

**« Artists's Intermedia Transfers in the 1960's and the 1970's / Transferts intermédiatiques dans les arts visuels des années 1960-70 /**

**Section organisée et présidée par Andrea Oberhuber (Université de Montréal)**

Qu'arrive à une source iconique ou textuelle, à un objet trouvé dès lors qu'ils sont reproduits – sous forme de photocopies, d'extraits de magazines, de photographies ou de « surpeintures », entre autres – dans un contexte artistique ? Telle est la principale question que se propose d'explorer la section « Transferts intermédiatiques dans les arts visuels des années 1960-70 » en se penchant sur les gestes de reprise, d'appropriation et de reconfiguration qu'effectuent bon nombre d'artistes contemporains à la suite de l'invention du ready-made duchampien, dans le but d'imaginer de nouvelles modalités de resémantisation du déjà-existant. L'assemblage souvent hétéroclites de textes et d'images peut donner lieu à une exposition ironiquement appelée *Ma collection* (Marcel Broodthaers) ou à un livre expérimental comme dans le cas de *Com.Mix. Die Welt der Bild- und Zeichensprache* (Ferdinand Kriwet) ; tout comme le déplacement de photographies de corps meurtris, tirées de la presse chilienne, commencent à prendre une valeur différentes si un artiste (Eugenio Dittborne) décide d'exposer ces mêmes images dans une galerie. Une autre modalité de transferts intermédiatiques concerne une pratique largement répandue chez les artistes plasticiens allemands et autrichiens qui, dans les années 70, interrogent l'(im)puissance esthétique de la photographie à travers la technique de la « surpeinture ».

**Abstracts / Résumés**

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.

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.

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 ?

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.