

MIREILLE BERTON, CHARLOTTE BOUCHEZ, SUSIE TRENKA  
(ÉD./HG.)

LA CIRCULATION DES IMAGES: CINÉMA, PHOTOGRAPHIE ET  
NOUVEAUX MÉDIAS

DIE ZIRKULATION DER BILDER: KINO, FOTOGRAFIE UND  
NEUE MEDIEN

REIHE / COLLECTION

**RESEAU / NETZWERK CINEMA CH**

herausgegeben von / dirigée par

**Alain Boillat, Maria Tortajada, Margrit Tröhler**

Wissenschaftlicher Beirat / comité scientifique:

Alain Boillat

Roland Cosandey

Barbara Flückiger

Maria Tortajada

Margrit Tröhler

RESEAU/NETZWERK  
**CINEMA CH**

LA CIRCULATION DES IMAGES:  
CINÉMA, PHOTOGRAPHIE ET  
NOUVEAUX MÉDIAS

DIE ZIRKULATION DER BILDER:  
KINO, FOTOGRAFIE UND NEUE  
MEDIEN

MIREILLE BERTON, CHARLOTTE BOUCHEZ, SUSIE TRENKA (ÉD./  
HG.)

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Veröffentlichung wurde durch die Unterstützung der Section  
d'histoire et esthétique du cinéma der Universität Lausanne, des Centre de  
Traduction Littéraire (CTL) der Universität Lausanne und des Netzwerks  
Cinema CH ermöglicht. / Cette publication a bénéficié du soutien de la  
Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, du  
Centre de Traduction Littéraire (CTL) de l'Université de Lausanne et du  
Réseau Cinéma CH.

Dank an / remerciements à  
Jean-François Cornu  
Selim Krichane  
Camille Logoz  
Nathalie Mälzer

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren 2017  
Alle Rechte vorbehalten

Übersetzungen / traductions: Nathalie Mälzer

Gestaltungskonzept und Layout / conception graphique: Reto Winkelmann  
Layout / mise en page: Erik Schüßler  
Umschlaggestaltung / couverture: Reto Winkelmann  
Titelbild / image de couverture:  
Druck: druckhaus köthen, Köthen  
Printed in Germany  
ISBN: 978-3-89472-972-1

# SOMMAIRE / INHALT

## **INTRODUCTION / EINLEITUNG**

Mireille Berton, Charlotte Bouchez, Susie Trenka

### **«WIDAD» (1936)**

DIE TRANSNATIONALE REZEPTION DES ERSTEN  
ÄGYPTISCHEN SPIELFILMS, DER NACH EUROPA  
GELANGTE

Henriette Bornkamm

### **«LA VIE DES IMAGES»**

PAUL VANDERBILT, L'ARCHIVE ET LES THÉORIES DE LA  
PHOTOGRAPHIE

Davide Nerini

### **L'EXPOSITION D'ARCHITECTURE COMME OBJET DE TENSIONS ENTRE PHOTOGRAPHES ET ARCHITECTES:**

LE CAS DE *SWITZERLAND PLANNING AND BUILDING  
EXHIBITION* (1946–1949)

Anne Develey

### **RUDOLF ZELGERS BETEILIGUNG AN DER WELTAUSSTELLUNG DER PHOTOGRAPHIE VON 1952**

ENTWICKLUNGEN IM BEREICH DER  
AMATEURFOTOGRAFIE

Muriel Willi

### **LA CIRCULATION DES IMAGES PENDANT «L'INSTANT PRÉGNANT» DU CINEMA NOVO**

LE CAS DE *ARRAIAL DO «CABO»* (1959)

Lilia Oliveira

**UNE APPROCHE TRANSNATIONALE DES «NOUVEAUX CINÉMAS»**

L'EXEMPLE DE LA CIRCULATION DE «THE CONNECTION»  
(SHIRLEY CLARKE, 1961) AU DÉBUT DES ANNÉES 1960

Faye Corthésy

**ÉMANCIPER LE SAVOIR!**

LES CINÉ-TRACTS DE ROUEN (1968–1969)

Achilleas Papakonstantis

**FILMISCHER AKTIVISMUS UND REGIMEKRITIK**

ZUR ZIRKULATION KRITISCHER DOKUMENTARFILME  
WÄHREND DES MILOŠEVIC-REGIMES

Andrea Reiter

**CONSTRUIRE UNE MÉMOIRE DE KATRINA ONLINE**

DYNAMIQUES DE DÉMOCRATISATION ET PROCESSUS  
PARTICIPATIF DE LA HURRICANE DIGITAL MEMORY  
BANK

Maude Oswald

**VOCALOID ET PROSUMERS**

LA CIRCULATION DES PERSONNAGES AU JAPON

David Javet

**ANNEXES / ANHANG**

AUTEUR-E-S ET ÉDITRICES / AUTORINNEN UND  
AUTOREN, HERAUSGEBERINNEN

RÉFÉRENCES DES ILLUSTRATIONS /  
ABBILDUNGSNACHWEISE

# INTRODUCTION

Cet ouvrage bilingue est le résultat d'une réflexion collective menée au sein du programme doctoral national suisse «Dispositifs de vision: cinéma, photographie et autres médias» de l'Université de Lausanne (Section d'Histoire et esthétique du cinéma) et de l'Université de Zurich (Seminar für Filmwissenschaft). Ce programme a comme particularité de regrouper des jeunes chercheuses et chercheurs en études cinématographiques et en histoire de l'art, lesquels s'intéressent également aux «nouveaux» médias et aux cultures numériques. Il s'agit de développer une variété de travaux qui ont comme point commun d'aborder les objets en tant que dispositifs articulant une représentation, une machinerie et un spectateur<sup>1</sup>. Cette approche fédératrice suppose d'intégrer dans l'analyse les dimensions à la fois techniques, sociales, politiques et esthétiques, etc. de ces objets, en prenant en considération leurs relations dynamiques. Le dispositif conçu dans le cadre du programme doctoral emprunte à la notion de Michel Foucault<sup>2</sup> sa multidimensionalité, puisqu'il se présente à la fois comme une entité matérielle (machinique, technique), discursive (théorique, fantasmatique, conceptuelle) et sociale (interdisciplinaire, intermédiatique, culturelle). Cette approche épistémologique prend donc en compte une série de discours, d'objets, d'images et d'imaginaires qui dépassent les champs stricts du «cinéma» ou des techniques de représentation, pour embrasser des dispositifs voisins tels que la photographie, l'exposition, l'image numérique, etc.

Si les phénomènes de circulation des images paraissent particulièrement importants à questionner à l'heure d'internet, cette thématique prend une place importante dans l'imaginaire moderniste dès le tournant du XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire culturelle nous amène à constater que la relation établie entre la notion de «circulation» et celle de «modernité» est centrale dans la période qui voit l'émergence de nouveaux moyens

1 Voir Albera et al.: «L'Épistémè <1900>».

2 Voir Foucault: *L'archéologie du savoir*.

de transport, mais aussi de nouvelles pratiques artistiques. C'est à cette époque qu'apparaissent des formes de production et de consommation d'images inédites, et plus précisément une culture où les spectacles de masse vont façonner de nouvelles habitudes perceptives et récréatives<sup>3</sup>. Le XIX<sup>e</sup> siècle constitue en effet un formidable bouleversement des habitudes visuelles des sociétés industrielles, et assiste à une redéfinition des catégories de l'espace, du temps, de la vitesse, du réel, du visible. Le cinéma, comme d'autres dispositifs visuels, témoigne d'une réorganisation de la vision sur les plans technique, scientifique, philosophique, esthétique et social. Ces dispositifs de vision et d'audition gagnent alors à être observés à partir de phénomènes comme la reproduction mécanique, le système économique du capitalisme, la vie urbaine, les régimes disciplinaires, l'avènement d'un public et d'une culture de masse, ainsi que l'apparition de nouveaux médias, divertissements et régimes de consommation. Aussi, l'époque de création et de développement du cinéma s'accompagne de recherches techniques, de théories esthétiques et d'une production discursive dans lesquelles la «vitesse» et le «mouvement» sont centraux, associés à une modernité culturelle caractérisée par le progrès technique mais aussi artistique et social<sup>4</sup>.

Près d'un siècle plus tard, et plus précisément à partir des années 1990, une relation similaire s'établit dans de nombreux discours qui consacrent les liens entre l'émergence des «nouvelles technologies de communication», souvent désignés par le concept de «réseau de communication», le mode d'organisation économique et politique typique de la mondialisation et le progrès social et culturel qui découlerait de cette «circulation accrue des biens et des personnes» – pour reprendre ici une définition fréquente de la mondialisation. La notion de «circulation» intervient de manière cardinale dans ces discours: il y aurait une forme d'homologie entre la circulation de l'information et des idées via les réseaux de communication et la circulation des biens et des personnes via les circuits terrestres, aériens et maritimes<sup>5</sup>. Cette présence insistante du terme de «circulation» dans les discours, qu'il s'agisse de la presse ou de la littérature scientifique, a constitué le point de départ des travaux présentés dans cet ouvrage. En effet, à l'ère de l'internet et des médias imbriqués, la constitution de réseaux au sein desquels les images peuvent circuler selon des modalités d'échange inédites jusque-là, considérée comme un bouleversement de l'économie visuelle de nos sociétés, nous invite à mettre l'accent précisément sur l'étape de la circulation. La «dé-

3 Voir Charney et al.: *Cinema and the Invention of Modern Life*.

4 Voir Guido: *L'âge du rythme*.

5 Voir Appadurai: *Après le colonialisme*.



matérialisation» des images, la prolifération des écrans, le «nomadisme» qui leur est associé, ainsi que la rapidité des échanges donnent naissance à un nouveau type d'utilisation des images brouillant les frontières entre production et réception et nous amènent à questionner la définition même d'image et le processus de sa signification<sup>6</sup>. L'exemple récent des photos d'Abu Ghraib est, de ce point de vue, éloquent: c'est leur circulation «incontrôlée» (le phénomène de «viralité») qui a doté les images des otages irakiens, prises par les soldats américains dans le but de ridiculiser l'ennemi, d'une toute autre signification politique, celle d'une dénonciation de la violence<sup>7</sup>.

Cet ouvrage propose ainsi un double axe d'interrogation: d'une part, il s'agit de penser l'impact de ces nouvelles pratiques sur la définition même des concepts de production, de diffusion, et de réception au sein des champs de recherche associés à l'image. D'autre part, en développant des études de cas circonscrites à des périodes et des espaces géographiques divers, il offre l'occasion de saisir le concept même de «circulation des images» dans une perspective historique et d'évaluer la prétendue nouveauté de ces phénomènes de circulation. Il montre en effet que les médias numériques génèrent moins des nouveaux flux de circulation qu'il ne les rend surtout imprévisibles, difficiles à contrôler.

Plusieurs précisions s'imposent toutefois, qui concernent ce que nous entendons par «image» ainsi que la façon dont le concept de circulation est lui-même appréhendé dans cet ouvrage. L'**image** est envisagée sous l'angle de sa matérialité et désigne une représentation perceptible, qu'il s'agisse d'une image filmique ou photographique. Cette restriction conduit ainsi à exclure de notre champ de questionnement les approches qui considéreraient l'image seulement comme une représentation mentale ou verbale, pour appréhender ces derniers cas en fonction des relations qui s'établissent entre l'image concrète et les discours et les représentations qui lui sont associés.

Dans cet ouvrage, la **circulation**<sup>8</sup> est abordée principalement dans une approche de type pragmatique où le parcours des images est analysé à partir des stratégies des acteurs, avec l'apport des outils théoriques et méthodologiques issus de l'histoire sociale et culturelle ou de l'épistémolo-

6 Voir Bégin et al.: *La circulation des images*.

7 Voir Gunthert: *L'image partagée*.

8 Multiforme, ce terme a souvent été utilisé dans des perspectives et des acceptions (circulation d'images, de concepts, de textes, d'idées, etc.) très diverses, comme par exemple dans les champs de la philosophie (Walter Benjamin), de l'histoire de l'art (Aby Warburg), des études littéraires (Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva) ou des approches médiologiques (Umberto Eco). Nous ne prétendons pas ici offrir une synthèse de l'histoire de ce concept et de sa circulation à travers différentes disciplines, mais proposons une série d'études qui éclairent certains de ses aspects du côté de la réception des images (plus que de la production ou de la représentation).

logie des dispositifs. Pour chaque cas, il s'agit de dégager les déterminations qui orientent les processus de circulation des images, qu'elles soient d'ordre matériel, social ou politique, et ce que produit leur circulation. Ainsi, ce qui relèverait d'une ontologie de l'image, telle qu'elle pourrait être interrogée dans le cas de ses déplacements à travers des dispositifs médiatiques distincts, est volontairement mis à l'écart. Si le déplacement peut produire un changement de statut de l'image, celui-ci est envisagé à partir des usages et des pratiques qu'ils participent à configurer, que celles-ci concernent des individus ou des institutions. Qu'il s'agisse de la circulation de films, d'acteurs du champ social, de formes d'autorité ou de personnages fictionnels, on constate en effet que c'est le statut de l'image qui se transforme au cours de ces mouvements. Aussi, les auteurs ici réunis ne s'intéressent pas tant au destin des images en tant que représentations<sup>9</sup>, mais à l'impact que produit leur circulation sur les modalités de réception et les enjeux politiques et institutionnels qui les accompagnent.

L'analyse des phénomènes culturels liés à la circulation des images semble inséparable d'une prise en compte des mécanismes de pouvoir qui s'exercent sur celle-ci. Les articles rassemblés montrent en effet que les agents et les institutions ont une conscience des modalités de contrôle de l'accès à la visibilité des productions culturelles, à savoir de ce que produit la circulation de certaines images dans des contextes particuliers, recherchés ou pensés pour cet effet. Certains acteurs par exemple choisissent d'imaginer des modes de circulation créant des contre-pouvoirs et permettant la diffusion de productions subversives ayant pour but de remettre en question les hiérarchies sociales ou l'accès à l'espace médiatique et institutionnel légitime. Aussi, certaines pratiques culturelles coïncident avec une démarche de lutte sociale et politique, faisant apparaître des pratiques clandestines de circulation des images. On constate de plus que les «seuils» de légitimation des productions culturelles n'opèrent pas seulement à l'intérieur d'un seul espace culturel. Leur hiérarchisation correspond également à une organisation géopolitique particulière. Les phénomènes de circulation transnationale abordés dans certains articles sont l'occasion de montrer que le passage par des lieux légitimés sur l'échelle de la hiérarchie culturelle internationale est stratégiquement recherché par certains acteurs pour bénéficier, en retour, d'une plus grande visibilité dans leur espace culturel d'origine.

9 L'ouvrage *La circulation des images: médiation des cultures* étudie principalement les répercussions de la circulation des images sur les régimes représentatifs et leurs éventuels effets de réel. Il s'agit surtout de montrer que l'image s'inscrit dans un réseau complexe de relations tissées par des discours, des objets, des modes de réception, des pratiques artistiques, etc. qui la façonne et qui est transformé en retour. Les images prises dans leur circulation sont analysées ainsi en tant que jeux d'opérations et de relations.

D'autres articles explorent plus particulièrement ce qui relève d'une autre distribution de ces rôles à travers la *prosumption*, dont il s'agit de questionner l'ancrage dans l'imaginaire culturel contemporain. Les médias numériques semblent en effet favoriser la diffusion d'une culture participative qui témoigne d'une «démocratisation» de l'information, des images et de leurs modes de production et de circulation. Ces travaux font écho aux études culturelles qui se sont employées à réévaluer le concept de culture populaire en prenant davantage en considération le pôle de la réception. Elles ont notamment montré la manière dont les consommateurs, usagers, fans et amateurs participent activement à la culture de masse, via les médias, les réseaux sociaux, les sites de fan, etc. Dans cette perspective, les consommateurs sont considérés comme jouant un rôle fondamental dans le façonnement de l'industrie culturelle: non seulement ils s'engagent activement, avec émotions et enthousiasme, dans la lecture de l'objet culturel, mais encore proposent de nouvelles catégories interprétatives et un regard renouvelé sur celui-ci. S'inspirant du travail de Michel de Certeau, Henry Jenkins<sup>10</sup> propose une nouvelle conception des fans comme des lecteurs qui s'approprient des textes, les relisent de différentes manières pour servir leurs propres buts, à la manière de braconniers («poachers») qui prélèvent sur la culture de masse des éléments qu'ils vont façonner et interpréter selon de nouveaux points de vues.

Une réflexion sur la circulation des images semblent ainsi inviter à prendre en compte ce que Jenkins nomme la convergence culturelle, laquelle désigne les processus de prolifération de différentes formes de culture participative encouragées par la globalisation du numérique. La révolution digitale a de fait permis l'expansion de subcultures et de communautés variées qui ont les moyens de produire de la culture médiatique, de la transformer et de la faire circuler à large échelle. Si ces initiatives ne détrônent pas les majors des industries culturelles, elles permettent de produire de nouvelles formes de créativité qui contestent les pouvoirs établis, avec toutefois le risque d'une récupération de la culture participative et de formes de complicité avec les pouvoirs économiques<sup>11</sup>.

Comme déjà évoqué plus haut, les textes du présent ouvrage comprennent une large variété de thèmes et examinent une multitude d'images en cir-

10 Voir de Certeau: *L'invention du quotidien*; Jenkins: *Textual Poachers*; Jenkins: *Fans, Bloggers, and Gamers*.

11 Cette conception «optimiste» de la culture participative doit toutefois être nuancée car les usagers ne sont jamais totalement immunisés contre le pouvoir qui s'exerce sur eux, même à leur insu, par les instances de production.

culatation, allant de photographies et films jusqu'à des personnages fictionnels multimédia. Ces différentes images circulent à travers des médias ou des dispositifs de communication tels que des expositions, des archives et des projections cinématographiques, des plateformes numériques. Elles circulent en outre entre différentes cultures, nations et institutions, ainsi qu'entre producteurs et consommateurs. Ces processus de circulation ont non seulement la particularité de générer et de transformer les significations, les courants artistiques, les branches professionnelles et les institutions légitimées; mais ils sont aussi susceptibles de véhiculer des messages politiques et sociaux, de soulever des questions de propriété intellectuelle et de contrôle, d'écrire et d'archiver à la fois des histoires et l'Histoire.

Loin d'être exhaustif dans son exploration des modalités de circulation des images, cet ouvrage cherche avant tout à ouvrir des pistes de réflexion susceptibles d'être approfondies à travers d'autres études de cas. Car certaines questions sont peu traitées, telles que le réemploi d'images dans les cas du cinéma de remontage – même si cette question est abordée dans les articles d'Achilleas Papakonstantis, Andrea Reiter et David Javet et dont le rapprochement permet de mesurer l'écart existant entre le réemploi à des fins de subversion ou de critique politique et le cas de l'appropriation fan intégrée dans l'économie marchande du produit.

Chaque texte présente donc une étude de cas concret, un phénomène spécifique qui éclaire à chaque fois différents aspects du thème examiné dans l'ouvrage. Ces études se recoupent sur certains plans, aussi bien conceptuellement qu'en regard de leurs objets. Aussi, malgré la diversité thématique (géographique, temporelle, médiatique), de nombreux liens transversaux aux trajectoires variées apparaissent, lesquels suggèrent des correspondances et dessinent une sorte de structure en réseau.

C'est pourquoi nous avons choisi de ne pas structurer l'ouvrage en sections thématiques, afin d'éviter de construire une cohérence artificielle et peut-être trop rigide, optant plutôt pour l'ordre chronologique dont la logique, plus appropriée, fait émerger des «nœuds» problématiques qui se cristallisent à certaines périodes du XX<sup>e</sup> siècle – l'ouvrage allant des années 1930 jusqu'au temps présent des années 2010. En effet, si la proximité ou la distance thématique entre les textes résultant de l'organisation chronologique peut sembler aléatoire, certains «blocs» ressortent, parfaitement susceptibles d'être interprétés historiquement – au regard d'accumulations ou de développements spécifiques à certaines périodes – comme l'aperçu des textes qui suit se propose d'éclairer.

**Henriette Bornkamm** ouvre le volume avec un article sur le «premier long métrage ayant frayé son chemin jusqu'en Europe». Le film est

depuis longtemps considéré comme le médium transnational de la modernité par excellence, les images animées du cinéma circulant dès les débuts de leur histoire au-delà des frontières nationales. Dans cette étude concernant les premiers temps du cinéma égyptien, l'auteure met en évidence, entre autre grâce à l'étude d'extraits de journaux, de la production, de la distribution et surtout de la réception du film classique égyptien *WIDĀD* de 1936. Il en ressort que les réactions suscitées par ce film sont motivées par des facteurs très variés, l'examen de sa circulation transnationale révélant des différences culturelles dans la réception, touchant des aspects allant d'enjeux politiques (relatifs à l'identité nationale) à des questions plus théoriques relatives aux discours musicologiques en cours à l'époque.

Viennent ensuite trois articles centrés sur la photographie du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que ce médium existe déjà depuis plus de cent ans, les analyses de Davide Nerini, Anne Develey et Muriel Willi montrent qu'autour des années 1950 des discussions sur son statut sont toujours en cours dans certains milieux. Bien que les trois études de cas mettent en lumière des aspects totalement différents de la photographie, elles abordent toutes la question de la légitimation *de* et *par* la photographie, et par conséquent également, les conflits qui éclatent au cours de certains processus de légitimation.

**Davide Nerini** consacre son étude à Paul Vanderbilt qui établit dans les années 1940 un département photographique au sein de la Library of Congress aux Etats-Unis. En lien avec cette mission visant à conserver des photographies pour la postérité, apparaît la question des significations ou des attributions de significations aux images qui, au cours de leur «vie» en tant qu'objets en circulation, sont en continuel déplacement. L'institutionnalisation de la photographie dans le contexte archivistique – comme le montre Nerini – a entraîné des débats fondamentaux sur la théorie de l'image, et en particulier sur les dimensions esthétiques et documentaires de l'image photographique. Cet article souligne ainsi le rôle et l'importance des archives comme lieu de conservation, mais aussi d'exposition et de circulation des images.

Le texte d'**Anne Develey** qui porte sur une exposition d'architecture photographique, *Switzerland: Building and Planning Exhibition*, illustre le potentiel de conflit que peut abriter la circulation – dans ce cas-ci publique – d'images. L'exposition itinérante qui circule entre 1946 et 1949 en Europe, entraîne en effet des dissensions entre les photographes et les architectes dont les œuvres sont photographiées. Les litiges sur les droits d'auteur soulèvent en particulier des questions concernant le statut et la perception de l'identité des deux branches professionnelles. En



outre, Develey montre comment un genre médial (la photographie) peut contribuer de façon essentielle à la circulation d'un autre moyen d'expression, à savoir l'architecture.

Pour clore cette partie consacrée à la photographie, **Muriel Willi** retrace la carrière du photographe amateur suisse Rudolf Zelger, qui trouve son point culminant dans *L'exposition mondiale de la photographie* en 1952. Zelger, amateur passionné au réseau social étoffé, réussit à diffuser ses images dans des forums réservés habituellement aux photographes professionnels. Dans ces contextes, il poursuit également des buts didactiques auprès de ses collègues moins expérimentés afin de les amener, notamment grâce à son instruction, vers une meilleure pratique de cet outil. Cette étude de cas, qui semble au premier abord s'inscrire à l'échelle d'une «simple» histoire locale, met en exergue les enjeux liés aux mutations de la photographie au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le suggère Willi, les transformations historiques de la photographie amateur sont à considérer dans un contexte plus large concerné par la question de la légitimation et de l'institutionnalisation de la photographie en tant qu'art.

Les deux articles suivants permettent de revenir au champ du cinéma avec des études de cas se rapportant au domaine des «nouvelles vagues» ou des «nouveaux cinémas». Comme le révèlent les contributions de Lilia Oliveira et Faye Corthésy, les mouvements de renouvellement du cinéma qui se manifestent à partir de la fin des années 1950 sont à la fois fortement ancrés dans leur contexte national respectif et incontestablement tributaires de l'international. Les exemples pris dans les domaines du Cinema Novo brésilien et du New American Cinema mettent en évidence que le statut, la réception et le succès, ainsi que le développement et l'existence même des «nouvelles vagues» à forte connotation nationale dépendent, sur différents plans, d'une circulation transnationale.

**Lilia Oliveira** s'emploie en particulier à suivre le chemin du court métrage documentaire *ARRAIAL DO CABO* (1959), dont la circulation dans les festivals européens et les échos dans la presse influencent non seulement de manière décisive les discours internationaux sur le cinéma brésilien, mais également les représentants du Cinema Novo qui sont amenés à officialiser la nouvelle vague dans leur propre pays. Le long métrage américain *THE CONNECTION* (1961), dont **Faye Corthésy** retrace la production et la circulation dans un contexte transnational, dévoile un schéma similaire; mais contrairement à l'exemple brésilien, il s'agit d'une stratégie concertée de la part des professionnels que d'établir et de légitimer le renouvellement de la production cinématographique du pays – entendue comme une alternative au cinéma commercial d'Hollywood – en passant par une circulation européenne du film.

Davantage liés à leur contexte national respectif, les films étudiés dans les articles d'Achilleas Papakonstantis et d'Andrea Reiter s'inscrivent dans le cadre de modèles alternatifs au cinéma établi, faisant apparaître une composante explicitement politico-activiste. **Achilleas Papakonstantis** se consacre à un court chapitre quasiment oublié de l'histoire du cinéma français, les *ciné-tracts*, réalisés au cours du mouvement de mai 68. Or, ces courts métrages, produits avec des moyens très modestes, ne limitent par leurs prétentions militantes au niveau du contenu mais englobent également les spectateurs. Le geste didactique et souvent agitateur de ces films et de leurs paratextes (tracts, etc.) ont en effet l'intention ni plus ni moins d'inciter le public à participer – en d'autres termes: à faire des films – de sorte à supprimer les frontières entre la création cinématographique professionnelle et le film amateur. Si ce but a été en grande partie manqué, l'auteur attribue toutefois à ce projet une certaine portée visionnaire qui anticipe des aspects de l'activisme audiovisuel actuel sur internet.

C'est sous des conditions bien plus précaires qu'est produit le film documentaire serbe *TITO POUR LA DEUXIÈME FOIS PARMIS LES SERBES* (1994) examiné par **Andrea Reiter**. À travers cette œuvre critique vis-à-vis du régime de Milošević, l'auteure interroge d'une part comment ce genre de films produits de manière indépendante peut circuler dans un paysage médiatique contrôlé par l'État; d'autre part, elle analyse les stratégies esthétiques et rhétoriques employées par le film afin d'inciter le public à la réflexion, voire à l'action politique.

Les œuvres à prétention politico-militante discutées par Papakonstantis et Reiter soulèvent également la question de la circulation dans le sens d'un réemploi d'images existantes. Nul hasard puisque le procédé du *found footage* – traversant toute l'histoire du cinéma et permettant d'attribuer de nouvelles significations à d'anciens matériaux – fait partie des stratégies usuelles des modes de création cinématographique politiquement motivés.

Pour clore ce volume, deux articles nous conduisent au XXI<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement à internet. Si les objets d'étude de Maude Oswald et David Javet présentent des différences substantielles, les nombreux recoupements au plan conceptuel sont révélateurs de notre rapport au monde constitué en réseau numérique, et de la manière dont des images – et les significations qui leur sont attribuées – circulent aujourd'hui. **Maude Oswald** pose ainsi la question du potentiel d'internet par rapport à une écriture de l'histoire démocratisée et «instantanée», en prise directe avec une réalité sociale. Après que l'ouragan Katrina ait dévasté la ville de La Nouvelle Orléans en 2005, une plateforme sur le net,

*Hurricane Digital Memory Bank*, est créée afin de donner aux personnes touchées la possibilité de partager leur vécu en postant images, vidéos, textes, etc. Ce processus de documentation participatif et sans hiérarchie a alors comme but principal de favoriser la construction d'une mémoire collective, et d'aider à surmonter ensemble les traumatismes vécus.

David Javet se penche également sur un exemple de production/consommation interactive, son étude de cas se situant toutefois dans le contexte de l'industrie du divertissement. Le phénomène de la Vocaloid-Software japonaise représente un exemple fascinant de marketing multi-média et de *prosumption* digitale qui touche divers aspects de la propriété intellectuelle, des droits d'auteur, du contrôle et de la liberté participative des consommateurs. Les nombreuses incarnations du personnage fictionnel Miku Hatsune, qui circule sous des formes très variées sur le net et dans la vie de ses fans, pose notamment la question du statut et de l'identité de toute image. Comme l'illustrent les études de cas d'Oswald et de Javet, les parcours de circulation des images (et des contenus de toutes sortes) ont pris une telle ampleur suite à la globalisation numérique, qu'il est non seulement difficile de s'en saisir et de les définir, mais encore plus de les contrôler.

A travers ce cheminement multiple dans l'histoire des images fixes et animées, ce volume propose une réflexion sur les mécanismes qui régissent les processus de mise en circulation de ces mêmes images. Qu'il s'agisse d'une circulation matérielle, conceptuelle, discursive, institutionnelle, humaine, etc., chaque étude rappelle la centralité des *usages sociaux* des images, les consommateurs bénéficiant d'une marge de manœuvre plus ou moins grande pour participer à la construction de sens. En combinant analyse des objets, des discours et des imaginaires qui les accompagnent, cet ouvrage est donc pensé comme une contribution à l'élaboration d'une histoire de la réception, ainsi que d'une histoire de l'intégration des usagers dans l'élaboration des images en circulation depuis l'ère moderne.

Les éditrices tiennent à remercier: les auteur-e-s pour leur contribution enthousiaste à cette réflexion collective; les directrices du programme doctoral «Dispositifs de vision: cinéma, photographie et autres médias», les prof. Maria Tortajada et Margrit Tröhler, pour leur confiance; ainsi que l'association swissuniversities et la Direction de l'Université de Lausanne (et tout particulièrement Mmes Franciska Krings et Mélanie Bosson) pour avoir accordé son soutien financier au projet.

*Mireille Berton, Charlotte Bouchez, Susie Trenka,  
Lausanne & Zurich, juin 2017*



## Bibliographie

- Albera, François; Tortajada, Maria: «L'Épistémè «1900»». Dans: Gaudreault, André; Russell, Catherine; Véronneau, Pierre (dir.): *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The Cinema, A New Technology for the 20th Century*. Lausanne: Payot Lausanne, 2004, pp. 45–62.
- Appadurai, Arjun: *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot & Rivages, 2001 [1996].
- Bégin, Richard; Dussault, Myriam; Dyotte, Emmanuelle (dir.): *La circulation des images: médiation des cultures*. Paris: L'Harmattan, 2006.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1996 [1936].
- Charney, Léo; Schwartz, Vanessa R.: *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley (CA): University of California Press, 1995.
- De Certeau, Michel: *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.
- Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 2001 [1969].
- Guido, Laurent: *L'âge du rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910–1930*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2014.
- Gunthert, André: *L'image partagée: la photographie numérique*. Paris: Textuel, 2015.
- Jenkins, Henry: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York (NY): New York University Press, 2008.
- Jenkins, Henry: *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York (NY): New York University Press, 2006.
- Jenkins, Henry: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York (NY): Routledge, 1992.
- Mitchell, W.J. T.: *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2004.
- Rancière, Jacques: *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions, 2003.



# EINLEITUNG

Dieser zweisprachige Sammelband ist das Resultat einer kollektiven Reflexion im Rahmen des nationalen Schweizer Doktoratsprogramms «Visuelle Dispositive: Kino, Photographie und andere Medien» der Universitäten Lausanne (Section d'Histoire et esthétique du cinéma) und Zürich (Seminar für Filmwissenschaft). Dieses Programm vereint Nachwuchsforschende der Filmwissenschaft und der Kunstgeschichte, die sich gleichzeitig für «neue» Medien und digitale Kultur interessieren. Die Gemeinsamkeit der vielfältigen Forschungsarbeiten besteht darin, dass sie ihre Gegenstände als «Dispositive» behandeln, die sich jeweils als Verbindung von Darstellung, Maschinerie und Publikum zu erkennen geben.<sup>1</sup> Dieser verbindende Zugang bedingt, dass die Analyse zugleich die technischen, sozialen, politischen und ästhetischen Dimensionen der Forschungsobjekte beinhaltet, unter Berücksichtigung ihrer dynamischen Beziehungen zueinander. Das Doktoratsprogramm übernimmt die Multidimensionalität von Michel Foucaults Dispositiv-Konzept<sup>2</sup> als Einheit, die sich gleichzeitig materiell (mechanisch, technisch), diskursiv (theoretisch, imaginär, konzeptuell) und sozial (interdisziplinär, intermedial, kulturell) präsentiert. Dieser epistemologische Zugang berücksichtigt folglich eine Reihe von Diskursen, Objekten, Bildern und Vorstellungswelten, die das enge Feld des «Kinos» und seiner Darstellungstechniken sprengen und benachbarte Dispositive – wie die Fotografie, die Ausstellung, das digitale Bild etc. – umfassen.

Wenngleich das Phänomen der Zirkulation der Bilder in Zeiten des Internets besonders relevant erscheint, spielt diese Thematik bereits seit Anfang des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle im Bewusstsein der Moderne. Ein Blick in die Kulturgeschichte zeigt, dass das Verhältnis zwischen dem Begriff der «Zirkulation» und jenem der «Moderne» zentral ist für jene Ära, in der neue Transportmittel ebenso wie neue künst-

1 Vgl. Albera et al.: «L'Épistémè (1900)».

2 Vgl. Foucault: *L'archéologie du savoir*.

lerische Praktiken aufkommen. Diese Ära bringt noch nie dagewesene Formen der Bilderproduktion und des Bilderkonsums hervor und führt insbesondere zu einer Kultur, in der Massenspektakel zu neuen Wahrnehmungs- und Freizeitgewohnheiten führen.<sup>3</sup> Das 19. Jahrhundert zeitigt einen gewaltigen Umbruch der Sehgewohnheiten in den Industriegesellschaften, im Zuge dessen die Kategorien des Raums, der Zeit, der Geschwindigkeit, der Realität und des Sichtbaren neu definiert werden. Das Kino und andere visuelle Dispositive zeugen von einer Neuordnung des Sehens auf technischer, wissenschaftlicher, philosophischer, ästhetischer sowie sozialer Ebene. Daher ist es lohnenswert, diese Dispositive des Sehens und Hörens ausgehend von verschiedenen Phänomenen zu betrachten. Dazu gehören die mechanische Reproduktion, das ökonomische System des Kapitalismus, das urbane Leben, disziplinarische Systeme, die Herausbildung einer Öffentlichkeit und Massenkultur, ebenso wie die gleichzeitige Erscheinung neuer Medien, Unterhaltungs- und Konsumformen. Das Zeitalter der Erfindung und Entwicklung des Kinos wird zudem begleitet von technischen Experimenten, ästhetischen Theorien und weiteren Diskursen, bei denen «Geschwindigkeit» und «Bewegung» auf zentrale Weise mit einer kulturellen Moderne verbunden sind, die sich durch technologischen, aber auch künstlerischen und sozialen Fortschritt auszeichnet.<sup>4</sup>

Etwa ein Jahrhundert später, also ab den 1990er-Jahren, etabliert sich in zahlreichen Diskursen ein ähnliches Verhältnis zwischen «neuen Kommunikationstechnologien» (oft als «Kommunikationsnetze» bezeichnet), der ökonomischen und politischen Ordnung der Globalisierung sowie dem sozialen und kulturellen Fortschritt, der von dieser «erhöhten Zirkulation von Waren und Personen» herrührt (um hier eine gängige Definition der Globalisierung aufzugreifen). Der Begriff der «Zirkulation» prägt diese Diskussionen entscheidend: So wird eine Art Homologie festgestellt zwischen der Zirkulation von Informationen und Ideen durch die Kommunikationsnetzwerke einerseits und der Zirkulation von Waren und Personen über die Land-, Luft- und Seewege andererseits.<sup>5</sup> Diese beharrliche Präsenz des Begriffs der «Zirkulation» in vielen Diskursen – ob in der Presse oder in der wissenschaftlichen Literatur – bildete den Ausgangspunkt für die im vorliegenden Werk präsentierten Arbeiten. Denn im Zeitalter von Internet und Multimedia bilden sich Netzwerke, in denen Bilder in noch nie dagewesener Form zirkulieren können, was einem Umbruch der visuellen Ökonomie unserer Gesell-

3 Vgl. Charney et al.: *Cinema and the Invention of Modern Life*.

4 Vgl. Guido: *L'âge du rythme*.

5 Vgl. Appadurai: *Après le colonialisme*.

schaft entspricht. Dies legt es nahe, den Akzent auf ebendiese Etappe der Zirkulation zu legen. Die «Dematerialisierung» der Bilder, die Vermehrung der Bildschirme, das digitale «Nomadentum» und die Geschwindigkeit des Austausches bringen neue Formen des Bildergebrauchs hervor, die die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption verwischen und die Definition des Bildes selbst sowie dessen Bedeutungskonstruktion infrage stellen.<sup>6</sup> Ein aussagekräftiges Beispiel aus der jüngeren Vergangenheit liefern diesbezüglich die Fotografien aus Abu Ghraib: Deren «unkontrollierte» Zirkulation (das Phänomen der viralen Verbreitung) verlieh den von US-Soldaten fotografierten Bildern erniedrigter irakischer Gefangener – in der Absicht gemacht, die Feinde ins Lächerliche zu ziehen – eine ganz andere politische Bedeutung, nämlich das Anprangern von Gewalt.<sup>7</sup>

Dieser Band bietet sozusagen eine doppelte Untersuchungsachse: Einerseits geht es um den Einfluss der neuen Praktiken auf die Konzepte der Produktion, Diffusion und Rezeption innerhalb jener Forschungsgebiete, die sich mit Bildern befassen. Andererseits bieten die hier erarbeiteten – zeitlich und geographisch eingegrenzten – Fallstudien eine Gelegenheit, das Konzept der «Zirkulation der Bilder» aus einer historischen Perspektive zu betrachten und so die vermeintliche Neuheit von Zirkulationsphänomenen zu überprüfen. Wie sich in den hier versammelten Texten zeigt, generieren die digitalen Medien nicht so sehr neue Zirkulationsflüsse, als dass sie diese vor allem unvorhersehbar und schwer kontrollierbar machen.

An dieser Stelle sind einige Präzisierungen erforderlich, sowohl bezüglich unserer Auffassung vom «Bild», als auch bezüglich der Art und Weise, wie wir uns dem Konzept der Zirkulation nähern. Das **Bild** wird hier unter dem Blickwinkel seiner Materialität betrachtet und steht somit für eine sichtbare Darstellung, sei es in Gestalt eines filmischen oder fotografischen Bildes. Diese Einschränkung schließt jene Ansätze aus unserem Untersuchungsfeld aus, die Bilder lediglich als mentale oder verbale Repräsentationen auffassen. Letztere werden nur insofern thematisiert, als es sich um Beziehungen zwischen dem konkreten Bild und den damit verbundenen Diskursen und Repräsentationen handelt.

Die **Zirkulation**<sup>8</sup> erörtert dieser Band primär aus einer pragmatischen Perspektive. Der Weg der Bilder wird also ausgehend von den

6 Vgl. Bégin et al.: *La circulation des images*.

7 Vgl. Gunthert: *L'image partagée*.

8 Dieser vielgestaltige Begriff ist in den unterschiedlichsten Bedeutungskontexten (Zirkulation der Bilder, Konzepte, Texte, Ideen etc.) und in verschiedenen Gebieten verwendet worden, etwa in der Philosophie (Walter Benjamin), Kunstgeschichte (Aby Warburg), Literaturwissenschaft (Michail Bachtin, Julia Kristeva) und Medienwissenschaft (Umberto Eco). Wir haben hier nicht

Strategien der Akteure analysiert, mithilfe von theoretischen und methodologischen Werkzeugen, die aus der Sozial- und Kulturgeschichte resp. der Epistemologie der Dispositive stammen. Dabei geht es jeweils darum, die materiellen, sozialen oder politischen Umstände, die den Zirkulationsprozess der Bilder lenken, freizulegen und aufzuzeigen, was durch die Zirkulation produziert wird. Die Ontologie des Bildes, die sich anhand seiner Bewegungen durch die verschiedenen medialen Dispositive untersuchen ließe, wird somit bewusst ausgeklammert. Wenn die Bewegung eine Veränderung im Status des Bildes zu produzieren vermag, so wird diese hinsichtlich der daraus resultierenden Anwendungen und Praktiken betrachtet, sei es in Bezug auf Individuen oder Institutionen. Ob es sich um die Zirkulation von Filmen, von gesellschaftlichen Akteuren, von Autorität oder von fiktionalen Figuren handelt – es ist der Status des Bildes, der sich im Laufe seiner Bewegungen wandelt. Entsprechend interessieren sich unsere Autor/innen weniger für das Schicksal der Bilder in ihrer darstellerischen Eigenschaft,<sup>9</sup> sondern vielmehr für die Auswirkungen ihrer Zirkulation auf die Modalitäten der Rezeption sowie für die begleitenden politischen und institutionellen Umstände.

Eine Analyse von kulturellen Phänomenen im Zusammenhang mit der Zirkulation der Bilder ist untrennbar verbunden mit den Mechanismen der Macht, die auf diese Zirkulation einwirken. Die hier vereinten Artikel zeigen denn auch, dass die Akteure und Institutionen sich jener Mechanismen bewusst sind, die den Zugang zu resp. die Sichtbarkeit von kulturellen Erzeugnissen kontrollieren, sodass die Zirkulation bestimmter Bilder in bestimmten Kontexten im Wissen um diese Wirkungen angestrebt wird. Gewisse Akteure konzipieren beispielsweise Zirkulationsmodi, die Gegenkräfte auslösen und eine Diffusion von subversiven Werken erlauben, mit dem Ziel, gesellschaftliche Hierarchien oder den Zugang zu etablierten medialen und institutionellen Räumen zu hinterfragen. Bestimmte kulturelle Praktiken fallen mit einem sozialen oder politischen Kampf zusammen und produzieren eine Zirkulation der Bilder im Untergrund. Des Weiteren ist festzustellen, dass die «Schwellen» kultureller Legitimation nicht immer nur innerhalb eines einzigen kul-

den Anspruch, einen historischen Überblick über das Konzept und seine Zirkulation durch die verschiedenen Disziplinen zu bieten. Stattdessen präsentieren wir eine Reihe von Fallstudien, die einige seiner Aspekte beleuchten, vor allem aufseiten der Rezeption der Bilder (mehr als bezüglich der Produktion oder Repräsentation).

- 9 Der Band *La circulation des images: médiation des cultures* untersucht hauptsächlich die Auswirkungen der Zirkulation der Bilder auf «Darstellungsregime» und ihre allfälligen Realitätseffekte. Dabei geht es vor allem darum zu zeigen, dass sich das Bild in ein komplexes Netzwerk aus Diskursen, Objekten, Rezeptionsmodi und künstlerischen Praktiken einschreibt, welches das Bild prägt und im Gegenzug vom Bild transformiert wird. Die in zirkulierenden Bilder werden somit als Spiel von Operationen und Relationen analysiert.

turellen Raums operieren. Ihre Hierarchisierung entspricht auch einer geopolitischen Ordnung. Die in einigen Aufsätzen behandelten Phänomene transnationaler Zirkulation zeigen, wie das Durchlaufen von Räumen, die in der internationalen kulturellen Hierarchie legitimiert sind, von gewissen Akteuren strategisch eingesetzt wird, um im Gegenzug von erhöhter Sichtbarkeit in ihrem Ursprungsland zu profitieren.

Andere Texte untersuchen eine Rollenverteilung anhand der *prosumption*, deren Verankerung im zeitgenössischen kulturellen Bewusstsein es zu befragen gilt. Die digitalen Medien scheinen die Verbreitung einer partizipativen Kultur zu begünstigen, die von einer «Demokratisierung» der Information, der Bilder und ihrer Produktions- und Zirkulationsmodi zeugt. Diese Untersuchungen knüpfen an jene kulturwissenschaftlichen Studien an, die sich einer Neubewertung des Konzepts der Populärkultur unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption widmen. Diese haben gezeigt, wie sich Konsument/innen, Benutzer/innen und Fans via Medien, soziale Netzwerke, Fanseiten etc. aktiv an der Massenkultur beteiligen. Aus dieser Perspektive betrachtet spielen die Konsument/innen eine zentrale Rolle in der Gestaltung der Kulturindustrie: Sie beteiligen sich nicht nur aktiv, mit Emotionen und Enthusiasmus, an der Lektüre kultureller Objekte, sondern steuern auch neue Interpretationskategorien und Sichtweisen bei. Inspiriert vom Werk von Michel de Certeau entwirft Henry Jenkins<sup>10</sup> eine Neukonzeption der Fans als Leser/innen, die sich Texte aneignen und sie im Hinblick auf ihre eigenen Bedürfnisse neu lesen; er spricht dabei von «Wilderern» («poachers»), die der Massenkultur Elemente entnehmen und sie aus neuen Blickwinkeln umgestalten und neu interpretieren.

Eine Reflexion über die Zirkulation der Bilder legt es also nahe, das einzubeziehen, was Jenkins als kulturelle Konvergenz bezeichnet: den Verbreitungsprozess verschiedener Formen von partizipativer Kultur, der durch die Globalisierung des Digitalen begünstigt wird. Die digitale Revolution hat einen Aufschwung vielfältiger Subkulturen und Gemeinschaften ermöglicht, die mediale Kultur produzieren, transformieren und im großen Umfang zirkulieren lassen. Wenn diese Initiativen auch die Führungskräfte der Kulturindustrien nicht entthronen, so erlauben sie doch neue Formen von Kreativität, die etablierte Mächte in Frage stellen – wenngleich stets verbunden mit dem Risiko einer Instrumentalisierung der partizipativen Kultur sowie einer Komplizenschaft mit den wirtschaftlichen Mächten.<sup>11</sup>

10 Vgl. de Certeau: *L'invention du quotidien*; Jenkins: *Textual Poachers*; Jenkins: *Fans, Bloggers, and Gamers*.

11 Die hier beschriebene «optimistische» Auffassung der partizipativen Kultur ist freilich zu relati-



Wie in diesem historisch-theoretischen Abriss bereits angedeutet, umfassen die Texte im vorliegenden Band ein breites Themenspektrum und behandeln eine Vielfalt zirkulierender Bilder, die von Fotografien und Kinofilmen bis hin zu multimedialen Figuren reichen. Diese unterschiedlichen Bilder zirkulieren quer durch Medien resp. Kommunikationsdispositive, wie zum Beispiel Ausstellungen, Archive, Kinos oder digitale Plattformen. Sie zirkulieren überdies zwischen verschiedenen Kulturen, Nationen und Institutionen, zwischen Produzent/innen und Konsument/innen. Durch die Zirkulation werden Bedeutungen geschöpft und verändert, künstlerische Strömungen, Berufszweige oder Institutionen legitimiert, politische und soziale Botschaften transportiert, Fragen der Autorschaft und Kontrolle aufgeworfen, Geschichte(n) geschrieben und archiviert.

Bei weitem nicht erschöpfend in seiner Untersuchung der Zirkulationsmodalitäten will dieser Band vor allem Wege der Reflexion eröffnen, die sich potenziell über jeweils andere Fallstudien vertiefen lassen. Gewisse Aspekte werden nur am Rande behandelt, beispielsweise die Wiederverwendung von Bildern in (Kompilations-)Filmen. Doch auch wenn dies in den Texten von Achilleas Papakonstantis, Andrea Reiter und David Javet nur beiläufig angesprochen wird, so ermöglicht der Textvergleich die Unterscheidung zwischen einer Wiederverwendung mit subversivem resp. politisch-kritischem Ziel einerseits und einer Fan-Aneignung, die in die Marktwirtschaft eingebunden ist, andererseits.

Jeder der folgenden Texte präsentiert eine konkrete Fallstudie, ein spezifisches Phänomen, das jeweils unterschiedliche Aspekte des Buchthemas beleuchtet. Dabei unterscheiden und überschneiden sich die einzelnen Studien auf ganz unterschiedlichen Ebenen, sowohl konzeptionell als auch bezüglich ihrer Untersuchungsgegenstände. Trotz der thematischen Vielfalt (geographisch, zeitlich, medial) sind zahlreiche Querverbindungen in verschiedene Richtungen erkennbar, sodass sich die Zusammenhänge zwischen den Beiträgen als netzwerkartige Struktur denken lassen.

Aus diesen Gründen haben wir uns dagegen entschieden, durch thematische Sektionen eine künstliche und vielleicht allzu starre Kohärenz und Kategorisierung zu suggerieren. Als sozusagen «natürliche» Ordnung bot sich stattdessen die chronologische Reihenfolge an, aus der sich einige «Knotenpunkte» in gewissen Perioden des 20. Jahrhunderts herauschälen, wobei der im Buch behandelte Zeitraum von den 1930er-Jahren bis in die Gegenwart der 2010er reicht. Die jeweilige thematische

vieren, da die Anwender/innen nie komplett immun sind gegen die Kräfte, die von den Produktionsinstanzen – auch ohne ihr Wissen – auf sie ausgeübt werden.



Nähe oder Distanz zwischen den Texten, die sich aus der chronologischen Anordnung ergibt, mag ein Stück weit zufällig erscheinen. Dennoch kristallisieren sich so einige Themenblöcke heraus, die durchaus auch historisch – hinsichtlich spezifischer Anhäufungen oder Entwicklungen in bestimmten Perioden – interpretierbar sind, wie der folgende Überblick über die Aufsätze verdeutlichen soll.

Den Anfang macht **Henriette Bornkamm** mit einem Aufsatz zum ersten ägyptischen Spielfilm, der in Europa gezeigt wurde. Das Kino gilt mittlerweile als *das* transnationale Medium der Moderne, dessen bewegte Bilder vom Anbeginn seiner Geschichte über die nationalen Grenzen hinweg zirkulierten. In dieser Fallstudie aus der Frühzeit des ägyptischen Films beleuchtet die Autorin u. a. anhand von Presstexten die Produktion, Distribution und vor allem auch die Rezeption des ägyptischen Klassikers *WIDĀD* von 1936. Dabei wird klar, dass die Gründe für die unterschiedlichen Reaktionen auf mehreren Ebenen angesiedelt sind. Die transnationale Zirkulation des Films offenbart kulturelle Unterschiede in der Rezeption, die von politischen Aspekten (nationale Identität) bis hin zu den musikwissenschaftlichen Diskursen der Epoche reichen.

Es folgen drei Texte, in deren Zentrum die Fotografie um die Mitte des 20. Jahrhunderts steht. Während die Fotografie zu diesem Zeitpunkt bereits über 100 Jahre alt war, so zeigt sich in den Analysen von Davide Nerini, Anne Develey und Muriel Willi, dass sich in den Jahren um 1950 Diskussionen um deren Stellenwert konzentrieren. Obwohl die drei Fallstudien ganz unterschiedliche Aspekte der Fotografie beleuchten, geht es bei allen um eine Art von Legitimierung – *von* resp. *durch* die Fotografie – und damit (mal mehr, mal weniger explizit) auch um die Konflikte, die sich im Zuge von Legitimationsprozessen abspielen.

**Davide Nerini** widmet sich Paul Vanderbilt, der sich in den 1940er-Jahren der Etablierung einer eigenen Fotografie-Abteilung an der US-amerikanischen Library of Congress verschrieben hat. Im Zusammenhang mit Vanderbilts Mission, Fotografien für die Nachwelt zu erhalten, geht es auch um die Bedeutungen resp. Bedeutungszuschreibungen der Bilder, die sich im Laufe ihres «Lebens» als zirkulierende Objekte immer wieder verschieben. Die Institutionalisierung der Fotografie im archivarischen Kontext, wie Nerini zeigt, hat zu grundlegenden bildtheoretischen Diskussionen geführt, die sich um die ästhetischen und dokumentarischen Dimensionen des fotografischen Abbildes drehen. Der Text unterstreicht dabei die Rolle und den Stellenwert des Archivs als Ort der Aufbewahrung, aber auch der Ausstellung und Zirkulation von Bildern.

**Anne Develeys** Text über eine fotografische Architektur-Ausstellung, die *Switzerland Building and Planning Exhibition*, zeigt das Kon-

fliktpotenzial, das die – hier öffentliche – Zirkulation von Bildern bergen kann. Die Wanderausstellung, die von 1946 bis 1949 in Europa unterwegs war, führte zu Auseinandersetzungen zwischen den Fotografen auf der einen Seite, und den Architekten, deren Werke fotografiert wurden, auf der anderen. Im Streit um Urheberchaftsrechte kristallisieren sich Fragen bezüglich Status und Selbstverständnis der beiden Berufszweige. Zudem zeigt die Fallstudie beispielhaft, wie eine mediale Gattung (die Fotografie) wesentlich zur Zirkulation einer anderen schöpferischen Gattung (in diesem Fall der Architektur) beitragen kann.

**Muriel Willi** schließlich zeichnet die Karriere des Schweizer Amateurfotografen Rudolf Zelger nach, die ihren Höhepunkt in der *Weltausstellung der Fotografie* von 1952 findet. Als passionierter und gut vernetzter Amateur gelang es Zelger, seine Bilder in Foren in Umlauf zu bringen, die üblicherweise den Profifotografen vorbehalten waren. Dabei verfolgte er auch didaktische Ziele gegenüber seinen weniger bewanderten Kollegen, die durch (seine) Belehrung zu einer besseren Praxis geführt werden sollten. Auch diese – nur auf den ersten Blick rein lokalhistorisch relevante – Fallstudie wirft ein Schlaglicht auf den sich wandelnden Stellenwert der Fotografie um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Wie Willi argumentiert, sind die Entwicklungen in der Amateurfotografie in einem größeren Kontext zu sehen, bei dem es auch um die allgemeine Legitimierung und Institutionalisierung der Fotografie als Kunst geht.

Die nächsten zwei Aufsätze bringen eine Rückkehr zum Kino mit zwei Fallstudien aus dem Bereich der sogenannten «neuen Wellen» der Filmgeschichte. Wie die Texte von Lilia Oliveira und Faye Corthésy zeigen, waren die filmischen Erneuerungsbewegungen ab Ende der 1950er-Jahre *gleichzeitig* stark in ihrem jeweiligen nationalen Kontext verankert *und* ein unbestritten internationales Phänomen. Die Beispiele aus dem Kontext des brasilianischen Cinema Novo respektive des New American Cinema machen deutlich, dass nicht nur Status, Rezeption und Erfolg, sondern überhaupt die Entwicklung und Existenz der stark national konnotierten neuen Wellen von einer transnationalen Zirkulation auf verschiedenen Ebenen abhängig war.

**Lilia Oliveira** verfolgt den Weg des dokumentarischen Kurzfilms *ARRAIAL DO CABO* (1959), dessen Zirkulation durch die europäische Festivallandschaft und Presse nicht nur maßgeblichen Einfluss auf die internationalen Diskurse um das brasilianische Kino ausübte, sondern bei den Exponenten des Cinema Novo gar den Ausschlag dafür gab, die heimatische neue Welle zu officialisieren. Ein ähnliches Muster zeigt sich beim US-amerikanischen Spielfilm *THE CONNECTION* (1961), dessen Produktion und Zirkulation im transnationalen Kontext **Faye Corthésy** nach-

zeichnet. Im Gegensatz zum brasilianischen Beispiel war es hier allerdings eine ganz gezielte, strategische Entscheidung der Filmschaffenden, die Erneuerung der heimischen Filmproduktion – die sich auch als explizite Alternative zum kommerziellen Hollywoodkino verstand – sozusagen über den europäischen Umweg zu etablieren und zu legitimieren.

Stärker an ihren jeweiligen nationalen Kontext gebunden sind die Filme, die in den folgenden zwei Texten diskutiert werden. Die Aufsätze von Achilleas Papakonstantis und Andrea Reiter befassen sich ebenfalls mit cineastischen Alternativen zum etablierten Kino, wobei hier eine explizit politisch-aktivistische Komponente im Vordergrund steht.

**Achilleas Papakonstantis** widmet sich einem kurzen, praktisch vergessenen Kapitel der französischen Filmgeschichte, den sogenannten *ciné-tracts*, die im Zuge der 68er-Bewegung realisiert wurden. Diese mit einfachsten Mitteln produzierten Kurzfilme hatten nicht nur auf inhaltlicher Ebene militante Ansprüche. Der didaktische bis aufwieglerische Gestus der Filme und ihrer Paratexte (Flugblätter etc.) sollte nichts weniger bewirken, als das Publikum zum Mitmachen – sprich, zum Filmmachen – zu bewegen und somit die Grenzen zwischen professionellem Filmschaffen und Amateurfilm aufzuheben. Wenn dieses Ziel auch weitgehend verfehlt wurde, so attestiert der Autor dem Projekt dennoch eine gewisse visionäre Komponente, die Aspekte des heutigen audiovisuellen Aktivismus im Internet vorwegnimmt.

Unter weitaus prekäreren Bedingungen entstand der serbische Dokumentarfilm **TITO ZUM ZWEITEN MAL UNTER DEN SERBEN** (1994), den **Andrea Reiter** ins Zentrum ihrer Untersuchung stellt. Anhand dieses regimekritischen Werks aus der Milošević-Ära fragt die Autorin zum einen danach, wie solche unabhängig produzierten Filme in einer staatlich kontrollierten Medienlandschaft überhaupt zirkulieren konnten. Zum anderen analysiert sie die ästhetischen und rhetorischen Strategien des Films, die das Publikum zur (gesellschafts-)kritischen Reflexion, wenn nicht gar zur Aktion, anregen sollten.

In den von Papakonstantis und Reiter diskutierten Werken mit politisch-aktivistischem Anspruch geht es jeweils auch um Zirkulation im Sinne eines Recycling bestehender Bilder. Dies ist wohl kein Zufall, ist doch die Neukonnotation von existierendem (Bild-) Material, also von *Found Footage*, eine Standardstrategie eines politisch motivierten Filmschaffens, die sich quer durch die Filmgeschichte zieht.

Die letzten zwei Aufsätze des Bandes führen uns schließlich ins 21. Jahrhundert und ins Internet. Während die Untersuchungsgegenstände von Maude Oswald und David Javet kaum unterschiedlicher sein könnten, erweisen sich die zahlreichen Überschneidungen auf konzeptionel-

ler Ebene als aufschlussreich in Bezug auf unsere digital vernetzte Welt und die Art und Weise, wie Bilder – und die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen – in dieser Welt zirkulieren. So fragt **Maude Oswald** nach den Potenzialen des Internets in Bezug auf eine demokratisierte und «sofortige» Geschichtsschreibung, die in direktem Bezug zur gesellschaftlichen Realität steht. Nachdem eine Flut im Zuge von Hurrikan Katrina 2005 die Stadt New Orleans verwüstet hatte, wurde die *Hurricane Digital Memory Bank* ins Leben gerufen. Die Online-Plattform gab Betroffenen die Möglichkeit, ihre Erlebnisse multimedial zu dokumentieren. Der partizipative und hierarchiefreie Dokumentationsprozess sollte ein kollektives Gedächtnis schaffen und dabei auch die gemeinsame Traumabewältigung unterstützen.

Auch **David Javet** untersucht ein Beispiel von interaktiver Produktion/Konsumation, allerdings ist seine Fallstudie eindeutig in der Unterhaltungsindustrie verortet. Das Phänomen der japanischen Vocaloid-Software bietet ein faszinierendes Beispiel von multimedialem Marketing und digitaler *prosumption*, das vielfältige Aspekte von Autorschaft, Urheberrecht, Kontrolle und Freiheit der Partizipation tangiert. Und nicht zuletzt stellen die zahlreichen Inkarnationen der fiktiven Figur Miku Hatsune, die in vielfacher Gestalt durch das Internet und das Leben ihrer Fans zirkuliert, die Frage in den Raum, was überhaupt ein Bild ist. Wie die Fallstudien von Oswald und Javet zeigen, haben sich die Zirkulationswege von Bildern (und Inhalten aller Art) mit der digitalen Vernetzung in einem Ausmaß potenziert, das kaum noch zu überblicken, geschweige denn zu kontrollieren ist.

Über diesen mehrfachen Weg durch die Geschichte der bewegten und unbewegten Bilder möchte der vorliegende Sammelband eine Reflexion anstoßen über die Mechanismen, die den Zirkulationsprozess ebendieser Bilder regeln. Ob es sich nun um eine materielle, konzeptuelle, diskursive, institutionelle oder personelle Zirkulation handelt – jede Studie betont die Bedeutung des *sozialen Gebrauchs* von Bildern, wobei die Konsument/innen einen mehr oder weniger großen Spielraum haben, an deren Bedeutungskonstruktion mitzuwirken. Mittels der kombinierten Analyse von Objekten, Diskursen und den dazugehörigen Vorstellungswelten versteht sich dieser Band somit als Beitrag zu einer Geschichte der Rezeption sowie der Einbindung der Benutzer/innen in die Bilderproduktion und -zirkulation seit der Moderne.

Die Herausgeberinnen bedanken sich herzlich bei den Autor/innen für ihren engagierten Beitrag zu diesem kollektiven Projekt; bei den Professorinnen Maria Tortajada und Margrit Tröhler, Direktorinnen des Dok-

toratsprogramms «Visuelle Dispositive: Film, Photographie und andere Medien», für ihr Vertrauen; beim Verein swissuniversities sowie bei der Direktion der Universität Lausanne (und ganz besonders Franciska Krings and Mélanie Bosson) für die finanzielle Unterstützung des Projekts.

*Mireille Berton, Charlotte Bouchez, Susie Trenka  
Lausanne & Zürich, Juni 2017*

## Bibliographie

- Albera, François; Tortajada, Maria: «L'Épistémè <1900>». In: Gaudreault, André; Russell, Catherine; Véronneau, Pierre (Hg.): *Le cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle / The Cinema, A New Technology for the 20th Century*. Lausanne: Payot Lausanne 2004, S. 45–62.
- Appadurai Arjun: *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot & Rivages 2001 [1996].
- Bégin, Richard; Dussault, Myriam; Dyotte, Emmanuelle (Hg.): *La circulation des images: médiation des cultures*. Paris: L'Harmattan 2006.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1996 [1936].
- Charney, Léo; Schwartz, Vanessa R.: *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley (CA): University of California Press 1995.
- De Certeau, Michel: *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard 1990.
- Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard 2001 [1969].
- Guido, Laurent: *L'âge du rythme: cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910–1930*. Lausanne: L'Âge d'Homme 2014.
- Gunthert, André: *L'image partagée: la photographie numérique*. Paris: Textuel 2015.
- Jenkins, Henry: *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York (NY): New York University Press 2008.
- \_\_\_\_\_: *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York (NY): New York University Press 2006.
- \_\_\_\_\_: *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York (NY): Routledge 1992.
- Mitchell, W.J.T.: *What Do Pictures Want: The Lives and Loves of Images*. Chicago (IL): University of Chicago Press 2004.
- Rancière, Jacques: *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions 2003.