@gmail.com

Carlo Emilio Gadda et le Siglo de Oro : la traduction comme "oeuvre ouverte"

Cette intervention portera sur le travail de traduction que Carlo Emilio Gadda entame en 1941 à partir des écrivains espagnols du Siglo de Oro (Quevedo, Salas Barbadillo et de Alarcón). Nous étudierons les visées et les traits caractéristiques de ces traductions, exceptionnelles à maints égards, qui doublent à peu près la longueur du texte de départ, laissent libre cours à la veine multilingistique de l'écrivain lombard et à son goût pour le pastiche, devenant à part entière des réécritures. Le travail de Gadda gagne de la visibilité en particulier une décennie plus tard, à la fin des années 1950, au milieu du renouveau d'intérêt pour le baroque littéraire. Les enjeux de cette catégorie littéraire, promue, entre autres, par le critique Luciano Anceschi, se nouent alors étroitement aux enjeux poétiques de la neoavanguardia, comme en témoignent les numéros de la revue "il Verri", dont le jeune Umberto Eco était un collaborateur assidu. En tant que travail d'appropriation et d'adaptation, l'entreprise de Gadda participe de cet intérêt collectif autour de l'héritage de la littérature espagnole du XVII siècle, en contribuant à en orienter la mémoire et l'interprétation. Par sa dimension expérimentale, elle participe également des débats théoriques caractérisant l'avant-garde, et entre en dialogue, plus précisément, avec la réflexion d'Eco, telle qu'elle sera formulée dans l'essai *Opera Aperta*, publié en 1962. Il s'agira donc d'interroger le geste gaddien de réécriture à la fois dans le cadre de sa poétique et suivant sa place dans le contexte plus large du champ littéraire des années 1950-60.

Jeux d'échos. Hommage à Umberto Eco

Guido Furci

guido.furci@ecolesuisse-fle.fr

Maren Scheurer

Doctor des. / Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Goethe-Universität Frankfurt am Main
Scheurer@em.uni-frankfurt.de

Redundant Ec(h)os? Émile Zola, Umberto Eco, and Seriality

When Émile Zola published the final instalment of his "Rougon-Macquart," *Le Docteur Pascal*, reviewers deemed the work not just scandalous but clumsy, redundant, and full of unnecessary repetitions. Recent criticism has often been equally unfavourable. "The strict guidance of the reader," Chantal Pierre-Gnassounou claims, "place[s] [Zola] very far from the modern (or postmodern) narrative, always so ready to confuse and puzzle the reader." However, critics like Henri Mitterand have also emphasized that Zola's novel may be read as a "métaroman" that takes as its subject Zola's entire series of novels—which allows for a reflexion of seriality and intertextuality far beyond its time. Umberto Eco's theory of seriality as a repetitive/reproductive art is today faced with a similar charge of redundancy. His 1985 essay *Innovation & Repetition*, arguably one of the earliest redemptive readings of seriality and repetition of words and images in postmodern aesthetics, is frequently seen as outdated, with its ignorance of modern Quality Television and its preference of Balzac's over Dallas's family sagas. Reading Zola with Eco, however, not only proves the continuing critical resonance of Eco's theory, but also opens up a new perspective on Zola's complex serial construction in his 20-volume opus magnum. The repetitions throughout *Docteur Pascal* and other novels of the series are far from redundant but prime ("post-postmodern") readers to revel in how the text "echoes previous texts," how it reflects its own serial form, and how, through repetition, it serves as a (self-)translation of Zola's project.

Jeux d'échos. Hommage à Umberto Eco

Guido Furci

Marta Carraro

PhD Candidate
Université de Montréal
marta.carraro@hotmail.fr

Glenn Gould traducteur. Les Variations Goldberg au prisme de Dire quasi la stessa cosa

Le but de cette intervention est de rapprocher la figure du pianiste canadien Glenn Gould et celle du sémioticien italien Umberto Eco. Nous souhaitons démontrer, en nous appuyant sur les théories de ce dernier en matière de transferts culturels, l'impossibilité d'effacer l'empreinte de l'interprète/du traducteur à l'œuvre dans l'œuvre (re)produite. Gould et Eco partagent une même sensibilité musicale, ce qui leur permet de recueillir, puis de restituer la "matière sonore" d'une composition préexistante – comme s'efforce de le faire Eco dans sa traduction de *Sylvie de Nerval*. Face à l'impossibilité d'une reproduction parfaite, le traducteur comme l'interprète doit recourir à une "négociation" qui dépend, entre autres, d'un contexte historico-culturel défini. En retraduisant en langue-source des échantillons d'un même texte traduit par plusieurs traducteurs, Eco met en évidence également la manière dont chacun d'eux emploie des stratégies qui relèvent de son vécu et de ses connaissances encyclopédiques. De la même manière, une étude approfondie de la reproduction des Variations Goldberg de Gould ne permettrait pas de remonter à l'original de Bach en tant que tel ; elle se donnerait à voir probablement comme une création à part entière.

Si Gould et Eco nous démontrent qu'il est impossible de plaider pour l'effacement du traducteur ou de l'interprète lorsque l'acte même de traduire ou interpréter entraîne des processus psychologiques qui sont à la fois subjectifs et dépendants d'un contexte précis, c'est surtout pour insister sur la fascination exercée par l'œuvre nouvelle, par définition "calquée" sur un original, image d'une image.

Jeux d'échos. Hommage à Umberto Eco

Guido Furci

Albert Göschl

Doctor
Université de Graz, Autriche
albert.goeschl@uni-graz.at

Maximal Thoughts in Minimal Diaries

Eco's reputation has grown primarily for his important novels and his ingenious works in semiotics and literary theory, while his work in the field of his primary literary essays is often overlooked. Both volumes of Eco's *Diario minimo* (1963 and 1992, *Il secondo diario minimo*) thereby represent an important contribution to the development of the genre in 20th century literature. Eco himself would indeed never speak of his "scritti occasionali" as literary essays. Nevertheless, the stylistic elements used by him refer to a large extent on developments of the reflexive prose écriture of twentieth century, thus also evoking the large tradition up to the French moralists. The pastiche of the pseudo analytical ductus, the abductive processes that lead to consistent 'misreadings', the thereby resulting critical humor, but especially the constant drifting movement triggered by creative associations progressing with an amazingly high speed, are giving the short, partly aphoristic (and *imagés*) texts a high form of literariness. The aim of this paper is the elaboration of a poetic of Eco's literary essayistic writing in distinction to a general literary history of the essay on the background of the connection between his literary and his theoretical work.

L'affiche - entre beaux-art et publicité

Katarzyna Matul & Bettina Richter

katarzyna.matul@unil.ch
bettina.richter@zhdk.ch

Mathilde Kiener

Doctorante
CRAL-EHESS
aliceopi@yahoo.fr

Faire art, faire vendre : spécificités et rôles de l'affiche dans la légitimation de la publicité.

Les transformations de la publicité dans l'entre-deux-guerres, et de l'affiche en particulier, sont souvent étudiées sous l'angle de leurs rapports avec les beaux-arts. Pourtant cette période voit encore la publicité, et l'illustration au sein de cette dernière, remises en cause dans leur existence. Parcourir les revues spécialisées, dont Vendre, La Publicité, ainsi qu'Arts et métiers graphiques, c'est considérer les affiches dans leur contexte de création, au milieu d'annonces contemporaines, dont le but premier est de vendre. C'est voir ces affiches soumises à l'analyse, non pas de critiques d'art, mais de publicitaires, jugeant sur des critères d'efficacité. On remarque que les discours prêtent généralement à l'affiche un statut particulier, où son auteur protéiforme, affichiste, dessinateur, se voit reconnaître une gloire et une liberté de faire art inconnues dans le reste des pratiques publicitaires. Une telle magnanimité dans ces textes qui participent à l'élaboration d'une histoire de l'affiche, et qui soulignent la spécificité de cette dernière, n'est pas gratuite. Ces analyses, qui se basent sur des critères économiques, esthétiques et pratiques, véhiculent non seulement une réaffirmation de l'autonomie et de l'importance de l'affiche au sein du champ publicitaire, mais portent également l'affirmation nouvelle de l'autonomie de la publicité et de ses auteurs face aux beaux-arts. L'utilisation de la photographie, en particulier dans le domaine de l'affiche, conjointe à de nouvelles conceptions de la page imprimée, de la typographie et de la mise en page, apparaît alors pour de nombreux auteurs et professionnels comme des modalités possibles de légitimation du champ publicitaire.

L'affiche - entre beaux-art et publicité

Katarzyna Matul & Bettina Richter

Maxime Georges Métraux

doctorant

Université Paris IV Sorbonne

maxime.metraux@gmail.com

L'affiche illustrée en France et en Angleterre au XVIIIe siècle.

Cette communication se propose d'étudier un sujet méconnu de l'histoire de l'imprimé publicitaire, celui des affiches illustrées au XVIIIe siècle. Loin d'être limité à l'époque contemporaine, l'essor fulgurant de l'affiche au siècle des Lumières paraît être symptomatique d'un passage d'une « civilisation de la rareté et de l'économie stationnaire à celle du développement et de l'abondance ». Cette prolifération est d'une telle ampleur à Paris qu'en 1761 leur pose est réservée à un corps de 40 afficheurs sous l'autorité du lieutenant général de police. Cette communication permettra d'analyser les conditions sociales et les compétences techniques de ces illustrateurs au XVIIIe siècle. Avant l'invention de la lithographie par Alois Senefelder vers 1798, l'affiche est principalement illustrée par le biais de la technique de la gravure sur bois. Cet exposé sera aussi l'occasion d'étudier les commanditaires des affiches, la législation entourant leurs poses et leurs usages, ainsi que le statut et l'esthétique de ces objets. Il sera enfin question du rapport entre texte, illustration et ornement typographique, mais également du rôle de l'impression et des tirages.

L'affiche - entre beaux-art et publicité

Katarzyna Matul & Bettina Richter

Nicholas-Henri Zmeltz

MCF histoire de l'art contemporain

Université de Picardie Jules Verne

nicholaszmeltz@yahoo.fr

Les peintres de salon et l'affiche

Albert Maignan, Georges Rochegrosse, Georges Clairin, François Flameng, Jean-Paul Laurens... ces quelques peintres qui autour de 1900 furent des vedettes du Salon se sont tous essayés ponctuellement à la création d'affiches illustrées. Si aucune n'a marqué l'histoire du genre, leur existence incite néanmoins à s'interroger sur les raisons qui ont amené ces artistes à œuvrer dans un registre a priori si éloigné de leurs préoccupations et de leur condition. Quel type de produit ou d'événement décident-ils de promouvoir ? Comment ces peintres pétris de tradition appréhendent-ils le problème de la lisibilité à distance, le rapport entre texte et image et la nécessité publicitaire du médium, autant d'impératifs qui confèrent à l'affiche sa raison d'être ? Comment se positionnent-ils par rapport à ceux que l'on considère alors comme les maîtres de l'affiche (Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset, Théophile-Alexandre Steinlen...) ?

Bien qu'elles fassent écho à ce qui relève d'un microphénomène en soi, toutes ces questions d'ordre à la fois esthétique et social participent en fait d'une réflexion plus large menée sur une réalité complexe qui concerne le décloisonnement des pratiques artistiques au tournant du siècle et dont l'affiche illustrée est un des vecteurs privilégiés. À partir d'exemples précis, cette communication propose donc d'analyser les particularités de ces « affiches de peintres » selon une approche comparative visant à les mettre en perspective par rapport aux autres modes d'expression privilégiés par leurs créateurs à commencer par la peinture et la gravure.

Landscape in Print

Patricia Mainardi

pmainardi@gc.cuny.edu

Danijela Bucher

PhD student

Université d'Angers

daniela@europemail.com

Producing and Consuming Landscape Prints in the Context of Eighteenth and Nineteenth Century Travel

Until recently art historians overlooked travellers as consumers of art. However, this group of consumers existed and moved works of art from one place to another. The aim of this contribution is twofold: firstly, we would like to question the production and consumption of landscape prints in the context of travel; secondly, we would like to present a new art historical approach which overlaps methodologically with other disciplines as archaeology and geography.

In order to limit the topic, we take as starting point the artists, which are embraced by the term "Schweizer Kleinmeister". These artists produced Swiss landscape prints between 1750 and 1850. As prints are an ideal media to reach a wide public and are easy to transport, the hypothesis persists that Schweizer Kleinmeister artists might have produced landscape prints for Grand Tour travelers. Although the Grand Tour is a pan-European phenomenon, it is the British aristocratic travelers who were the first to discover the Alps. This is the reason why we focus on British collections when discussing Schweizer Kleinmeister landscape prints in context of travel.

Our research allows us to prove or to disprove the before-mentioned hypothesis. Bearing in mind that British Grand Tourists bought large paintings and fragile antiquities in Italy, we question the opinion that the easy transport was a decisive factor for purchasing the landscape prints. A comparison between the landscape print and other Grand Tour objects in the same collection gives us clues about the prints' significance in the context of eighteenth- and nineteenth-century travel.

Landscape in Print

Patricia Mainardi

Annie Champagne

Chargée de cours et doctorante
Université du Québec à Montréal
champagne.annie@uqam.ca

Le paysage national dans les gravures de la Shakespeare Gallery (1789-1805)

« [...] In a country where Historical Painting is still but in its infancy – to advance that Art towards maturity, and establish an English School of Historical Painting, was the great object of the present design [...] » (Boydell, 1789). Par ces mots, l'entrepreneur et marchand d'estampes John Boydell précise l'objectif de son plus récent projet, la Shakespeare Gallery, soit la constitution d'une école nationale de peinture d'histoire fondée sur le théâtre du poète canonisé, incarnation de l'Englishness. Cette vaste collection de tableaux et de gravures ne reste toutefois pas cantonnée au seul genre de l'histoire. L'ensemble bigarré fait la part belle au paysage qui s'insinue, au tournant de 1800, comme un genre fondateur de l'école anglaise.

Qu'il soit un moyen de planter le décor d'une intrigue se jouant sur fond naturel, qu'il soit le reflet des états d'âme des protagonistes – la nature comme creuset d'un symbolisme psychologique et émotionnel – qu'il illustre les théories esthétiques du temps – sublime, pittoresque, poétique des ruines – ou les nouvelles idéologies paysagistes de la fin du XVIIIe siècle – sur l'agriculture, la propriété, la forêt, etc. – le paysage foisonne dans les gravures de la Shakespeare Gallery, objets de cette communication. Sa prépondérance témoigne non seulement de la vitalité du paysage anglais au tournant de 1800, mais également du phénomène de création identitaire s'insinuant de concert avec la naissance des nationalismes modernes. Les planches gravées de ce projet renouvellement l'iconographie shakespearienne par un paysage qui renforce l'identité idéelle et fictive de la nation anglaise.

Landscape in Print

Patricia Mainardi

Galina Mardilovich

Dr, independent art historian

N/A

galina.mardilovich@gmail.com

Making Russian Prints, or Making Prints Russian: Ivan Shishkin's Etchings'

In 1894, Adolf Marks, owner of the most subscribed Russian journal at the time, published a retrospective portfolio of Ivan Shishkin's etchings. The album, "60 Etchings by Prof. I. I. Shishkin, 1870-1892", was a resounding critical and commercial success—a rare feat for Shishkin, who had previously issued three albums, which were financial losses. The 1894 album comprised numerous reworked and new etchings, each highlighting Shishkin's confident handling of the technique and his chosen subject: the Russian landscape. As a critic noted, the beautiful images affirmed Shishkin as "the poet of nature".

This paper will analyse "60 Etchings by Shishkin" as a turning point in the market for Russian prints. While the album was catered to connoisseurs of Old Master prints, the choices Marks and Shishkin made in producing the portfolio suggest a calculated cultivation of a new audience; and the paper will explore the strategies—from a reliance on the Russian landscape as a subject, to the layout and presentation of the album—taken by the publisher and artist to ensure a triumphant realisation of the publication. Using "60 Etchings by Shishkin" as a case study, the paper will delve into the unique complexities of printmaking in Russia, from production and censorship, to marketing and distribution. Celebrated as the leading Russian printmaker and a renowned landscape painter, Shishkin and his album shed light on the transformation in the public regard of Russian printmaking from a reproductive medium to one with creative possibilities in the late nineteenth century.

L'exposition reproductive. Du musée à la foire commerciale (XIX^e-XX^e siècles)

Claire-Lise Debluë et Anne Develey

claire-lise.deblue@unil.ch
anne.develey@unil.ch

Susan Waller

Professor of Art History
Department of Art and Art History, University of Missouri-St. Louis
wallersu@umsl.edu

Picturing an Exhibition, Producing a Public: illustrated Salon catalogues in the Belle Epoque

In the final decades of the nineteenth century, traditional print techniques, such as etching and engraving which had long been used to reproduce paintings, began to be displaced by new photomechanical technologies—woodburytypes and photogravures. These new reproductive methods not only made possible printed images that more closely replicated original paintings, but also permitted illustrated publications in much larger editions.

This paper will examine three illustrated catalogues for the annual French Salon that emerged in Paris in 1879 and 1880 and will explore how publishers mobilized the new reproductive technologies to reframe the annual exhibition for particular audiences. *Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture*, published by Georges La Fenestre from 1879 to 1891, used etchings to reassert official and traditional hierarchies. In contrast, *Le Catalogue illustré du Salon*, published by L. Baschet under the direction of François Guillaume Dumas from 1879 to 1914, was directed to a broad and democratic public, while *Le Salon*, introduced in 1880, produced by Goupil and also initially published by Baschet, incorporated photogravures in a luxury publication.

This paper argues that these catalogues constituted a new genre, introduced at a watershed moment in the evolution of the Parisian field of artistic production. Their variations in text and image give insight into the transition from the academic system in which the Salon originated to the dealer-critic system, which would prevail in the following century, and illuminate the place of the Salon within the developing leisure and entertainment industry of Belle Epoque Paris.

L'exposition reproductible. Du musée à la foire commerciale (XIX^e-XX^e siècles)

Claire-Lise Debluë et Anne Develey

C.C. Marsh

PhD Candidate, Art History
The University of Texas at Austin
cmarshc@gmail.com

Promoting Universalism: UNESCO, Mass Media, and the Reproducible Exhibition

In 1950 UNESCO adapted its Human Rights Exhibition into the most extensive reproducible exhibition in the organization's history. UNESCO disseminated some 12,000 copies of the Human Rights Exhibition Album—a loose-leaf exhibition portfolio of photographic reproductions. While UNESCO mounted the original exhibition in modified form in Haiti, Allied-occupied Germany, and the Socialist Federal Republic of Yugoslavia, the reproducible exhibition circulated globally through the mid-1950s. Propaganda for the United Nations' 1948 Universal Declaration of Human Rights, the pedagogical album utilized the latest technologies of photographic reproduction and portable exhibition design in an attempt to unify a global community through mass media and catalyze a transnational commitment to universal human rights.

UNESCO's Human Rights Exhibition Album was paradoxically reproducible and infinitely variable. UNESCO curators, utilizing the modular architectural display system that Le Corbusier designed for the Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), suggested users dismantle the album, and display image sequences that could include art reproductions, ethnographic photographs, and stock reportage. Furthermore, users were encouraged to add local and national documents to the exhibition. Therefore, UNESCO's reproducible album intended to cultivate an international community while allowing discrete publics to create individualized visual histories. Recent scholarship has addressed the exhibition as a "mobile mass media," focusing on the initiatives of the Museum of Modern Art and Life magazine. This paper would situate UNESCO's overlooked album within these histories and consider how and why UNESCO mobilized the reproducible exhibition for its universalist cause.

L'exposition reproductible. Du musée à la foire commerciale (XIX^e-XX^e siècles)

Claire-Lise Debluë et Anne Develey

Daniela Carmen Maier

PhD Candidate, Art History; Academic Assistant

Institute of Art History, University of Bern

Daniela.maier@ikg.unibe.ch

„For the Promotion of Art and the Benefit of Museums of All Countries“ – Circulating Collections in the Second Half of the Nineteenth Century

In my paper, I focus on the so-called circulating collections and on their initiators, the nineteenth-century museums of applied arts, from a transnational point of view. These museums, inaugurated with the founding of the South Kensington Museum in London in 1852, set out to encourage both the traditional crafts and the budding industrial design, and—reaching even beyond this clientèle—to improve taste among the public. In their formative years, the museums of applied arts sought to acquire—often encyclopedic—collections of objects which could serve as models both for the study of techniques and of formal solutions. Strongly connected to the industrialisation and mechanisation of everyday life, the museums consequently adapted and transferred industrial technology to their purposes: next to historical and contemporary artworks, an enormous amount of reproductions (in particular photographs, casts and electrotypes) became part of the museums' collections.

In the museums' permanent exhibitions, the reproductions mainly represented original works of art which were hardly available at the time. Simultaneously, the reproductions provided new means of accessibility and the promotion of art outside of the museums' own buildings – they inspired the so-called circulating collections. In times of limited mobility and burgeoning nationalism, interregional and international presentations of art apparently constituted antonyms to the early national exhibitions.

My paper aims at highlighting the huge potential for the democratisation of art inherent in this new concept; I propose to analyse the historical conditions that allowed the creation of circulating exhibitions, to take a closer look at the wide range of reproductions and their impact on the use of the collections and of individual objects within the museums, and to discuss the role of the circulating collections as "reproducible exhibitions".

L'exposition reproductible. Du musée à la foire commerciale (XIX^e-XX^e siècles)

Claire-Lise Debluë et Anne Develey

Ascanio Cecco

Assistant diplômé

Université de Lausanne

ascanio.cecco@unil.ch

L'exposition mobile par train : une variante de l'exposition reproductible?

L'exposition mobile, qui dès la première moitié du XXe siècle s'impose comme un important canal de communication des objets, des idées et des connaissances, tient une place de premier ordre pour l'histoire et l'étude des formes de l'exposition. Proches des expositions itinérantes ou reproductibles, ces expositions d'un nouveau genre sont conçues dans différents types de véhicules, et sillonnent le monde à la rencontre de leur public, qui en découvre le contenu au sein même des trains, camions et bateaux qui les transportent. Si elles ne sont pas produites en plusieurs exemplaires, les expositions mobiles exigent toutefois souvent la réalisation de différentes versions d'une même présentation, et s'appuient sur divers types de supports médiatiques reproductibles, qu'elles intègrent systématiquement.

A travers l'étude d'une série d'expositions mobiles réalisées en Europe dans les années qui ont précédé et suivi la Seconde Guerre mondiale, cette contribution se propose d'analyser une forme spécifique d'exposition mobile – l'exposition mobile par train –, en partant d'exemples empruntés à la fois à des campagnes politiques, commerciales, pédagogiques et culturelles. Quels liens les expositions reproductibles entretiennent-elles avec les expositions mobiles par train ? Comment ces réalisations exploitent-elles les éléments de construction modulables et standardisés, dont le développement est alors très récent ? Et quel comportement les trains d'exposition adoptent-ils face aux médias reproductibles, dans un contexte de plein essor ? À la croisée de différentes disciplines, ces questions nous paraissent soulever des enjeux importants, intimement liés aux réflexions portant sur la reproductibilité et la mise en circulation de l'exposition.

L'image satirique en France et en Angleterre au XIX^e siècle: parodie, citation, pastiche

Camilla Murgia et Peggy Davis

murgia.camilla@gmail.com

davis.peggy@uqam.ca

Dominic Hardy

Professeur, département d'histoire de l'art

Université du Québec à Montréal

hardy.dominic@uqam.ca

Borrowing Identities: The Maungwudaus Troupe Performances of 1845 and Representations of British and French Politics in London and Paris Satiric Journals

This paper starts with the historiographical alightings of a series of satirical representations, published in London and Paris in 1845, that were based on performances given in the same year by the ensemble of dancers led by the Ojibwa/Mississaugua leader Maungwudaus (George Henry, c. 1805-c. 1877) at the Egyptian Hall, London and at the court of the French King Louis-Philippe. The performances have enjoyed a 'second life' since 2006 as part of reassessments of the works and travels of nineteenth-century American artist George Catlin and as a touchstone for the Paris/Ojibwa project developed by Canadian artist Robert Houle (Saulteaux), partly in response to findings elicited the Quai Branly museum's presentation of the 'Musée Indien de George Catlin' in 2006. Exhibited at the Canadian Cultural Centre in Paris in 2010 and at The Art Gallery of Peterborough in 2011, Paris/Ojibwa has been swiftly taken up by recent scholarship and exhibitions (Sakahan, National Gallery of Canada, 2013). I want to recover, through these veils of historiographic and artistic practices, the satiric readings and visualizations of the Maungwudaus group's performances as bi-directional, cross-Channel process throughout the months of publication, whether in the pages of London's Punch or as lithographic inserts in Paris. Tracing the circulation of compositional framings across the Paris and London images, I address the ambiguity attendant on sourcing and repurposing this imagery. The recasting of British and French political identities in terms of North American indigeneity seems to also circulate the hauntings of each territory's once and future colonial endeavours.

L'image satirique en France et en Angleterre au XIX^e siècle: parodie, citation, pastiche

Camilla Murgia et Peggy Davis

Claudia Hattendorff

Professor of art history
Justus-Liebig-Universität Gießen
claudia.hattendorff@kunst.uni-giessen.de

Queen Louise of Prussia in French Caricature: High Art and English Pictorial Satire

This paper is devoted to French caricature from the first decade of the nineteenth-century. It will demonstrate that pictorial satire under Napoleon is inscribed into existing traditions within caricature and high art and was trying to manipulate this visual discourse in order to discredit the British government and its allies.

The paper focuses on printed images, which satirize the Prussian queen Louise as a nymphomaniac warmonger meddling in political and military affairs in a most unwomanly fashion. These caricatures are examined from two points of view: They will be set against contemporary army bulletins in order to determine their function within Napoleonic propaganda, and they will be studied in relation to traditions of caricature.

One print will receive closer attention. The etching entitled *Une scène survenu dans le Nord en 1806* by an artist who goes under the telling alias “Furioso” is clearly a parody, namely of Anne-Louis Girodet-Trioson’s painting *Scène de déuge* which caused a stir at the Paris Salon of the same year. This caricature will be discussed as part of the art criticism directed against Girodet’s controversial painting. It will also be analysed as political criticism drawing on traditions of English pictorial satire.

L'image satirique en France et en Angleterre au XIX^e siècle: parodie, citation, pastiche

Camilla Murgia et Peggy Davis

Julia Langbein

Junior Research Fellow, Trinity College
Oxford University
julia.langbein@trinity.ox.ac.uk

The Comedy of Reproduction and the Pastiche of Graphic Media in Early Salon Caricature

Salon caricature—the caricature of Salon painting and sculpture—emerged in the popular press around 1840 and proliferated in the eighteen sixties. In these years, Salon caricature generated a new model of graphic reproduction: Rather than opposing original and copy, or following the academic ideal of the copy as translation, this model collapsed the hand of painter and caricaturist into a comic hybrid. I argue that Salon caricature developed this comic hybrid not as generalized art-parody (i.e. mere “desacralization”) but through the targeted pastiche of medium. (Precisely this comic pastiche of medium did not occur in British caricature of Royal Academy paintings, which primarily made social and political allegory of paintings’ narrative content.) For example, in a caricature by Cham [Amédée de Noé] of Eugène Delacroix’ Christ on the Cross, published in *Le Charivari* in 1847, jagged hashes pastiche both the agitated style of Delacroix’ brushstrokes and the copperplate engraver’s technique of fine parallel incisions. The caption underscores this double meaning, identifying the image as crucifixion and collaboration, in which “on retrouve toutes les qualités de Delacroix combinées avec celles de Cham.” Cham’s caricature serves as a fulcrum in this story: By the dawn of the Second Empire (1852), captions no longer coached readers into seeing such a combination of qualities. As Salon caricature’s pastiche across media became its central comic conceit, readers knew to see brushstroke in hash mark, collaboration in crucifixion.

La bande dessinée en tant qu'objet produit ou reproduit

Raphaël Osterlé

Raphael.Oesterle@unil.ch

Evelyne Deprêtre

Université du Québec à Rimouski

edeprefrete@gmail.com

La couverture de bande dessinée. Entre édition et création : les cas d'Abirached avec Le piano oriental et de Chabouté avec Un peu de bois et d'acier

Les pages de couverture des bandes dessinées touchent à des questions d'ordre à la fois éditorial (au sens large) et créatif. Il s'agit non seulement de séduire des lecteurs acheteurs potentiels mais aussi, assez souvent, de laisser la place à l'expression artistique de l'auteur. Ces pages obéissent à des règles de composition propres à la ligne éditoriale de la maison d'édition, et elles offrent également des indices de l'histoire qui sera racontée ainsi que la marque stylistique de l'auteur. Fruit d'une collaboration, parfois délicate, entre plusieurs acteurs, elles ont un effet plus ou moins attractif sur le lecteur. Dans cette communication, c'est cette double polarité édition-création relevant d'un travail collectif qu'on mettra en évidence pour les couvertures des bandes dessinées *Le piano oriental* (Abirached) et *Un peu de bois et d'acier* (Chabouté).

La bande dessinée en tant qu'objet produit ou reproduit

Raphaël Osterlé

Benoît Crucifix

Aspirant FRS-FNRS
Université de Liège/UCLouvain
benoit.crucifix@ulg.ac.be

Du dessin au design. Seth comme auteur rééditeur

Depuis ces dernières années, l'édition de bande dessinée connaît un véritable boom de rééditions patrimoniales. Dans le contexte nord-américain, ce sont justement les auteurs associés au « roman graphique » – ceux-là même qui ont exploré le livre en tant qu'objet en réalisant eux-mêmes le design de leurs œuvres – qui sont aussi invités à prendre en charge la conception graphique de ces rééditions d'œuvres du passé qu'ils aident à faire (re)découvrir. Cette communication a pour but d'étudier les designs réalisés par l'auteur canadien Seth pour plusieurs œuvres complètes : The Complete Peanuts, The John Stanley Library et The Collected Doug Wright. Les designs de Seth se caractérisent par leur mise-en-avant d'une esthétique idiosyncratique, comme il l'a lui-même exprimé : “when I design something it really is too much about me” (Spurgeon, 143). Elles se lient donc intimement à la production « propre » de l'auteur. Dans le cas de Stanley et Doug Wright, ces rééditions sont d'ailleurs liées à des essais écrits par Seth, relevant d'un travail autant esthétique qu'historiographique. Il s'agira d'abord de comprendre la spécificité culturelle de cette pratique de réédition dans l'édition « alternative » américaine, qui diffère du contexte éditorial européen ; plus en avant, le cas de Seth permettra de comprendre comment cette pratique ressort d'un mécanisme de canonisation particulier (Heer), mais aussi de montrer à quel point ce type d'objets met en avant une « fonction-auteur » (Foucault) inextricablement liée à une activité historiographique, éditoriale et patrimoniale.

La bande dessinée en tant qu'objet produit ou reproduit

Raphaël Osterlé

Kevin Le Bruchec

Doctorant

Membre du LaBSIC et du labex ICCA

kevin.lebruchec@mshparisnord.fr

Les éditeurs alternatifs de bande dessinée et l'objet-livre : un investissement spécifique

Ma proposition de communication vise à interroger les rapports qu'entretiennent les éditeurs alternatifs de bande dessinée francophone avec la matérialité des ouvrages qu'ils éditent. Ces structures éditoriales sont réunies depuis 2015 au sein du Syndicat des Editeurs Alternatifs (SEA) et entendent s'opposer aux éditeurs dominants économiquement le secteur. La structuration de cette opposition reprend les caractéristiques des champs de production culturelle (Bourdieu, 1992) et qui est à la base de notre travail d'enquête. Ainsi, dans une économie du livre aujourd'hui bouleversée par des phénomènes de concentration et de surproduction, comment les éditeurs alternatifs rendent visible leurs productions ? Ce qui m'intéresse plus particulièrement ici est la manière dont ces petites structures éditoriales mettent en avant des compétences professionnelles et symboliques à travers l'importante valorisation des éléments matériels constitutifs des ouvrages qu'ils éditent. Ce travail sur l'objet-livre doit se comprendre comme une stratégie de distinction vis-à-vis des éditeurs dominants en promouvant une vision plus « artisanale » du métier d'éditeur (Noël, 2012). C'est aussi une manière de prolonger l'expérience du fanzinat, dont beaucoup de maisons d'édition sont issues et qui est une modalité d'accès à ce sous-champ éditorial. Enfin, c'est pour ces petits éditeurs un moyen de contrôler les coûts de fabrication, notamment durant les premières années d'existence de la structure éditoriale. A partir d'entretiens réalisés avec des membres du SEA, ma communication entend interroger l'interpénétration de ces différents éléments économiques et symboliques, qui sont au cœur de la pratique et de l'éthique de ces éditeurs alternatifs de bande dessinée.

La parole littéraire entre livre et hors livre

Cyril De Beun

Cyril De Beun

PhD student, member of the research group “MDRN”

KU Leuven

Cyril.debeun@arts.kuleuven.be

Before and Beyond Intertextuality: The Interdiscursive Switch

As hypothesised by Jürgen Link, literary works depend more on interdiscursivity than on intertextual relations. Interdiscourses (re)integrate and combine specialised discourses from different social spheres such as economic, scientific and religious ones into a generative or, indeed, a reproductive system. Literature (here used in its broadest sense) largely draws on such generative systems. In this paper, I will pursue Link’s line of thinking by exploring the relationship between interdiscursivity and intertextuality. Intertextuality essentially comprises a system of circulating discourses, which form chains of literary texts and other media. Yet this closed system needs discursive input from other social spheres in order to facilitate discursive circulation in the first place. The process of discursive (re)integration, typical of interdiscursivity, is therefore pivotal in feeding the intertextual system. The intertextual system can, in its turn, generate new discursive formations that are fed back into society.

I will take the writer’s speech in German modernism as a starting point for my enquiry into the interdiscursive roots of intertextuality. In doing so, I will show how intertextual references in speeches such as those held by Thomas Mann or Kurt Hiller can be traced back to other fields of society and to other historical periods. This will explain the interdiscursive character of these references. As a result, particular attention can be paid to the different genres and media that are interlinked in this process of discursive circulation. One example of this reproduction cycle is provided by the rhetorically employed imagery of space flight in Kurt Hiller’s speech *Demokratie?* (1926), which presents an interdiscursive appropriation of this imagery by coupling it with the field of political theory.

La parole littéraire entre livre et hors livre

Cyril De Beun

Martine Créac'h

Maître de conférences Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Département de Littératures Université Paris 8

martine.creach@univ-paris8.fr

Reproduire la préhistoire : une invitation à l'écrire?

Les découvertes préhistoriques au XXe siècle ont fasciné les peintres (Pierre Tal Coat, François Rouan) et les poètes (René Char, André du Bouchet, Lorand Gaspar).

Leur lecture des images préhistoriques doit cependant beaucoup aux reproductions photographiques grâce auxquelles ils les ont découvertes : celles de Fernand Windels pour les grottes de Lascaux ou celles du livre d'Henri Lhote sur les fresques du Tassili par exemple.

Je voudrais montrer dans cette contribution comment ces reproductions, en noir et blanc ou en couleurs, ont orienté les lectures des poètes par le choix des sujets, leur cadrage et leur format.

La parole littéraire entre livre et hors livre

Cyril De Beun

Luciene Guimaraes de Oliveira

Doctorante en Littérature et arts de la scène et de l'écran

Université Laval

guimalucienne@gmail.com

L'expérience de la flânerie dans Les mains négatives (1979), de Marguerite Duras.

Dans le court-métrage *Les mains négatives* (1979), de Marguerite Duras, par le moyen du travelling, la bande-image se consacre à une déambulation dans les rues du centre-ville de Paris, mouvement qui s'inscrit dans une véritable flânerie. Notion esthétique empruntée à Walter Benjamin, la flânerie est fondée sur le « décentrement, la discontinuité, la sérialité en accord avec la marche, la ville et l'anonymat qui en découle ». Ceci se rapproche de l'acte filmique qui découpe, cadre, multiplie et redistribue par le moyen du montage, comme nous le rappelle Suzanne L. Guiges. Ainsi, la flânerie couvre l'expérience moderne d'une perception appareillée et en mouvement. Le film de Duras sera abordé selon cette notion, une façon de voir autrement son cinéma, dont l'écart entre la bande image et la bande son est propre à son œuvre cinématographique. Par ailleurs, le geste fondateur de l'image, l'empreinte des mains négatives évoquée par la bande son et qui donne origine au titre, soulève des questions philosophiques reliées à la copie de l'œuvre d'art, sujet auquel Walter Benjamin s'est consacré.

La réédition scientifique: sélections, anthologies et collections

Pierre Chemartin

pierre.chemartin@gmail.com

Jean-Matthieu Méon

Maître de conférences
CREM, Université de Lorraine
jean-matthieu.meon@univ-lorraine.fr

La réédition comme sélection et discours. Pratique anthologique et comic books aux États-Unis (XX^e et XXI^e siècles)

Jusqu'aux années 1990, le marché américain du comic book [Gabilliet, 2010] est marqué par le caractère périssable de sa production, en raison de ses modes de commercialisation comme de ses supports. Les années 1970 représentent un moment clé de transformation de ce marché, lorsque les producteurs tentent de sortir des kiosques pour entrer dans les boutiques spécialisées mais aussi les librairies généralistes. À côté des premiers graphic novels, les anthologies représentent une des formes de pénétration de ces lieux.

Dans ce cadre particulier, la réédition est une pratique de sélection et de mise en forme. Les œuvres sont présentées en elles-mêmes ou enchâssées dans des discours d'accompagnement conférant à l'anthologie un propos propre. Appuyé sur un repérage historique, notre propos sera ici, à partir d'exemples précis d'anthologies publiées depuis les années 1960, de rendre compte des variations discursives et matérielles d'une même pratique éditoriale, l'anthologie de comic books.

Plusieurs modalités discursives idéales-typiques seront ainsi détaillées : évocation nostalgique (Feiffer, 1965), (re)découverte patrimoniale (Uslan, 1979-1980 ; Smithsonian Institution 1977 et 1981), discours historique (Daniels, 1971) et/ou théorique (Nadel 2006 et 2010), exploitation commerciale d'un catalogue.

Ces différentes modalités renvoient à des considérations matérielles dont les anthologies témoignent dans la diversité de leur énonciation éditoriale [Souchier, 1998] : extraits ou intégralités, couleurs d'origine, recolorisation ou scans des premières éditions, absence ou présence d'appareil critique.

Ces variations sont inséparables des conditions de production de ces anthologies et notamment de l'état du marché et de l'état du champ.

La réédition scientifique: sélections, anthologies et collections

Pierre Chemartin

Sylvain Aquatias

Maitre de conférences en sociologie

ESPE du Limousin

aqtias@gmail.com

Collection et patrimoine : la réédition dans la bande dessinée comme processus de légitimation artistique.

La légitimité artistique de la bande dessinée n'est pas clairement assurée et elle varie en fonction des œuvres, de leur public et de leurs supports. Ainsi le fait que des histoires illustrées soient destinées aux enfants réduit leur portée artistique et leur reconnaissance. De même, journaux et petits-formats disposent d'une moindre reconnaissance que les albums. Il faut ajouter à cela que la logique serielle, souvent présente dans les journaux et les publications « à suivre » traditionnelles, s'oppose à une certaine conception de l'œuvre artistique. Or, la bande dessinée a d'abord été publiée dans des journaux et des fascicules et une grande partie de sa production était tournée vers les jeunes.

Au détour du XXI^e siècle, elle dispose d'une plus grande reconnaissance et d'un vrai public. La réédition, dans ce cadre, est une technique particulière de légitimation de travaux oubliés ou rejetés à l'époque de leur publication.

L'édition française de bande dessinée s'est saisie de ce créneau. D'un côté, des éditeurs assez anciens (Dargaud, Casterman, Dupuis, Le Lombard, etc.) disposent d'un stock important de bandes dessinées qu'ils peuvent ramener sur le marché. De l'autre, des éditeurs plus récents (Glénat, Soleil, etc.) et éditeurs indépendants (Futuropolis, L'Association, Cornelius, etc.) construisent leur légitimité aussi par le choix de republications correspondant à leurs lignes éditoriales. Enfin des maisons d'édition se spécialisent dans la réédition d'œuvres délaissées (Le Hibou, Ananké, Pan-Pan, l'âge d'or, etc.). Les stratégies de légitimation participent alors d'une construction d'identité éditoriale.

La réédition scientifique: sélections, anthologies et collections

Pierre Chemartin

Raphael Oesterlé

Doctorant

Université de Lausanne

raphael.oesterle@unil.ch

« Copyright, bande bleue » de Futuropolis : tentative de constitution d'un corpus classique de bandes dessinées françaises (Les Pionniers de l'espérance, Moustache et Trottinette, Zig et puce)

Notre réflexion prendra comme point de départ la collection « Copyright, bande bleue », éditée par les éditions Futuropolis de 1986 à 1994. À la suite du succès de la collection « Copyright, bande jaune », constituée d'ouvrages regroupant les comic strips américains des années 1930-40, avec l'ambition de créer une « Pléiade de la bande dessinée », la collection bleue entendait faire de même avec le patrimoine français. Son catalogue se développera autour de trois séries : Les Pionniers de l'espérance de Lecureux et Poïvet, Moustache et Trottinette de Calvo et Zig et Puce de Saint-Ogan.

Les parti-pris éditoriaux sont radicaux. Désirant mettre en valeur la qualité du dessin, ces ouvrages cartonnés sont imprimés en noir et blanc, sur un élégant papier, et à partir des planches originales lorsque cela est possible. Si cette présentation en fait des objets remarquables, et rend leur lecture agréable, elle ne correspond à aucune des présentations antérieures de ces séries. La comparaison entre leurs différentes éditions est riche d'enseignement, particulièrement pour les séries de Calvo et du duo Poïvet/Lecureux. Éditées dans la presse, elles n'avaient en effet pour ainsi dire jamais connu de diffusion en librairie. Cela nous permettra de questionner les pratiques de rééditions en l'absence d'édition originale, ainsi que le statut culturel de la bande dessinée, cette collection « auteurisant » des séries fortement liées à la culture populaire.

La reproduction comme acte performatif. BD, arts de la rue et chars de carnaval

Monika Salzbrunn et Raphaela von Weichs

monika.Salzbrunn@unil.ch

raphaela.vonweichs@unil.ch

Monika Salzbrunn & Raphaela von Weichs

ISSR-University of Lausanne

monika.Salzbrunn@unil.ch

raphaela.vonweichs@unil.ch

Charlie Hebdo and Comics in Carnival: About censorship during performative reproduction processes

The present paper deals with performative reproduction and transformation processes. In the aftermath of the murders of journalists and artists working for the satirical French weekly magazine Charlie Hebdo in 2015, several organisers of carnivals thought about different ways of exploring this subject on carnival floats. Before the production of the float, various drawings circulated amongst the broader carnival community and in the media. Before the reproduction or transformation process of the chosen drawing into a float could start, the official committee of Cologne censored itself by cancelling the whole procedure. As the reaction in social media to the non-reproduction of the drawing was very violent, two new floats were created: a self-ironic one on self-censorship and another one which put the reaction to the non-reproduction - a "shit-storm" - in the centre. Interestingly, the committee of the city of Düsseldorf has included the controversial subject of Charlie Hebdo in an obvious and provocative manner in the procession. Hence, Censorship and Self-Censorship of artistic practices and artworks can occur in any society under precarious political and/or economic conditions.

La reproduction comme acte performatif. BD, arts de la rue et chars de carnaval

Monika Salzbrunn et Raphaela von Weichs

Liliane Louvel

professor emerita
Université de Poitiers
liliane.louvel@wanadoo.fr

Ernest Pignon-Ernest : "occuper" la ville

Ernest Pignon-Ernest a fait le choix de l'éphémère beauté du papier collé sur les murs des villes, Naples, Paris, Lyon, Rome afin de surprendre le passant et de l'amener, par une esthétique de la surprise à discerner, à critiquer, l'indifférence, le refus de voir, l'oubli, qui éloignent les passants de sujets douloureux : l'avortement, la solitude, les fédérés de la Commune de Paris, les poètes "maudits" comme Jean Genet ou Rimbaud ou encore Pasolini. Par son travail de reprise et de recyclage d'images des techniques du baroque du Caravage, des Carrache, par un dessin qui échappe alors au rôle secondaire qui lui est dévolu d'ordinaire, Ernest Pignon-Ernest fait d'un art mineur l'outil d'une contestation sur les murs des villes.

Il s'agira donc de voir comment le travail de l'artiste met en jeu le dispositif de reproduction des images, comment le choix du procédé (papier de journal, encre typographique, collage de nuit) permet de reproduire mais aussi de faire revivre et de recycler des tableaux, des images et de leur redonner une autre fonction, une nouvelle dimension poétique et militante qui font du travail de Pignon Ernest un paradoxal exemple d'art académique revivifié par un véritable propos "politique".

La reproduction comme acte performatif. BD, arts de la rue et chars de carnaval

Monika Salzbrunn et Raphaela von Weichs

Federica Moretti

PhD Student, Anthropologist
University of Lausanne
federica.moretti@unil.ch

Voicing political stances by means of reproduction. How the reproduction of a dead person's portrait may become an icon of resistance.

Historical narratives can be performatively captured in, reproduced and contested through peculiar images and words, by different means – such as paper messages, murals, comics, paintings, theatre performances and songs. They may be remembered through yearly events and demonstrations, explored in books and documentaries, and undergo censorship.

This paper aims to explore how the reproduction of a dead person's portrait may become an icon of resistance, and if this reproduction reinforces rather than reduces the aura of the portrayed person.

As a case in point, it takes the death of Carlo Giuliani, a young Italian of 23 years, who was killed in the manifestations of the G8 summit in Genova, the 20th July 2001. The circumstances of his violent death were never clarified and after some years, investigations were dispensed. However, the image of his dead, covered-in-blood body in the middle of the Alimonda square were at the centre of national and international broadcasting news. He was reported to be a Spaniard, an anti-global protester, a black-block, a revolutionary. Ultimately, he was referred to as the “boy”, after the Piazza Alimonda was renamed by political activists as “Piazza Carlo Giuliani, ragazzo”(boy).

The context, time and dynamics of the incident made the death of Carlo Giuliani a highly disruptive event for an already fragile Italian society. His death, indeed, put into question the ideals of democracy, of development and of the state as a guarantor of the social order, and its monopoly of executive power.

Today, after sixteen years, this event and its reproductions still trigger powerful emotions, showing – to recall the well-known Italian cartoonist Zerocalcare–, that “Genova is not over”.

Les corpus étrangers et la question des transferts culturels

Jean-Matthieu Méon

jean-matthieu.meon@univ-lorraine.fr

Bounthavy Suvilay

PhD Student
Université de Montpellier 3
bounthavy@gmail.com

Coopération et antagonisme entre professionnels et amateurs dans le monde de l'édition du manga en France

La délimitation entre professionnels et amateurs semble d'autant plus infranchissable que la construction de l'identité sociale des premiers repose en partie sur l'antagonisme avec les fans. Les pratiques professionnelles seraient légales tandis que celles des amateurs sont souvent liées à une économie informelle avec des pratiques illégales. Nous aimerais montrer qu'en réalité les frontières sont plus poreuses dans le monde de l'édition du manga. Les positions évoluent rapidement à mesure que cette communauté d'intérêts communs se structure et les individus passent régulièrement du secteur amateur à celui des professionnels. Le manga tel qu'il est édité en France résulte dans sa matérialité des coopérations entre différentes personnes évoluant dans les deux sphères. En analysant les parcours individuels au moment de la création du monde de l'édition du manga (1978-2009), il s'agit de retracer l'établissement de conventions et de différentes formes de relations permettant au pôle professionnel de tirer partie des activités amateurs. Après avoir montré pourquoi et comment les éditeurs de manga ont recruté les amateurs pour différentes pratiques de production (traduction, mise en page, choix éditoriaux), nous montrerons l'impact de ce recrutement sur la forme du livre produit (format, type de reliure, sens de lecture) et son contenu (choix de traduction et contenu éditorial). Enfin, nous tenterons de montrer comment l'évolution technologique (passage du livre papier au livre numérique) tend à exacerber les antagonismes entre les communautés de fans et les professionnels à mesure que les métiers se précarisent.

Les corpus étrangers et la question des transferts culturels

Jean-Matthieu Méon

Pierre-Alexis Delhaye

Professeur contractuel du secondaire (Histoire/Lettres)
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis - F.L.L.A.S.H.
padelhaye@gmail.com

Pratiques de la réédition de comics aux éditions Lug (1969 – 1989)

Lug, maison lyonnaise, a été le principal éditeur des comics Marvel entre 1969 et 1989 en France. Durant deux décennies, l'éditeur a pratiqué sous diverses formes la réédition d'œuvres qui étaient déjà des adaptations, produits d'un transfert culturel. Nous voudrions, ici, présenter et expliquer les différentes formes que prennent ces pratiques de la réédition afin de mieux comprendre leur existence. Si le cas de Lug peut sembler restreint par la taille modeste de cet éditeur spécialisé, il nous apparaît comme riche pour l'analyse par la diversité des formes que prennent les pratiques qui nous intéressent. Limité au marché de la presse, l'éditeur fait pourtant varier formats et prix de ses rééditions afin d'étendre et renouveler son lectorat. Toutefois, dans le contexte particulier qui accompagne l'édition des comics en France suite à la loi du 16 juillet 1949, encourageant l'auto-censure éditoriale, la réédition peut avoir des buts nouveaux. Lug lance notamment plusieurs séries d'albums au format proche du très franco-belge 48 CC, mêlant premières éditions et rééditions d'épisodes publiés dans ses revues, d'une part pour compenser le fait de ne pouvoir accéder au marché de la librairie, d'autre part pour échapper au regard de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse. Dans le même temps, d'autres rééditions se font d'une revue à l'autre, avec un écart de plusieurs années, et parfois là-aussi avec un changement de format. Par la comparaison entre les différentes éditions et rééditions, nous voudrions mettre en avant l'adéquation de ces pratiques avec leurs objectifs et leur contexte.

Les corpus étrangers et la question des transferts culturels

Jean-Matthieu Méon

Philippe Rioux

Doctorant
Université de Sherbrooke
philippe.rioux@usherbrooke.ca

Réinventer les comic books en contexte québécois : le cas de Matrix Graphic Series

Les comic books en provenance des États-Unis circulent au Québec depuis les années 1940, notamment par le biais de traductions françaises réalisées par des éditeurs québécois comme Fides, au milieu du XXe siècle, ou Héritage, de 1968 à 1987. À partir du milieu des années 1980, toutefois, les entreprises de traductions de comics américains cèdent le pas à des éditeurs québécois émergents désireux de proposer du contenu créé localement, tout en conservant le support, le rythme de publication et les inclinations génériques des modèles dont ils s'inspirent. C'est le cas de Matrix Graphic Series, maison d'édition montréalaise qui mêle la revendication d'influences américaines à l'émulation fondée sur un nationalisme canadien et québécois, souhaitant ainsi proposer un projet éditorial singulier. En tenant compte de ce sentiment d'attraction et d'éloignement simultanés que Matrix affiche envers les comics américains, il importe de se demander comment s'organise cette démarche visant à reproduire une tradition bédéesque issue des États-Unis dans un contexte culturel autre.

Mon intervention révélera les points de contact entre les cultures bédéesques américaines et québécoises (anglophones et francophones) qui apparaissent dans les publications de Matrix Graphic Series et reposera sur l'analyse de l'ensemble du catalogue de cet éditeur, lequel comprend 16 fascicules répartis en 7 séries. Elle se déployera en trois temps : un bref historique de l'édition de comic books au Québec sera suivi par l'analyse du paratexte éditorial des œuvres, puis par l'étude de leur contenu narratif et graphique.

Les tableaux vivants: contre-modèles de la reproductibilité technique

Valentine Robert

valentine.robert@unil.ch

Gwendoline Koudinoff

Attachée temporaire d'enseignement et de recherche (ATER)
Département d'études du monde anglophone, Université Lumière Lyon 2
gwendolinekoudinoff@gmail.com

Les tableaux vivants victoriens à l'épreuve de la reproductibilité technique ? Pictorialisme domestique et art de la photographie composite

Dès son invention, la photographie a permis une reproductibilité technique des œuvres d'art. Leur authenticité semble affectée par le nombre incalculable d'exemplaires de leurs photographies, exposées à un public plus large. Ainsi cette reproductibilité des œuvres d'art semble se doter de valeurs sociales et démocratiques. Pourtant, le phénomène des tableaux vivants pourrait contredire ces mêmes valeurs.

Les précurseurs des tableaux vivants en Angleterre, à savoir Oscar Rejlander et Henry Robinson, démontrent une esthétique issue de l'art académique et revendiquent un génie artistique que l'on retrouverait dans la peinture. Bien que la photographie reste une activité élitiste jusqu'aux années 1880, elle a permis aux aristocrates victoriennes de s'approprier elles aussi l'esthétique des tableaux vivants. Consignées au foyer, certaines femmes, dont Julia Margaret Cameron, ont créé des tableaux vivants connus de peu car l'intimité de leurs portraits photographiques conservés dans de précieux albums se distinguait d'un souci de commercialisation de masse. Il en va de même pour l'esthétique du photomontage voire du photocollage dans l'art des tableaux vivants victoriens dont Lady Jocelyn, Lady Filmer, Lady Milles et Lady Berkeley en sont les auteures et dont le caractère unique a précédé le mouvement dadaïste. Les tableaux vivants victoriens seraient-ils alors l'exemple d'une pratique de l'art pour l'art qui échapperait à la reproductibilité technique de la photographie ?

Les tableaux vivants: contre-modèles de la reproductibilité technique

Valentine Robert

Magdalena Brotons

Dr, Maître de conférence

Département des sciences historiques et de théorie de l'art, Université des îles Baléares

magdalena.brottons@uib.eu

Fantaisie et évasion : les tableaux vivants dans les fééries cinématographiques

L'un des lieux de développement des tableaux vivants concerne les fééries, un genre théâtral puis cinématographique, désignant l'adaptation des fables populaires et des contes pour enfants. Un des réalisateurs les plus prolifiques en est Georges Méliès, qui puise son inspiration dans toute une gamme de gravures populaires qui semblent « s'animer » à l'écran, ou du moins influencer la mise en scène de ces films des premiers temps. Mais les fééries sont travaillées par plusieurs metteurs en scène, et forment l'une des formules cinématographiques les plus emblématiques du cinéma des origines. Or, ces films sont un lieu de reproduction et de réappropriation des gravures et d'images d'Epinal. Dans cette contribution, nous analyserons en détail ces transferts entre la planche et le film, notamment en termes de composition, de sérialité, de couleur, de narration. La richesse intermédiaire sera prise en compte et le relais théâtral ne sera pas oublié. En effet, si selon Sadoul, les fééries qui pouvaient se voir au théâtre pouvaient être considérées comme de l'art plastique en mouvement, les films des premiers temps coïncident directement avec ce type de spectacle. Mais ces tableaux vivants cinématographiques brouillent les pistes, et dans ce vertige de fantaisie et d'évasion, la circulation des images ne permet plus d'identifier une image originale – il faut alors parler de culture visuelle.

Les tableaux vivants: contre-modèles de la reproductibilité technique

Valentine Robert

Noémie Etienne

Professeur FNS

Institut d'histoire de l'art, Université de Berne

Noemie.etienne@ikg.unibe.ch

La reproduction par contact : des corps et des objets dans les dioramas à New York, 1900

Dans les foires et dans les musées, les dioramas anthropologiques mettent en scène des objets. Ils sont aussi des représentations : ils donnent à voir une image en trois dimensions, comme le font à l'époque les tableaux vivants. Regarder attentivement leur matérialité permet d'identifier différentes formes de reproduction au cœur même de leur fabrication.

Premièrement, les mannequins qui les composent sont réalisés à partir de moules sur nature. De plus, ces moules sont multipliés et diffusés dans différentes institutions. Deuxièmement, les spécimens exposés dans les dioramas anthropologiques, en particulier les vêtements, ne sont eux-mêmes pas toujours des « originaux ». Ils sont reproduits, re-fabriqués selon des modalités qui ne sont pas sans anticiper certaines pratiques artistiques modernes telles que l'étude et la recréation, dans les Etats-Unis des années 1920-1940, des vêtements amérindiens pour créer un nouveau style typiquement "américain". Troisièmement, certains dioramas sont construits en série, pour satisfaire aux exigences en matière de divertissement.

En étudiant les dioramas anthropologiques créés à New York autour de 1900, cette communication montrera que la notion de zone de contact permet de penser la singularité du diorama comme installations multi-média, au carrefour des domaines artistique et scientifique.

Les tableaux vivants: contre-modèles de la reproductibilité technique

Valentine Robert

Dore Bowen

Associate Professor

Department of Art and Art History, College of Humanities and the Arts, San José State University (CA)

doreflux@gmail.com

Picturing History, the Diorama Effect, and the Work of Hank Willis Thomas

Artists today find inspiration in older and oft-neglected forms of representation, such as the diorama, the panorama, and the tableau-vivant. Such contemporary works, often going by the name of installation, in fact draw upon centuries-old techniques and mine the sentimental affect produced by these prior forms in order to place an event within a historical register, thereby transcending modern/postmodern discourse and returning to history and landscape as sources of inspiration. This paper examines diorama-inspired works by American photographer Hank Willis Thomas. It argues that Thomas employs dioramic elements—namely, lighting effects, narrative association, and a self-conscious use of the stage—in order to present historical events along with the narratives that inform their reading, including the narrative of reproducibility. The paper will focus on his 2016 *The Evidence of Things Not Seen*, an exhibition in which Thomas stages documentary photographs from the U.S. Civil Rights Era in such a way that the events pictured are presented as unique while also inflected by the viewer's perception and the image-production process.

Materiality-Immateriarity in Reproduction

Estelle Blaschke

estelle.blaschke@unil.ch

Sarah Dellmann

Postdoctoral researcher

Utrecht University (NL)

s.dellmann@uu.nl

The Materiality of Analog Objects in Digital Environments: The Case of Digital Reproductions of Photographic Lantern Slides

Already in their analogue form, lantern slides oscillate between the materiality of the slide as carrier of image-information (the slide as object) and the immaterial projected image on a screen (the experience of the object through its intended use). In this presentation, I propose to take two perspectives on lantern slides and their digital reproductions: Firstly, I will present different processes to digitize lantern slides with respect to their implicit understanding of the analogue object and its digital copy.

Secondly, I will argue why the analogue object's materiality (and its affordances) and the digital reproduction technology (and its affordances) should matter to researchers. Such knowledge, I state, is necessary background information for source critique; it becomes all the more relevant in times in which access to archival material increasingly comes digitally. On websites and in digital research environments, reproductions of historical media are displayed in rather uniform ways, namely as flat photographic images on computer screens. Considering the materiality of the object and technology, I argue, will help us to better understand historical media practices connected to lantern slides (and thus assess the historical meaning of the object) and also question how specific representations of digital copies of historical media objects influence possible future research (and thus the contemporary and potential future meaning of the object).

By combining hands-on experience from digitization with epistemological questions, I will problematize various aspects of materiality and immateriarity in the production and online publication of digital reproductions of photographic lantern slides.

Materiality-Immaterality in Reproduction

Estelle Blaschke

Meghan Gilbride

Doctoral Candidate
University College London
m.gilbride@ucl.ac.uk

"Unstoppable Development": The Symbiosis Between Photography and Animated Film

Photography and animated film have long spoken a common language. Their respective imagery has connoted traces, erasures, shadows, and flashes of light, movement, or color. The photographic or animated still is often described as standing between temporal realities, absences, and presences. Developed in the dark room, drawn on a light box, photography and animation are entrenched in a philosophical oratory of life and death. Through a close visual analysis of contemporary animated documentaries that incorporate photography into their aesthetic conceits—including Michael Fukushima's *Minoru: Memory of Exile* (1992) and Ann Marie Fleming's *I Was A Child of Holocaust Survivors* (2010)—this paper examines how animation can reconsider the potentialities of photographic materiality and process, what film theorist Kaja Silverman describes as the medium's "unstoppable development." Though the photograph is seemingly immobile, Silverman asserts that it is in fact always developing. If not through an evolution by light, or through the fluctuations in its chemical stabilization, the photograph continuously reconstitutes itself through interpretive renewals. This perspective complicates traditional valuations that relate photography to the death of the image. The photograph is envisioned not as a decaying representational mode, but as a dynamic form in the midst of its ongoing evolution. The relationship established between photography and animation within the cinematic examples I will explore operates as an acknowledgment of this process of becoming. Within these films, animation creates an additional lens through which to view the photographic image: not only is the past ever-present, it is ever-changing.

Materiality-Immateriarity in Reproduction

Estelle Blaschke

Maude Tissot

Responsable numérisation

Musée de l'Elysée

maude.tissot@vd.ch

***La reproduction des collections d'un musée de photographie, entre conservation et valorisation.
Quels enjeux pour les projets du Musée de l'Elysée ?***

Cette présentation entend proposer une réflexion autour de la question de la reproduction dans les musées, celui de l'Elysée en particulier, qui a l'ambiguïté de reproduire des œuvres dont l'essence même est la reproductibilité. Le propos s'ouvrira également aux nouvelles technologies développées pour le rendu des œuvres d'art. L'acte et le processus de reproduction sont loin d'être anodins pour une institution culturelle, tant pour le présent que pour le futur. Selon quels critères sélectionne-t-on les œuvres à reproduire et dans quels buts?

Musée exclusivement consacré à la photographie, l'Elysée possède une collection de plus d'un million de phototypes et une bibliothèque de plus de vingt mille livres de photographie. Un premier chantier de numérisation des collections a eu lieu à la fin des années 1990. Plus de dix ans plus tard, quelle politique de numérisation le musée défend-il? Plusieurs projets sont actuellement menés dont la renumérisation des collections qui soulève divers enjeux et problématiques. En effet, si la reproduction nivelle tout d'abord l'objet, elle l'efface également. Comment, dès lors, reproduire les différents phototypes du musée ? Le numérique peut-il appréhender les œuvres fragiles ? Nous nous interrogerons sur la matérialité et le rendu des objets photographiques en nous arrêtant tout particulièrement sur la numérisation complexe des plaques Lippmann et sur le programme de recherche qui y est lié. Pour finir, nous aborderons le projet novateur de numérisation en 3D de certaines œuvres des collections. La technologie employée pour ce projet peut-elle être une solution satisfaisante à cette recherche de transcription de l'œuvre originale.

Moving Away from Reproducibility: The Case of Comics

Nancy Pedri

npedri@mun.ca

Christopher Rowe

Postdoctoral Fellow and Sessional Lecturer

University of Toronto

christopherarowe@yahoo.ca

Between Ink and Paper: On the Aura of Print Comics

Comics' deep affinity with print media are well-established; indeed, comics as an art form has proven itself to be highly adaptive to very different publication contexts, including both periodicals (newspapers and magazines) and book formats, that vary greatly in dimension, price, quality, and press run. Does this relationship between comics and print suggest that the former's aura – in the sense Walter Benjamin assigns the concept – is intrinsically bound up with the latter's technological and material disposition? My paper proposes to investigate this question less in terms of the notion of mechanical reproducibility that Benjamin highlights in his "Work of Art" essay, and more in terms of the asymmetrical relations that are productive of aura, as defined in Benjamin's other writings: relations between the tactile and the optical; between "near-ness" and "far-ness"; and, particularly relevant in the case of comics, between categories of stasis and movement with their multiple spatial and temporal modalities (Hansen 2008). Drawing primarily upon Chris Ware's multi-format work *Building Stories* (2012), among other examples, I will argue that the comics-print relation that emerges along these material, artistic-medial, and spatio-temporal axes is more apparent at this historical moment than ever before, due to the widespread notion that the production and circulation of print is directly threatened by networked computing and ubiquitous screen technologies. Bearing out Samuel Weber's assertion that "aura thrives in its decline" (Weber 1996, 101), the multimodal status of comics vis-à-vis print brings into focus the largely unexplored possibilities for artistic expression – including manifold planar architecture and spatial rhythm – of a medium that has always been defined between two distinct and irreconcilable poles of legibility: sequential art and graphic literature.

Moving Away from Reproducibility: The Case of Comics

Nancy Pedri

Carolina Martins

PhD fellow
CLP | University of Coimbra
maildacarolina@gmail.com

You are here: moving away from the book or entering it? A reflection on Marc-Antoine Mathieu's SENS.

In this presentation I intend to reflect on Marc-Antoine Mathieu's installation of SENS (LiFE, 2015). This kind of work poses not only questions about the relation between its materiality and the readers/audience, but also about the role of the use of different spaces for presenting/reading comics. Mathieu's reconfiguration of the book brings out issues regarding multimodality and the production of presence and meaning. As it happens with the reading of a book, the proper materiality of an installation of this sort will allow particular ways of relating with the work. As the handling of the book confers meaning to its reading, the movement through an installation can also be a vehicle of meaning. In the particular case of SENS, the installation works somewhat as an extension of the page since it reflects on its own story and its connection with the reader (what will once again happen with SENS VR). In this sense, one could ask if the change of perspective from the book to the installation is more appealing to the reader. Also, what's the effect of the scenography work: does it distract the reader from the story or is it a means of immersion?

Moving Away from Reproducibility: The Case of Comics

Nancy Pedri

Aaron Humphrey

Adjunct Lecturer
University of Adelaide
aaron.humphrey@adelaide.edu.au

From Hogarth to Hécatombe: The Legacies of Limited Reproduction

In recent decades, the materiality of print and the limits of reproduction have remerged as central creative questions in the world of art comics. To take two Swiss examples, B.ü.L.b comix issues publishes single, limited print runs of their tactile and object-oriented books, while cartoonist and Hécatombe publisher Yannis La Macchia produces comics that must be physically assembled and reassembled during the reading process.

This emphasis on the limitations and affordances of print can be seen as a reaction against the seeming immateriality of modern digital media. However, it should not be regarded as a new phenomenon in comics, but rather as a re-emergence of creative practices that date to the earliest days of the medium, and the proto-comics of artists including Hogarth and Topffer.

This presentation will compare Hogarth's novels in prints to modern art comics published by B.ü.L.b and Hécatombe to argue that these kinds of art comix should be understood as a continuation of print practices that have their origins in the early modern era, specifically in regards to three areas:

1. An emphasis on the materiality and tactile affordances of print;
2. Limited print runs as a central element of the meaning of the work;
3. The physical participation of readers in the construction or display of a printed object is used to personalise its meaning, render it unreplicable.

Exploring these similarities within their cultural and historical contexts can help illuminate how the recent crop of art comix relates to the ongoing legacy of reproducible images and texts, as well as the limits of that reproducibility.

Moving Away from Reproducibility: The Case of Comics

Nancy Pedri

Nancy Pedri

Professor
Memorial University of Newfoundland
npedri@mun.ca

Intericonicity: Iconographic Repetition in Comics

My talk will address a growing trend in comics: the integration of pre-existing images into the comics cartoon universe. These borrowed images exist not only in a relation of hybridity, but of intrusion and layering that multiplies voices, but also perspectives. Through a close examination of a number of comics, including Ann Marie Fleming's *The Magical Life of Long Tack Sam* and Art Spiegelman's *In the Shadow of No Towers*, I will address the storytelling function of the use of other types of images in comics. The placement, frequency, and repetition of these images will be considered alongside the degree of cartooning's engagement with them to determine how they contribute to the meaning of the storyworld.

Nouvelles problématiques autour des revues illustrées – XIX^e-XX^e siècles

Laurence Danguy et Laurent Bihl

Laurence.Danguy@unil.ch

Ibihl@yahoo.fr

Françoise Lucbert

Professeure d'histoire de l'art
Université Laval (Québec, Canada)
francoise.lucbert@hst.ulaval.ca

La revue illustrée comme lieu d'exposition virtuelle : les expositions de la Section d'or dans De Stijl et Sélection

La présente réflexion émane d'une recherche en cours, subventionnée par le Conseil de recherches en Sciences humaines du Canada, sur les expositions tardives de la Section d'or. Présentées entre mars 1920 et mai 1922 dans huit villes européennes sous la bannière d'une association homonyme, ces expositions itinérantes à géométrie variable réunirent des figures associées à diverses formes d'expression de l'art moderne : le cubisme d'avant-guerre (Braque, Gleizes, Marcoussis, Villon), le néo-plasticisme hollandais (Mondrian, Van Doesburg, Huszar), le futurisme italien (Balla, Russolo, Prampolini), l'avant-garde russe (Archipenko, Gontcharova, Larionov), etc. La communication tentera d'éclairer sous un jour neuf certains usages et fonctions de la revue illustrée à l'aube des années 1920. L'étude, qui s'attachera à la couverture des expositions de la Section d'or dans les revues De Stijl et Sélection, montrera comment l'interpénétration des canaux artistiques (revues, associations, galeries) a contribué à régénérer le milieu de l'art européen après le traumatisme de la Grande Guerre. L'analyse révèlera des éléments sur l'organisation des expositions – les animateurs des périodiques sélectionnés jouèrent en effet un rôle dans la réalisation et la diffusion de celles-ci. Nous verrons que de manière différente, mais concomitante, chaque revue fut même utilisée comme un espace d'exposition virtuelle. La comparaison entre la célèbre revue néerlandaise et le bulletin de la galerie bruxelloise Sélection permettra aussi de comprendre comment, via de telles pratiques, ont pu se mettre en place, évoluer et s'entrecroiser plusieurs groupes d'artistes dans le contexte stimulant d'un vaste réseau transnational.

Nouvelles problématiques autour des revues illustrées - XIX^e-XX^e siècles

Laurence Danguy et Laurent Bihl

Julien Schuh

Maître de conférences
Université Paris-Nanterre
julien.schuh@u-paris10.fr

Esthétique de la reproductibilité : le synthétisme dans les revues de la Belle-Époque

La fin du XIXe siècle peut être considérée comme l'achèvement d'un ensemble de processus de systématisation et de rationalisation des techniques de production et de diffusion de l'imprimé : au niveau technique, la mise au point des procédés de reproduction photomécanique rendant possible la reproduction à faible coût et sans perte d'information des images et des textes ; au niveau rhétorique, la valorisation des formes simples, directes, augmentant l'efficacité communicationnelle ; au niveau de la diffusion, l'apparition d'une culture de la réappropriation, de la coupure de presse, de l'extrait, du plagiat, fonctionnant de manière virale par la reproduction de fragments textuels et visuels à travers la presse. Ces processus donnent naissance à ce qu'on pourrait nommer un style synthétiste, qui s'incarne particulièrement dans le trait simplifié des caricaturistes. Les écrivains et artistes d'avant-garde, s'ils critiquent souvent la culture médiatique (l'abomination du Journal selon Mallarmé), s'approprient pourtant ces outils pour les mettre au centre de leur esthétique. Que ce soit par leur quête intense de la « bombe » textuelle (provocations anarchistes de Tailhade, « Merdre » retentissant de Jarry, protestations et duels en série), leurs pratiques d'écriture et de création fondées sur le collage et la vitesse (Apollinaire, les prémisses du futurisme) ou le perfectionnement de l'obscurité, ils reprennent et perfectionnent les mécanismes de la communication réclamiste. Fragmentation, simplicité, provocation, autant de caractéristiques destinées à faire parler d'eux et à accélérer la circulation de leur production. Le développement d'outils informatiques de repérage des reproductions textuelles et visuelles permet d'analyser le fonctionnement de cette presse : on cherchera à observer les circuits de diffusion des textes et des images synthétistes et à dégager les critères définitoires de cette esthétique afin de comprendre ce qui rend certains objets plus reproductibles que d'autres.

Nouvelles problématiques autour des revues illustrées - XIX^e-XX^e siècles

Laurence Danguy et Laurent Bihl

Elina Absalyamova

Docteur ès lettres, MCF
Université Paris 13
elina.absalyamova@iutsd.univ-paris13.fr

Le haut-de-forme à l'ombre d'âne : reproduction, humour et (auto-)ironie

Le Hanneton, journal des toqués, ne donne pas à voir les événements ou les visages de manière réaliste, mais abonde en représentations de l'insecte éponyme, tout comme il est prodigue en jeux de mots liés à ce fétiche (rubriques « Bourdonnements », « Les théâtres à vol de hanneton », etc.). NOMBREUSES ET DIVERSES, LES VIGNETTES PRÉSENTANT LE COLÉOPTÈRE SONT POURTANT RÉUTILISÉES À PLUSIEURS REPRISES. DICTÉ PAR L'ÉCONOMIE, CE GESTE EST ÉGALEMENT INTIMENTEMENT LIÉ À LA NATURE MÊME DE L'HUMOUR : LA RÉPÉTITION, LA RECONNAISSANCE ET LA SUBVERSION. AINSI, TROIS HANNETONS ESCALADENT DES ÉCHELLES POUR MONTER JUSQU'EN HAUT D'UNE MURAILLE – SUGGÉRÉE PAR LE BLANC DE LA PAGE – UN CADRE, QUI RECEVRA TANTÔT UN SIMPLE TITRE DE RUBRIQUE (« PETITE CORRESPONDANCE »), TANTÔT UN AVIS HUMORISTIQUE PLUS ÉLABORÉ (EN PARTICULIER, « AVIS DE RECHERCHE D'UN CONTRIBUTEUR ÉGARÉ »). LA CHARGE LUDIQUE DE CE DISPOSITIF SCRIPTO-VISUEL EST FONDÉE AUTANT SUR LA RÉGULARITÉ DE LA REPRODUCTION DU MOTIF (QUI VA DE PAIR AVEC LA RÉGULARITÉ DE CONSULTATION DE LA PART DU LECTEUR) QUE SUR LA VARIATION. L'AUTO-IRONIE DU JOURNAL SE CONJUGUE AVEC LA PRÉSENTATION CARICATURALE DES PERSONNALITÉS DU MONDE MÉDIATIQUE OU CULTUREL. PARFOIS ENTOURÉS DES PÉRIODIQUES ET DE LEURS LECTEURS (EX. : ÉMILE DE GIRARDIN, HIPPOLYTE DE VILLEMESSANT), CES PORTRAITS-CHARGES SONT SOUVENT ACCOMPAGNÉS D'UN FAC-SIMILÉ D'UNE LETTRE AUTORISANT LEUR REPRODUCTION. RÉUNISSANT SUR UNE PAGE LA PHYSIONOMIE CARICATURÉE ET L'ÉCRITURE PRÉTENDUMENT MANUSCRITE DU PERSONNAGE, CE MÉDIA S'IMPROVISE EN INTERMÉDIAIRE ET STIMULE LA RÉFLEXION MÉTA-MÉDIATIQUE DE SES LECTEURS. MAIS QUI EST CE PERSONNAGE DE DOS DONT LE HAUT-DE-FORME JETTE UNE OMBRE AUX OREILLES D'ÂNE ?

Nouvelles problématiques autour des revues illustrées – XIX^e-XX^e siècles

Laurence Danguy et Laurent Bihl

Alberto Bejarano

Docteur en philosophie, Chercheur à l'Instituto Caro y Cuervo de Bogotà
Université Paris 8
alberto.bejarano@caroycuervo.gov.co

Les dessins en mouvement : le cas de la revue Espiral à Bogotà (1944-1976)

On s'intéresse aux rapports entre texte et image dans la revue la plus importante de Colombie, Espiral, créée par un espagnol, expatrié à la suite de la guerre civile. Cette communication analyse les liens entre image (dessin, photographie, gravure, peinture) et texte (conte, critique, poésie) dans la seconde moitié du siècle en Colombie, afin de réfléchir aux dialogues entre des écrivains et des dessinateurs, tels que Garcia Márquez et Alejandro Obregon. Les rapports entre rédacteurs et dessinateurs nous intéressent particulièrement étant donné que Clemente Airó (le fondateur) était lui-même écrivain, éditeur, dessinateur et qu'il a également créé une galerie d'art. Comment se déroulaient les dialogues entre lui et la jeune génération émergente en Colombie avant l'arrivée de Marta Traba ?

Otherness Reproduced: Trends and Paradoxes

Nathalie Roelens

nathalie.roelens@uni.lu

Paola Capone

Professeur d'histoire de l'art

Université de Salerne

capone@unisa.it

La tentation de saint Antoine de Jérôme Bosch : un grimoire à ré-interpréter

Le triptyque de Bosch est une des œuvres les plus énigmatiques de l'histoire de l'art qui n'a recueilli aucun consensus auprès des exégètes les plus renommés. On y lut les récriminations d'un moraliste chrétien envers le vice, une polémique proto-protestante contre la corruption de l'Église, une apologie de la magie hermétique, un manifeste hérétique (des Cathares ou des Adamites), voire l'illustration d'un remède contre le « feu de saint Antoine », « feu ardent » ou « ergotisme » qui pouvait causer des convulsions et des hallucinations. L'œuvre a été déchiffrée comme un grimoire ou comme un hiéroglyphe. Chaque élément fut lu comme un symbole, dont les sources remontent au folklore, aux tarots, à la nécromancie, à l'alchimie, à la cabale, à la Bible, au Malleus Maleficarum. Chaque figure, loin d'être le fruit du délire ou de l'inconscient tourmenté du peintre, traduirait de façon visuelle les malédictions atroces du Deutéronome, des Prophéties et de l'Apocalypse, les coutumes grotesques du Carnaval ou les croyances que Bosch partageait avec ses contemporains. L'infinité de détails – lettres d'une langue dont nous ignorons l'alphabet – font de cette Tentation de Lisbonne un grimoire dont le code doit être sans cesse réinventé.

Otherness Reproduced: Trends and Paradoxes

Nathalie Roelens

Federica Rainelli

PhD student
Università degli Studi di Padova
fede.rainelli@gmail.com

Paper Gods. Tradition and Innovation in the Representation of the Sacred among the Otomies of the Eastern Highlands (Mexico)

The Eastern Highlands Otomies are among those few ethnic groups who still use paper-cut figures to represent the extra-human entities they worship. These figurines—as well as all the paraphernalia involved in the ritual practice—testify a peculiar aesthetic ideology constantly developing on the basis of a dialectical tense between tradition and innovation. In fact, if on the one side the indigenous exegesis states the invariable character of these kind of representation, on the other an historical analysis (Sandstorm 1981; Sandstorm – Sandstorm 1986; Galinier 1990) attests a considerable variability through space and time depending on the tastes, bents and aesthetic ideals of the community as well as of the single ritual specialist in charge of the ritual performance's mise-en-scène. According to this matter of fact, the aim of this paper will be to show how the representation and reproduction of the sacred might be interpreted as a way to (re-)produce cultural identity, underling how reproduction might serve as a mnemonic device and highlighting the aesthetic horizon implied in symbolic action. More specifically, variations and resemblances will be analysed in order to point out how repetition might be innovative and innovation repetitive (Eco 1985), both dealing with a series of "natural symbols" (Douglas 1970) that, at their minimal components, serve as matrices for further elaborations and representations.

Otherness Reproduced: Trends and Paradoxes

Nathalie Roelens

Michal Tal

Doctor

Technion- Israeli Institute of Technology

michalt@tx.technion.ac.il

Identity Matters: 'Originals' and 'Copies' in Literary Works Focusing on the Theme of the Double

This paper offers to address the theme of originality and authenticity from the perspective of literary works focusing on the theme of the double (Doppelgänger). Works focusing on this theme present a protagonist who encounters his/her double. This encounter often casts the protagonist(s) into a thorough investigation of one's authenticity in view of the identical other. One tends to see oneself as either the origin or the copy, which has severe impact on one's self image and identity. In fiction, this inner conflict often has an external manifestation in terms of an open struggle between the two. In addition, the identity between the two frequently tempts at least one of the latter to pass him/herself off as the other. The motives behind doing so range from exploring different life conditions to discovering better opportunities. The act of impersonation has a significant impact on both the figures involved in it and their surroundings.

The paper will analyze stances of such literary (and psychological) reproduction which occur in literary works focusing on theme of the double—as exemplified, e.g., in Dostoyevsky (1846), Twain (1881), Millas (1990), Saramago (2002) – in order to reveal the means protagonists use to verify their originality and the emotional impact of such a reflective investigation on their self-image, as well as the possible benefits they may derive from possessing a "self reproduction".

Performance et formes multiples de l'illustration

Brigitte Friant-Kessler

Brigitte.Friant-Kessler@univ-valenciennes.fr

Sophie Aymes

senior lecturer

Université de Bourgogne

sophie.aymes@u-bourgogne.fr

Capturing gesture: illustrations to dance narratives for the Beaumont Press

The aim of this paper is to explore Modernist illustrations to narratives on dance and to examine the interplay of word and image in the reproduction of gesture. I will determine how these pictures encapsulate modern attitudes to gesture—be it the dancer's movements or the draughtsman's graphic handwork—and how this contributed to challenge and redefine the art of illustration.

The reproduction of gesture became a crucial aesthetic concern in the realm of illustration at a time when the reproduction of the artist's creative handwork was fundamentally altered by the introduction of photomechanical processes. This brought to the fore the status of the creative gesture as marker of originality and singularity. Significantly, illustrations of modern dance narratives have a meta-kinesthetic dimension. Not only do they represent gesture but they also encode the intentionality and energy of the creative gesture that brought them to life.

In order to explore the paradoxical attempt to reproduce the energy as well as the transient and performative aspect of gesture, I will look at *Impressions of the Russian Ballet* published by the Beaumont Press (1918-1922)—a private press set up by Cyril Beaumont who became a leading dance critic and historian—and I will focus on Ethelbert White's contributions in *L'Oiseau de Feu*, *The Three-Cornered Hat* and *Thamar* (1919).

This research draws on Tim Ingold's anthropological approach, Robin Veder's exploration of "kin-aesthetic modernism" and Susan Jones's work on Modernist literature and dance.

Performance et formes multiples de l'illustration

Brigitte Friant-Kessler

Timothy Erwin

Professor of English
University of Nevada, Las Vegas
timothy.erwin@unlv.edu

A Carracci Venus and the Stuart Court

In an illustrated twenty-minute talk I'd like to pose some questions about why a linear seated Venus associated with the Carracci academy should be reproduced in several forms at the Stuart court during the Restoration. The paintings depict Venus at her toilette and reflect the rivalry of Venus and Diana for the heart of Adonis. As Ovid tells it, Diana has already seen to the death of Adonis even as Venus prepares to visit him. Anne Killigrew, maid of honor to Mary of Modena, painted a "Venus Attired by the Graces" after Annibale Carracci and his student Francesco Albani. John Blow presented an opera called "Venus and Adonis" at the court of James II where the graces dance a gavotte around the goddess. And Aphra Behn penned a coronation ode for James and Mary in which "Nymphs ply all their Female arts / To dress [Venus] for Her victory of hearts." Clearly, the iconography of Venus at her toilette is a visual-verbal narrative that the court enjoyed in multiple forms -- as choral song, narrative painting, and commemorative verse. But why?

In a recent monograph I've traced the iconography back to the chaste Uranian goddess of Pausanius and forward to Alexander Pope's "Rape of the Lock." The connection figures in Pope's engraved frontispiece, in the toilette scene ending canto one, and the final metamorphosis of the lock into a star sacred to Venus. Is Pope's poem a lament for a lost ideal of linear beauty?

Performance et formes multiples de l'illustration

Brigitte Friant-Kessler

Alina Martimyanova

PhD candidate in East Asian Art History

University of Zurich

alina.martimyanova@khist.uzh.ch

Disseminating the narrative of crime and retribution: on the relation of Chinese folk prints and their sources in theatre, literature and criminal cases.

A group of Chinese sheet prints produced by thousands of inexpensive editions between 19th and early 20th centuries presents itself to a European eye as a prototype of modern comic strips. Both in their visual form of image boxes or tableaus, each containing a separate part of a narrative and supplemented by supporting text, and in their wide dissemination among the population, they are strikingly reminiscent of their Western counterparts. In late imperial China and even during the early years of the Chinese Republic real or fictional criminal narratives were eagerly appropriated into the cultural matrix, as literary storylines, theatrical plots, popular imagery and into oral storytelling, supported by pictorials.

Basing on a case study of a rare unpublished print from the collection of the Rietberg museum entitled “Retribution for Killing One’s Son” (Sha zi bao 殺子報), I propose to discuss the phenomena of the “crime and retribution” imagery in Chinese popular culture. The source of this particular narrative was a novel, which, in its turn, was based on a real incident that occurred between 1875-1909 in Tongzhou. It is, however, difficult, to assess whether the popular imagery of the “son-murder” cases was inspired directly by the novel or rather by numerous theatrical pieces based on the same narrative.

A discussion of the inherent iconographic conventions of such prints and the fluid essence of their source narratives strives to (re)-consider their nature as reproduced narrative illustrations or as visual renditions of related theatrical performances.

Performing Texts: Pictures Replicated in texts, Texts Reproduced in Pictures

Vega Tescari

vega.tescari@usi.ch

Marco Musillo

Post-Doc Researcher

Kunsthistorisches Institut in Florenz (Max-Planck-Institut)

marcomusillo1@gmail.com

Manchu Lotus Flowers on Photographic Paper: Empress Cixi between Text and Image

In 1857 the Empress Dowager Cixi (慈禧, 1835-1908) became regent in the name of the four years old Emperor Guangxu (光緒). Cixi regarded her painted and photographic portraits as important vehicles to promote the Qing Dynasty, and to fashion a new image of herself as a capable ruler. My paper will thus analyze two portraits of the Empress made at the beginning of the twentieth century by the new appointed court photographer, Xun Ling (勛齡, 1874-1943). The first picture shows Cixi and her attendants on a barge on the imperial Zhonghai lake in Beijing, dressed as Guanyin, the bodhisattva of mercy; and the second, inside the Forbidden City, represents the Empress in the guise of Avalokiteśvara, the bodhisattva of compassion. This couple of photographs were staged in order to present Qixi as living embodiment of Buddhist divinities, and therefore required a detailed masquerade, framed by written characters stating her identity, or standing as auspicious symbols. The present study will explore how, under the surface of a theatrical composition, such representations are grounded in the dialogue between the literary and the photographic, and hint to a specific need to harmonize the traditional (gudai, 古代 literally ‘ancient’) to the modern (xiandai 現). From this perspective the new medium of photography may be seen as a vehicle for creating a reverberation through which the written sign becomes tangible element of the sitter’s corporeal reality.

Performing Texts: Pictures Replicated in texts, Texts Reproduced in Pictures

Vega Tescari

Arantxa Romero

Phd student

Universidad Complutense de Madrid / Residencia de Estudiantes (CSIC)

arantxaromerogonzalez@gmail.com

Photography as a poetic machine: Notes on Christian Dotremont's "logoneiges".

In 1963, the poet and painter Christian Dotremont began to contrive his "logoneiges" during a number of trips across Lapland, a country with whose runic writing he was fascinated. The term "logoneige" refers to a kind of artwork which takes to the limit the notion of "logogrammes", hybrid creations where calligraphy and verse are confronted. By means of these artworks, the white of the paper is replaced with the infinite whiteness of Lapland's landscape, where the insignificant strokes get lost in the snow. Indeed, the "logoneige" would disappear if a "second writing" were not added: the photographs themselves, which both preserve and double the work. This type of writing is so reproduced thanks to this double character which could connect by contacting, as an index, the handwritten with the artificial, the ephemeral with the permanent, the spontaneous with the automatic. By analyzing alongside Roland Barthes and Jacques Derrida, together with the writings of Dotremont, this paper proposes that photography is, in the "logoneiges", not only a mere witness but, on the contrary, a poetic tool, which does not only reproduce but re-produces the poetic sense of the work. Thus, when does the poetic operation come to an end? We want to develop a reflection on this multiple time that creates double, even triple writings compared with "logogrammes", attempting to prove the poetical reach of this singular machine by which, in "logoneiges", a different sign would be added.

Performing Texts: Pictures Replicated in texts, Texts Reproduced in Pictures

Vega Tescari

Maria Taboza

Candidate au doctorat en Littérature et arts de la scène et de l'écran
Université Laval
maria-aparecida.taboza.1@ulaval.ca

Le littéraire au risque des images chez Julio Cortázar

Après l'expérimentation formelle de Marelle (1963), où il y a plusieurs références à l'univers des images, l'écrivain argentin Julio Cortázar continue à inventer des livres qui radicalisent l'écriture entre le déchiffrage et la visualisation, comme Le tour du jour en quatre-vingts mondes (1967), Dernier round (1969) et Territoires (1978). Ces œuvres mettent au jour une esthétique du fragment, du montage et du collage de différents textes et images, en faisant appel à un «lecteur ingénieur» capable de dessiner son propre parcours et d'établir des liens entre les éléments textuels et visuels. À partir d'une approche intermédial, qui présuppose l'espace hybride et dynamique entre les différents arts, à cette conférence nous discuterons l'impact de l'intégration entre le texte et l'image à la création de nouveaux modes d'écriture et de lecture. Dans ce sens, nous soulignons la pensée de Vilém Flusser (1984) et de Silvestra Mariniello (2011). Le premier propose une réflexion sur la crise de la linéarité résultant de la large diffusion des images techniques après l'invention de la photographie, déclarée par lui comme la plus grande révolution après l'invention de l'écriture. Mariniello, quant à elle, considère que le discours s'ouvre au visible et la visualité devient discursive avec l'avènement de l'imagerie au XXe siècle. Dans ce sens, Cortázar bouleverse les frontières du texte, et parfois de la page et du livre, et expose le discours littéraire au risque des images.

Photobooks or Phototexts

Anna S. Arnar

arnar@mystate.edu

Miryam Criscione

PhD student

Università degli Studi di Udine

miryamcriscione@gmail.com

Reflections on some Photo-books

My proposal wants to highlight a specific editorial product, the authorial photo-book published in Italy, in which text and image are associated to create new levels of signification: photography, reproduced in a photo-book, is frequently subject to reframing and cutting operations that can be explained by reference to the text, caption or introductory essay. In particular I intend to focus my attention on the relationship between photographer and writer in the publication of Italian photo-books: does the writer always understand the reasons of photography? In fact it is well known the interest that some important figures of Italian literature give to photographic themes in their literary works, still not entirely clear is the contribution they have made to the development of the authorial photo-book. So, as final case-study, I want to examine a number of photo-books realized by the photographer Giuseppe Leone, born in Ragusa in 1936, with three Sicilian writers Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino and Vincenzo Consolo to draw some conclusion about the relationship between photography and literature in the singularity editorial of photo-book.

Photobooks or Phototexts

Anna S. Arnar

Polly Galis

PhD Researcher
University of Leeds
jl10p2g@leeds.ac.uk

Writing(?) Sex and the Corpo-Real: Annie Ernaux and Marc Marie's L'Usage de la Photo

I will discuss Annie Ernaux and Marc Marie's auto-photo-text, *L'Usage de la Photo*, focusing on the photographs and Ernaux's accompanying commentaries. I will argue that Ernaux exploits the oscillation between photographic and textual representations of sex and the body to incorporate multiple facets of sexual experience, blur temporal spaces and problematize the photo-text binary itself. On the one hand, Ernaux promotes photographs' ability to still the past by acting as traces of corporeal experience, and to inform hers and Marie's future sexual experiences too. In addition, photographs remediate clichés and tropes privileged in the media and pornography, and act as portals to the readers' personal memories of past corporeal and sexual experience. On the other hand, the photographs selected by Marie and Ernaux (typically of discarded clothes) often reveal less of the there-and-then of bodily or sexual experience than the written text, which privileges instead Ernaux's personal affiliation with the given photographs specifically. There is thus a hierarchy at stake between the intended meaning of the photograph articulated by Ernaux in her commentaries, and those additional ones brought forward by the reader/viewer, which are often at odds with one another. Ultimately, neither takes precedence. On the contrary, they are involved in a mutual value exchange. In this way, Marie and Ernaux's photo-text allows for a more nuanced representation of sexual and corporeal experience than photographic or textual representation alone, and makes us rethink the question of authorial intention, meaning and authenticity.

Photobooks or Phototexts

Anna S. Arnar

Federica Chiocchetti

PhD researcher, University of Westminster, London and Founding director of the Photocaptionist
University of Westminster, UK
federica@photocaptionist.com

The Photo-literary Book

Within the incredibly prolific realm of photo-books the paper aims at exploring the sub-genre of photo-literary books, where text is a fundamental element in the narrative, not a mere introduction or essay on the photoworks. The idea is to analyse the diverse and promiscuous nature of this sub-genre of photo-books, where ‘word and image become partner in a dance’, as pointed out by Horacio Fernández in his seminal *The Latin American Photobook* (New York: Aperture, 2011), through a selection of historical and contemporary case studies. From ancillarity to complicity the paper intends to investigate the relationship between textual and visual materials in photo-literary books, focusing on notions of authorship, ‘photophobia’, ‘coding disorder’, impact on the reader, and tracing their evolution from the nineteenth century to nowadays. The case studies include: publications where the author of the photographs and of the texts coincides, like Peter Henry Emerson and Larry Sultan; books where the photographs can be anonymous - or their authorship is not so important or not credited—while a major poet has written the text, like Bertold Brecht’s *Kriegsfibel* (*War Primer*); examples of predominance of photography on text and vice versa, where either the text functions as mere photo-caption or photography as mere illustration. The paper will also touch upon recent publications characterised by a subtle—at times subversive—cooperation between images and words, such as Italian contemporary photoartist Francesca Catastini’s book on the mysteries and misunderstandings of Anatomy, *The Modern Spirit Is Vivisection*.

Photobooks or Phototexts

Anna S. Arnar

Margaret Denton

Associate Professor, Art History

University of Richmond (Virginia)

mdenton@richmond.edu

Promenades poétiques et daguerriennes—Bellevue: Photography and/as Narrative

In 2013 the Bibliothèque nationale published in book form a digitized copy of *Promenades poétiques et daguerriennes—Bellevue* by Louis-Auguste Martin. The selection of this 1850 work was no doubt due to the fact that it is one of the earliest efforts to combine photographs with text, a topic I addressed in a 2011 article in *History of Photography*. The emphasis in that article was on situating Bellevue within the context of early efforts to encourage the creation of a photographic printing establishment in France.

For this paper I want to shift from viewing Bellevue as an explicit demonstration of the potential of combining photographs with text to their implicit relationship. In the text/poem Martin narrates his trip by railway from Paris to the nearby village of Bellevue. Unlike William Henry Fox Talbot's *The Pencil of Nature* (1844-46), in which the tipped-in photographs are referred to as "Plates" and presented as both "Contents" and "Illustrations", Martin inserts his photographs between the lines of the poem to which they correspond. This arrangement tethers the images to the text to a certain extent, but they do not act as mere illustrations. What then is their relationship to Martin's narrative? How do they contribute to the meanings of the work?

This paper addresses these questions by teasing out the implications of the statement made by one of Martin's fellow Société héliographique members that photography, like writing, is a means of rendering thought.

Photography, Reproduction and Text

Ellen Handy

e handy@ccny.cuny.edu

Sophie Junge

Dr., Postdoc at Center for Studies in the Theory and History of Photography at the Institute of Art History
University of Zurich
Sophieantonia.junge@uzh.ch

"Groet uit Java": Picture Postcards and the Meaning of Photography

Images from the Dutch East Indies (present-day Indonesia) have been legitimizing Dutch colonial activity since the seventeenth century. Especially nineteenth century-photography was used to repress indigenous populations and to demonstrate Dutch authority on the archipelago. Nevertheless, it was not photography but the reproduction of photographic images that made the colony a place to be seen. Throughout the nineteenth century only few local studios took pictures of the Dutch East Indies and even fewer photo albums travelled back to the Netherlands in the luggage of retired colonial staff to stay in the private space of the family. It was not until the introduction of mass-reproduced images around 1900 that the visibility of the colony drastically increased.

This paper examines topographical picture postcards from colonial Java. In extending postcolonial research on representations of indigenous "Others," the paper will argue that photographs of colonial space around 1900 could only be understood in specific visual or textual framings as provided by the postcard which combined existing imagery with European postcard-designs and textual information. Secondly, these postcards did not only use European iconography but were themselves produced in Western countries and sent back to the Indies—before travelling from colony to 'motherland' as icons of Dutch imperialism.

As famous colonial representations, picture postcards shaped the image of the Indies as well as the image of early photography itself. Furthermore, they are proof of transpacific networks in terms of reception and production circulating between photographers, printers and viewers as objects and representations at the same time.

Photography, Reproduction and Text

Ellen Handy

Jennifer Green-Lewis

Associate Professor of English
George Washington University
jmgl@gwu.edu

A Magic Snuffbox: Microphotography, Photomicrography, and Wonderland

On the same day that Charles Dodgson took the Liddells out on a boat and told them the story of Alice's adventures underground, his diary relates that he later took the girls back to his rooms to see his collection of microphotographs. Most likely he had purchased some as curios appropriate to the games and puzzles with which his rooms were furnished. The girls would have had to look at the tiny photographs through the microscope, thus encountering the same process of miniaturization and expansion that Alice experiences.

Nineteenth century microphotography was a kind of parlor game in which shrinking the world and then subsequently unshrinking it was the main interest, but imaginations were frequently sparked by its future possible uses. As one reviewer enthused in the London Times of February 1859, "the whole archives of a nation might be packed away in a snuffbox." American readers the same year read about "a portrait of Dickens no larger than a pin's point, and [...] the Houses of Parliament about the size of the eye of a common darning needle [...] the Lord's Prayer taken on a speck no larger than the point of a common pin."

This paper will argue first that the peculiarities of scale inherent in the experience of microphotography overtly shaped Alice's Adventures in Wonderland (1865). It will then make the more subtle case that photomicrography, which effectively shrinks the viewer into a world of extraordinary detail, served similarly to affirm a perceptual instability that marked both British and American narrative of the late-nineteenth century.

Photography, Reproduction and Text

Ellen Handy

Xenia Vytuleva

Adjunct assistant professor
Columbia University, New York
xenia.vytuleva@gmail.com

A Note on an X-ray

“Music on bones”—as it was referred to in KGB documents of the Soviet Government, is perhaps the most radical example in the history of the “text/image” interlocking and mutual transformations. Armed with a small note of a title of the song, the exposed X-rays were no longer regarded as a medical document, no longer were they serving as a record of human physical identity. These records became the foundation of a new form of media, the abstract techno-basis of a new layer of “secret” and “precious” information unfolding the unforeseen potentialities of Benjaminian “reading the image”. An illegal and secret practice was the only way to distribute Western pop-music during the Cold War. Jazz, and Foxtrot were recorded on images of the interiors of the bodies of Soviet citizens.

This paper sought to discover how this particular hybrid form of media marked a fatal displacement from X-ray routine to cultural and social phenomenon, which blurred the borders of personal and impersonal in contested and liminal spaces. An essential strategy of this experiment is to re-think and re-calibrate the status of text/image relationship within the broader trajectory of contemporary forms and methods of reproduction. Laying at the intersection of poetry, politics, collective memory, secrecy, science, danger and social privilege, “Music on Bones” became a powerful trope in the history of “imagery perception” in its political, economical and ideological domains.

Photography, Reproduction and Text

Ellen Handy

Jason Hill

Asst. Professor
University of Delaware
jehill@udel.edu

Pseudo-Environment of Paper: Ad Reinhardt, Weegee, and the News about Urban Navigation

Promising an image or an atlas of the city's previous day's affairs, it was a necessary condition of the daily New York City newspaper c. 1940 that it voiced its discourse as one based upon the objective presentation of fact. For Lewis Mumford, writing against this grain in the late nineteen thirties, the newspaper merely closed modernity's dehumanizing circuit, offering a secondary registration on paper of a city whose activity had already been structured in terms of that same pulpy material, an immanence of stock tickers, movie tickets, sports scores, and the factual like; all printed indices of phenomena both precisely measurable and experientially remote. It is a striking feature then of the 1940s New York City tabloid PM that is was wholly absorbed in negotiating with print journalism's own significant limitations as a technology for the graphic description of New York. The present lecture will consider PM's reckoning with these limits in the practice of its day-to-day accounting of its city through a particular focus on its editors' disruptive overlaying and juxtaposition of maps and photographs, those two dominant print-journalistic pictorial and information-rich media of facts, each ordinarily serving to clarify and guarantee the content of the other. In their presentation of the visual reportage of Weegee and Ad Reinhardt, PM offered a willful editorial insertion of mediating noise into the ostensibly uncorrupted signal of journalistic communication.

Printed Matter: Conceptualism and Dissemination

Regine Ehleiter

ehleiter@hgb-leipzig.de

Katharine J. Wright

Andrew Mellon Postdoctoral Curatorial Fellow
The Metropolitan Museum of Art, New York
kaj287@nyu.edu

Newsstand Conceptualism: Contemporary American Artists, Periodicals and the Democratic Dissemination of an Artistic Idea

At the core of conceptualism is an inherent conflict: by its nature, conceptual art aims for dissemination even as it traditionally resists the chronicling that necessarily comes with it. Simply put, in its purest state conceptual art remains merely an idea; in its practical form, however, that idea's very survival and perpetuation is predicated on its documentation and reproduction.

Print periodicals mirror this dichotomy, being at once physical and ideational, archival and ephemeral, publicly available yet personally experienced. In fact, as this study, which stems from my forthcoming book, will argue, mass media outlets provided artists of the nineteen sixties and seventies with an ideal platform to simultaneously embody and communicate their most conceptual aims. As evidence of this phenomenon, my paper will focus on three conceptual artists—Ray Johnson, Yoko Ono and Terry Fugate-Wilcox—and the print advertisements they created between 1964 and 1971 to publicize artworks, galleries and exhibitions that existed solely in their minds. Though ranging in intent from the utopian to the farcical, each artist's project problematized the commodification of the art world, lobbying instead for an art form and display practice that was equally dematerial, non-auratic, reproducible and democratic. Thus, in analyzing the creation and dissemination of these important yet understudied advertisements-cum-conceptual artworks, this paper will contend that mass media periodicals proved vital to artists seeking to realize the full dematerialized, propagative potential of their work at the height of the conceptual art movement.

Printed Matter: Conceptualism and Dissemination

Regine Ehleiter

Antje Krause-Wahl

Assistant Professor

Kunsthochschule Mainz, Johannes Gutenberg Universität Mainz

krausewa@uni-mainz.de

Bodies that Materialize—The Magazine Projects of Eduardo Costa and Robert Heineken

In the nineteen sixties Argentinian artist Eduardo Costa and West Coast artist Robert Heinecken used magazines to disseminate their work and to criticize institutions.

Eduardo Costa developed for Una Moda (Relato) (1970) molds of body parts like ears and fingers to show them as “fashion”-photographs in art and fashion magazines (Caballero, Kulchur, Vogue). His Fashion Show Poetry Event (1969, together with Hannah Weiner, John Perreault), a fashion show with clothes developed by artists, was distributed via Harper’s Bazaar and announced in Vito Acconci’s 0-9. Robert Heineken’s Magazine MansMag (1969) and his long term project Periodical is based on pornographic imagery found in magazines: he altered existing pages with techniques like superimposing or cutting, creating his own subversive objects.

Their practice has been described as critique of commercial manipulations, female representations and mass produced illusions in mass media (Alexander Alberro, 2006). But within this perspective it is dismissed, that their central concern is how bodies materialize. Why does Costa use golden molds and relates to ancient cultures and rites? Why is Heinecken occupied with how to physically manipulate the found pornographic photographs and magazines?

In my talk I will relate Costa’s and Heinecken’s projects to Marshall McLuhan writings that have been read by both. In McLuhans and Quentin Fiores Medium is the Massage (1967) information technologies are regarded as new utopia, but what will happen to the body in the wake of the extension of the human senses remains an open question.

I will situate the artistic practices of Costa and Heinecken within this ambivalent situation. I will argue, that they are material explorations of the dematerializing of the body that is furthered in nineteen sixties visual culture. To what extend their cultural background cause the artist’s different approach to conceptual art will be analyzed.

Printed Matter: Conceptualism and Dissemination

Regine Ehleiter

Sajda van der Leeuw

DPhil candidate

Department of Art History, University of Oxford and Terra Foundation Predoctoral Fellow
Smithsonian American Art Museum, 2016-2017

sajda.vanderleeuw@linacre.ox.ac.uk

Avalanche's Printed Matter: Land Art Beyond Objecthood

Willoughby Sharp, who was one of the founders of the artists' magazine Avalanche, recollects that he wanted the magazine to be like an 'avalanche' in the cultural landscape of that time: "It reconfigures, breaks down the old structure". This metaphor was inspired by the Land Art movement in the late nineteen sixties (Sharp being the curator of one of the first Earth Art exhibitions in 1969), that not only included on-site earthworks like Robert Smithson's Spiral Jetty in the Great Salt Lake in Utah, but already from its beginnings incorporated a broad range of media. Smithson (but also others like De Maria) made many films, for example, with his film Spiral Jetty becoming the most famous Land Art film, while other artists working in Land Art were using photography, projections (Michael Heizer's projections in the Information exhibition), photo-light boxes, texts or, indeed, the magazine. This paper will explore the mutual influence between Avalanche and Land Art, by focusing foremost on the first issue of Avalanche (Fall, 1970), which shows the ways in which the Land artists were using the magazine as a conceptual site (and not only as documentation). In doing so, it will be shown how these artists' dynamic practices, transgressing borders between the later established categories of "Land Art", "Conceptualism", "Performance Art", et cetera, were interested in what Luis Camnitzer has called 'dematerialization': by reducing the loss of information and showing the intermediate steps by combining the material on-site artwork with the world of media, texts and concepts.

Printed Matter: Conceptualism and Dissemination

Regine Ehleiter

Barbara Reisinger

PhD candidate

University of Vienna/NCCR eikones, University of Basel

barbara.reisinger@univie.ac.at

Nothing But Stripes? Historicizing Daniel Buren's Printed Papers

Since Daniel Buren established 8,7 cm wide stripes as his 'proposition' in 1967 he uses equally wide, alternatingly coloured and white stripes "qui ne sont que des bandes verticales égales, alternées blanches et colorées de 8,7 cm de large".

These today easily recognizable stripes derived from pre-striped fabric that Buren started to use in 1965, and were reproduced on paper for his papiers collés. The tautology of the stripes that are supposed to be nothing but stripes neutralized the motive in order to use it as a tool to end painting and to eclipse the medial specificities of both fabrics and papers. Buren has ever since been perpetuating a narrative of finding his end to painting that the critical reception of his work was largely happy to adopt. The stripes are de-mediatized and de-historicized through these claims of anonymity and neutrality.

My paper presents a reading of the papiers collés against this dominant narrative. The mechanical reproduction of patterned papers that are cropped and fitted in accordance with a specific site has a history in wallpaper production, just as stripes were a dominant motive in pattern design. Buren's negation of painting through the de-mediatized stripes is confronted with the specific history of the medium of reproducible pasted paper, a confrontation that reveals a connection between site-specificity, reproducibility and decoration.

Quand la bande dessinée se reproduit: imitation, reprise et rétro-réflexivité

Benoît Crucifix et Giorgio Busi-Rizzi

benoit.crucifix@ulg.ac.be

giorgio.busirizzi2@unibo.it

Henri Garric

Professeur de littérature comparée

Université de Bourgogne

laurenri@orange.fr

Spirou, Lucky Luke, Mickey : reprises récentes de séries classiques de bande dessinée

Parallèlement ou non à la poursuite des grandes séries classiques de la bande dessinée franco-belge, les éditeurs français et belges proposent de plus en plus des reprises explicitement basées sur l'idée d'un retour réflexif sur la série mettant en valeur l'auctorialité spécifique de dessinateurs et de scénaristes renommés : la série «Le Spirou de...» parallèle à la série Les Aventures de Spirou et Fantasio est particulièrement significativement de cette tendance, mais elle a été illustrée par d'autres séries. Nous étudierons, autour de trois albums, Spirou, le journal d'un ingénieur (2008), d'Emile Bravo, L'Homme qui tua Lucky Luke (2016), Mathieu Bonhomme et Mickey Mouse's Graziest Aventures (2016) de Lewis Trondheim et Nicolas Keramidas, l'articulation entre la répétition, la reprise, le clin d'oeil, d'une part, et l'invention d'une subjectivité personnelle auctoriale.

Quand la bande dessinée se reproduit: imitation, reprise et rétro-réflexivité

Benoît Crucifix et Giorgio Busi-Rizzi

Simon Grennan

Research Fellow In Fine Art
University of Chester, UK
simon.grennan@zen.co.uk

Constrained Drawing in Seth's' Clyde Fans Book One.

This paper will consider the implications of the use of a self-conscious constraint, or general rule, utilised by Seth in making the graphic novel Clyde Fans Book One (2004). It will demonstrate how Seth never includes anything in Clyde Fans that either derives from the past post-1955 or that is not Canadian, outlining how a reader's relationship with Seth is also defined by knowledge of both forms of representation that allow "Canada, pre-1955" and forms of representation made by comic strip artists and their collaborative producers in the present (Tynyanov 2000:35).

Seth uses a history of specific past forms of representation to self-consciously form his own. Contemporary reading of Seth's book parallels this adoption of past forms, with the result that readers participate alongside Seth in taking a position to orient themselves to a specific past. In taking that position, they place themselves in relation to the people whose forms of representation they experience in Seth's historic time and their own.

This paper will propose that Seth's characteristic use of past forms lies in making a group of past actions an occasion for self-consciousness (Baetens 2003). It will finally consider the significance of the ways in which Seth's project is unlike Menard's fictional project in Borges' famous Pierre Menard, author of the Quixote (1939), by outlining a structure of subjective relationships that these works manipulate through the use of constraints in different ways.

Quand la bande dessinée se reproduit: imitation, reprise et rétro-réflexivité

Benoît Crucifix et Giorgio Busi-Rizzi

Nicolas Verstappen

Lecturer
Chulalongkorn University
Nicolas.V@chula.ac.th

Quand Popeye et Mickey se font siamois : amalgamation dans la bande dessinée thaïlandaise du vingtième siècle

Lancé dans la modernisation du Royaume de Siam afin d'en éviter l'annexion par des puissances coloniales aux aspirations prétendument civilisatrices, le roi Chulalongkorn repensa les structures institutionnelles locales sur base de modèles occidentaux tout en les adaptant aux valeurs et aux besoins propres à sa nation. Baptisée «Siwilai», cette entreprise d'amalgamation de forme allochtone et de contenu indigène s'étendit aux productions artistiques au début du vingtième siècle. La bande dessinée, après une apparition timide dans les années 1910, connaîtra son essor au Siam à la fin des années 1920 en accomplissant un processus de croisement interculturel similaire. Empruntant le cadre formel des productions occidentales, la bande dessinée siamoise puisera ses sujets uniquement au sein de son patrimoine littéraire pour expliciter visuellement la morale de poèmes proverbiaux en 1929 ou revisiter en 1932 le conte populaire de Sangthong. Ce dernier récit introduira Khun Muen, premier personnage célèbre de la bande dessinée siamoise et reproduction directe du Popeye de E.C. Segar mais adapté au contexte de l'ancien Royaume d'Ayutthaya. Popeye et Mickey, fusionnés en un être composite nommé LingGee par Witt Sutthasatien en 1935 dans un recopiage des strips du récit «Rumplewatt the Giant» de Floyd Gottfredson, serviront également de modèles à plusieurs autres personnages fameux de la bande dessinée thaïlandaise dont un Mickey et Goofy devenus humains sous la plume d'Adirek Ariyamontri. La présente étude se propose d'explorer, dans leur contexte culturel particulier et sur base de sources primaires, quelques hybridations et emprunts notables dans la bande dessinée thaïlandaise du siècle passé.

Que reproduit la première presse illustrée (XVII^e-XIX^e siècles)?

Marta Caraion

Marta.Caraion@unil.ch

Cécile Chartier

English teacher, Deputy head of the language department

Université d'Evry-Val-d'Essonne

cecilechartier@gmail.com

Le Charivari et Punch : circulation des images satiriques entre la France et le Royaume-Uni

Lorsque le journaliste Henry Mahew et l'illustrateur Ebenezer Landells créèrent un hebdomadaire illustré satirique en 1841 à Londres, il l'intitulèrent Punch, or the London Charivari, citant ainsi ouvertement le quotidien français Le Charivari (créé en 1832) dès sa page de titre. Le Charivari est une référence incontournable et connue de tous, un modèle à imiter, un exemple à suivre.

La présente communication se propose d'analyser les correspondances entre les illustrations de Punch et celles du Charivari pour les années 1841 et 1842 en s'articulant autour de l'actualité politique nationale (laissant de côté les illustrations de poèmes ou ce critiques littéraires et dramatiques) : trouve-t-on des correspondances entre le traitement de la vie politique de part et d'autre de la Manche ? En d'autres termes, Landells s'inspire-t-il des illustrations du Charivari pour commenter les affaires politiques britanniques ? Peut-on observer un dialogue entre les deux organes de presse ?

Cette étude s'appuiera sur le constat que la presse satirique illustrée peut être considérée comme un seul et même champ, avec son fonctionnement propre et ses logiques internes. Les artisans de cette presse, dont nous étudierons quelques exemples, est un public averti et cosmopolite, pouvant naviguer à travers les frontières et emprunter plus ou moins librement les uns aux autres pour importer, essaimer, imiter, concurrencer. Les frontières linguistiques et politiques changent alors d'enjeu et deviennent lieux de passage, de transactions, de négociations.

Que reproduit la première presse illustrée (XVII^e-XIX^e siècles)?

Marta Caraion

Barbara Selmeci-Castioni

Maître assistante

Université de Lausanne

Université de Bâle

barbara.selmecicastioni@unibas.ch

L'illustration du Mercure galant (1678-1710) au seuil de la mondialisation

Les grandeurs de la France de Louis XIV, mais également les fêtes italiennes, les palais de Madrid, les visites des ambassadeurs d'Afrique du Nord et d'Asie... Le programme d'illustration du Mercure galant dirigé par Jean Donneau de Visé de 1678 à sa mort en 1710, en soi un hapax dans l'histoire de la presse illustrée, est riche et varié : s'il tire assurément parti de différentes opportunités d'illustration à une époque où faire paraître un livre illustré (a fortiori un périodique mensuel) est une opération onéreuse et longue, Jean Donneau de Visé ne cantonne nullement l'illustration du Mercure galant, réputé être un organe de propagande du règne de Louis XIV, à la seule célébration des grandeurs du monarque. Par l'image, le périodique témoigne d'une singulière attention aux progrès divers, en France, comme à l'étranger. Par une rapide présentation de l'usage que fait le périodique de l'estampe, usage réel et usage rêvé, on tâchera de montrer comment, en pleine période de révocation de l'Edit de Nantes, l'illustration du Mercure galant, loin de se recentrer sur la France très catholique de Louis XIV, a pu être au contraire tentée de contribuer à asseoir les nouveaux échanges de savoirs et commerciaux qui marquent le début de la mondialisation.

Que reproduit la première presse illustrée (XVII^e-XIX^e siècles)?

Marta Caraion

Sandra M. Szir

Ph D in Art History, University of Buenos Aires. Assistant Professor

University of Buenos Aires

sandraszir23@gmail.com

The Popular Weekly Magazine Caras y Caretas and the Process of Massification of Visual Culture in Buenos Aires (1898-1908)

In the late nineteenth century in Buenos Aires the development of the capacity of multiplication of images expanded the industrial arts and, together with economic, social, technological and cultural factors, produced a transformation in visual culture. This change showed illustrated periodicals as one of its major carriers as well as one of its main physical supports. This paper aims to describe the emergence of the massive periodical illustrated press in Buenos Aires and considers its effects on the process of massification of visual culture of Argentina in the late nineteenth century and early twentieth century through the case of the weekly magazine Caras y Caretas.

The intellectual, commercial and material strategies that Caras y Caretas implemented led the magazine to become the first periodical in Argentina deployed a material capacity through the adoption of new technologies and the establishment of relations of production, to make hundreds of thousands copies weekly and consecutively reach equal amount of readers they attract increasingly synchronized with its representation modes. In this context, Caras y Caretas developed graphic and visual innovations that disseminated thousands of images among an urban middle and popular class audience.

As part of an approach frame that includes the magazine as representation and as a physical device, we ask for the categories of analyses to observe the intermediality between written speech and visual features. Additionally, it is important to question the transculturality, the national and local particularities in a context of global circulation of information on the cultural significance that carry their images.

Re-emergence and Reproducibility in Postwar Avant-garde Performance and Poetry

Johanna Malt

jo.malt@kcl.ac.uk

Kristen Nassif

Ph.D. Candidate, Art History
University of Delaware
klnassif92@gmail.com

Material Immateriality: Forming Connections through the Screen in Ragnar Kjartansson's The Visitors

Ragnar Kjartansson's 2012 work *The Visitors* is a nine channel video installation depicting eight musicians performing the poem *Feminine Ways*. Undoubtedly a performance in its original form, *The Visitors* transforms when reproduced for institutional installation. Arranged systematically throughout the gallery, seven screens hang flush to the wall, surrounding a double-sided screen suspended in the centre. Each screen represents the separate rooms in the mansion occupied by the musicians, and is accompanied with a speaker above from which the specific sounds generated by the musician emanate.

This paper seeks to investigate *The Visitors* through the screen, upon which the reproduced performance now depends. The installation, I argue, allows the artist to present the screen as both a solid material entity and as an immaterial threshold onto another space and time. Kjartansson's work encourages at once the cinematic experience of observing each musician as an individualized portrait and performance, but also catalyzes the viewer's movement in order to fully see, and hear, the work. As the viewers perambulate throughout the installation, they can appreciate the screen for what it is: a surface that mediates between the viewer and the representational space of the mansion—a membrane serving to establish boundaries between the internal and external, virtual and real. I suggest that the intersection of the material and immaterial in the reproduction of *The Visitors* dissolves the binary of the object and subject, generating a new kind of social space in which the very process of forming connections is brought back into consciousness.

Re-emergence and Reproducibility in Postwar Avant-garde Performance and Poetry

Johanna Malt

Márcia Oliveira

Post-doctoral fellow

Centre for Humanistic Studies, University of Minho, Portugal

marciacoliveira@gmail.com

The book as Archive: Writing, Performance and Memory in Portuguese Experimental Poetry

Art works in Portuguese Experimental Poetry have assumed complex relations between the medium, the artist and the viewer, with experiments that took the written word into the realm of performance and of three-dimensional space, therefore exploring its temporal and material dimensions, inside and outside the book. With this paper we will explore the potentialities inherent to the written word, which acquired with this artistic movement a metamorphic quality that can be traced back to baroque practices. Departing from the already explored idea of the baroque as a “transhistorical state”, we intend to identify, through the analysis of some works by Portuguese poet and visual artist Ana Hatherly (1929-2015), a “memory of processes” that keeps (re) emerging in contemporary artistic practices. The concept of fold (Deleuze, 1988) and inherent ideas such as fluidity and virtuality will be used as methodology on order to trace these relations, following Hatherly’s own lead, who developed a unique work of establishing “an archaeology of twentieth century Experimental Poetry” (Sousa and Ribeiro, 2004). These examples by an artist, or a contemporary scribe, who merged practice with theory, can lead us to a formulation of art historical practices based on the memory of processes and on artistic gesture. We hereby intend to contribute to the discussion of the relation between time and image (Huberman, 2003) by bringing forward a fundamental third party-movement.

Re-emergence and Reproducibility in Postwar Avant-garde Performance and Poetry

Johanna Malt

Ruth Hemus

Senior Lecturer
Royal Holloway, University of London
Ruth.hemus@rhul.ac.uk

Dada's Women Revisited: Dada's Legacy in Contemporary Visual and Written Work

In 2016, the centenary year of Dada's beginnings in Zurich, renewed attention was paid to the diverse interventions made by women artists, writers and performers. Their work was not only shown and commemorated, but revitalized in instances of creative and curatorial actions that sought to establish the movement's relevance for twenty-first century audiences. "La Dada Die Dada She Dada" (Aarau, Appenzell, Martigny, October 2014–January 2016), the first exhibition to centre on women in Dada, offered up a list of some sixty artists, writers, dancers, musicians and networkers and shed light on five individuals—Céline Arnauld, Hannah Höch, Angelika Hoerle, Sophie Taeuber and the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven. Bearing witness to a "conscious will" to establish a matrilineage (Mira Schor), the curators also commissioned five women artists to produce one or more video-based works in dialogue with an individual Dada woman. Complex interactions between word and image, already present in their predecessors' early twentieth century works, thus constituted stimuli for artists working in new social, cultural and technological environments one hundred years later. Taking as a spur the notion that the historical avant-garde was invigorated by new technologies (Dietrich Scheunemann), this paper considers to what extent these works can be considered a continuation, or indeed extension of avant-garde preoccupations, not least by the possibilities of sound and motion. The explicitly intertextual nature of these commissions makes them interesting case studies through which to consider in how far they deny the death of the avant-garde by offering renewals and re-emergences in time and across time.

Re-emergence and Reproducibility in Postwar Avant-garde Performance and Poetry

Johanna Malt

Clara Wörsdörfer

M.A. Art History, PHD candidate, Research Assistant (Institute for Art History)
Johannes Gutenberg-University Mainz (Germany)
clara.woersdoerfer@posteo.net

Until impossible? Reading, Watching, Performing with Allan Kaprow's "Activities"

In the 1970's the well-known American Happening artist Allan Kaprow (1927-2006) developed a body of work called "Activities", which to date has been the subject of little research. As exercises in the interweaving of action, observation, reflection and communication, the "Activities" encourage the participation of those involved. They were designed for pairs or duos and small groups and took place neither within museums nor in the artist's studio, but instead were primarily experienced within the private homes of the participants.

So called "Activity Booklets" allowed the realization of the "Activities" at different places and without the artist's presence. Produced to deliver the required information those booklets look like sheer instruction manuals at first sight, combining staged photographs and short texts. Looking at it in more detail, they reveal, however, a rather intricate and even ironic relation between image, text and options of performing. In my presentation I will discuss how the interaction of pictures and words opens up multiple levels of both performing realization and metaphorical readings of the "Activities". A special focus will be on the dichotomy of motion and stasis and the related notion of time. In which way can the participants experience the capturing of fleeting configurations, and how are ordinary activities repeated, slowed-down, and transformed into watchable, interpretable pictures or tableaux vivants? How is a time specification such as "until impossible" to be performed?

Even if Kaprow's Activity Booklets share some characteristics with conceptual art, his overall artistic practice might also be put in the context of the Neo-Avantgarde. Thus, it will be interesting to discuss how the "Activities" foster a consciously transformed experience of aspects of time such as duration, simultaneity, synchronicity, or time-out.

Réappropriations : recyclages, effacements, détournements

Livio Belloï

livio.belloi@ulg.ac.be

Michel Delville

professeur ordinaire à l'ULG

Université de Liège

mdelville@ulg.ac.be

Undoing Art

The success story of erasurist poetics in the contemporary art world has so far been ignored or relegated to the margins of literary and art history. Erasurism is rooted as much in contemporary philosophy's deconstructionist turn as in Duchampian found objects and Situationist détournements, of which many of the examples examined in this paper constitute both an extension and a critique. This paper argues that the history of erasurism deserves to be recounted in a positive mode and rescued from popular narratives of the decline and death of the avant-garde. It examines the relevance of erasure to today's culture which, by and large, values concepts over technique, rewriting over originality, self-reflection over aesthetic norms and values. Poised between effacement and defacement, erasurism pursues a logic which considers the artwork as an unfinished object that awaits future readings and negotiations to be provisionally refashioned, recycled and reconsumed. As the source text becomes the model for the artists and the victim of their transgressions and violations, the boundaries between creator and creature, process and product, producer and consumer, are dimmed in a haze of colliding gestures and interpretations.

Réappropriations : recyclages, effacements, détournements

Livio Belloï

livio.belloi@ulg.ac.be

1. Hélène Campaignolle

Chercheur CNRS

CNRS-Paris3 Sorbonne Nouvelle; CEEI

helene.campaignolle-catel@univ-paris3.fr

2. Karine Bouchy

Chercheure associée UMR Thalim (Paris 3-Sorbonne Nouvelle / CNRS / ENS)

Paris3 Sorbonne Nouvelle; CEEI

karin_b@yahoo.ca

Reproduction et création électrographique. Le déplacement photographique dans les revues de Philippe Clerc

Philippe Clerc (°1935), peintre, écrivain et photographe formé à l'Académie Julian, débute dans la peinture puis la sérigraphie. Il rencontre en 1973 Anne-Marie Christin avec laquelle il crée la revue l'immédiate (1974-1981). Dès 1980, il explore l'usage de la photocopie (ou électrographie) qui lui permet de conjoindre trois pratiques : l'emploi de la photographie – prise de vue de lieux contemporains ou réemploi de documents anciens –, la transformation de ces images par le biais de la photocopie, leur agencement séquentiel (par montage en planches ou succession en pages). Quatre revues témoignent de ce tournant : Riga (1990-1991), Akte (1990-1992), Cobalt (1992-1993) et enfin Ox (depuis 1991).

Partant de ces revues, nous étudierons les procédés par lesquels Philippe Clerc transforme l'image photographique à l'aide de l'électrographie : métamorphose par agrandissement ; altération par copies successives produisant une « dégénérescence » (Rigal) ; prélèvement par détourage ; (re)compositions visuelles par l'emploi du calque ; recadrages et mise en séquence. Certaines caractéristiques évoquent la facture picturale des débuts : rapports entre noir et blanc, « surfaçage » et affleurement du volume, dépôt de matière et matérialité du support.

Le dialogue instauré entre l'œuvre de Philippe Clerc et la pensée d'Anne-Marie Christin nous permettra en second lieu d'aborder les notions d'idéogramme/ signe, de récit/parcours, d'empreinte/copie. Loin de l'approche barthésienne analysée ailleurs (2004), les revues-images de Philippe Clerc sont pour A.-M. Christin des « fictions spatiales et graphiques » qui échappent à la narration et créent des figures qui s'agencent comme des « signes ».

Réappropriations : recyclages, effacements, détournements

Livio Belloï

livio.belloi@ulg.ac.be

Damien Marguet

Docteur en Cinéma et Audiovisuel

Université Paris 3, IRCAV

dmarguet@gmail.com

László Krasznahorkai : une esthétique de la reprise, entre littérature, cinéma et art contemporain

L'édition américaine de Guerre et guerre, quatrième roman de l'écrivain hongrois László Krasznahorkai, s'achève par la photographie d'une plaque sur laquelle il est écrit : « Cette plaque marque l'emplacement où György Korin, le héros du roman Guerre et guerre de László Krasznahorkai, s'est tiré une balle dans la tête. » Conçue par l'artiste contemporain Imre Bukta et apposée sur un mur des Hallen für Neue Kunst de Schaffhausen, la plaque fut réellement visible jusqu'à la fermeture du musée en 2014. Trace physique d'un événement romanesque, elle est une des innombrables formes de reprise inventées par Krasznahorkai, entre réalité et fiction. De son premier roman jusqu'à son texte le plus récent, l'écrivain n'a cessé de concevoir son œuvre comme une vaste entreprise de réécriture. Dans cet esprit, il a organisé la reprise et le prolongement de ses expérimentations textuelles par des moyens variés : « adaptations » littérales de ses romans au cinéma par Béla Tarr, dessins de Max Neumann venant répondre à ses écrits, inscriptions d'artistes comme Mihály Víg et Mario Merz au sein même de ses fictions... Dans quelle mesure peut-on parler ici d'une écriture « documentaire » ? Quelles sont les stratégies esthétiques déployées pour engager à son tour le lecteur dans un processus de réappropriation ? Enfin, quels sont les enjeux éthiques et politiques de cette « écriture de la reprise » ? Je chercherai à répondre à ces questions en m'appuyant sur des analyses de Sátántangó, La Mélancolie de la résistance et Guerre et guerre.

Réappropriations : reprises, remakes, répliques

Michel Delville

m.delville@ulg.ac.be

Adina Kamien-Kazhdan

David Rockefeller Senior Curator

The Stella Fischbach Department of Modern Art, The Israel Museum, Jerusalem

adinaka@imj.org.il

Remaking the Readymade: Marcel Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica

Many of Marcel Duchamp and Man Ray's original works, created between 1913 and 1958, were lost, dismantled, or destroyed. For both artists this situation resulted from an emphasis on the "creative act" rather than the object's permanent physical realization. In addition, both artists' lives were characterized by frequent moves or expatriations. In the 1950s and 1960s, they forged particularly close relationships with scholar-poet-dealer Arturo Schwarz. Duchamp and Man Ray's replication projects with Schwarz did more than just complete additional objects from a lost corpus. The usurpation of the "original" readymade by the editioned replica was paradoxical, since even the term "original readymade" is, in essence, an oxymoron. The revolutionary value of the readymade was precisely in dismantling the concept of the original. A study of the art market history of the Duchamp and Man Ray replicas in relation to art historical commentary, re-appropriation by contemporary artists, and museum purchasing policies, beyond the scope of this essay, demonstrates how the reception of the replicas has evolved and how such changes reflect broad shifts in the values attached to originality within the art establishment. The mapping out of works from original through replica explicates how the replica resurrected the readymade and object, revived Duchamp and Man Ray's post-war reputation, and contributed to their future centrality for contemporary art.

Réappropriations : reprises, remakes, répliques

Michel Delville

Valentin Nussbaum

Associate Professor

Graduate Institute of Art History / National Taiwan Normal University

vnussbaum@ntnu.edu.tw

Reprise vous avez dit reprise ? Mise en abyme de la (re)production dans l'œuvre de Ryan Gander

A l'instar de l'installation A Phantom of Appropriation (2006), une enseigne de néon en ruine, fantôme d'une réappropriation de l'installation Five Words in Orange Neon (1965) de Joseph Kosuth, l'idée de reprise et de réappropriation hante l'ensemble de l'œuvre de Ryan Gander pour s'imposer comme un mode opératoire à la puissance métá. Le phénomène de reproduction ne se borne pas à citer l'histoire de l'art en convoquant les modèles de la modernité, tels que la table et la chaise de Gerrit Rietveld (Rietveld Reconstruction, 2006) – dont la série de reconstructions effectuées par une dizaine d'enfants donne lieu à autant de reformulations formelles à travers le réassemblage de ses parties constitutive – mais participe d'une démarche consciente de recyclage perpétuel de ses propres œuvres. C'est le cas notamment de l'œuvre-livre Appendix Appendix (2007) – script pour une série télévisée dont le titre réitératif est l'annexe cannibale ou phagocyte du livre intitulé Appendix publié quatre ans auparavant et visant à « traduire une certaine pratique de l'art contemporain. » Loin d'être annexes, ces deux « livres-œuvres » illustrent et reproduisent chacun à leur manière les mécanismes d'assemblage et de collage qui caractérisent le mode de (re)production propre à Gander. Ces principes, loin de se cantonner à une certaine pratique de l'art contemporain, se retrouvent aussi dans les modes de productions des séries télévisées. On verra à cet égard que l'usage de dispositifs tabulaires – tels que les panneaux d'affichage – est commune aussi bien au travail de création de Gander qu'au travail d'écriture à la télévision.

Réappropriations : reprises, remakes, répliques

Michel Delville

Livio Belloï

Chercheur qualifié du FNRS Maître de conférences

Université de Liège

livio.belloi@ulg.ac.be

"This Melted Book I Found" : modalités et enjeux de la réappropriation dans l'œuvre de Tom Phillips

Ma communication se propose d'étudier au plus près les modalités et les enjeux de la réappropriation dans A Humument (1966-), l'œuvre majeure de l'artiste anglais Tom Phillips. Réécriture à la fois poétique et visuelle d'un roman victorien trouvé par hasard (William H. Mallock, A Human Document, 1892), A Humument forme un ensemble verbo-iconique complexe et évolutif au travers duquel Phillips entend explorer toutes les formes possibles de reprise (hommage, détournement, défiguration, mais aussi reprise par lacération ou par brûlure du matériau-source, etc.). Dans le cadre de cette communication, je me concentrerai plus particulièrement sur une page restée inédite du livre de Phillips. Mobilisant les ressources d'une micro-lecture, je ferai notamment ressortir les liens qui, en elle, se nouent entre réappropriation et perturbation temporelle (anachronismes).

Refusing Rote Reproduction: Transcending Traditional Mimesis in Book Illustration

Eric Haskell

ehaskell@scrippscollege.edu

Juliette Loesch

Graduate student

University of East Anglia, University of Lausanne

Juliette.Loesch@alumnil.unil.ch

Subversive Gender Roles in (Intersemiotic) Translation: Aubrey Beardsley's Visual Transcreation of Oscar Wilde's Salome

First published in French in 1893, Oscar Wilde's *Salome* was then translated into English by Lord Alfred Douglas and illustrated by Aubrey Beardsley in 1894. Early criticism often deemed the illustrations to be irrelevant to the action of the play, because they departed too much from the text. Nevertheless, following on the "creative turn" of Translation Studies, I argue that Beardsley's commission for the 1894 edition constitutes a particularly productive form of intersemiotic translation, i.e. a creative and critical response in a different sign system. The fact that Beardsley took some liberty with the style, cultural setting and action of the play thus sheds light on the creativity required by any act of translation. Although Beardsley illustrates scenes from the play, he deliberately re-interprets them visually in his unique style. Drawing on Liliane Louvel's theorization of the interplay of text and image, and on Martine Hennard Dutheil de la Rochère's concept of transcreation, this paper examines the interplay of text and image in *Salome*, which sheds light on different issues raised in the play. Most notably, Beardsley's depiction of androgynous characters foregrounds the troubling of gender roles and the queer subtext of the play – much more so than Wilde's text. The freedom allowed by his pictorial transcreations is best expressed in Beardsley's satiric representations of Wilde, which desacralize the Romantic conception of the author. In short, his sexually explicit, grotesque and daring plates offer a new interpretation of the play, which self-consciously inscribes it in the Fin de Siècle context.

Refusing Rote Reproduction: Transcending Traditional Mimesis in Book Illustration

Eric Haskell

Richard Hobbs

Senior Research Fellow
University of Bristol UK
R.Hobbs@bristol.ac.uk

Redefining illustration: Redon, Mallarmé, and the Coup de dés project

'Je n'ai jamais employé le mot défectueux d'illustration. Vous ne le trouverez pas en mes catalogues. C'est un terme à trouver : je ne vois que ceux de transmission, d'interprétation.' When Odilon Redon wrote these words in July 1898, he was engaged in the project of contributing lithographs to an edition of Mallarmé's 'Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard'. Mallarmé's death in September of that year led to cancellation of the project, but the episode still provides a rich case study of collaboration between two seminal figures in French Symbolism. This paper will analyse Redon's three 'Coup de dés' lithographs in the light of his declaration that a redefinition of illustration using new terminology was needed to describe adequately his practice.

In order to contextualise issues of definition, reference will be made to earlier investigations of juxtaposed words and images by both Mallarmé and Redon. These will include Mallarmé's collaboration with Edouard Manet in the mid-1870s over 'L' Après-midi d'un faune' and Poe's Raven, and Redon's adoption of lithography and other media from the late 1870s onwards as a means of reproduction, notably of works he based on Flaubert and Baudelaire.

This more general context emphasises the experimental trajectories of both Redon and Mallarmé in relating pictorialist texts to visual works. Redon's three lithographs for 'Un Coup de dés' may not be amongst his most substantive works, but they clarify vitally what he meant by 'transmission' and 'interprétation'.

Richard Hobbs

University of Bristol

Refusing Rote Reproduction: Transcending Traditional Mimesis in Book Illustration

Eric Haskell

France Lemoine

Associate Professor of French
Scripps College, Claremont University Consortium
flemoine@scrippscollege.edu

Proust en bandes dessinées: mimétisme ou transcendance?

J'aimerais proposer pour cette session l'analyse non pas d'un traditionnel livre illustré mais plutôt d'un livre que l'on pourrait qualifier « d'entièrement » illustré, i.e. adapté en bandes dessinée. Ce livre est À la Recherche du Temps Perdu de Marcel Proust dans la version graphique de Stéphane Heuet .

Le but avoué de l'illustrateur est un travail de mimétisme absolu: coucher sur le papier la trame narrative pour aider les lecteurs à comprendre et suivre plus facilement le texte original, sinon le démysterifier. Le style dénué du dessin (à la Hergé) se veut aussi invitant et rassurant. Et pourtant, quand on considère la complexité des paramètres à adapter (fluidité de la chronologie, foisonnement des personnages, longueurs des phrases par exemple) on peut se demander comment le résultat d'ensemble restitue l'original.

Bien que l'auteur ait fait des recherches d'une minutie inouïe sur des détails en tout genre (architecturaux, artistiques, historiques, lexiques), nous désirons considérer si ce travail ne recrée pas, en dépit de cette précision même, une œuvre illustrée qui fonctionne profondément différemment du texte écrit. C'est ce que nous examinerons en comparant au texte écrit, entre autres, la structure de la bande dessinée, son rythme, sa temporalité interne de même que les distances et les rapprochements qu'il y a entre scènes décrites et scènes illustrées. La question sera de considérer si la version « bande dessinée » de Heuet transcende l'œuvre de Proust en l'illuminant sous des angles, qui, malgré leurs mimétismes apparents, reconstruisent le texte de façon autre.

Reimagined Meanings: Photography Repurposed in Literature and Art

Matthew Rushton et Johnny Alam

matthew.rushton@carleton.ca
johnnyelalam@cmail.carleton.ca

Michele Bacholle-Boskovic

Professor
Eastern Connecticut State University
boskovicm@easternct.edu

Finding Purpose in the Photographs of Others: Ransom Riggs and Isabelle Monnin

In Camera Lucida, Barthes argued that photographs only attest to “ce qui a été,” i.e. to reality in the past. Both American writer Ransom Riggs’ and French journalist and writer Isabelle Monnin’s use of photography in Miss Peregrine’s Home for Peculiar Children (2011) and Les Gens dans l’enveloppe (2015) respectively illustrate this. The former built a novel around 50 vintage photographs he found at flea markets, the latter bought an envelope of 250 color family photographs on eBay. Both became “haunted” enough that they felt the need to give these photographs a context, thus supporting Mora’s argument that photographs require text and Tisseron’s claim that they leave a dynamic trace. The photographs of children with uncanny looks (Barthes’ punctum) as a catalyst, Riggs created a story of children with extraordinary powers that involves time travel. Likewise, Monnin provided the family pictures with a story but soon felt compelled to fact-check it and led an inquiry featured in the third part of her book. Uncannily, Monnin’s recreated reality and the people’s real life mesh in many ways, showing that photographs are more than a mere “certificat de présence” (Barthes) and that a close sociological examination suffices to reveal some of their secrets. Whereas Riggs was merely fascinated by the eeriness of old snapshots and content with building a fantasy world from them, Monnin’s use of photographs is of a transpersonal nature, as her attraction stemmed from her familiarity with their world and her lack of personal family pictures. She found her own life story in these people’s.

Reimagined Meanings: Photography Repurposed in Literature and Art

Matthew Rushton et Johnny Alam

Lisa Chandler

Deputy Head, School of Communication and Creative Industries, and Associate Professor in Art and Design
University of the Sunshine Coast, Australia
lchandle@usc.edu.au

Re-historicising the Image: Photographic Reclamations and Re-imaginings by Indigenous Australian Artists

There is a fundamental tension between perceptions of photographs as objective documentary records inextricably connected with traces of time and place, and the capacity of photographs to be manipulated, reconstructed and re-imagined – and to take on new context-related meanings. This paper examines the work of two Indigenous Australian contemporary artists who have employed this transferability of meaning to re-interpret or re-imagine colonial images of Aboriginal Australians to comment on aspects of history, race and identity—past and present. In his *Fantasies of the Good* series (2004) and subsequent works such as *neither pride nor courage* (2006), Vernon Ah Kee has reclaimed ethnographic images of his family, originally photographed by colonial anthropologist Neil Tindale. Through a precise, meticulous re-rendering of these images in charcoal, Ah Kee reclaims and reasserts his family lineage and culture, emphasising his subjects' gaze as a marker of resilience and dignity. He further transforms the meaning of the original images by introducing portraits of current family members as a strident assertion of a continuing culture and people. In contrast, in series such as *Civilisation* (2012), Michael Cook uses signifiers of time and place to construct open-ended images that re-imagine encounters between Indigenous Australians and European settlers from unexpected perspectives. In doing so, Cook disrupts established perspectives and alludes to the impacts of colonisation, differing power relations and related notions of 'civilisation'. By examining the work of these artists, this paper considers how photographs and their visual codes and contexts can be transformed to generate powerful new meanings.

Reimagined Meanings: Photography Repurposed in Literature and Art

Matthew Rushton et Johnny Alam

Matthew Rushton

Doctoral Candidate, Contract Instructor
Carleton University (Ottawa, Canada)
matthew.rushton@carleton.ca

Le Clézio Family Photographs

This paper examines the operation of photographs in book illustration, looking at how photographs can be used to tell more than one story within a single instance; we consider how this internal multiplying of photographic meaning relates to questions of mediation and remediation. As our example, we use J.M.G. Le Clézio's *L'Africain* (2004), a short memoir that recalls a period of the author's childhood that was spent in Cameroon shortly after World War II. Le Clézio had traveled there to unite with the father he had never met, a British doctor who was serving in remote regions of West and Central Africa and who was separated from his family by the war. In this memoir, Le Clézio revisits the conflicting feelings of uprootedness and freedom that his boyhood self had experienced during that time and, with these feelings reignited, attempts to better understand the man his father had been. The book is illustrated with photographs taken by Le Clézio's father before the war and before the author's birth. While the sepia-toned images, on the one hand, evoke and challenge a certain colonialist nostalgia, Le Clézio uses them, at the very same time, to illustrate an escapist childhood fantasy that his young self had crafted to cope with continued feelings of alienation and exile. It is this simultaneous dual role that the photographs undertake that is the focus of our paper as we consider the book and the printed photograph as sites of memory, imagination and (re)mediation.

Reimagined Meanings: Photography Repurposed in Literature and Art

Matthew Rushton et Johnny Alam

Patrick MATHIEU

Maitre de Conférences
Université de Mayotte
patrickmathieu@yahoo.fr

L'œuvre de Witkin, entre mythologie et modernité

Joel-Peter Witkin ne peut laisser indifférent. Derrière la légende biographique savamment véhiculée d'un choc initial – et initiatique – se tient une complexité à la fois unique et protéiforme : les motifs peuvent se révéler récurrents, mais le discours est mystérieusement complexe. Son œuvre mêle cinéma, graphisme, photographie, gravure, par de savantes manipulations dans un tropisme avoué vers les Beaux-Arts : l'intermédialité s'y déploie à plein, avec la mise en avant de la métalepse, cette intrusion de l'auteur qui repousse toujours les marges de la scène, du moment où commence et où s'arrête l'œuvre d'art proprement dite. Ses travaux ont pour thèmes de prédilection les vanités, le corps dénudé, le squelette, la crucifixion, ce qui n'est pas sans rappeler des styles d'artistes aussi divers que Dürer, Goltzius, Rembrandt, Goya, Rops ou Picasso, dans un dialogue tenant du pastiche (*Olympia* de Manet, *Le Cauchemar* de Fussli...). La mise en scène souligne toujours l'approfondissement de l'art par un artisan insatisfait qui élargit la pratique de la photographie en prolongeant le temps de la révélation au moyen d'un « trituration » savant qui relève presque de l'art spagirique, mais qui constitue en réalité un dialogue permanent avec l'Art et la Littérature.

Reprises iconographiques et identités nationales

Galia Yanoshevsky

Galia.Yanoshevsky@biu.ac.il

Catalina Fara

PhD in History and Theory of Art
CONICET / IDAES-UNSAM, Argentina
catalina.fara@gmail.com

Building national identity through landscape representations: Argentina 1910-1930

How to decipher landscape images that represent Argentina? Which elements or characteristics work as a map to understand and recognize them? This presentation focuses on visual imaginaries of the Argentinean landscape representations since the celebrations commemorating the May Revolution Centennial in 1910 until 1930. The main issue in this period was the national identity reaffirmation, in a context of political and economical organization towards the constitution of a modern nation. Landscapes circulated and operated culturally not only individually, but by juxtaposition and accumulation in different means (illustrated magazines, periodical press, calendars, postcards, albums, etc.), generating repertoires and discourses crystallized in paradigmatic representations of each area of the country, which continue to be in force until the present.

The hypothesis that guides this presentation lies in understanding modernity as the tension between space, time and frontiers (both material and conceptual). Images are to be analyzed within a web of migrations in which objects, practices and discourses in transit are re-appropriated. This will allow us to decipher the elements of a particular visual vocabulary in landscape images that became fundamental for national identity imagery. A map of relationships and connections will be traced, in order to study and contrast the models and counter-models from other Latin-American countries and against European landscape paradigms that circulated since the XVIII century.

Reprises iconographiques et identités nationales

Galia Yanoshevsky

yanoshg@gmail.com

Laureline Meizel

Doctorante

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ; ED 441 Histoire de l'art ; EA 4100 HiCSA

laureline.meizel@gmail.com

Autoportrait de la France au prisme de ses colonies, dans l'édition française du livre illustré de photographies autour de 1900

Autour de 1900, on voit proliférer dans l'édition française un type de sujet – les colonies françaises – qui va particulièrement s'exprimer dans les livres illustrés de photographies. En pleine expansion coloniale, ces ouvrages sont publiés par quelques-uns des principaux acteurs de la fabrique de l'édition illustrée : l'éditeur Firmin-Didot, le photographe Gervais-Courtellemont, les photograveurs Bourdon-Keilhauer, mais aussi des organes de presse (*L'Illustration*), des sociétés savantes prestigieuses (la Société de Géographie), ou encore des ministères, à travers des financements dont les attributions sont soumises à certaines conditions de forme et de contenu. Produits en France pour un public français, leur propos est notamment de glorifier « l'œuvre nationale » dans les pays dominés, ce dont témoigne parfaitement le luxueux Empire colonial de la France, publié par Firmin-Didot dans le sillage de l'Exposition universelle de 1900.

Si la forme de ces livres comme les pays évoqués sont variés, l'hypothèse que nous formulons est que les photographies et les textes qui les accompagnent présentent des topoï, dont la reprise et la circulation à travers ces ouvrages, jusqu'à la citation, ont puissamment concouru à l'image que voulait se former d'elle-même une France alors déstabilisée par des luttes intestines (Affaire Dreyfus, 1894-1906), mais aussi par des conflits d'influences à l'étranger (Fachoda, 1898). En se basant sur l'analyse des conditions de production et de réception d'une quinzaine de livres parus autour de 1900, cette communication visera donc à dégager comment se forme à cette période un autoportrait de la France au prisme de ses colonies.

Reprises iconographiques et identités nationales

Galia Yanoshevsky

Galia Yanoshevsky

Dr Galia Yanoshevsky

Bar-Ilan University

yanoshg@gmail.com

L'Altneuland et l'autre – reprise et circulation des images dans les guides touristiques pour Israël après 1948

Cette communication vise à étudier la répétition de certaines images ainsi que des pratiques d'analogie visuelle dans les guides touristiques d'expression française et les albums et « portraits de pays », en ce qu'elles contribuent après 1948 (date de la fondation de l'État) à la dissémination de l'idée du retour du peuple juif à sa terre.

C'est d'abord le retour du peuple juif au pays habité par les ancêtres et la volonté de créer un état qui soit dans la continuité du passé juif, mais qui se bâtira aussi dans la modernité, en rompant avec le passé diasporique. C'est ensuite la rencontre sur cette terre entre un peuple retournant et un peuple qui n'a jamais quitté le terrain : l'autre c'est paradoxalement l'arabe ou le musulman. Les images sélectionnées par les divers guides et albums pour dénoter ces deux thèmes sont remarquablement répétitives : la mosquée du dôme du rocher occupe le centre ou la périphérie de l'image, en fonction du message (l'histoire de l'Islam ou celle du quartier juif qui aujourd'hui l'entoure); le site archéologique de Massada est montré vide, dans sa grandeur, comme vestige d'un passé romain ou avec des personnes, agrandies par la perspective, pour signifier le courageux défi des juifs à leurs ennemis. Enfin, des vestiges archéologiques et des sites industriels se présentent sur la même page : c'est une manière commune à toutes sortes de guides de montrer à la fois la continuité avec le passé, et une rupture entre l'antiquité et le progrès technologique.

Reprises iconographiques et identités nationales

Galia Yanoshevsky

Susana S. Martins

Research Fellow
Universidade NOVA de Lisboa
susanamsmartins@gmail.com

The printed country: photo-textualities of national portraits

Over the years, portrait photography has been known as one of the most popular and widespread genres in photographic practices. But how are we to deal however, with a peculiar type of portraiture, in which the represented subject is a country, rather than a person? How can photographs convey an image of a country, if such an ‘image’ is not exclusively related to the realm of the visible? How are we to consider photographic images that aim at depicting the country while embodying the immaterial concept of the ‘nation’?

This paper addresses the role of ‘printed photography’ in national representations, by paying especial attention to the way it intersects with the field of propaganda. More concretely, I propose to analyze the case of Portugal during the Estado Novo (New State) (1933-1974) and the photographic portraits of the country which were outlined in several official initiatives, including art and tourism magazines, photographic books or public exhibitions. These examples clearly demonstrate that, on the one hand, the photographic depictions of Portugal were meant to single out its unique and distinctive features. On the other hand however, repetition was a necessary resource to make these national portraits recognizable, familiar and effective.

Focusing on the peculiarities of photography on the printed page and on the public wall, it will be argued that photographic portraits of countries can be understood as sites of intrinsic contradiction – where strict and authoritarian contents often live side by side with inventive and experimental forms, and where repetition and restraint may unexpectedly suggest hidden spaces of freedom.

Reproducing by tattooing (early modern and modern periods)

Alessio Petrizzo

alepitierre@gmail.com

Adelisa Malena

Professoressa associata di storia moderna
Università degli Studi 'Ca' Foscari', Venezia
adelisa.malena@unive.it

Inscribed Bodies; Gender, Charisms, and Group Identity in the Early Modern Era

My paper focuses on a specific case study, that of a group of mystics, active in the city of Siena, that comprised of women and men, lay and religious individuals that the Roman Inquisition prosecuted for Quietism during the sixteen eighties. Analyzing certain bodily manipulations (notably the writing on the body) that were practiced by members of that group, it offers some reflections on the significance that these practices could have assumed within particular Catholic religious communities in early modern Italy. From an emic perspective, I intend to examine the modalities and the characteristics of these practices, and the cultural meanings that the social actors who practiced them attributed to them, thereby elaborating codes and languages that were not only original but also to a large extent independent from those of the ecclesiastical institutions. This analysis aims at calling attention especially to the agency of certain charismatic women who used the writing on their bodies as a means for the construction of their own individual identity, but also as a practice that was approved within their (invisible) community of men and women who shared the same forms of spirituality and of religious devotion. The identity of the group was thereby constructed around the writing on an individual body, a practice of physical manipulation that the group interpreted as a mark of spiritual leadership of the women in question, but also as a sign of the transmission of a shared religious message and of their own collective memory.

Reproducing by tattooing (early modern and modern periods)

Alessio Petrizzo

Alessio Petrizzo

Post-doc research fellow

IEA Collégium de Lyon

alepitierre@gmail.com

Political Tattoos in Nineteenth-Century Europe

From the seventeen nineties onwards, the slogans, symbols and allegories through which visual communication and revolutionary rituals emphasized their message of renewal were also reproduced in the slightly surprising form of tattoos, both in France and its sister republics. We also have a variety of evidence of the spread of political tattoos within the Napoleonic armies, since the first researchers in legal medicine interested in tattoos questioned survivors in the eighteen sixties. From that time on, and in particular from the eighteen seventies to the early twentieth century, we observe an increasing attention to political tattoos in the hundreds of titles—books, chapters and articles on tattooing, many of them richly illustrated—published by medical examiners and criminologists, as well as in their working archives and personal collections, and sources from institutional identification procedures, police blotters, court records and the press. By examining a wide range of source material produced in France, Italy and Switzerland throughout the “long nineteenth century”, this paper tackles for the first time the previously neglected subject of political tattooing in Europe, with the objective of tracing the meanings and developments of this practice in a transnational context and in a variety of social classes and political groups. At the same time, our study also aims to reveal the channels of political mediation and the cultural grammars of appropriation and reuse of major political visual repertoires in popular culture.

Reproducing by tattooing (early modern and modern periods)

Alessio Petrizzo

Maya Mueller

Dr. phil., égyptologue et historienne de l'art

Museum der Kulturen Basel (retired)

maya.u.mueller@bluewin.ch

Prohibited and Tolerated: The Cairo Tattoo Design Frames, an Islamic Figurative Art (First Third of the Twentieth Century)

Cairo tattooers of the early twentieth century advertised their art by wooden frames containing a series of attractive glass pictures in glowing colours, each showing a set of figurative motifs. Five collections have been donated, in the early nineteen thirties, to Museums in Cairo and Paris. This contribution will discuss their recontextualization.

- First: where were the frames used? According to contemporary witnesses, tattooers erected their booths at numerous Cairo moulids, the Islamic Saints' anniversary festivals held around their mosques for one or two weeks, exhibiting their frames at the entrance for attracting customers.

- Second: Who were the customers? As there are no direct sources, we must draw indirect conclusions from the ambiguous character of the venue of tattooing: the moulids. Attracting multitudes of all social classes, the nightlong religious ceremonies were fervently attended by masses of the faithful. Simultaneously, the great moulids were surrounded by a (disguised) lascivious entertainment and sex industry, frequented by the same public.

- The third point pertains to the various sources for the heterogenous groups of motifs on the glass paintings, there being almost no figurative tradition in Egypt, in the late Ottoman era. The most interesting groups of motifs are: figures with a strong sexual connotation (European dancers, American circus stars, derived from international film, cabaret and circus posters) - confronted with Islamic motifs (mosques, Mahmal).

The Cairo tattooers' frames are of extraordinary interest, having to do with the intense spirituality of the nightly rituals, and the evenly intense obscenity of the entertainment and sex industry.

Reproducing Imagery in the Ancient World

Marta Ameri

Niv Allon

Assistant Curator
The Metropolitan Museum of Art
Niv.Allon@metmuseum.org

Reproduction as Reinterpretation: Scribal Statues in New Kingdom Egypt (1550-1070 BCE)

The depiction of the literate man, crossing his legs and unrolling a papyrus on his lap, was reproduced time and again throughout most of ancient Egyptian history. The reproduction of this form (often called the scribal statue) persisted through times of crisis and change, as princes, viziers, and other officials commissioned statues replicating its features. The immutability of this form brought scholars to view its reproduction as an emulation of fossilized and outdated concepts.

This paper will reexamine the reproduction of the so-called scribal statues through two small yet significant changes in the iconography of the statue and its inscriptions through time. Early reproductions of this form favor the depiction of the statue's patron reading, but later reproductions showed clear preference towards the writing gesture. Along with these developments, new forms of texts begin to appear on the depicted papyrus referring to the textual activity itself and to the sphere to which it belongs: judicial, administrative, and even pious.

These changes, I argue, invite us to consider reproduction as an act of reinterpretation. The later reproductions of the scribal statue occurred at a time that saw growing emphasis on writing and the exploration of new spheres of literacy. Placing scribal statues in temples throughout the land contributed to the dissemination of these new ideas and possibly to the reinterpretation of earlier reproductions of this form. Far from a copying fossilized forms, reproduction appears here as a creative process that negotiates, reinterprets, and disseminates new ideas through a much copied form.

Reproducing Imagery in the Ancient World

Marta Ameri

marta.ameri@colby.edu

1. Laetitia Phialon

archéologue
Ecole française d'Athènes
plaetitia76@gmail.com

2. Christian Mazet

doctorant
EPHE/INHA
christian.mazet@inha.fr

Reproduits et reproductibles. Les êtres fantastiques de la glyptique égéenne aux créations orientalisantes (Christian Mazet, EPHE/INHA, Laetitia Phialon, EfA)

Notre communication a pour but d'approfondir les questions de transferts d'images en Grèce préclassique, de l'âge du Bronze à l'époque archaïque, appliquées à la représentation des êtres fantastiques qui constitue un thème iconographique largement répandu dans le bassin égéen. Il s'agira de s'interroger sur le maintien des traditions iconographiques en Méditerranée orientale suite à la disparition des civilisations de l'âge du Bronze et aux différentes vagues d'« orientalisation » perceptibles au sein du répertoire figuré, en revenant sur le rôle prépondérant qu'ont joué les îles de Chypre et de la Crète. Si, pour la Grèce orientalisante et archaïque, les études antérieures se sont principalement concentrées sur l'impact des modèles proche-orientaux dans la constitution d'une imagerie originale, une attention particulière à certains types d'êtres fantastiques féminins (dont le sphinx, la potnia thérôn, la femme-oiseau) montre que de nombreux concepts iconographiques relatifs à la monstruosité n'étaient pas étrangers au répertoire créto-mycénien. Au Bronze Récent, griffons et sphinx ainsi que d'autres êtres composites sont représentés sur divers supports, notamment dans le domaine de la glyptique, en Crète minoenne et en Grèce mycénienne. Il reste encore à déterminer par quels médiums (tradition orale, mobilités artisanales, culture matérielle) cette tradition fut maintenue à travers les siècles.

Reproducing Imagery in the Ancient World

Marta Ameri

Barbara Couturaud

Postdoctoral Researcher
University of Liège
barbara.couturaud@gmail.com

Trying to find a meaning in the reproduction of the image of soldiers and prisoners in the ancient Near East during the Early Bronze Age (IIIrd millennium)

Military images of the ancient Near East during the Early Bronze Age are characterized by one of their main features: the serial reproduction of soldiers and prisoners, side by side and clearly identifiable as they bear the visual signs of superiority for the former and humiliation for the latter. These images are usually and almost naturally conceived as the ideological prerogative of city-states in conflict for territorial domination, or as signs of visual identity intended to reinforce the powers that be.

However, the end of the Early Bronze Age is marked by the hegemony of the Akkadian dynasty and the iconographic changes that it has generated. Indeed, while strongly maintaining the military iconographic theme in its visual discourse, it will also break up with the motif of static parades of prisoners and introduce many details intended to clearly identify the protagonists, the enemies, the environment of the battles, etc.: could this represent the transition between a discourse based on evocative repetition in order to present an ideal, to one founded on detailed narration in order to assert the authenticity of an event?

This paper aims to investigate the phenomenon of repetition through the example of soldiers and prisoners on images: what message lies behind series of hindered prisoner and battalions of soldiers? And how should the change of iconographic discourse at the Akkadian period be understood, especially when the power of the Akkadian dynasty mainly rests on its military victories?

Reproducing Street Life

Therese Dolan

tdolan@temple.edu

Therese Dolan

Professor of Art History
Temple University, Tyler School of Art
tdolan@temple.edu

Performing the Modern: Baudelaire, Manet and Popular Song

Baudelaire wrote essays on Théodore Banville and Pierre Dupont in 1862 when Manet painted his Street Singer. Elements of Baudelaire's essays, in addition to his own evolving literary production, offer visual and theoretical parallels to Manet's composition and his artistic mindset. Manet's choice of a street singer can be read as a visual analogue to the poetic procedures analyzed in Baudelaire's essays. Popular song triggered a critical encounter between the artistic and historical domains of high and low forms of art, the very terrain Manet explored as he grafted his contemporary subject matter onto images inspired by old master sources.

Very little was stable in Manet's and Baudelaire's Paris in 1862 as they watched the city being transformed physically, economically and socially. Aesthetic renovations were also paramount in both men's' minds as they approached their own creative productions and sought to create art that would resonate with the modernity of the urban life that they were witnessing. The French proverb "C'est le ton qui fait la chanson," which translates as it's not what you say but how you say it, could easily be applied to Manet and Baudelaire as they labored through their poetry and their art to construct a different way of viewing meaning in a city and an aesthetic milieu where the comfort of the fixed interpretive systems of the past had been dismantled and compelled them to create a different scaffolding for modernist expression.

Reproducing Street Life

Therese Dolan

Philipp Leu

Docteur

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (CHCSC) et Fondation des Sciences du Patrimoine
(Labex Patrima)

philippleu@me.com

La ville littéraire et artistique. L'impact de la revue La Plume (1889 - 1914) sur la vie culturelle de Paris

Dès sa création en 1889, La Plume a oeuvré à l'enracinement de son programme artistique et littéraire dans la géographie parisienne, à travers de multiples manifestations. Ses soirées littéraires, ses banquets, son Salon des Cent sont autant d'occasions pour le lecteur de vivre dans le mouvement, d'y participer.

Les cafés et restaurants où ces activités ont éclos, s'inscrivent dans l'histoire littéraire, dont La Plume se proclame l'héritière légitime (Les Hirsutes, Les Hydropathes). Ils ne sont donc pas dépourvus d'un sentiment nostalgique, visant à une renaissance culturelle du Quartier latin, lequel s'offre ainsi comme une alternative à Montmartre. La volonté d'attirer les jeunes artistes et écrivains vers la Rive gauche est aussi visible dans la distribution de La Plume : les kiosques où la revue est mise en vente dessinent à peu près une ligne droite entre Montmartre et le Quartier latin.

Dans le même esprit de remise en question, voire de restructuration, de la géographie culturelle, La Plume installe son Salon des Cent dans le Quartier latin, rue Bonaparte, alors qu'à la fin du XIXe siècle la plupart des galeries se situaient Rive droite.

Les activités des revues littéraires et artistiques comme La Plume ne se limitent donc pas à l'imprimé. Il faut prendre en compte leur fonction d'architecte de la vie littéraire et artistique, modélisant le paysage culturel de la ville.

Reproducing Street Life

Therese Dolan

David Nelson

Graduate student
University of Pennsylvania
nelsd@sas.upenn.edu

Benjamin's Image Scripts: Narratives of Montage Between Photography and Literature

In Walter Benjamin's 1928 book One-Way Street, he prophesizes the future invention of an "image script," a mass-reproducible written language suffused with images. This script will enable the medium of print to keep pace with the flood of images made possible by new technologies of reproduction, such as lithography and technology. While Benjamin's "image script" remains vague, the form of One-Way Street suggests a language where words must be read as images. Indeed, Benjamin's text depends on an imagistic reproduction of language like practice of photomontage. In his text, appropriated language from the surfaces of the modern city—street signs, posters, advertisements, house names—are sutured together with his reflections on various aspects of modernity, spatializing the otherwise temporal narrative structure of the book. The book thus on the one hand purports to reproduce faithfully the city street in language and on the other hand provides a subjective account of the city. This tension is reproduced in the dust jacket of the book, a photomontage designed by Sasha Stone. While scholarship has made reference to the dust jacket, there has not been a sufficient account of the ways in which Stone's photomontage employs similar strategies of representation and reproduction as Benjamin's text. This paper will investigate the complementary forms of reproduction in Stone's photomontage and Benjamin's text. In doing so, I will offer an account of how Benjamin's theory of an image script and the book's narrative structure depends on the tension of reproduction and temporality that also informs photomontage.

Reproducing types in the Ancient World

Sarah Scott

sarah.scott@wagner.edu

Beate Pongratz-Leisten

Professor
New York University
bp12@nyu.edu

Between the Conceptual, the Pictorial, and the Textual: Intermediality in Mesopotamian Ideological Discourse

With the iconic or pictorial turn there has been an intense discussion about visual culture, visual literacy, image science, and iconology, as well as the relationship between text and image. Moreover, investigation in the role of the image and of perception has promoted the cooperation between the natural sciences—cognitive studies, neurology, and psychology, and the humanities. Recent art theory has directed much effort into distinguishing pictures from texts and into understanding “how pictures are able to inactively produce their affective content” and recourse was made to image-schemas, which characterize the dynamic, situated organization of the embodied enactive intelligence” (Krois). The pictorial power of the image lies in its capacity to show something that is otherwise not visible at all, and it is that phenomenon of deixis that provides agency to the image and might lead to a variety of effects, cognitive, practical, and affective (Boehm). Choosing various examples from royal ideological imagery throughout the millennia, this paper will explore the deictic power of the image and how it relates to text and, ultimately, to the conceptual.

Reproducing types in the Ancient World

Sarah Scott

Amy L. Balogh

Ph.D., Study of Religion; Center for Judaic Studies' Program Manager & Lecturer
University of Denver
amy.balogh@du.edu

The Wooden Mouths of Otherworldly Gods: The Paradox of Materiality in Ancient Mesopotamian Idols

Before the advent of archaeology, the ancient Near East (ANE) was understood mostly through the lens of the Hebrew Bible (Old Testament). For example, idols were the standard means of divine-human mediation throughout the ANE, yet the biblical authors banned and ridiculed them as the devotional objects of fools and false faith. After all, how could something of wood or stone, crafted by human hands, actually be someone divine?

In reality, the Mesopotamians experienced the same logical difficulty with idols that the authors of the Bible express, but dealt with it in a different way. Newly accessible primary texts from ancient Mesopotamia provide the answer to the above question; they also present the Mesopotamian solution to the cognitive dissonance elicited by the notion that an idol, which can be reproduced, is in fact a deity.

My thesis is that the Mesopotamians elevate the discomfort elicited by the paradox of a hand-made god, and use materiality to drive the theological point that the gods are simultaneously part of this world and otherworldly. In order to accomplish this task, priests reproduced and performed a series of ritual and incantation texts. This induction ritual, the Mis Pi ("Washing of the Mouth"), granted idols agency as mediators between divinity and humanity, status as gods or goddesses, and meaning as recipients of human devotion. Applying these texts to the idol highlighted a paradox that is at the core of many theologies and philosophies – that the material and eternal can and do exist both separately and as one, and all simultaneously.

Reproducing types in the Ancient World

Sarah Scott

Dawn Power

PhD Student
University of Liverpool
dawn.power@liverpool.ac.uk

Reproduction and Continuity and Variation in the Book of Caverns

The text and images contained in the tombs of New Kingdom Ramesside Kings of ancient Egypt dealt primarily with religious discourse. These texts and images are known collectively as the so-called Underworld Books, which were used as a guide for the king on his journey through the Underworld. Of the texts contained in this genre, the one that is of interest here is known by the name the Book of Caverns. This text only appears in whole in one Ramesside tomb and one cenotaph and in part in six Ramesside tombs.

There are certain iconographic elements that allow alteration, while others do not. The question of not only why but also where this occurred is important to understanding the overall significance of the various parts of the ‘book.’ It is not until the text is consulted that, in some instances, it can be seen that the text and image do not coincide, which can change the overall meaning of the image.

The continuity and variation that occurs in this text is of interest, as it helps to understand which portions of the text and image were considered to be of the greatest importance during this time. Seeing that there was no ‘codex’ of images and text that could be consulted to help decide what was to be used, an examination of those responsible for the decoration of the royal tombs gives insight into possible reasons for the continuity and variation in the reproduction of the images and text.

Reproducing types in the Ancient World

Sarah Scott

Sarah Finlayson

Dr.

Independent researcher

drsfinlayson@gmail.com

Not Quite Reproducing Images: Understanding Poorly Made or Nearly Identical Seals and Indistinct Seal Impressions in the Bronze Age Aegean

Seals are used throughout the Aegean Bronze Age, for making statements of identity and status, as 'amulets', and administratively, being stamped on clay sealings. Script-based writing systems, incised on clay, come in and out of use, but seals are a kind of constant right up until the end of the period.

Around 10,000 motifs survive from either seals or impressions, in an extraordinary range of styles, designs and materials; amongst this corpus though there are poorly made seals with crudely carved images, seals with identical or near-identical designs, and seal impressions that are partial or blurred beyond readability. These scratches or matches or smudges problematise the act of reproducing the seal's motif on the sealing—it is unclear or unreadable in some way, and that vital link between seal and sealing (for imbuing the sealing with whatever the seal identifies) has been lost or muddled.

In this paper, I examine these problematic seals and impressions to ask to what extent a clear and reproducible image was important or necessary to seal users, and how this should be incorporated into our understanding of sealing processes, particularly given our assumptions that a seal somehow symbolises a unique identity.

Reproduction and Knowledge Production: Conceptual Writing in Art and Artistic Research

Christa-Maria Lerm Hayes et Nick Thurston

c.m.lermhayes@uva.nl

N.Thurston@leeds.ac.uk

Kaja Marczewska

Dr, Postdoctoral Fellow, academic

University of Westminster, UK

k.marczewska@westminster.ac.uk

Kenneth Goldsmith: Andy Warhol: A Repetition

In a recent interview Lev Gossman argued for an exigency of Pop, or a similar project, for literature: ‘What poetry really needs is a writer who can do for it what Andy Warhol did for avant-garde visual art.’ This paper presents Kenneth Goldsmith’s creative project as a response to Gossman’s statement and argues that Goldsmith’s contemporary experimental practice can be seen as an attempt at turning into Andy Warhol for poetry. Evocative of characteristically Warholian aesthetics, Goldsmith’s poetics relies on acts of reproduction and reappropriation. But for Goldsmith, I will argue, repetition is not simply a source of formal experimentation but a complete neo-neo-avant-garde project. I will suggest that Goldsmith’s is a total avant-garde work encompassing his creative and theoretical writings, as well as his public persona. This artist as a reproduction machine explicitly echoes Warhol’s neo-avant-garde attitude. Goldsmith’s contemporary take on writing the avant-garde should not be defined, I will argue, in relation to his experimental poetics alone, but rather considered an iteration of Warhol’s neo-avant-garde act. While Warhol’s neo-avant-garde project stages ‘for a second time the avant-gardiste break with tradition,’ Goldsmith’s writing, this paper will argue, enacts the same process for the third time, as a neo-neo-avant-garde for the twenty first century. This thinking about neo-neo-avant-garde as twice removed from the ‘original’ avant-garde – as a repetition of a repetition – will be discussed as key to understanding methods of conceptual writing and the twenty first century avant-gardes more broadly and explored both as a creative project and a critical praxis.

Reproduction and Knowledge Production: Conceptual Writing in Art and Artistic Research

Christa-Maria Lerm Hayes et Nick Thurston

Ilse van Rijn

Ma, completing PhD, researcher and teacher
Gerrit Rietveld Academie Amsterdam
irijn@xs4all.nl

Camille De Toledo's Les potentielles du temps, or the Artists' Text's (re)Production of Institutional (re)Form

Commencing with Camille De Toledo's collaboration with the curatorial platform Le people qui manque (Aliocha Imhoff, Kantuta Quirós), this paper inquires into the way a contemporary artists' writing appropriates, reproduces and translates the curatorial into a written work. The collective project *Les potentiels du temps* (2016) leading to a "livre d'art, de théorie, c'est-à-dire, autrement, un livre politique," I am interested in what form the artists' text qua text results: what textual strategies are employed for the writing to function? How can these textual procedures be approached to new institutionalism's predilection for dialogue and participation, preferring process-based works above contemplative ones (Doherty)?

Current transcategorical art practices reconsider art's means of production and distribution (Osborne, Alberro). Acknowledging and learning from the possibilities for employment of language, including its failures (Lippard), first experimented with in conceptual art, contemporary artists' texts pursue the path, elaborating on it through textual procedures. These textual strategies mimic, translate and (re)produce not a curatorial discourse, production is comprehended as forms of life instead, a compound of social, political and cultural operations linked to their environment (Virno, Guattari). Hence it becomes increasingly important how *Les potentiels du temps* transcribes the configuration that underpins it. And to what effect?

Accordingly, I intend to analyse *Les potentiels du temps* comparing it with literary techniques, notably Julio Cortazar's *Hopscotch* (1966) in an initial part. Departing from this analysis, a second section seeks to answer the question how Toledo's project responds to new institutionalism's aims to transform the institution from within.

Reproduction and Knowledge Production: Conceptual Writing in Art and Artistic Research

Christa-Maria Lerm Hayes et Nick Thurston

Eve Kalyva

Art critic and artist

Independent

e.m.kalyva@gmail.com

(Re)semiotisation as Appropriation of the Public Space and Knowledge Production

During the 1967-1972 Argentine cívico-military dictatorship, the artists Ginzburg and Vigo rename an empty plot “earth”, a large stone “stone” and a tree “tree”. Some thirty years later, GAC (Grupo de Arte Callejero) creates memory maps of Buenos Aires that indicate the dictatorship’s illegal detention centres while across the Atlantic, the Yomango campaign (Spain) highjacks the images of consumerism and re-branding.

How and what do these acts communicate? They can be understood as acts of (re)semiotisation and appropriation but not only of objects, words and meaning; rather, of channels of communication. They reduce their own carrier and language by highjacking existing languages and develop new poetic and visual vocabularies by subverting codes, images and registers.

Their re-mediation of words and images has social and political dimensions and advances new ways of imagining the world. It moreover constitutes a particular type of artistic gesture that seeks to reclaim public space: one that becomes meaningful only within social context and partakes a reflective mode of knowledge production whose critical potential lies in its capacity to engage that support system and to advocate new ways of changing it.

This paper discusses the term “guerilla of communication” and suggests a theoretical framework that considers the place that such practices occupy in the art world, the nexus of affairs within which they communicate, social semiotics and parody and pastiche. This genealogy of ideas can help redefine the critical and cognitive potential of artistic research and conceptual writing and of artistic-social practice in the contemporary global context.

Reproduction and Knowledge Production: Conceptual Writing in Art and Artistic Research

Christa-Maria Lerm Hayes et Nick Thurston

Julia Polyck-O'Neill

PhD Candidate, Interdisciplinary Humanities; Instructor, Art History
Brock University
jpolyckoneill@brocku.ca

Collecting from the Structure Itself: Conceptual Writing and Language as Expressive Object

In her 1988 essay “On Conceptual Art”, Adrian Piper explains that she turned to language as a primary medium within her artistic practice because she wanted to explore, among other things, “objects that both refer to abstract ideas that situate those very objects in new conceptual and spatiotemporal matrices, and also draw attention to the spatiotemporal matrices in which they’re embedded” (424). In my paper, I examine how, in using textual reproduction as a primary method for the translation of language to an aesthetic and tangible object, simultaneously immaterial and material, contemporary conceptual writing enters the forum of historic and contemporary conceptualist visual arts by instantiating a hermeneutics traditionally reserved for artistic disciplines. Exploring, as a case study, the controversial hybrid praxis of artist Vanessa Place, I examine how poetics is transformed according to the mimetic, appropriative mode of direct copying, and how the material concerns of the immaterial, lapsed-copyright text are at once reified and reimagined in the geopolitical context of the long twenty first century. In treating language as what Gilles Deleuze refers to as an “expressive object”, I analyze how conceptual writing, including that of Place, when understood according to its material contexts and as a mode of artistic research, refutes a flattening of its “messy complications” and instead “collects from the structure itself” (Bergvall 21). In the context of late capitalism, the reproduction of text imports new spatiotemporal concerns, transcoding content while bracketing affective and aesthetic considerations within a method for denaturalizing received material (semantic content) as well as institutional and/or epistemic structures (knowledge production).

Reproduction and Transformation. Images and Objects of European political cultures from the 18th to the early 20th century

Sandro Morachioli/Rolf Reichardt/Carlotta Sorba

sandro.morachioli@sns.it

rolf.reichardt@t-online.de

carlotta.sorba@unipd.it

Ignazio Veca

Chercheur post-doctorant

Scuola Normale Superiore di Pisa, Italie

ignazio.veca@sns.it

Retour vers le futur. Les almanachs populaires en France et en Italie au XIX^e siècle

L'étude de la presse populaire du genre pratique et prédictif a été l'objets de nombreuses ouvrages sur l'époque moderne. Les almanachs, les calendriers et les lunaires étaient traditionnellement diffusés par des colporteurs, et faisaient partie du corpus des lectures populaires tout au long de l'Ancien Régime. Leur importance dans la culture (et la politique) a été maintes fois remarquée. Malgré les études prometteuses de quelques chercheurs, il semble qu'il y a encore beaucoup à dire sur ces objets à l'époque contemporaine.

Cette intervention souhaite aborder deux exemples d'almanachs publiés tout au long du XIXe siècle. Nous nous proposons de faire une analyse comparée de l'"Almanach prophétique, pittoresque et utile", publié à partir de 1841 jusqu'au début du XXe siècle, et du "Palmaverde", paru à Turin de 1772 à 1861 sans interruptions. Grâce à des sondages dans cette longue série, nous essayerons de montrer les caractéristiques matérielles de ces objets. Les renseignements divers étaient en fait interpolés par des références à l'actualité, au faits divers; les nouvelles étaient illustrées par des gravures par les plus grands dessinateurs de l'époque, comme Gavarni, Daumier, Devilly.

Bien qu'en principe étrangers aux opinions politiques, ces périodiques manifestent à certains moments une attraction irrésistible vers les principaux personnages publics, qui n'est pas dépourvue de toute orientation. Tel est le cas de 1848, que nous analyserons de plus près. Les prévisions sur le future seront aussi des prophéties sur l'action politique.

Reproduction and Transformation. Images and Objects of European political cultures from the 18th to the early 20th century

Sandro Morachioli/Rolf Reichardt/Carlotta Sorba

Rolf Reichardt

Historisches Institut
Justus Liebig Universität Giessen, Allemagne
rolf.reichardt@t-online.de

La Révolution reproduite en miniature. Interpicturalité et intermédialité d'estampes françaises de 1789 à 1799

Parmi les innombrables caricatures et allégories politiques imprimées de la Révolution française les plus populaires sont aussitôt reproduites en petit format pour être appliqués aux foulards, aux éventails, aux tabatières, voire aux boutons et à d'autres petits objets. Marchandises de «populuxe» vendues à bas prix, ces images en miniature étaient omniprésentes dans l'espace public politisé de Paris durant les années 1790. Phénomène culturel peu étudié jusqu'ici que la communication proposée s'efforcera de scruter dans une première approche.

Préparée par des planches de facture populaire rassemblant sur une même feuille les copies réduites des caricatures en vogue, la chaîne des reproductions en miniature commence par les feuillets d'éventail qui permettent de combiner, dans un jeu d'allusions suggestives, les images recopiées avec les citations de pamphlets et de chansons. Suivent les reproductions imprimées en forme de médaillons destinés à décorer les dessus de boîtes et qui renforcent la réduction emblématique de l'image au dépens de la lettre. Enfin, les «galeries» de médaillons servent de modèles aussi bien aux boutons peints à la main qu'aux médailles frappées. On se propose d'étudier ces filiations à partir de quatre ou cinq motifs exemplaires: le Convoi des Abus, le Globe de France porté par les trois ordres, la Démolition re la Bastille, la Fontaine de la Régénération et les derniers Adieux de Louis XVI à sa famille.

En conclusion, une vue comparative des thèmes et de leurs variantes intermédiaires permettra d'esquisser une typologie des formes de reproduction en miniature et de spécifier les différentes fonctions socio-politiques des petits objets en question. Il s'avéra qu'alors que la reproduction, loin de s'expliquer par le manque de créativité des copistes, était un choix conscient suivant l'actualité politique. Dans un temps où l'on ne connaît ni les tirages des estampes ni leurs succès à la vente, la reproduction est un indicateur valable des images préférées par le public et qui ont donné une empreinte profonde aux mentalités collectives.

Reproduction and Transformation. Images and Objects of European political cultures from the 18th to the early 20th century

Sandro Morachioli/Rolf Reichardt/Carlotta Sorba

Agnieszka Fulińska

Dr, cultural studies

Jagiellonian University, Krakow, Poland

a.fulinska@gmail.com

Popular Illustration, Caricature, Iconic Images, and Diffusion of Stereotypes - case study of the Napoleonic imagery in the 19th century

In the nineteenth century, popular illustrations (lithography and other relatively cheap methods of reproducing images), became one of the main sources of people's imagination and perception. I would like to look closer at two related phenomena within the broad topic, i.e. the way popular illustration shapes and propagates two kinds of stereotypical reception: the iconic image and satirical "memes".

I intend to focus on two faces of nineteenth century popular reception of Napoleon Bonaparte through the images. The negative stereotype had been shaped from the very beginning of his career by British caricature and satire. The little irate man with a huge nose and an even more grandiose hat, who appeared as early as 1796 in anonymous caricatures, and was popularized by the prominent illustrators, dominates the popular image of Napoleon not only in his black legend, created by anti-Napoleonic press and satire during his lifetime, but also in the most popular reception nowadays.

On the other end of the scale is the iconic image of the man in the redingote grise and the bicorne—one of the most easily recognized figures in history—to a similar extent created by the popular image, reproduced in dozens of versions and reprints during the nineteenth century. From the methodological point of view I would like to discuss how these two kinds of images are related, how they both distort reality but persevere in human consciousness, substituting living persons and complex histories with simplified "memes".

Reproduction et agir symbolique

Myriam Watthee-Delmotte

watthee@gmail.com

Stéphane Chaudier

Professor - French Literature

Université Charles de Gaulle Lille 3 (FRANCE)NCE

stephane.chaudier@wanadoo.fr

Le juif de récit ou le traumatisme historique et sa reproduction dans le récit français contemporain

Le juif de récit est un narrateur qui place le récit de sa vie sous le signe de ce qui est arrivé à ses parents ou grands-parents. La présente étude se déploie à l'intersection de trois problématiques :

1° comment, via la mémoire ou « le secret de famille », l'événement traumatique originel informe une existence contemporaine ; comment le sujet aux prises avec cet héritage (avec ou sans testament) se débrouille pour mener la vie la moins impossible qui soit ;

2° comment l'identité juive, marquée par le souvenir à vif du traumatisme, contribue à faire émerger une nouvelle identité narrative, fondée sur la ré-interprétation de tout affect, de toute douleur, de tout événement à la lumière de la Shoah.

3° le statut de l'image comme vecteur de la mémoire. Certains textes choisissent de reproduire des photographies non pour illustrer le propos mais pour attester de la persistance d'espaces et d'identités aujourd'hui perdus, anéantis par la barbarie nazie. D'autres se contentent d'inscrire l'image dans le texte sous la simple modalité d'une référence verbale. On s'intéressera aux enjeux liés à ces différentes manières de concevoir les rapports du texte et de l'image. Images publiées comme des archives ? Images décrites ? Images mobilisées comme des documents ? Images utilisées comme vecteurs du romanesque, comme activateurs des tensions narratives ?

Reproduction et agir symbolique

Myriam Watthee-Delmotte

Rodolphe Olcèse

Doctorant

Laboratoire CIEREC / Université de Saint-Etienne

rodolphe.olcese@gmail.com

Altérations du visible, ou la reproduction comme forme dans le cinéma de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi

Avec la mise en place de ce qu'ils appellent leur « caméra analytique », dispositif mis en place pour capturer des archives filmiques menacées de disparaître, les cinéastes italiens Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi rappellent dans une pratique tout à fait singulière ce paradigme du remplacement, où l'acte de création procède d'une ressaisie d'un matériau existant, mais qui ne peut avoir lieu qu'au prix d'une mutation de cette matière. Le travail des cinéastes se situe précisément au niveau de cette mutation. Les images reproduites donnent lieu à des changements formels importants – colorimétrie, vitesse de défilement et recadrages à l'intérieur des plans – qui traduisent également une altération du fond lui-même. La tâche du cinéma, dans cet ordre, est d'introduire des écarts dans les fonds d'archives, et s'il doit le faire, c'est aussi pour des motifs politiques : les images sur lesquelles travaillent Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, pour la plupart tournées par le cinéaste italien Lucas Comerio sympathisant du régime fasciste, ont été produites pour documenter l'expansion de l'idéologie de ce régime à laquelle elles adhèrent. Reproduire ces images, purement et simplement, ne serait-ce pas de fait prolonger le témoignage qu'elles proposent ? En exploitant une technique d'altération de cette matière, Gianikian et Ricci Lucchi rappellent qu'il est possible et nécessaire, dès la question technique de la reproduction, de recevoir des images et de contester la position qu'elles prennent dans l'ordre du visible, de travailler immédiatement l'archive d'une vision du monde tout en la refusant.

Reproduction et agir symbolique

Myriam Watthee-Delmotte

Corentin Lahouste

Doctorant - aspirant FNRS
FNRS-UCL (INCAL)
corentin.lahouste@uclouvain.be

Reproduction, réappropriation, re-sémiotisation. Pratique de la lecture actualisante dans l'œuvre de Yannick Haenel

Reproduire, c'est non seulement reprendre, mais aussi actualiser. Au départ de ce principe élémentaire, nous souhaitons envisager le citationnisme développé par Yannick Haenel dans ses textes en tant que pratique de lectures actualisantes des œuvres littéraires ou picturales qui y sont évoquées. À partir du concept développé par Yves Citton (2007), il s'agira donc de voir comment, chez l'écrivain français, l'évocation et la reprise d'œuvres appartenant à la mémoire culturelle collective dépasse le simple cadre de l'intertextualité pour engager un processus de re-sémiotisation. Tutélaires, elles s'y voient investies d'une portée symbolique et figurent, en particulier, une puissance de soulèvement. On montrera comment les œuvres convoquées par Haenel – qu'il se réapproprie –, sont toujours « déplacées » pour venir résonner (et signifier) avec les situations vécues par les narrateurs/personnages de ses récits, ou avec les sensations qu'ils peuvent ressentir. Nous mettrons donc en lumière la puissance agissante (ontologique) que l'écrivain français attribue aux œuvres, qui, brèches dans le quotidien, permettent non seulement d'ouvrir un espace inédit de négociation du rapport au réel, mais aussi de dégager une puissance de transformation d'abord éthique (individuelle), mais aussi, politique (collective).

Reproduction et réappropriation: le livre d'artiste et ses déclinaisons photographiques et numériques

Susanne Bieri et Nathalie Dietschy

susanne.bieri@nb.admin.ch

Nathalie.Dietschy@unil.ch

Clara Masnatta

PhD, Affiliated Fellow

ICI Berlin

clara.masnatta@ici-berlin.org

Rinko Kawauchi: The Conceptual Vernacular Photobook reinvented

My paper focuses on the most recent project of contemporary Japanese photographer Rinko Kawauchi. Kawauchi's work is mainly materialized through photobooks. It thrives between the conceptual and the vernacular tradition of photography. As I will argue, her 2016 project "The River embraced me" marks a re-turn to the community present in vernacular photography through conceptual terms. My paper will examine this project looking back at her entire oeuvre, in particular, with hindsight to her 2005 exhibition and book "Cui Cui".

Affect and memory are constitutive to the snapshot, with which "Cui- Cui" was in open conversation. Yet these elements will appear not so manifestly in Kawauchi's project The River embraced me- a project that was commissioned by the Museum of Modern Art of Kumamoto. The community of Kumamoto was called up to submit their stories and memories of a place in the region. Kawauchi set off to the places indicated to shoot pictures when something from a story resonated- An ekphrasis in reverse. At the exhibition, Kawauchi's photographs and the texts were hung side by side, under strict aestheticized control.

Yet none of this process is visible in the photographs. To grasp that "The River embraced me" is a conceptual, process-over- product work one must read the explanatory text that comes as separata with the photobook. My paper will look back at Kawauchi's work as an ecology of images that is intimate with the conceptual tradition as well as with how we experience photography as a social and cultural phenomenon.

Reproduction et réappropriation: le livre d'artiste et ses déclinaisons photographiques et numériques

Susanne Bieri et Nathalie Dietschy

Anna Sigríður Arnar

Professor of Art History
Minnesota State University Moorhead
arnar@mnstate.edu

"Grids, Matrices and Digits in Stéphane Mallarmé's Designs for Le 'Livre'"

Stéphane Mallarmé is recognized for his critical role in shaping the basic protocols for two distinct forms of the artist's book: 1) the livre de peintre, or the deluxe limited edition illustrated book; and 2) the livre d'avant-garde or the experimental artist's book that radically interrogates the concept of the book and by extension, the reading/viewing experience. The poet also wrote essays, letters, and manuscript notes about the viability of the book in the modern technological age envisioning books that were mechanized, highly flexible in form, and interactive. With such prescient ideas, the poet has inspired a number of contemporary digital media initiatives including artists' books by Frank Ancel, Bill Seaman, among others. Additionally, in 2013, critic David Mendelson examined key metaphors in Mallarmé's poetics aligning them with fundamental concepts of computing and digital culture, including: window, web, operation, projection, and navigation. While Mendelson's textual analysis is compelling and useful, to my mind it does not adequately examine Mallarmé's most "digital" artifact, namely: the 258 scraps of paper known as Le "Livre." This enigmatic document reveals very little regarding the contents of the book and yet its structure is expressed numerically often creating symmetrical or binary patterns. Moreover, Mallarmé drew grids and matrices to perform calculations regarding the interchangeability of the book's parts anticipating new modes of distribution and interactivity. I want to argue that such mathematical designs represent Mallarmé's attempt to "code" his most revolutionary livre d'avant-garde thereby yielding a remarkable prototype for the digital age.

Reproduction et réappropriation: le livre d'artiste et ses déclinaisons photographiques et numériques

Susanne Bieri et Nathalie Dietschy

Chris Balaschak

Associate Professor of Art History
Flagler College
cbalaschak@flagler.edu

File System Access: Evidence and the post-industrial Bay Area

Mike Mandel and Larry Sultan's 1977 photobook *Evidence* developed from the photographers' research and subsequent appropriation of photographs found in archives around the San Francisco Bay Area. Presented without accompanying captions, and with no indication of their original use, the book's deadpan quality has been interpreted as either an experiment in the semiotics of sequencing images, or as a sardonic undermining of photographic indexicality. For instance, in 2003 curator Sandra Phillips saw the work as anticipating postmodernism in its acts of appropriation and decontextualization. As argued in this paper, however, reading *Evidence* must begin with considering context. The only substantive text in *Evidence* is a list of the archives Mandel and Sultan accessed. Preceding, and perhaps more evidential than the subsequent photographs, this list testifies to the service-economy emerging around the Bay Area's private- and publically-funded technology industry. This paper interprets *Evidence* from within these socio-economic conditions. To start, we can understand the book as a network of images linking disparate institutional spaces. As such, *Evidence* anticipates Manuel Castells' "network society," in the way that a series of archives may function as a "space of flows" interconnecting regional infrastructure. Secondly, we can interpret *Evidence* as an example of a service-based authorship, wherein the photographers are not interested in the production of new material, but in the "post-production" (Nicolas Bourriaud) of pre-existing information. In their attention to the form and content of their photobook, Mandel and Sultan produced an enduring conceptual document of American post-industrialism.

Reproduction et réappropriation: le livre d'artiste et ses déclinaisons photographiques et numériques

Susanne Bieri et Nathalie Dietschy

Nathalie Dietschy

Senior SNSF Researcher
University of Lausanne
Nathalie.Dietschy@unil.ch

Les images « adoptées » des photobooks : reprises, recyclages et variations

Un des genres – si l'on peut parler de genre – les plus répandus aujourd'hui dans le domaine des photobooks, est celui des ouvrages réunissant des photographies trouvées, autrement dit des ouvrages d'artistes et/ou de photographes dont les photographies ont été réunies dans un livre, mais dont ils ne sont pas les auteurs et qu'ils s'approprient pour en faire un objet unique, original en raison de la séquence, de la mise en relation entre les diverses images reproduites au sein du livre.

Héritiers pour beaucoup des livres d'artistes de Hans-Peter Feldmann, ces ouvrages constituent le lieu d'une collection de clichés trouvés. Cette pratique à l'œuvre dans les ouvrages de Luciano Rigolini, Peter Piller, Erik Steinbrecher, Erik Kessels, ou Joachim Schmid, pour ne citer que quelques noms, s'inscrit dans l'ère postmoderne de reprise et de réappropriation d'images disponibles, trouvées sur les marchés, dans les foires ou sur internet, des images « adoptées » selon les mots de l'artiste allemand Joachim Schmid, et qui, reproduites sous la forme du livre, obtiennent une nouvelle signification, une nouvelle dimension, en raison des effets de dialogue par paires, des variations offertes par le découpage ou le collage de ces images ou du récit par l'accumulation des clichés au fil des pages.

Nous proposons, au travers de l'étude de quelques cas exemplaires, de montrer que la démarche de reprise, de réappropriation de photographies pré-existantes, loin de réduire la valeur d'unique et de rareté, par son statut reproductive, acquiert au contraire au sein du livre une nouvelle «aura».

Reproduction on Stage

Johan Callens

jcallens@vub.ac.be

Christophe Collard

Assistant Professor in European Literature, critical theory, and contemporary performing arts,
secretary of the research Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC)
Vrije Universiteit Brussel
clcollar@vub.ac.be

On Numerical Reproduction: Heuristic Hypermediacy or Connectivity Conundrum?

The coming of digital coding virtually imploded the material basis of cultural conventions as numerical technologies today have exponentially increased the potential for an axiomatic interaction with the notion of ‘text’ in its various possible guises. Accordingly, the digital interface came to imply a deceptive mechanism of sorts, given that its algorithm remains bound to a rigidly circumscribed type of in- and output. This paper therefore specifically proposes to mine digital artworks for their heuristic potential while arguing that new media objects are composed of digital code and thus are constituted by numerical representations and reproductions. This basic premise after all holds two major consequences: a) the new media object can be described mathematically; b) the new media object is subject to algorithmic manipulation (i.e. becomes programmable). Consequently, by means of selected case examples of digital technology in artistic applications—David Mamet’s hypertext satire Wilson (2000), Robert Lepage’s adaptation-in-progress La Damnation de Faust (1999-2008), and John Jesurun’s meta-telematic Firefall (phase I, 2006; phase II 2010)—this presentation will investigate how said deceptive discretion can, in turn, be reproduced as hypermedial heuristic stimulating the technology’s users to engage with the digital in a more reflexive fashion. As an intrinsically self-reflexive environment in its own right, any new media application has the capacity to reflect how the computerization of culture negotiates the tension between the reproduction of ‘traditional’ semiotic expectations and whole new – digitally induced–ontologies, epistemologies, and pragmatics. Seen from this angle, new media actually act as forerunners of a more general process of wholesale cultural reconceptualization functioning, in essence, as a network.

Reproduction on Stage

Johan Callens

Johan Callens

Professor of English, member of the research Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC)

Vrije Universiteit Brussel

jcallens@vub.ac.be

Reiterating The Wooster Group's Reenactments

Ever since its retroactive establishment out of Richard Schechner's Performance Group, some forty years ago, the New York-based performance company The Wooster Group has been drawn to technologies of reproduction. While in the earliest productions comprising the Rhode Island Trilogy, perspectivism, as developed since the Renaissance, still features as a prominent technology, manifested in the scenography and resonating with some of the earliest texts relied on, slide projections and video were also added, as part of an evolving documentary practice. From the start this documentary practice has included reenactments, whether unbeknownst to the average spectator or made explicit as part of the performative pleasure and theatrical experience, in a strange reversal, supplementing the technologies of reproduction yet signalling an ironic return to the kind of mimesis from which the Wooster Group has always distanced itself. The present paper will briefly review some of these reenactments in an attempt to come to terms with the company's 2016 production, *The Town Hall Affair*.

Reproduction on Stage

Johan Callens

Claire Swyzen

PhD student, member of the Research Centre for Literary and Intermedial Crossings (CLIC)

Vrije Universiteit Brussel

claire.swyzen@vub.ac.be

The Reproduction of Orality on the Contemporary Stage in the Light of the Generativity of Data

In the genre of documentary theatre, it is a common practice to reproduce oral 'texts' (testimonies) on stage. But despite its 'auratic' nature, the theatrical medium takes part in today's generalized data culture: explicitly, by staging new media, or implicitly, by internalizing its logic and language. What better way to grasp the 'informational turn' of documentary theatre—or what I call 'data theatre'—than by means of concepts central to computer technology and its logic of the generativity of data? From this point of view, I will discuss and illustrate three major evolutions in contemporary (documentary) theatre: 'from author to data processor', 'from plot to protocol' and 'from face to interface'. The three concepts illuminate conditions, forms and processes tied up with the theatrical reproduction of oral words within the context of contemporary information society.

Reproduire l'éphémère. Les cultures du spectacle à la lumière des feux d'artifices

Barbara Selmeci Castioni/Ralph Dekoninck/Agnès Guiderdoni

barbara.selmecicastioni@unil.ch

ralph.dekoninck@uclouvain.be

agnes.guiderdoni@uclouvain.be

Dominic-Alain Boariu

Assistant-docteur

Université de Fribourg

dominic-alain.boariu@unifr.ch

Wright of Derby : incandescences

Pour Wright of Derby, comme pour les lucioles et certaines espèces de papillons, les vérités se manifestent par détours nocturnes. De 1773 à 1775, le peintre néo-caravagesque entreprend une suite d'esquisses représentant deux types d'explosion : un feu d'artifice à Rome (la Girandola) et une éruption à Naples (le Vésuve). De retour en Angleterre, le peintre multiplie durant plusieurs années ces deux compositions envisagées et exposées en binôme.

Je propose d'écouter attentivement ce dialogue enflammé entre le volcan et le feu d'artifice, entre, selon les mots du peintre : "the one, the greatest effect of Nature, the other of Art that I suppose can be".

Ces tableaux seront analysés à la lumière de la correspondance de l'artiste, des mémoires de voyage ou des publications scientifiques de l'époque.

Je montrerai que ces deux types d'image ne font pas seulement référence aux fameux sightseeings que tout passionné doit visiter lors du Grand Tour italien ; que ce n'est pas en touriste croyant que Wright of Derby assiste à La Girandola, que ce n'est pas en géologue-naturaliste que le peintre s'extasie devant l'éruption du Vésuve mais que ce genre de peinture, si vendable fut-elle, demeurait pour lui "una cosa mentale".

Par ailleurs, diverses compositions "chaudes" sur lesquelles nous ne sommes toujours pas suffisamment éclairés (incendies, fournaises, forgeries, éruptions volcaniques, feux d'artifice) nous invite à questionner l'inconscient pyromane du peintre.

Cela nous permettra peut-être d'accorder à Wright of Derby l'appellatif, si peu commun aux artistes, d'illuministe.

Reproduire l'éphémère. Les cultures du spectacle à la lumière des feux d'artifices

Barbara Selmeci Castioni/Ralph Dekoninck/agnès Guiderdoni

Rosa De Marco

post-doctorante
Université de Liège
rdemarco@ulg.ac.be

Une belle girandole virevolta quelque temps. Les mots à l'épreuve du feu dans les récits de fête au XVIIe siècle.

Dans cette communication nous souhaitons proposer une étude de la description textuelle du feu d'artifice dans les relations de fête françaises au XVIIe siècle. L'analyse vise les procédés rhétoriques que les auteurs emploient afin de corriger l'aberration mnémonique des impressions de lumière et de reproduire la complexe chorégraphie pyrotechnique, ses formes, l'effet cinétique. Elle s'attachera particulièrement à l'utilisation du lexique et aux variations du double registre de l'écriture qui caractérise ces descriptions : le langage technique qui reproduit un répertoire de formes conventionnelles fixées dans les traités pyrotechniques, ainsi que la métaphore qui restitue au lecteur le récit symbolique du spectacle. Les deux langages qui décrivent deux dimensions différentes de l'évènement festif se fondent, s'écartent ou s'opposent au cours du siècle dans une tension continue pour aboutir à la mimèsis du spectacle de feu — par sa nature irréductible — dans les relations de fête comme dans les reproductions visuelles contemporaines qui parfois accompagnent les textes. Ces variations agissent sur la perception du lecteur — nouveau spectateur de l'événement et rendent compte des enjeux religieux, politiques et institutionnels qui justifient la reproduction — textuelle et graphique — de l'éphémère.

Reproduire l'éphémère. Les cultures du spectacle à la lumière des feux d'artifices

Barbara Selmeci Castioni/Ralph Dekoninck/Agnès Guiderdoni

Caroline Heering

nstitut des civilisations, arts et lettres (INCAL)
Université catholique de Louvain
caroline.heering@uclouvain.be

Une rhétorique de l'éclat(ement). Les feux d'artifice dans les festivités jésuites au XVIIe siècle

Par leurs effets spectaculaires et synesthésiques, sollicitant tout autant la vue et l'ouïe que l'odorat, les feux d'artifice et autres machines pyrotechniques apparaissent à bien des égards comme le point d'orgue des célébrations spectaculaires baroques. Pour rendre compte de l'expérience éphémère du merveilleux, les textes qui les décrivent rusent de stratégies littéraires diversifiées, combinant l'usage d'un vocabulaire spécialisé pour décrire les dispositifs pyrotechniques, une rhétorique des effets et une justification de leur sens symbolique. En nous appuyant sur un corpus de textes relatif aux fêtes de canonisation des saints jésuites Ignace et François-Xavier en 1622 dans les Pays-Bas, il s'agira d'analyser l'articulation et la complémentarité entre ces trois dimensions (description des dispositifs, de leurs effets, de l'iconographie). Une attention particulière sera accordée aux champs sémantiques de la lumière et de l'éclat, qui semblent singulièrement signifiants dans un cadre religieux, comme à leur justification iconographique. Si celle-ci semble faire l'objet d'un investissement particulier dans ces récits de fête – assez paradoxalement d'ailleurs, puisque le feu d'artifice incarne sans doute le mieux l'insaisissabilité de l'éphémère – c'est que les feux d'artifice mis en scène par les jésuites illustrent comme on aimerait le démontrer une adéquation presque parfaite entre signifiant et signifié (cristallisées autour du thème l'éclatement), laquelle semble garante de leur efficacité.

Reproduire l'éphémère. Les cultures du spectacle à la lumière des feux d'artifices

Barbara Selmeci Castioni/Ralph Dekoninck/Agnès Guiderdoni

Christophe Schuwey

Chargé de cours
Université de Fribourg
christophe.schuwey@posteo.net

Rendre l'éphémère pérenne : les feux d'artifice dans le Mercure galant.

Parce qu'il relate nombre de fêtes données dans le royaume de France, le Mercure galant, ouvrage périodique fondé en 1672, multiplie de facto les représentations en texte et en images des feux d'artifice. Dès 1677, il relate régulièrement ces spectacles éphémères, parfois par une simple mention, ailleurs, par une description plus détaillée ou mieux encore, une gravure.

Loin d'être anodine, cette place qu'accorde le périodique aux feux d'artifice démontre en réalité le rôle essentiel qu'ils occupent dans l'ordre de la fête. Longtemps réduit par la critique à n'être qu'un ancêtre des magazines people, le Mercure galant constitue non seulement le medium de diffusion privilégié de la culture française en Europe, mais fonctionne également comme une grande histoire mensuelle du royaume et de ses membres. Les familles, en particulier, s'en servent pour inscrire dans un livre imprimé les fêtes qu'elles donnent et les honneurs qu'elles reçoivent. Représenter des feux d'artifice (qui célèbrent souvent une personne en particulier) permet ainsi de faire voir à toute l'Europe ce fabuleux spectacle ; de construire et d'orienter la lecture que doit en avoir le public ; enfin, de conserver une trace durable de cet enchantement qui a demandé, par ailleurs, un investissement conséquent.

En analysant les occurrences de feux d'artifice dans les premières années du Mercure galant, cette communication se propose d'interroger les modalités de leur représentation (quels discours, quelle figuration, mais aussi, quel rapport à la réalité ?) afin de comprendre la dimension nouvelle que le livre périodique confère à ces spectacles évanescents.

Reproduire pour collectionner, collectionner pour reproduire: le métier de l'iconographe

Olivier Lugon et Davide Nerini

Olivier.Lugon@unil.ch

Davide.Nerini@unil.ch

Audrey Leblanc

Docteure en histoire, histoire de la photographie (Ehess, 2015. <http://clinoeil.hypotheses.org/>)

EHESS

odrayleblanc@gmail.com

Constitution des collections de photographies de presse à la BnF : le rôle des iconographes documentalistes des agences dans les années 1970-1990.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la Bibliothèque nationale de Paris est la seule institution publique à mener – non sans difficulté – une politique d'enrichissement soutenue en faveur de la photographie d'actualité en France. Certaines agences de photographie de presse font des versements réguliers de « lots photographiques », soumises qu'elles sont au dépôt légal mais celui-ci reste difficile à mettre systématiquement en œuvre. À la fin des années 1970, et en l'absence d'un conservateur spécialisé dans la presse (qu'il appelait pourtant de ses voeux), le conservateur au Département des Estampes et de la Photographie de la BN, Jean-Claude Lemagny, écrit à la Présidente de la Fédération des agences de photographie (par ailleurs gérante de Magnum) : « Les personnes compétentes dans chaque agence savent fort bien quelles sont les meilleures images qui passent par leur agence. » Il s'en remet alors à une prescription professionnelle pour les photographies d'actualité déposées dans son institution et ses collections. En agence, cette tâche est dévolue aux iconographes documentalistes. L'évolution de la politique d'enrichissement en photographie d'actualité, bientôt requalifiée « photographie de reportage » en une valorisation du reportage d'auteur, illustre l'infexion de la BN vers une orientation muséale. Comment, et en quoi, les iconographes documentalistes des agences participent-ils à cette évolution culturelle concernant les fonds de photographies de presse? En se centrant sur le cas exemplaire de l'agence Sygma, ce travail prend aussi appui sur les archives de fonctionnement de la BnF.

Reproduire pour collectionner, collectionner pour reproduire: le métier de l'iconographe

Olivier Lugon et Davide Nerini

Georgina Gluzman

Assistant professor
Universidad de San Andrés
georginagluz@gmail.com

Alejo González Garaño (1877-1946): collecting the Nation

This proposal seeks to highlight and understand the figure of Alejo González Garaño (1877-1946), an Argentine collector and iconographer. Alejo González Garaño organized some of the first exhibitions of antique prints in the country, during the nineteen thirties, supported by several institutions, both official and private.

These pioneer shows included works by many nineteenth-century artists often marginalized by the emerging Argentine art historical discourse, such as Swiss-born César Hippolyte Bacle, whose insertion has been complicated due to the allegedly commercial nature of his work, or Carlos Morel, whose works often refuse to follow academic patterns. González Garaño accompanied these efforts with the publication of several books throughout this period.

The goal of this proposal is to analyze both his activity as a collector of these “marginal” items and his willingness to integrate them to the cultural history of Argentina through a highly nationalistic discourse. As a matter of fact, these images were valued above all as documents of the Argentine past and had to be preserved as relics, regardless their artistic value.

Reproduire pour collectionner, collectionner pour reproduire: le métier de l'iconographe

Olivier Lugon et Davide Nerini

Davide Nerini

Chercheur FNS

Université de Lausanne

Davide.Nerini@unil.ch

« The display of file prints ». L'iconographie au service des bibliothèques : le cas de Paul Vanderbilt et Edgar Breitenbach à la Library of Congress, env. 1944-1946

Parallèlement au renouveau qu'elle induit dans le champ de l'histoire de l'art (Jan Bialostocki 1978), l'iconographie éveille également l'intérêt du monde des bibliothèques. La Library of Congress (LOC), par exemple, a recours à cette notion, et ce dès les années 1940, pour appuyer l'ouverture de ses collections au-delà des seules sources textuelles. Or, si c'est bien les images que cette institution s'apprête à collecter, il n'est question pour elle d'adopter ni la logique du musée d'art – avec son accent porté sur la seule qualité esthétique des objets – ni celle de l'archive – où la lecture factuelle et descriptive du document prime sur toute autre considération. C'est au contraire en faisant coïncider « documentation » et « iconographie » (Luther H. Evans 1947), pratique d'accumulation et méthode interprétative, que la LOC accueillera, entre 1944 et 1946, un projet novateur d'archivage et d'exposition de la photographie marqué par la collaboration entre le « documentaliste » Paul Anderbilt (1905-1992) et l'« iconographe » Edgar Breitenbach (1903-1977). Le premier fut l'élève de Paul J. Sachs à Harvard (1927), avant de se spécialiser dans la gestion de vastes répertoires d'images (Vanderbilt 1943). L'autre écrit sa thèse sous la direction de Erwin Panofsky à Hamburg (1927), puis se fait vecteur des idées du Warburg Kreis outre-Atlantique (Breitenbach 1943). Cette contribution propose d'interroger le dialogue que ces deux figures établirent entre archivage de la photographie et son exposition au cours de leur mandat à la LOC. En particulier, il s'agira de comprendre comment la notion d'iconographie a été mise au service de l'institution bibliothécaire pour la définition d'une approche inédite de l'image archivée.

Space and Time from Surrealism to Situationism

Eric Robertson et Sascha Bru

e.robertson@rhul.ac.uk
sascha.bru@arts.kuleuven.be

Barnaby Dicker

Dr, Lecturer in Illustration
Cardiff School of Art and Design
barnabydicker@yahoo.co.uk

Georges Bataille Enters Cahiers du Cinéma: Informe/Photogramme as Critical Tool

This presentation focusses on the under-analysed entry of the radical critical theories of Georges Bataille into the debates of French film review *Cahiers du cinéma* in the early 1970s; in particular, material from the then-newly rediscovered journal *Documents* first published 1929-30. My core concern lies with how Bataille's critical ideas arise, crucially, with force and substance in relation to the practice of, and critical reflection upon, the reproduction of cinematographic photogrammes (or frames) in *Cahiers* and other publications. Catalysed by Roland Barthes' "Le troisième sens" (no. 222, 1970), Bataille becomes a conspicuous voice in *Cahiers*. A key instance is Sylvie Pierre Ullmann's overlooked "Éléments pour une théorie du photogramme" (no. 226-7, 1971) which—importantly—ventures the first application of Bataille's concept of the *informe*. For Pierre Ullmann, this concept dovetails with the reproduction of cinematographic photogrammes to provide an important critical tool to understanding the "temporal constraint imposed by cinema" through recovery of cinematographic meaninglessness and formlessness that have been historically eclipsed by emphasis on meaning and legibility. She argues that, through formlessness, time is inscribed as much in cinematography's immobile photogrammes as in its illusion of movement. Pierre Ullmann's temporalising of Bataille's *informe* harbours questions still to be addressed.

Space and Time from Surrealism to Situationism

Eric Robertson et Sascha Bru

Johanna Malt

Head of French
King's College London
jo.malt@kcl.ac.uk

The Space-Time of the Imprint

This paper focuses on a single work, a 1936 assemblage by Salvador Dalí entitled *Objet surréaliste* (Madrid, Museo Reina Sofia). Now in a much depleted state, this work originally comprised items including: a worn shoe, a plaster cast of a foot, a pair of chocolate gloves in silver paper, a wooden puzzle, an erotic figurine and a loaf of bread in the shape of a bow. Though usually read as an exploration of eroticism and orality, this surrealist object in fact invites reflection on both time and space, combining the temporal modes of natural history, geology, the human lifecycle, the historical epoch, the instantané and the Benjaminian dream-sleep of capitalism in the nineteenth century. I will focus on the importance of traces and impressions here, as bearing, as Georges Didi-Huberman has observed, a particular relation to time and to questions of uniqueness and reproduction. Didi-Huberman, drawing on Duchamp's inframince, focuses on the imprint's capacity to be and to represent: to differ continually from itself, caught between mimetic reproduction and 'mere' thingness or presence. But my paper will argue that there is another way to see this structure, notably as it plays out in Dalí's *Objet*, which combines the static logic of metaphor with the temporal and spatial chains entailed in metonymy. Looking at this via Jean-Luc Nancy's distinction between the image and the vestige or 'footprint', I will explore how the surrealist found object embodies a complex reflection on time and the structure of representation.

Space and Time from Surrealism to Situationism

Eric Robertson et Sascha Bru

Jill Carrick

Associate Professor

Carleton University

jill_carrick@carleton.ca

Optical Poems, Temporalized Vision: Daniel Spoerri and François Dufrêne's 1963 L'Optique moderne

Daniel Spoerri and François Dufrêne's avant-garde publication *L'Optique moderne ... d'inutiles notules*' is a Fluxus Editions artists' book published by George Maciunas in 1963. It consists of tongue-in-cheek photographs portraying Spoerri posing in eyeglasses, and matching double-coded alliterative poems by Nouveau Réaliste artist and ex-Lettriste poet François Dufrêne. When read out loud, Dufrêne's seemingly nonsensical Lettriste text erupts into playful fragmented commentary on optometrists, philosophers, and French quotidian life. Embedded within these poems, and "intelligible" to a large extent only when read out loud, are references to commercial advertising jingles, blindness and vision, and Enlightenment philosophy.

Time and transformation are featured both formally and thematically in *L'Optique moderne*. The book's intermedial investigation of "modern" modes of representation foregrounds sound, sight, and confusion of the senses. While its two-dimensional photographs depict outmoded, discarded optical prostheses, offering a catalogue of former fashions and technical inventions, a different set of temporalities, associated with the eyes and human voice, are referenced--and indeed physically enacted--through its "optical" poems.

My paper will address one or several of the following questions:

- How does *L'Optique moderne* deploy temporal disjunctions in its layered texts, and to what ends?
- How does the book proffer a shifting range of subject positions to its prospective viewers or spectator-performers, and in what ways does it mirror, interrupt, or undercut identifications of the self through sight on offer in mid-century France?
- How does the work's deployment of multiple textual strategies challenge what Amelia Jones has termed "the illusions of perspectival knowing" (Amelia Jones 2012)?
- How does the book's engagement with 'modern optics' and Cartesian thought relate to technological, societal, subjective and political transformations in 1960s France?

Space and Time from Surrealism to Situationism

Eric Robertson et Sascha Bru

Rachel Valinsky

Ph.D. student, Department of Art History
The Graduate Center, City University of New York
rvalinsky@gradcenter.cuny.edu

Partisans of Forgetting: Asger Jorn and Guy-Ernest Debord's Mémoires

In 1959, Guy Debord released two works with retrospective aims: *Mémoires*, a 64-page long artist book produced with the Danish Asger Jorn, and *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, a twenty-minute film produced by the Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni. Focusing particularly on *Mémoires*, which gathers a number of détourned objects on each of its pages—text culled from a variety of literary, commercial, and media sources, as well as photographs, floor plans, maps, cartoons, and other kinds of graphics, all augmented by Asger Jorn’s colorful, expressionistic ink stains—I argue that the book inaugurates several programmatic Situationist methodologies which will continue to play out in Debord’s later work. In particular, I suggest that though it must necessarily be understood within the context of Debord’s three other autobiographical and autofictive works, *Mémoires*’ overt relation to its eponymous literary genre raises questions about the processes of memorialization, remembering, and history-writing that are worked out differently on the page than they are in his films, or in his more “conventional” autobiography, *Panégyrique*. My paper casts a wider net than much of the existing literature by attempting to situate it within a network of interpretive modalities, which investigate its particular status, construction, and temporal operations. Specifically, I highlight *Mémoires*’ understanding of history-making as directly opposed to the spectacle’s atrophied temporality and identify formal and thematic devices through which this is achieved: liquefaction, fragmentation, forgetting, intoxication, and repetition. Ultimately, *Mémoires* is not merely a chronicle of pre-Situationist history but rather an active agent, providing a model of the archive that foregrounds the instability of history and its persistent irresolution.

Temporalities and Transformations in the Historical Avant-garde

Ruth Hemus

Ruth.Hemus@rhul.ac.uk

Sascha Bru

Associate Professor

Université de Louvain (KU Leuven)

sascha.bru@arts.kuleuven.be

Verbo-Visual Shapes of Time in the Historical Avant-Gardes

Abstract to follow

Temporalities and Transformations in the Historical Avant-garde

Ruth Hemus

Gina De Micheli

MA, Doctorante FNS, historienne d'art
Centre des sciences historiques de la culture, Université de Lausanne
gina.demicheli@unil.ch

Swiss Avant-Gardes and Books: Strategies of Time and Reproducibility in the Works of Otto Baumberger, Frans Masereel and Hans Arp

During the First World War, due to the European immigration, the neutral Switzerland mutated into a cultural platform and a zone of contact, in which different players operated: pacifists, revolutionists, reactionaries, cultural propagandists, dada writers and artists. In my paper, I would like to develop the term avant-garde in its diversity and extend it: the transnational space, into which the avant-garde spread out, went often hand in hand with nationalist agendas.

Within the publishing networks of Swiss avant-gardes and beyond there are the illustrations of which deal with very different concepts of time and reproducibility: the one of Otto Baumberger and Frans Masereel, who refer to a phenomenology of time, and the one of Hans Arp, who refers to an ontological concept of time.

In the figurative illustrations of Swiss artist Otto Baumberger the depicted image is tied to the past, which is shown pictorially. The image, in the element of its appearance, refers back to the iconic dimension of its past. The figurative illustrations in the so-called "romans en images" from the Flemish artist Frans Masereel deal with acceleration and show a deeply filmic understanding of images. Indeed, the abstract illustrations—where the structure of the wood is often integrated into the reproduced print—of the Alsatian artist Hans Arp refer in real time to the moment of the material impression. They open up an indexical dimension, where the concept of time and reproducibility of the form is dammed to the present and borders the future.

Temporalities and Transformations in the Historical Avant-garde

Ruth Hemus

Eric Robertson

Professor

Royal Holloway, University of London

e.robertson@rhul.ac.uk

Out of Time: Multilingual Poetry in and after Dada

In Flight out of Time, Hugo Ball writes of his Dada sound poems: "We must return to the innermost alchemy of the word, we must even give up the word too, to keep for poetry its last and holiest refuge." This paper examines multilingual poetry from Dada to the present day that expresses the materiality and otherness of language while invoking its existence prior to the construction of meaning. In this guise, poetry resists sequential readings yet points back towards an elusive originary source. In myriad ways, the poets under scrutiny – from Dadaists Ball and Arp to contemporary poets Caroline Bergvall and Cia Rinne – employ their languages as loci of difference rather than equivalence, and as sites of slippage in which words are forever susceptible to bordering on other words and other languages, real or invented. In negotiating the space between "the language of an author and the language of the reader" (Steven Kellman), multilingual - or translingual - poetry acquires a paradoxical and multiple temporality.

The Digital Artist's Book: From Object to Event

Kathryn Brown

kathrynbrown@mac.com

Martin Sundberg

Curator of Collection, Archive, Library, and Research

Norrköpings Art Museum

martin.sundberg@norrkoping.se

Dynamic Boundaries. Towards a Definition of Digital Artists' Books

Compared to a novel, an artist's book is always fundamentally interactive since it constitutes a challenge to the user. Instigating a destabilizing play between the book as material object, sequence and page (hence excluding book sculptures), an artist's book makes it hard to distinguish between text and paratext. Constant questioning of the interplay between content and form is essential. With this in mind, a careful scrutinization of digital artists' books becomes possible. I propose a theoretical as well as art historical approach to define digital artists' books. Discussing the use of computers, or differentiating between analogue and digital books, is hardly sufficient. Indeed, an artist's book's distinguishing traits seem to be irrelevant in a digital work. But which traits are brought to the fore instead and required for a meaningful consideration? What similarities and differences are to be found when comparing digital and analogue artists' books regarding interactivity? Key to my understanding will be an analysis of the iconic and dynamic structure found in these works. Rather than focusing on the role of the producer, I stress the importance of the aesthetic aspects of the work itself and how these are encountered and experienced by the user. To achieve this, historical examples (e.g. Keith Smith, Warren Lehrer) will be discussed next to digital works (e.g. Julie Shaw Lutts, Petra Cortright) so as to pinpoint their particular interactivity in relation to a score, calling for iconic as well as intermedial theory.

The Digital Artist's Book: From Object to Event

Kathryn Brown

k.j.brown@lboro.ac.uk

Kathryn Brown

Lecturer, School of Arts, English and Drama
Loughborough University, United Kingdom
k.j.brown@lboro.ac.uk

Reading "Through" Digital Artists' Books: Interactivity and Interpretive Play

This paper examines the extent to which we read "through" an interactive, digital artist's book to its other possible realizations. In contrast to works that invite conventional practices of linear reading, interactive screen-based books remind audiences of other possible realizations of their content and make uncharted courses part of the aesthetic experience of the work. While the reader is invited to choose between a range of narrative, visual, or aural pathways, his or her awareness of alternative structures of meaning thus impinge on the integrity of the reading experience. In consequence, each realization of this kind of bookwork is marked by contingency and the probing of immanent spaces of interpretive play. In his essay "Littérature et discontinu" of 1962, Roland Barthes debated the idea that a book should "unfold" in a continuous order toward its conclusion. In contrast to this image of an unbroken discursive "flow", interactive digital books highlight the possibility of multiple instantiations and challenge the integrity of the "book" as an object. Having regard to a selection of interactive bookworks, this paper proposes a model of reading "through" texts that evidences a unique form of discontinuity: a process in which a balance is struck between experiences of the work's visible and invisible content.

The Digital Artist's Book: From Object to Event

Kathryn Brown

Brita d'Agostino

Assistant Professor
Daemen College
britadagostino@gmail.com

Beyond the Page: Digital Design and Artistic Explorations of the Book

This research examines artist projects from the advent of the World Wide Web to the present day in which artists employ digital design and technology in an interactive manner to explore the form of the book. Using the framework of digital publication design, works assessed and discussed will include: web-based projects, e-books, and multimedia works. In their divergence from physical artists' books and with their inherent reproducibility, the value of these digital explorations of the book lie not in their material qualities and existence as a single object, but rather in their ability to provide a unique and individual aesthetic experience for the user. How, then, do these digital artistic explorations of the book both incorporate and diverge from digital publication design conventions to provide a unique aesthetic experience for the user? How does their value as a cultural artifact parallel the contemporary values placed on digital publications within a larger cultural context? These questions are posed and discussed in this paper along with contemporary considerations in commercial digital publishing.

The metacaricatural imagination? Transformations in European visual/textual satire, 1820-1860

Dominic Hardy

hardy.dominic@ugam.ca

Vera Fasshauer

Research Associate, Goethe University Frankfurt

Goethe University Frankfurt

vera.fasshauer@gmail.com

On Parrots, Pears and Fir Trees: Heinrich Heine's Reception, Citation and Adaptation of French Political Cartoons

When the German poet Heinrich Heine moved to Paris soon after the French July Revolution of 1830, he encountered an avalanche of graphic satires castigating the irregularities of the juste milieu government and especially the idle promises of the alleged roi citoyen Louis Philippe. Having been published in the Journals *La Caricature* and *Le Charivari*, the prints rapidly assumed general familiarity. In consequence, some of the figures that Philipon, Daumier and Grandville had invented in order to evade censorship outgrew their original contexts and developed a life of their own. Notably, the pear shape to which Philipon had gradually assimilated the king's face in his famous sketches soon started to appear as graffiti in the streets of Paris. Heine, himself renowned for his pitiless satires and personal polemics as well as his democratic opinions, repeatedly professed his dislike of these *lèse-majesté* caricatures and their republican creators. Nevertheless, the articles he wrote for Cotta's *Allgemeine Zeitung* and later republished under the title *Französische Zustände* exhibit clear analogies to the French cartoons. In describing the seemingly detested prints, he communicated republican thought to his German readers past the rigorously anti-democratic Bavarian censorship. In some instances, certain blanks in Heine's articles could only be filled by his hints to the latest graphic satires. Moreover, he also caricatures the French monarch and his cabinet with verbal means. In doing so, he often falls back on the very same motives and symbols the French caricaturists had used in their drawings.

The metacaricatural imagination? Transformations in European visual/textual satire, 1820-1860

Dominic Hardy

Paula Fayos-Perez

PhD Candidate in History of Art
University of Cambridge
pf329@cam.ac.uk

Delacroix's Caricatures and Copies after Goya

Eugène Delacroix (1798-1863) is known for being the author of paintings that have become icons of art history and symbols of the Romantic movement, such as *The Massacre at Quios* (1824) and *The Death of Sardanapalus* (1827). Although the scholarship on his painted work is widely established, the caricatures made in his youth have been commonly—and consciously—neglected by his biographers and scholars. The reason for this, according to Athanassoglou-Kallmyer (1991), is that his caricatural and satirical work has been considered as 'unworthy' of his highly praised later career, instead of as a proof of his interest in politics and a vindication of his radical Liberal ideology.

Besides his published political cartoons, etchings and lithographs in the 1820's, Delacroix made many drawings using caricatures as his sources. While his work based on the British caricaturists is well-known, he was especially interested in Goya, who became known in France almost exclusively as the author of the *Caprichos* (1799). This print series, called in 1825 *Caricatures espagnoles*, deeply marked artists from the French Romantic generation, such as Baudelaire, Victor Hugo, Gautier, Boulanger and Grandville. This paper will examine the case of Delacroix, who made copies of almost all of the eighty plates in Goya's series, in order to discuss how their shared aesthetic interest (in physiognomy and dramatic use of light) was articulated to a common political mindset (one that was Liberal and critical towards both clergy and aristocracy).

The metacaricatural imagination? Transformations in European visual/textual satire, 1820-1860

Dominic Hardy

Juliette Bertron

Agrégée d'arts plastiques, docteur en Histoire de l'art, ATER en histoire de l'art à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée

ATER en Histoire de l'art, Université Paris-Est Marne-la-Vallée
juliettebertron@hotmail.fr

Le corps malade : enjeux d'un ressort parodique des salons caricaturaux

Les salons caricaturaux aussi appelés salons comiques, nés sous la Monarchie de juillet et publiés dans la presse ou sous forme de livrets, ont recueilli l'attention de nombreux historiens d'art. Je propose quant à moi d'étudier un corpus de vignettes, parodies dessinées à partir des tableaux exposés au salon officiel regroupées autour d'un motif récurrent, celui du corps en mauvaise santé, en proie à toutes sortes de maux physiques. Désireux de faire rire en accusant la supposée difformité anatomique de telle ou telle figure ou encore en raillant une situation jugée incongrue, des caricaturistes comme Cham, Nadar ou Bertall n'hésitent pas à décliner ce motif dans nombre de leurs charges. On le sait grâce aux études consacrées à Courbet notamment, le thème n'est pas sans rapport avec l'introduction par le réalisme de nouveaux sujets. Mais ce ressort comique carnavalesque, jouant d'un rabaissement trivial aux accents parfois scatologiques, prend aussi pour cible les tableaux d'un Jean-Léon Gérôme. Je souhaiterais observer ce thème de la maladie et de sa potentielle guérison non seulement comme procédé ridiculisant, mais surtout comme expression d'une ambition curative de la parodie à laquelle on prêtait au siècle précédent une mission corrective.

The Photograph and Its Narrative Shadow

Dore Bowen

dorefux@gmail.com

Aleksandar Boskovic

Lecturer

Columbia University

ab3865@columbia.edu

Avant-garde Photopoetry and The Bioscopic Book

Focusing on collaborative attempts of avant-garde poets and visual artists to re-form the book as an experiential apparatus, this paper aims to conceptualize these efforts as an artistic quest towards the cineptic, bioscopic book—a concept that has already been envisioned (although largely in promisory, if not utopian terms) by El Lissitzky (see his *Topographie der Typographie* from 1923)—and to propose a possible further step in theorizing this phenomenon. Specifically, I am arguing that Lissitzky's initial vision of the bioscopic book as “an alternative cinematic apparatus” was to some extent materialized in a number of avant-garde photo-books in the nineteen-twenties and -thirties. Highlighting the design of the book, Lissitzky envisioned the bioscopic book to be a piece of technology—an alternative cinematic projector. I argue that the materiality of the medium of the bioscopic book plays a key role in this approach: the bioscopic book transforms from a mere object into a concrete piece of “technology” due to its operational structure, that is: (1) its continuous page-sequence and (2) dialectics inherent to the juxtaposition of the poetic text and photo/montage images featured on the page. Finally, I argue that the most valuable functions of the quest for and of the bioscopic book are, on one hand, the activation of the reader/viewer's abilities to reflect upon, analyze, compare, and on the other, the “innervation” of reader/viewer that enables him/her to “live through” a special sort of tactile, corporeal experience.

The Photograph and Its Narrative Shadow

Dore Bowen

Erika Wicky

Postdoctorante
FNRS / Université de Liège
erika.wicky@ulg.ac.be

La photographie et ses récits au XIXe siècle

Lorsqu'en 1853, dans *Le Musée des familles*, Francis Wey publie un article intitulé « Comment le soleil est devenu peintre : Histoire du daguerréotype et de la photographie », il semble s'apprêter à dresser de façon un peu prématurée le bilan d'une histoire fort courte. Or, les récits relatant les débuts du médium photographique en termes d'histoire sont fréquents pendant toute la seconde moitié du XIXe siècle, d'autant plus qu'ils constituent souvent un passage obligé de l'introduction des manuels pratiques. Ces histoires de la photographie mettent généralement l'accent sur les développements techniques connus par le nouveau médium ainsi que sur les performances par lesquelles il s'est d'emblée distingué (notamment le rendu du détail) de manière à mettre en valeur non seulement la photographie, mais aussi les protagonistes de son histoire et les nations où elle s'est déployée.

En étudiant les histoires de la photographie publiées en France et en Belgique au XIXe siècle, cette communication visera à mettre en évidence l'émergence de modèles historiographiques et à analyser les conceptions de l'histoire de la photographie et de la place de la photographie dans l'histoire de l'art et des représentations. Il s'agira de montrer combien ces récits par lesquels les tenants de la photographie ont revendiqué son autonomie s'inscrivent dans une conception de l'histoire de la modernité envisagée comme une succession de ruptures opposée à la durée longue dans laquelle on tente actuellement d'inscrire la photographie du XIXe siècle

The Photograph and Its Narrative Shadow

Dore Bowen

Nataliya Lenina

Professeur contractuel
York University, Glendon, Toronto
alloslogos@yahoo.ca

Reproduction et « agir symbolique » dans le Journal de l'analogiste de Suzanne Lilar

Le Journal de l'analogiste de Suzanne Lilar (paru chez Julliard en 1954 ; obtenu le prix Sainte-Beuve) est un « hybride » qui résiste à toute classification. Il s'agit d'un livre illustré oscillant entre deux genres : l'essai (à la fois littéraire, philosophique et esthétique) et le journal intime.

L'image se présente dans le livre sous différentes formes. Elle apparaît de la manière la plus directe quand on la voit sous sa forme iconique : plusieurs illustrations photographiques, représentant des détails des chefs-d'œuvre du patrimoine artistique mondial, sont insérées entre les pages du texte, au milieu du livre. L'image est aussi explicitement présente dans le texte par le biais du verbal.

En passant par les concepts de l'original et de la copie, l'auteur conceptualise ses propres expériences poétiques et leur « agir symbolique » instable (vécus à différentes époques de sa vie) autour des rapports dialogiques entre l'œuvre d'art, le spectateur-lecteur et l'artiste. Ce processus implique soit les « reconnaissances visuelles » (Marin), soit les reconnaissances conceptuelles de la part du récepteur (lecteur-spectateur) – grâce à la semiosis ad infinitum –, soit les deux. Il mène l'écrivain belge à la découverte des correspondances entre les rythmes et formes naturels et les rythmes et formes artistiques.

À partir d'une analyse de la reproduction radiographique et photographique des détails du polyptyque de Van Eyck et des détails du Retable Heller de Grünewald, ainsi que celle d'une reproduction d'un morceau musical, le texte du Journal dévoile la théorie en train de s'élaborer.

The Photograph and Its Narrative Shadow

Dore Bowen

Isabelle Masse

PhD candidate
McGill University
isabelle.masse@mail.mcgill.ca

Une pratique protophotographique en texte et en image : les publicités et portraits de Gerrit Schipper en Amérique du Nord (1802–1810)

Le pastelliste hollandais Gerrit Schipper (1775-c.1825) arrive à Philadelphie en 1802, à un moment où les appareils qui servent à reproduire mécaniquement ou optiquement les visages de profil connaissent en Amérique une vogue sans précédent. Schipper est prompt à adopter une pareille « machine à dessiner » dont le potentiel commercial attire les portraitistes-entrepreneurs de tout acabit. À l'aide de sa machine portative, une camera obscura dite achromatique, l'artiste se déplace de ville en ville à la recherche de clients en annonçant dans les journaux locaux que sa « nouvelle méthode de dessiner en pastel » produit des « ressemblances exactes ». Les techniques de reproduction protophotographique comme celle-ci suscitent en effet des prétentions de vérité que l'artiste ne manque pas de souligner dans les dizaines d'annonces publicitaires qui parsèment pendant huit ans son parcours de Philadelphie à Québec. En examinant en parallèle les publicités et les pastels — de précises effigies en miniature —, cette communication montre comment le message promotionnel fait partie intégrante d'une pratique artistique éphémère qui n'est pas sans rappeler celle des premiers photographes itinérants.

The Reproduction of the Other: Originality and Copy in a Cross-Cultural, Trans-Historical Perspective

Massimo Leone

massimo.leone@unito.it

Nathalie Roelens

Professor

University of Luxembourg

Nathalie.Roelens@uni.lu

Un déferlement de vagues (Turner, Friedrich, Hokusai)

Parmi trois vagues peintes émanant d'imaginaires culturels différents (Turner, Friedrich, Hokusai) et indissociables des "textualités" qui les environnent – Hokusai relayé par Goncourt ; Friedrich escorté par Kant et Goethe, Turner "illustrant" Falconer – , nous isolerons celle de Hokusai qui, tout en empruntant à la perspective occidentale, léguera le propre de l'estampe (l'aplat, la courbe, le décorativisme) à la France "japonisante." On pourrait aussi suivre la fortune de l'écume produite par le déferlement de l'immense vague qui rejaillit sur l'herméneutique occidentale. Si Goncourt y voit « des gouttelettes ayant la forme de griffes d'animaux » c'est grâce à sa connaissance du fantastique de Hokusai, tandis qu'une lecture sinisante à la François Jullien rapprochera le tableau de la polarité montagne-eau qui immerge le spectateur dans le paysage chinois. D'autres approches sont légitimes : on pourrait l'appréhender comme un pan de peinture (Didi Huberman) qui fait écho à la neige du mont Fuji minorisé à l'arrière-plan ; risquer une lecture fractale de la segmentation de l'écume, une lecture écopoétique des Japonais vivant dans l'impermanence livrés aux tsunamis, une lecture géopolitique de l'emblème de la déferlante dans les caricatures des migrants. D'où notre hypothèse que dans chaque transfert culturel il n'est pas question d'emprunts ou de copies mais d'accompagnements rythmiques, de variations d'intensité, de la « disparation » théorisée par Deleuze, tant quant aux requalifications par d'autres artistes que par le regard toujours situé de la critique.

The Reproduction of the Other: Originality and Copy in a Cross-Cultural, Trans-Historical Perspective

Massimo Leone

Mohamed Bernoussi

Professor
Université de Meknès
barnoussim@ymail.com

Eating and fornicating all night long. Ramadan's Representation in western narratives'travel

This paper deals with the representation of Ramadane or chareme in western novels' travel, particularly those from the thirteenth to the fifteenth century. In fact, the topic of food is very present in that literature because it concerns not only curiosa as the way the other eats and drinks, but also the other, its culture and how he performs it in regard to the proper traveller's culture ; when the topic of food concerns precisely abstinence , things become more interesting and more complex. Discours on Ramadane becomes then the occasion to treat other polemical and sensitive issues as pleasure, paradise, body in Islam and Christianity.

The Reproduction of the Other: Originality and Copy in a Cross-Cultural, Trans-Historical Perspective

Massimo Leone

Massimo Leone

Professor
Université de Turin
massimo.leone@unito.it

Copie difforme: variétés culturelles de la réplique

At first sight, the second pair of folding panels looks like a copy of the first, whilst the third appears as a copy of both the first and the second. At a closer examination, though, each of the two posterior copies reveals subtle, almost impalpable differences from the previous ones: the inclination of a line, the hue of a background, the shape of a drapery, etc. To an untrained gaze, they might seem just random imperfections; however, to the expert observer, they are essential signs of the complex inter-textual relations between the three works. Indeed, Kōrin and Hōitsu do not limit themselves to copy Sōtatsu's masterpiece. They actually reproduce it. But here "reproduction" must be understood according to the full semantic range of its etymology: every subsequent screen re-produces the aesthetics of the previous one(s), meaning that 1) it pays homage to an aesthetic tradition; 2) it proves its technical competence in that tradition; 3) it nevertheless affirms a personality not through iconoclastic invention, but through discreet, almost imperceptible differentiation. The personality of the new artist, indeed, must not shine autonomously, and in radical rupture with the past, but within the sphere of sensibility, technique, and appreciation handed down by tradition. The paper is meant to stimulate cross-cultural reflection on the difference between copy and reproduction in the arts.

The Reproduction of the Other: Originality and Copy in a Cross-Cultural, Trans-Historical Perspective

Massimo Leone

Valentina Colonna

Post Phd. Culture and Territory
Rome, Tor Vergata University
Colonna@lettere.uniroma2.it

L'Art islamique dans les revues d'art décoratif en Italie au XIXeme siècle.

Le XIXe siècle est le siècle où elle commence à se répandre un intérêt sérieux dans l'art islamique et les meilleures opportunités pour une connaissance directe des artefacts ont été les Exposition Universelles, ainsi que les premières collections de soi-disant Musées des Arts Décoratifs. L'Art Islamique, grâce à son caractère ornemental et particulièrement abstraite, offrira un nouveau répertoire décoratif qui attirera toute la production européenne d'art-industrielle. En Italie, la production des revues d'art décoratif est complètement inséré dans le débat de la naissance des écoles des arts décoratifs et des musées d'art industriel, en particulier grâce à la création des revues tels que Illustration Italienne (publiée par Fratelli Treves à Milan en 1875) et l'Art italienne décoratif et industriel de Camillo Boito. Le répertoire figuratif de cette revues sera essentiel pour la diffusion des éléments décoratifs de l'art islamique en Italie, pour les informations sur les techniques de conception du style mauresque, persan et ottoman, à travers une documentation iconographique cohérente, donc les illustrations ont été utilisés pour la production d'art appliqué dans des contextes différents: les meubles, la mise en place de installation exotiques pour soirées à thème ou de la production d'objets d'art décoratif.

The Work of Art in the Age of Digital Reproduction

Isaac Pante

isaac.pante@unil.ch

James Burrows

Associate Lecturer in Performance

Edge Hill University, UK

jimburrowsacademic@outlook.com

Rhizo-Memetic Art: The production and curation of Transdisciplinary Performance

Contemporary discourse in Memetics offers new insights upon the means of producing and curating contemporary Performance beyond the limits of discipline specific taxonomies. Alongside the rise of the Internet Meme and rapid adoption of social media, it is argued that artistic practice is becoming 'more fluid, elastic, and dispersed' (Cornell, 2014). Given this circumstance, notions of disciplinarity, performative agency and materiality remain in a state of flux and in need of reconsideration.

Utilizing a Practice-as-Research framework, the researcher initiated an innovative three-phase methodological approach focused on the application of the concept of the 'Meme' (Dawkins, 1974) alongside a Deleuze & Guattarian (1987) philosophy upon artistic production, and curation of transdisciplinary performance. The resulting praxis: 'Rhizo-Memetic Art' produced three artworks including: 'Corpus 1' (2012-13), produced collaboratively online with users of Twitter and Facebook; 'Florilegium Exhibition' (November, 2014), produced and curated alongside contributing artists; and 'Florilegium Remix' (April 2015), a Live Art lecture. Each of these elements plug into the thesis alongside the documentation of its artefacts.

The outcomes of the project are threefold. The first: a new theoretical understanding of the mechanisms of interdisciplinary creative practice emerging out of meme/rhizome synthesis. The second: insights relevant to notions of production and curatorial discourse. The third: Rhizo-Memetic Art itself.

The implications of this research suggest that the functioning of Rhizo-Memetic Art raises permanent questions about the status of Performance in terms of its materiality and efficacy outside of disciplinary myopia.

The Work of Art in the Age of Digital Reproduction

Isaac Pante

Maria L. Felixmüller

PhD, theorist and artist
Hochschule für Grafik und Buchkunst
info@mariafelixmueller.de

Documentation of the collective memory in Warburgian understanding in the modern Internet meme culture

This presentation focuses on Warburg's thoughts on art history as a document of the collective memory. This documentary characteristic is also found in the fast-developing culture of Internet memes. Using the work by Warburg could be thus central for understanding the paradigm shifts in viral media production in the digital era.

Warburg's text discusses the Reformation's media landscape, in which he detects the development of the reproducibility of pictures as the accelerating catalyst of the Bilderwanderung – the migration of images. In the terminology used by Warburg one can find noticeable influence of the technical achievements of the early 20th century. This vocabulary displays that it is more in the context of industrial image production, rather than in the one of letterpress where Warburg realizes the high cultural pertinence of woodcutleaflets. Simultaneously, he uses terms like "illustrious sensational press" and demonstrates that the images were not only intended to be serious, but also for amusement. From a contemporary viewpoint, the cultural level of these "aviatic" pictures could be considered as belonging to the realm of pop culture.

In the digital age the migration of images transformed into spreading - Internet memes as cultural units. Often, the production, mimicry and reproduction of Internet memes is driven by an entertainment. In the 21st century, with cultural communication happening predominantly online, the masses, mostly teenagers, are interested in developing and producing new kinds of Bilderfahrzeuge – image vehicles. Internet memes therefore became a cultural expression of the working collective brain.

The Work of Art in the Age of Digital Reproduction

Isaac Pante

Alesia Rochat

PhD candidate; English teacher
University of Lausanne; CEC André-Chavanne
alesia.rochat@unil.ch

Web 2.0 Remix Culture: Imitation of Speech Genres to Lure Voters Online

Among a vibrant universe of digital mimetic activities, the phenomenon of integration of various genre patterns in a multimodal structure of Internet memes is used as a powerful mean of persuasion in politics. An Internet meme - attractive form for encapsulation of political messages with its fast and accurate spread - was highly exploited during the US 2012 and 2016 presidential campaigns. Preserving their basic ideological matrix (positive “we” vs negative “they” portraying) electronic icono-texts sometimes prefer to hide behind masks of other socio-cultural valid forms: a recipe, a comic strip, a fairy-tale, a newspaper, a book cover, a nursery rhyme, a dictionary entry, a game, etc. Wrapping political ideology in “catchy” genres grasped at once, new forms of a repeated campaign message, a jocular playful character to appeal to American voters are only some reasons of this stylistic choice. Labelled as typological intertextuality, systemic reference, architextuality, heterogeneity, genre mixtures, scenography, even a vampire activity and a parasitic discourse, the phenomenon of genre mixing in Web 2.0 presents a challenge for analysis. Markham (2013) and Kincheloe (2001) suggest that studying remix culture requires a remix method or “bricolage”. Since the focus of my interest is a close analysis of linguistic, graphic and mental patterns, I engage with a qualitative approach combining methods from discourse studies, grammar of visual design and cognitive linguistics.

The Work of Art in the Age of Digital Reproduction

Isaac Pante

Amanda Wasielewski

PhD Candidate

The Graduate Center, The City University of New York

awasielewski@gradcenter.cuny.edu

Are Memes Human? Artists, Bots, and Anonymity

On September 24, 2013, the twitter account @Horse_ebooks, a popular spambot known for outputting random but surprisingly poetic text fragments, was revealed to be the work of a human: Jacob Bakkila. @Horse_ebooks was originally a fully automated bot set up to send out spam links to a Russian ebook seller. Bakkila purchased control of the account in 2011 and operated it under strict anonymity. Manually inhabiting the once-automated account, he performed an endurance exercise in which he posted at regular intervals day and night for over two years. Bakkila worked in collaboration with childhood friend Thomas Bender, who ran a similarly anonymous and mysterious YouTube channel called Pronunciation Book. The final reveal of these projects, in a rented gallery on the Lower East Side of New York, seemed to confirm the worst fears of blogosphere cynics: this was not a happy accident of automation, it was, instead, “just conceptual art”. The idea that something beautiful and poetic could arise from an automated spambot captivated technophiles around the world, so the reveal of the Wizard of Oz-esque “man behind the curtain” disappointed and astonished many. This presentation investigates the stakes involved in the appropriation of @Horse_ebooks, which was in dialogue with art historical antecedents including Duchamp’s readymades, systems art of the 1960s, and net.art of the 1990s. The story of @Horse_ebooks suggests that our memes and our bots maintain their aura only through distance from the humans that create and operate them.

Transcréations: les contes entre stéréotype et photographie

Martine Hennard Dutheil de la Rochère

martine.hennarddutheil@unil.ch

Anne-Sophie Gomez

Docteur en études germaniques, maître de conférences
Université Clermont-Auvergne, France)
a-sophie.gomez@univ-bpclermont.fr

Du Volksmärchen au pop art : reprises et hybridations dans l'œuvre-creuset de Yann Legendre, Grimm. Contes choisis.

Populaires, les contes des frères Grimm le sont assurément. Mais probablement moins par leur origine, dont l'authenticité populaire a largement été remise en cause par les chercheurs, que dans leur réception et dans leur propagation au sein de la société, du cinéma d'animation à la pratique du tatouage.

Le graphiste français Yann Legendre parvient, dans sa version d'une sélection de contes des frères Grimm parue en 2014 en France (Editions Textuel) et aux Etats-Unis (Rockport Publishers), à donner au genre du conte illustré une nouvelle identité graphique placée sous le signe d'une modernité nourrie par différentes influences telles que le pop art et les comics, les versions popularisées par les studios Disney, mais aussi par les gravures de Gustave Doré illustrant Perrault, par le symbolisme et par le Jugendstil, ainsi qu'en témoignent les ornements souvent végétaux qui encadrent de nombreuses illustrations.

Notre communication se propose d'interroger ce qui, dans l'œuvre de Yann Legendre, relève de la reprise voire de la reproduction, et ce qui permet toutefois d'en faire l'originalité et l'actualité, du fait précisément de la combinaison des différents emprunts auxquels l'illustrateur procède.

Transcréations: les contes entre stéréotype et photographie

Martine Hennard Dutheil de la Rochère

Emeline Morin

Dr., Teaching Fellow
University of Southampton
emeline.morin@gmail.com

From Flesh to Photography: Modern Depictions of Bluebeard's Hoard of Corpses

In the traditional version of the tale of 'Bluebeard' ('La Barbe bleue', Charles Perrault, 1697), a young bride is given the key to a room in which her husband forbids her to go. When curiosity takes over and she unlocks the door, she discovers a display of her spouse's previous wives' corpses. In both Amélie Nothomb's and Pierre Dubois's rewritings (*Barbe bleue*, 2012 and '*Halewyn*', 2011) the bodies hanging in the forbidden room have been replaced by a collection of photographs of the women in death.

Instead of a composition made of actual body parts the photographs are carefully constructed representations of 'beautiful dead women' captured in an unchanging, non-decaying state—to be seen and devoured at will by their owners. The fact that we tend to perceive photographs as closely tied to reality emphasises the ambiguity of these pictures: possible proofs of murder, they are also complete fantasies created by the male characters.

By shifting the way the female body is represented, the authors go further than simply modernising the tale: in these cases they offer a more literal representation of the 'death' of the gallery space, but also a reflection on harmful obsessive control over the female body. Thus, by looking at the pictures as acts of violence (as linked with mortality, image consumption, and pornography) this paper will focus on how the photographs give new meaning to Bluebeard's bloody chamber.

Transcréations: les contes entre stéréotype et photographie

Martine Hennard Dutheil de la Rochère

Melissa Mullins

Lecturer

Berry College

mmullins@berry.edu

The Many Lives of “Le Barbe-Bleue”: Illustration as Radical Adaptation in the Work of Charles Perrault

A number of critics have called attention to the illustrator’s role in “reformulating a text” (Bottigheimer 52) and in establishing “moments of irony, delicious gaps between text and image (Nodelman 273-274). In some cases, when examining the publication history of literary fairy tales, it is apparent that early illustrations (specifically those that work against the narrative in some way) have a profound impact on later illustrations, translations, adaptations (into other media), and retellings. This is readily visible when examining the various manifestations of Perrault’s “Le Barbe-Bleue.” Beginning with a single woodcut in Perrault’s 1697 *Histoires ou contes du temps passé* or *Les Contes de ma Mère l’Oye* depicting an ambiguously Turkish Bluebeard (paired with a text that lacks any specific reference to place or time), the tale crosses the English Channel and, in this process of translation, explodes onto the British burlesque stage and (simultaneously) into “new” retellings of the “history” in chapbooks and collections of fairy tales paired with an array of illustrations. Orientalizing Bluebeard through dress and environment becomes the norm, and the increasingly farcical versions of this on the British stage seem to fuel both textual and visual interpretations. Even as Bluebeard is being rampantly orientalized in Great Britain, 19th century French illustrations of the tale are doing the same. This presentation will examine this trend, whilst simultaneously exploring the sort of backlash typified by J.R. Planché who seeks to return the narrative to what he perceives as its origins – the tale of “a French nobleman of the fifteenth century in accordance with the legend on which Perrault founded his story,” (34) in an attempt to better understand the interconnected web of translation, illustration, and adaptation that can shape the life of a literary fairy tale.

Transcréations: Perrault, Grimm et les album pour la Jeunesse

Cyrille François

cyrille.francois@unil.ch

Giorgio Bacci

Research Fellow

Scuola Normale Superiore, Pisa

giorgiobacci80@gmail.com

Replacing the tale: Roberto Innocenti, Little Red Riding Hood and the contemporary “non-place”

“Contemporary paintings”: Roberto Innocenti’s illustrations were defined as such by Marco Magnani, since they are able to reconcile modernity and tradition, classical systems of depiction and new approaches to representation, in a delicate technical blend that becomes the identifying trait of a great contemporary artist.

In this paper we will focus on the reinterpretation of Little Red Riding Hood, done by Innocenti in 2012, highlighting iconographic but also philosophical references. Innocenti sets the tale in a modern metropolis, where the girl, who lives in one of the anonymous suburban apartment blocks that populate modern-day cities, has to go to visit her grandmother in an equally run down suburb on the opposite side of town. Innocenti describes the degradation of the city during Little Red Riding Hood’s journey; starting with the building in which the girl lives, and arriving to her grandmother’s house, a poor caravan. The girl is swallowed by an urban environment dominated by advertising that is intrusive and overwhelms the viewer.

Innocenti offers a very effective glimpse of the living and housing system of our times, in which lack of communication and indifference reign, considering that the social system of which anthropologists such as Augé and La Cecla speak, has crumbled. We will see also that it is natural to compare Innocenti with the photographer Gabriele Basilico, who has long studied the suburbs. A similarity that is the result of their reactions to their world rather than any intention of emulating each other.

Transcréations: Perrault, Grimm et les album pour la Jeunesse

Cyrille François

Pascale Auraix-Jonchière

Professeur

Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand

pascale.auraix.jonchiere@neuf.fr

La Blanche-Neige des frères Grimm. « [Elle] pense tant qu'[elle] s'oublie » : migrations et « transcréations » de la couleur rouge dans quelques albums

Comme le signale Philippe Beck dans une récente réécriture du conte, Blanche-Neige est « une enfant à trois couleurs », et Schneewittchen a la caractéristique d'être un récit en trichromie, fait assez remarquable pour donner lieu à de riches et suggestives traductions et transpositions iconographiques dans le cadre de l'album, devenu au XXe siècle un « véritable lieu de création, ouvert à tous les publics ».

L'iconotexte, qui repose sur l'interaction du texte et de l'image, suppose une double opération de métamorphose, d'où résultent un objet et une interprétation inédits. Suivre le traitement des couleurs – et plus spécialement de la couleur rouge, dont nous montrerons qu'elle joue un rôle cardinal dans cette histoire – dans quelques albums contemporains, permettra de mettre au jour des constantes, mais surtout une variété de « recompositions et réinterprétations » qui reflètent les enjeux profonds et très actuels de ce conte, que l'on peut considérer comme un mythe de notre temps, et dont le nombre des reprises dans le domaine de l'image est frappant.

Transcréations: Perrault, Grimm et les album pour la Jeunesse

Cyrille François

Monika Wozniak

associate professor

Sapienza University of Rome

monika.wozniak@uniroma1.it

The Power of Imagination: A Curious Case of Polish Fairy-Tale Illustrations in the Communist Era

In the Communist Poland, illustrators for children found themselves in a specific situation. While the censorship and the ideological agenda of the monopolist publishing industry may rightly be viewed as negative factors within the field of books for children, they have also unexpectedly led to the development of a very original “Polish school of illustration”. Polish artists, unencumbered by the influence of Disney’s distinctive and pervasive visual style, which, due to ideological reasons, was almost absent from Poland, were free to unleash their imagination. A further encouragement to experiment with forms and ideas came from the state owned publishing houses for whom the commercial demands of the mass market were not the prime concern. Furthermore, the most successful illustrated editions for children were reprinted many times, so they have deeply influenced the collective imaginary of more than one generation of children.

As far as the classic fairy tales are concerned, the power of visual imagination was often paired with the long Polish tradition of a very liberal mode of adaptation? of the most famous tales. As a result, even texts published as “Perrault’s” or “Grimms” tales would usually strongly differ from the original versions. I would like to discuss some of the most striking cases of illustrations which influenced or reinforced alternative visions of such tales as “The Fisherman and his wife fish”, which in Poland became associated with a Russian tale; “Cinderella” appropriated by the Polish folklore, or the “The Little Red Riding Hood”, which in its many Polish variants invariably transforms the wolf into a comical and rather innocuous creature.

Transcréations: Perrault, Grimm et les album pour la Jeunesse

Cyrille François

Bernhard Lauer

Dr. Directeur

"Brüder Grimm-Gesellschaft", Kassel

grimm.museum@gmail.com

Lieux de contes – Contes de lieux: les illustrations des contes de Perrault et de Grimm

Les Histoires ou Contes du Temps Passé (1697) de Charles Perrault et les Contes d'Enfants et du Foyer (1812–15) des Frères Grimm se sont chevauchés à plusieurs reprises au cours de leur histoire éditoriale. L'image de la narratrice placée en frontispice en témoigne aussi bien que l'histoire des illustrations des contes eux-mêmes. La présentation retrace particulièrement l'histoire de l'illustration des contes Le Petit Chaperon Rouge (Rotkäppchen), Cendrillon (Aschenputtel) et La Belle au Bois Dormant (Dornröschen).