

# Photographie et Design



(1890-1980)

## Regards croisés sur deux arts industriels

# Programme journée d'étude

jeudi  
29 nov. 2018

de  
9h15 à 17h

INHA  
Salle Vasari

# Matin

9h15

9h30 — 9h45

9h45 — 11h

## **Expériences de la modernité : Qu'archive la photographie?**

modération : Jérémie Cerman, Sorbonne Université

Accueil des participants

### **Introduction**

Eléonore Challine (Université Paris 1)

### ***Du beau dans l'utile* : aux origines d'une histoire croisée entre arts décoratifs et photographie**

Sébastien Quéquet (musée des Arts décoratifs)

### **Devenir Designer-Photographe à l'Institute of Design de Chicago**

Agathe Cancellieri (Université Paris 1),

### **Finding Form: Photography and Design in the German Werkbund**

Pepper Stetler (Miami University),

10h45 — 11h15

Discussion et pause

11h15 — 12h30

## **Quand les designers photographient : deux cas d'étude**

modération : Claire Brunet, ENS Paris Saclay

### **Abstractions américaines : les œuvres de Margaret de Patta, joaillière et photographe (1939-1947)**

Joséphine Givodan (Université Paris 1),

### **Le designer-photographe, entre *flâneur* et *chiffonnier* ?**

Baptiste Meyniel (ENSAD)

12h — 12h30

Discussion

12h30 — 14h

Déjeuner

# Après-midi

14h — 15h15

## **La photographie comme processus : outil d'expérimentation pour les designers et les architectes**

mod. : Catherine Geel, ENS Paris Saclay, ENSA Nancy

### **Through different lenses: Marcel Breuer's tubular steel furniture designs at Bauhaus Dessau in the mirror of photography.**

Donatella Cacciola (chercheure indépendante, Cologne)

### **Photography as tool in architectural design processes in the 1960s to 1980s**

Ralf Liptau (Technische Universität Wien)

15h15 — 15h45

Discussion et pause

15h45

## **Conférence de clôture**

### **La *multivision*: le design face à l'ère de l'information**

Olivier Lugon (UNIL)

16h30

Discussion et clôture

17h

fin de la journée

# Argument

Cette journée d'études vise à explorer l'histoire croisée de la photographie et du design, autrement dit la rencontre entre ces deux « arts » industriels qui ont à voir avec la série, le multiple et le reproductible depuis la seconde moitié du XIXe siècle. Alors que les histoires de la photographie d'architecture, de la photographie de mode, ou des liens entre photographie et peinture sont aujourd'hui mieux connues, l'histoire de la photographie de design ou du design photographié reste largement à écrire.

Pourtant les photographies représentent une masse considérable dans les fonds et les archives de designers (Sottsass, Prouvé, Eames, etc.). À des fins d'illustration ou de documentation, ces images ont également envahi les publications consacrées aux arts décoratifs et au design depuis la fin du XIXe siècle. Malgré un usage de plus en plus massif au cours du XXe siècle, voire une tyrannie du photographiable en design, le lien entre photographie et design a été peu historicisé.

Si la photographie a pu être tour à tour un moyen d'enregistrement, de contrôle, de distanciation, d'exposition mais aussi de publicité du design, en quoi cet outil a-t-il également pu être un lieu d'expérimentation ?

# Abstracts

Sébastien Quéquet  
(Musée des arts décoratifs)

**« Du beau dans l'utile » : aux origines d'une histoire croisée entre arts décoratifs et photographie**

En 1865, un an après sa création, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie lance un appel aux membres de la Société française de photographie afin qu'ils participent à son exposition, dans la section dédiée à l'« art appliqué à l'enseignement et à la vulgarisation » (*Bulletin de la Société française de photographie*, 1865, t. II, p. 142-143). Dès lors, l'institution, composée d'un musée et d'une bibliothèque, devient un des lieux importants pour la conservation de la photographie en France, grâce à de nombreux dons et à une politique d'acquisitions.

Si la vocation pédagogique et documentaire de la photographie est alors le principal ressort du lien qui l'unit aux arts décoratifs – Alfred de Champeaux, le directeur de la bibliothèque, annonce en 1886 la possibilité de consulter de grands recueils de photographies à destination des « travailleurs » (*Revue des arts décoratifs*, 1886-1887, p. 348) – la collection peut-elle être appréciée uniquement sous l'angle de l'utilité ?

La diversité des acteurs qui participent à la constitution de cet ensemble – du photographe donnant des modèles pour l'industrie au décorateur s'initiant à la photographie, en passant par l'artisan, l'amateur et l'historien d'art – permet une multitude d'approches et de points de vue. L'intervention interrogera la place de la photographie dans les arts décoratifs dans la seconde moitié du XIXe siècle, et plus particulièrement le rôle qu'elle peut jouer à cette époque au sein de l'Union centrale.

**Agathe Cancellieri**  
**(Doctorante, Université Paris 1)**

### **Devenir designer-photographe à l'Institute of Design de Chicago**

Cette communication porte sur la formation à la photographie du New Bauhaus, école de design créée par László Moholy-Nagy à Chicago en 1937 et rebaptisée Institute of Design en 1944. Je montrerai que ce programme photographique a transformé les relations entre design et photographie en les rendant interdépendants et en s'adressant au designer-photographe.

Au sein d'une formation de base, appelée *Foundation Course* et véritable boîte à outils du designer, Moholy-Nagy, Henry Holmes Smith et György Kepes créent le Light Workshop ou l'Atelier de la Lumière. Pour la première fois, la photographie y est définie comme l'outil principal du designer. Médium moderne, reproductible, démocratique, la photographie peut servir une pratique commerciale mais aussi expérimentale. Elle permet une étude approfondie de la lumière et de ses effets, la représentation d'un objet dans l'espace, et la transformation du sujet par une série de manipulations optiques. Les exercices photographiques qui forment le designer sont ainsi le photogramme, le modulateur de lumière, le volume virtuel, la réfraction, et la vision simultanée. De manière réciproque, la pratique du design au sein de l'école nourrit également le travail photographique des élèves. Dans un texte intitulé *Photography in the Study of Design* (1944), Moholy-Nagy justifie la nature artistique du médium photographique en relation avec le design. C'est dans son rapport à la lumière et grâce à sa capacité à rendre de nouvelles tonalités et formes visuelles que la photographie passe de sa fonction reproductive illusionniste à une fonction d'expression artistique.

A cela s'ajoute que la photographie offre une nouvelle expérience de l'espace et change notre perception du monde visuel. Dès lors, le programme photographique n'est plus seulement une boîte à outils pour le designer mais le design offre un cadre aux expérimentations du photographe.

**Pepper Stetler**  
**(Associate Professor of Art and Architecture History Miami University, Oxford, Ohio, U.S.A.)**

### **Finding Form: Photography and Design in the German Werkbund**

The German Werkbund was founded in 1907 as a cultural reform movement that sought to define and demonstrate principles of modern design. Its members—including artists, designers, businessmen, and influential architects such as Bruno Taut, Peter Behrens, and Walter Gropius—shared an interest in the relationship between modern design, industrial production and

economic principles. The Werkbund advocated for transparent relationships between industrial factories and consumers.

It debated the appropriate role of ornament and decoration in design, and it strove to use the quality production of commodities to improve modern life.

The organization sponsored lectures, organized exhibitions, founded a museum of applied arts, and published numerous journals. Photography contributed to each one of these contexts, yet its role in the Werkbund is rarely addressed.

This paper will explore how photography was used as a link between ideas and objects, ultimately showing how the Werkbund concepts of reproduction and standardization were achieved in the photographic realm. In the Werkbund's design catalogs, abundant photographs streamline objects of diverse makers, materials, and quality into a coherent visual product. Published in 1924, *Form ohne Ornament* was the first volume in a series of books published by the Werkbund called Bücher der Form. While serving as advertisements of the products displayed, the photographs in these books also serve to teach their viewers to identify form in the modern world. In *Form ohne Ornament*, photography provides a common visual denominator, the reduction of the object to repeating, basic geometric forms without excess ornament. Modern objects—from electric fuse boxes to nickel-plated serving trays, glass beakers to bars of soap—appear before a blank background, floating in a groundless and evenly lit space. The Werkbund's presentation of form involved a subtle yet crucial abstraction—from the aesthetics of mass production to the aesthetics of photographic reproduction. It was in photography that the unity of form, dictated by the conditions of mass production, could be discovered and claimed.

**Joséphine Givodan**  
(Doctorante, Paris 1)

### **Abstractions américaines : les œuvres de Margaret de Patta, joaillière et photographe (1939-1947)**

En 1939, la jeune joaillière américaine Margaret de Patta (1903-1964) rencontre László Moholy-Nagy (1895-1946), directeur de la Chicago School of Design fondée quelques mois plus tôt. Ce « laboratoire de nouvelles tendances » pensé dans la continuité du Bauhaus allemand prône un enseignement transversal devant rassembler artistes et industriels autour de l'idéal techno-humain de *Design for Life* [Design pour la vie]. Margaret de Patta y découvre le potentiel expérimental de la photographie dont László Moholy-Nagy affirme qu'elle est aux temps modernes ce que la perspective fut à la Renaissance : une (nouvelle) façon de voir. Elle réalise des photogrammes qui lui fournissent un répertoire de formes originales révélant les infinies possibilités des jeux de transparence, de miroir, de négatif. Jusqu'à dans les années 1940, elle produit en série des bagues et broches mettant en œuvre les principes esthétiques développés par le maître hongrois, jusqu'à celui de *Vision in motion* [Vision en mouvement], titre de son ouvrage posthume paru en 1947. Cette année là, comme un hommage à celui qui lui ouvrit la voie d'un design en action,

Margaret de Patta collabore avec le photographe Milton Halberstadt (1919-2000) pour une série d'images quasi abstraites de bijoux en mouvement.

Ainsi prouve-t-elle que les deux pratiques sont à même de se répondre tout en entretenant un dialogue fécond avec le goût de leur temps. Cette communication se propose d'explorer la façon dont Margaret de Patta combina les pratiques de la photographie et du design testant l'hypothèse d'une commune esthétique moderne.

**Baptiste Meyniel**  
**(Designer – Doctorant**  
**SACRe – École nationale**  
**des arts décoratifs)**

### **Le designer-photographe: entre *flâneur* et *chiffonnier* ?** **Enquête sur la pratique photographique** **quotidienne de certains designers.**

Dans son article « Chiffonnier contre flâneur » écrit en 2012, le sociologue Marc Berdet revient sur le travail de Walter Benjamin en confrontant deux figures essentielles du livre sur les passages du philosophe allemand. Le flâneur déambule dans la ville sans but particulier, rêveur et sujet aux distractions qu'elle lui offre. Le chiffonnier, quand à lui, la parcourt animé par une tâche à laquelle il s'attèle avec méthode, cherchant à redonner un nouvel usage aux objets délaissés par la société. Renvoyant à leur antagonisme ces deux figures, Marc Berdet cherche à déconstruire l'image du *flâneur* à laquelle a été identifié Benjamin pour lui préférer celle de *chiffonnier*. À la rencontre de ces deux personnages qui se meuvent dans les rues d'un Paris agité par la modernité, il semblerait qu'il émerge une matière allégorique féconde et adéquate pour penser la pratique photographique chez certains designers. En effet, plusieurs d'entre nous, trouvons dans l'environnement urbain matière à photographier lors de déambulations quotidiennes. Mais ce qu'il est frappant de constater c'est la récurrence de certains motifs au sein des clichés de designers qui semble constituer un socle commun dans la discipline. Parmi ces intérêts, les objets délaissés, anonymes ou plus généralement les objets à l'écart, sans valeur apparente, en retrouve alors une sous l'œil photographique du designer qui leur porte de l'attention. Force est de constater qu'il y a chez le designer de la considération pour ce qui semblerait au premier regard périphérique, non essentiel, à la marge. Pour appuyer ce constat on se basera sur des clichés personnels d'Ettore Sottsass et de Jasper Morrison, qui, tout en ayant une conception radicalement différente du design, se rejoignent à certains endroits dans leur pratique de la photographie.

Cette réflexion prendra la forme d'une promenade au sein d'un corpus iconographique afin de comprendre ce qui sous-tend ces choix photographiques. La pratique de ces designers rejoint-elle celle du flâneur, animé par d'autres buts que ce qui distrait et arrête son œil ? N'est-ce pas plutôt des *chiffonniers* en puissance qui trouvent dans cet outil, la possibilité de donner de l'intérêt à des objets délaissés en collectant une matière formelle pour leur travail, voir des dispositions, des situations ?

**Donatella Cacciola**  
**(Deutsche Gesellschaft**  
**für Photographie, dgph.de;**  
**Gesellschaft für**  
**Designgeschichte e.V.)**

## **Through different lenses: Marcel Breuer's tubular steel furniture designs at Bauhaus Dessau in the mirror of photography.**

At the end of 1925, before the Bauhaus moved to Dessau, Marcel Breuer presented his first pieces of tubular steel furniture. They became there some of the most striking pieces of furniture, for the Master's Houses as well as for the Atelierhaus, the canteen and the theatre. Their new aesthetics enabled experiments in photography, which then were further developed. Tubular steel was the new mirror surface, used for example by Marianne Brandt to make photographic experiments, beside other devices like reflecting metal spheres. In 1926 and 1927 also the photographer Florence Henri studied in Dessau and worked with an amateur camera. She didn't rely on experimental photography, for which for example Man Ray was already famous in Paris. From the beginning also Lucia Moholy documented all the premises and the related furnishings. Marcel Breuer's tubular steel furniture was thus very popular not only for documentary but also for artistic photography. He described it himself as a new aesthetic. However, in order to spread his tubular steel furniture Breuer preferred to register patents. That is where he found its „industrial justification“ rather than in its cool aesthetics. For him, photography could be suitable at the most for illustrations in sales catalogues. But it was precisely thanks to these catalogues that the tubular steel models became truly a brand (where the name of the author often played a secondary role). Already during the interbellum photography was, compared to patents, much more able to convey not only the commercial, but also the image success.

But what did this pay tribute to? The experiment? And which experiment: photography or tubular steel furniture? Which effects did furniture design and photography have in their respective and parallel proliferation? Starting from the seven pieces of tubular steel furniture presented in 1925, this paper reconstructs the history of their photographic representation, which, depending on the single tubular steel model, has taken very different paths. It will consider artistic, documental and commercial photography, which all three contributed to the historical reconstruction of the destiny of lost models.

**Ralf Liptau**  
**(University Assistant at the**  
**Department for Art History,**  
**TU Vienna, Austria)**

## **Photography as tool in architectural design processes in the 1960s to 1980s**

History of architectural photography is said to be well known – and that is right when we speak about photographic *representation of realized* buildings. The main topic of the suggested presentation is the role of photography in the process of (architectural) designing and so shifts away the focus from representational aspects to aspects of *photography as a tool or medium* in design processes.

The analysis goes back to my doctoral thesis in which I analysed the role of models as objects and modelling

as practice in architectural design processes in the 1960s and 1970s. In the question for modelling practices I see the close link between architectural design processes and design processes in general. What I saw during my research in several archives was that photography or – more precisely – model photography played a decisive role in design processes during the after war period. Snap shots helped the photographing architect to fix different states of the ever changing model- object during the designing process and so provided the basis for central decisions within this process. Furthermore, they helped to close the gap between the three dimensional model-object and two-dimensional media such as sketches or drawings. In several cases they allowed to measure models or to observe the performance of models under certain circumstances.

On the basis of mainly unpublished archive material I would like to ask for the role of snapshot photography in concrete historic design processes like from the German architects Egon Eiermann, Frei Otto or Eckhard Schulze-Fielitz. What interests me in a more general analytic way is the role of photography as a sometimes even experimental tool in the design processes and its double characteristic both as medium to develop new ideas within the process as well as to examine and hedge certain aspects of a design.

**Olivier Lugon**  
**(Professeur à l'Université**  
**de Lausanne)**

### **La *multivision* : le design face à l'ère de l'information**

Telle qu'elle s'est développée dans l'entre-deux-guerres, la scénographie d'exposition a contribué à étendre la communication graphique et visuelle au volume et à l'espace ; elle a ainsi défini un terrain qui a pu être pareillement investi par des spécialistes de l'architecture, du design, du graphisme ou de la photographie.

Dans les années 1960 cependant, l'essor des techniques audiovisuelles et la célébration d'une « ère de l'information » marquée par le flux des images lumineuses et le nouvel empire de la coordination électronique viennent compliquer la donne : les halles d'exposition tendent de plus en plus à se muer en autant de salles obscures où les compositions graphiques ou plastiques cèdent le pas aux bains audiovisuels des présentations en « multivision ». Comment se reconfigurent dès lors les prérogatives des architectes, des designers, des graphistes et des photographes dans ce champ de l'exposition « dématérialisée » ? Peut-on imaginer un design sans volume ni matière, un graphisme sans mise en page ni typographie, une photographie professionnelle vouée au flot ininterrompu et à l'effacement permanent des images ? Loin d'être marginalisés par le nouveau primat de « l'audiovisuel » cependant, de nombreux professionnels issus de ces différents domaines vont s'emparer des formes multiples de la « multivision », qu'ils envisagent un temps comme une possible relève des divers médias au sein desquels ils opéraient jusque-là, semblant lui promettre, avant son rapide déclin, une potentielle ubiquité parmi les moyens de communication de masse.



# Photographie et Design

## Organisation :

Claire Brunet (ENS Paris Saclay),  
Eléonore Challine (Université Paris 1),  
Catherine Geel (ENS Paris Saclay, ENSA Nancy)

## Service Local:

Conception graphique



école \_\_\_\_\_  
normale \_\_\_\_\_  
supérieure \_\_\_\_\_  
paris-saclay \_\_\_\_\_