

| le savoir vivant |

# EVANESCENCES

La part de l'éphémère dans l'histoire  
de la photographie et des médias

*Investigating the Ephemeral  
in Photography and Media History*

**Colloque international**  
dans le cadre du programme doctoral  
« Dispositifs de vision : cinéma,  
photographie et autres médias »

Université de Lausanne, Amphimax, salle 414/413  
31 octobre-1<sup>er</sup> novembre 2024



## **JEUDI 31 OCTOBRE**

**Matin, salle 414**

**Modération : Stephan Graf (EPFZ)**

9:00 Introduction  
Olivier Lugon (UNIL) & Kelley Wilder (PHRC/DMU)

### **Images latentes et couleurs volatiles**

#### ***Latent Images and Volatile Colours***

9:30 «The Stowaway Image: Latency and  
Photographic Ephemerality»  
Michelle Henning (University of Liverpool)

10:15 Pause

10:45 «Experiencing Ephemeral Images in the  
Early Photographic Darkrooms»  
Sara Dominici (University of Westminster)

11:30 «Performance of Colours: the “Lost” Spectral  
Photographs of John F.W. Herschel»  
Carolin Lange (PHRC/DMU)

### **Après-midi, salle 414**

**Modération : Guilherme Da Silva Machado (UNIL)**

### **Images reproductibles, objets uniques**

#### ***Reproducible Images, Unique Objects***

13:30 «Hippolyte Fizeau’s “View from a Window”  
as a Case Study in Reconsidering our Common  
Perception of the Materiality, Function and  
“Uniqueness” of Daguerreotypes»  
Martin Jürgens (PHRC/DMU)

14:15 «Unique et multiple: variantes d’un album  
photographique d’un voyage à l’Etna en 1890»  
Audrey Azar (UNIL)

15:00 Pause

### **La projection comme événement**

#### ***Projection as an Event***

15:30 «Machine, Gestures and Projection in  
1910s-1920s German Cinema»  
Isabel Krek (UNIL)

16:15 «Le graphisme pour la voix: typographes,  
diapositives et parole dans les années  
1960-1970»  
Olivier Lugon (UNIL)

## **VENDREDI 1ER NOVEMBRE**

**Matin, salle 414**

**Modération : Jelena Rakin (UZH)**

### **Les images et le corps**

#### ***Images and Bodies***

9:30 «Photochemical Intimacy: Botany and the  
Body in the Photograms of Bertha Günther»  
Katerina Korola (University of Minnesota)

10:15 «Re-treading the Steps of George  
Shaw (1818-1904) and John Percy (1817-1889)  
in Packington Park»  
Jo Gane (PHRC/DMU)

11:00 Pause

### **Gestes de recherche**

#### ***Research Gestures***

11:30 Démonstration pratique  
*Hands-on demonstration*  
Jo Gane, Carolin Lange &  
Martin Jürgens (PHRC/DMU)

### **Après-midi, salle 413**

**Modération : Nikola Radić (UZH)**

### **Film, vidéo et temps présent**

#### ***Film, Video and Present Time***

13:30 «Women’s Video Festival (1972-1980). Histoires  
mineures, instantanéité et obsolescence:  
forces et fragilités de l’éphémère»  
Maud Pollien (UNIL)

14:15 «Archiving the Set. Pasolini on Paper, c. 1980»  
Pascal Maslon (UZH)

15:00 Pause

### **Valeurs changeantes**

#### ***Shifting Values***

15:30 «The Value of a Photographic Company»  
Kelley Wilder (PHRC/DMU)

16:15 Conclusion

# Evanescences. La part de l'éphémère dans l'histoire de la photographie et des médias

Université de Lausanne, Amphimax, salle 414/413  
31 octobre-1<sup>er</sup> novembre 2024

Colloque doctoral international organisé par Olivier Lugon (Section d'histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne) et Kelley Wilder (Photographic History Research Centre, De Montfort University, Leicester) dans le cadre du programme doctoral « Dispositifs de vision: cinéma, photographie et autres médias » (axe « Photographie »), en lien au projet de recherche FNS « Le graphisme pour l'écran: diapositives, film fixe, cinéma, télévision (1945-1980) ».

Développée dans la tradition de l'histoire de l'art, l'histoire de la photographie en a longtemps repris les présupposés méthodologiques. Parmi eux figurait le postulat d'une image appréhendable comme un objet pérenne, offert à l'examen des connaisseurs de façon supposément stable et visuellement vérifiable par les pairs à travers le temps. Le « tournant matériel » qui a marqué l'histoire de la photographie au début du nouveau millénaire et l'attention croissante portée aux théories du dispositif – soit à l'agencement dynamique de déterminations techniques, institutionnelles, culturelles et discursives qui façonnent le rapport aux images –, tout autant que l'essor d'une archéologie des médias spécialement attentive aux « *dead media* », ont redéfini en profondeur cette approche. L'intérêt accru porté à l'examen matériel des images et des médias entend désormais éclairer, au-delà des œuvres elles-mêmes, les usages qui en ont été faits à un moment donné, les gestes et les modalités d'accès qu'elles ont supposés, ainsi que les fonctions et statuts changeants qu'elles ont pu prendre au fil du temps. Ces différentes approches ont toutes contribué à conférer une importance accrue à la nature transitoire de la vie des images, aux changements de valeur et d'usage qui ne cessent de les affecter.

Ce caractère éphémère de la vie des images, s'il concerne tous les médias, prend une qualité particulière en photographie, en image d'*enregistrement* pourtant inséparable d'une sujétion singulière au passage du temps. Dès ses débuts en effet, la composante chimique du procédé a conféré aux photographies une fragilité fondamentale, semblant les

vouer à une altération progressive, voire à un inéluctable effacement, tout comme elle a inscrit au cœur de leur fabrication l'expérience de la volatilité, que ce soit celle de l'image latente ou de la projection. Bientôt, c'est la démocratisation et l'industrialisation de leur production qui, en privant les images de la valeur de rareté attribuée aux œuvres d'art, en ont fait des objets d'autant plus facilement jetables. Qui plus est, leur dépendance à un appareillage technique de production, voire de visionnement ou de conservation les a soumis à l'obsolescence accélérée des procédés techniques donnant accès à elles (qu'on pense aux opérations de chambre noire pour le tirage des négatifs, à la projection de diapositives ou au stockage des fichiers numériques, par exemple). L'histoire de la photographie est ainsi marquée de multiples façons par un régime de l'évanescence que les pratiques contemporaines n'ont fait qu'accroître, la plupart des photographies étant désormais moins produites pour la mémoire à long terme que pour un partage immédiat qui tend à redéfinir l'idée même d'« enregistrement » dans son opposition au « direct ». A tout cela s'ajoute enfin la remarquable flexibilité matérielle d'une image reproductible qui, susceptible d'exister en des états, sur des supports, à des échelles et des niveaux de qualité variés, suppose de devoir toujours prendre en compte la spécificité de l'exemplaire singulier considéré et des situations changeantes dans lesquelles il a été vu et utilisé.

Quelles conséquences cette part d'instabilité et d'éphémère a-t-elle pour l'écriture de l'histoire de la photographie et plus généralement pour les études visuelles, bien souvent confrontées à des images qui défient précisément une appréhension strictement visuelle d'éléments en constante mutation? Quels modèles méthodologiques, quels outils techniques, quelles ressources archivistiques peuvent être convoqués pour étudier des objets si peu assignables à une réalité unique et stable? Jusqu'à quel point leur compréhension doit-elle passer par un effort de reconstitution d'une réalité passée, que ce soit celle des techniques, des gestes professionnels, des conditions de production, de circulation ou d'exposition des images? Et comment, face à cela, la recherche en histoire de la photographie peut-elle profiter de l'exemple de champs d'études portant sur des formes culturelles plus éphémères encore, comme l'histoire des arts vivants, ainsi que de méthodes d'enquêtes fondées sur l'observation de terrain ou sur des pratiques de re-création d'objets, de gestes ou de techniques disparus?

# ***Evanescences. Investigating the Ephemeral in Photography and Media History***

Université de Lausanne, Amphimax, room 414/413  
31 october–1<sup>st</sup> november 2024

*An international graduate colloquium organized by Olivier Lugon (Section d'histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne) and Kelley Wilder (Photographic History Research Centre, De Montfort University, Leicester) as part of the doctoral program "Dispositifs de vision: cinéma, photographie et autres médias" (focus "Photography"), in connection with the SNSF research project "Graphic design for the screen: slide, filmstrip, cinema, television (1945-1980)".*

*Built on the tradition of art history, the history of photography has long followed several of its methodological presuppositions. Perhaps one of the most pervasive of these was the premise that the image could be apprehended as a permanent object, offered for examination by connoisseurs in a way that was supposedly stable and visually verifiable by peers over time. The "material turn" of the 2000s and the growing interest in theories of the "dispositive" – i.e. the dynamic arrangement of technical, institutional, cultural and discursive determinations that shape viewers' relationship to images –, along with the rise of media archaeology, which has paid particular attention to dead media, have profoundly redefined this approach. Increased interest in the material examination of photographic images and media is now intended to shed light not so much on the works themselves as on the uses to which they have been put at a given time, the gestures and modes of access they have implied, and the changing functions and statuses they have assumed over time. Such approaches have all contributed to giving greater prominence to the transitory nature of the life of images, and to the changes in value and use that constantly affect them.*

*While this ephemeral nature of image life applies to all media, it takes on a special quality in photography, a record that is nonetheless singularly subject to the passage of time. From the outset, indeed, the chemical component of the photographic process conferred a fundamental fragility on photographs, seemingly dooming them to gradual alteration or inevitable era-*

*sure, just as it inscribed at the heart of their making the experience of volatility, whether that of the latent image or of projection. Soon, the democratization and industrialization of their production deprived the images of the rarity associated to works of art, making them all the more readily disposable. Moreover, their dependence on technical equipment for production, viewing or storage meant that they were subject to the accelerated obsolescence of the very processes that provide access to them (from darkroom operations for printing negatives, slides projection to digital file storage, for example). The history of photography is thus marked in many ways by a regime of evanescence that contemporary practices have only accentuated, with most photographs now produced less for long-term memory than for immediate sharing, which tends to redefine the very idea of "record" in its opposition to "live" transmission. Furthermore, the remarkable material flexibility of a reproducible image capable of existing in various states, on various supports, at various scales and levels of quality, means that we must always take into account the specificity of the singular copy under consideration, and the changing situations in which it has been viewed and used.*

*What consequences does this instability and ephemerality have for the history of photography and, more generally, for visual studies, which are often confronted with images that precisely challenge a strictly visual apprehension of constantly changing elements? What methodological models, technical tools and archival resources can be called upon to study objects that are so difficult to assign to a single, stable reality? To what extent must their understanding involve an effort to reconstitute a past reality, whether that of techniques, professional gestures, or the conditions of production, circulation or exhibition of images? And how can research into the history of photography benefit from the example of fields of study dealing with even more ephemeral cultural forms, such as the history of the performing arts, as well as investigative methods based on field observation or the recreation of vanished objects, gestures or techniques?*

# The Stowaway Image: Latency and Photographic Ephemerality

Michelle Henning (University of Liverpool)

Though the tendency today is to think of chemical photographic images as less fleeting than digital, it is striking how the latent photographic image became an emblem for ephemerality. The invention of developer introduced the pause that the latent image inhabits, but it was only in the 1930s that photographic chemists could explain it. Existing in a gap in time between the exposure and the appearance of the image, it was described paradoxically as an “invisible image”. As a concept it has shaped theories of time and memory (in Proust, Freud and others), but also of latency itself. Photographs are often talked about as “freezing time”, but latency offers another way of thinking through the often-noted strangeness of photography’s relationship with time. Even today in digital photography, each photograph is a one rendition of many potential latent versions. But the digital lacks the aleatory and anticipatory quality of chemical processes. I will end by considering how photographs can hint at the latent even while they can only depict what is manifestly present.

## *L’image clandestine : latence et éphémère photographique*

*Bien que l’on ait tendance aujourd’hui à considérer les images photochimiques comme moins fugaces que les images numériques, il est frappant de constater à quel point l’image latente photographique devint un emblème de l’éphémère. L’invention du révélateur introduisit ce moment de suspension qu’occupe l’image latente, même si ce n’est que dans les années 1930 que les chimistes de la photographie réussirent à l’expliquer. Existant dans un intervalle de temps entre l’exposition et l’apparition de l’image, elle a été décrite de façon paradoxale comme une « image invisible ». En tant que concept, elle a façonné les théories du temps et de la mémoire (chez Proust, Freud et d’autres), mais aussi de la latence elle-même. On dit souvent des photographies qu’elles « figent le temps », mais la latence offre une autre façon de penser l’étrangeté souvent constatée de la relation de la photographie au temps. Même aujourd’hui avec la photographie numérique, chaque photographie constitue un rendu au sein d’une multitude de versions latentes potentielles, mais le numérique n’a pas la qualité aléatoire et anticipatoire des processus chimiques. Je terminerai en envisageant la manière dont les photographies peuvent faire allusion à cette latence alors même qu’elles ne dépeignent que ce qui est manifestement présent.*

Professor **Michelle Henning** is Chair in Photography and Media at the University of Liverpool, UK. Her writing explores contemporary photographic practices, especially social media images, as well as the history of photography, with a particular focus on the 1920s and ‘30s. Her book *Photography: the Unfettered Image* was published in 2018 and her next book, which looks at the history of photography and the photographic materials industry in relation to atmosphere, environment and empire, will be published in 2025 by the University of Chicago Press. She also writes on cultural theory, museums and Otto Neurath’s Isotype, and works as an artist/designer.

# Experiencing Ephemeral Images in the Early Photographic Darkrooms

Sara Dominici (University of Westminster)

This talk brings discussions of the ephemerality of photography into the darkrooms of the long nineteenth century, focusing on the fascination with the images that inhabited this space *before* becoming photo-objects: these were the latent-turning-visible and the projected images. The former were encountered during the chemical development of negatives, which was done by observation. The arrival of time development in the 1890s started a course that ultimately hid this process inside sealed tanks. This is also the point when smaller sized negatives precipitated the need to use an enlarger. As the latent-turning-visible negative moved out of sight, the projected image came to occupy an increasingly more important role in photographers' lives.

By taking as my guiding thread darkroom practitioners' own words, I explore their responses to the movement into visibility of a latent image and to a scaled-up and malleable projected image *vis-à-vis* our own understandings of visual modernity, in particular the idea that new technologies mediated modes of perception. I pay specific attention to the links between the ephemeral visual encounters in the darkroom and pre-cinematic and early cinematic forms, teasing out what the remarkable points of convergence between the two may tell us about the historical conceptualisation of photography and the experience of modernity around this time. I end by reflecting on what such insights may entail for the study of other fleeting photographic forms.

## ***Faire l'expérience des images éphémères dans les premières chambres noires photographiques***

*Cette communication discute la nature éphémère de la photographie dans les chambres noires du long XIX<sup>e</sup> siècle, en mettant l'accent sur la fascination exercée par les images qui habitaient cet espace avant de devenir des objets photographiques, soit les images latentes sur le point de devenir visibles, ainsi que les images projetées. L'arrivée d'un développement fondé sur la durée dans les années 1890 a conduit à dissimuler ce processus à l'intérieur de cuves scellées. Mais c'est également à cette époque que les négatifs de petite taille ont précipité le recours à l'agrandisseur. Au fur et à mesure que le négatif latent devenait invisible, l'image projetée se mettait à occuper quant à elle une place de plus en plus importante dans la vie des photographes.*

*En prenant comme fil conducteur les mots mêmes des praticiens de la chambre noire, j'explorerai leurs réponses au processus d'apparition de l'image latente et à une image projetée agrandie et malléable par rapport à notre propre conception de la modernité visuelle, en particulier l'idée que les nouvelles technologies ont médiatisé les modes de perception. J'accorderai une attention particulière aux liens entre ces rencontres visuelles éphémères en chambre noire et certaines formes du pré-cinéma et du cinéma des premiers temps, en dégagant ce que les points de convergence remarquables entre les deux peuvent nous dire sur la conceptualisation historique de la photographie et l'expérience de la modernité à cette époque. Je conclurai en réfléchissant à ce que de tels enseignements peuvent impliquer pour l'étude d'autres formes photographiques éphémères.*

**Sara Dominici** is Senior Lecturer in Photographic History and Visual Culture and Course Leader for the MA in Art and Visual Culture and the MA in Museums, Galleries, and Contemporary Culture at the University of Westminster (UK). Her research expertise is in popular photographic practices from the nineteenth to the mid-twentieth century in Britain and North America. She has written on travel photography, modern technologically-enhanced practices of mobility and vision, the intertwined histories of photography and forms of transport, and photographers' engagement with the infrastructures and networks of modernity. She is currently writing a book on *The Photographic Darkroom in the Northern Transatlantic World, 1850s-1910s*, supported by a BA/Leverhulme Small Grant Award. In addition, she is Editor-in-Chief at *Visual Culture in Britain*.

# Performance of Colours: the 'Lost' Spectral Photographs of John F.W. Herschel

Carolin Lange (Photographic History Research Center, De Montfort University)

This presentation discusses a series of photographic experiments conducted by John F.W. Herschel (1792-1871), which explored the nature of light by studying ephemeral colour changes exhibited by botanical matter via spectral analysis. The series of experiments was conducted over a two-year period between 1840 and 1842. During this time, Herschel recorded over 221 different photographic paper preparations in his 'Photographic Memoranda' and over 100 experiments in his Experimental Notebooks. However, none of the photographic objects resulting from these experiments appear to have survived in the archives.

In my presentation, I explore the reasons for the apparent loss of these photographic objects. It relates their 'lost' state to their original function within the experiments and to the ephemeral nature of the research subject. Through a series of re-creative experiments, I explore this function and nature based on the reconstruction of the historical spectral apparatus, the re-performance of the historical experiments, and the creation of new photographic material resulting from the re-performances. This methodology is based on research methods from the history of photography and science (Sven Dupre et al. 2021; Breidbach et al. 2010; Fors, Principe, and Sibum 2016).

The re-creative research shows that Herschel's experiments were designed to observe transient colour changes in situ over the course of the experiment. In many cases, the visible information was unstable and quickly disappeared. In others, the photographic paper had undergone several colour changes, often to the point of complete destruction of the visible information. In both cases, the experiments did not result in representative and 'fixed' photographic objects. Even in the making, Herschel's spectral photographs were ephemeral, leaving behind a photographic object with barely visible information from hours of experimentation. This experimentation was not intended to apply photography but rather to explore and comprehend the underlying principles of the transient photographic phenomena exhibited by a performance of colours.

## ***La performance des couleurs : les photographies spectrales « perdues » de John F.W. Herschel***

*La présentation porte sur une série d'expériences photographiques menées par John F.W. Herschel (1792-1871), qui a exploré la nature de la lumière en étudiant les changements de couleur éphémères de la matière botanique par le biais de l'analyse spectrale. Cette série de travaux s'est déroulée sur une période de deux ans, entre 1840 et 1842. Au cours de cette période, Herschel a consigné plus de 221 préparations différentes de papier photographique dans ses « Photographic Memoranda » et plus de 100 essais dans ses « Experimental Notebooks ». Cependant, aucun des objets photographiques résultant de ces expériences ne semble avoir survécu dans les archives.*

*Ma présentation explore les raisons de la perte apparente de ces objets photographiques. Elle établit un lien entre leur état « perdu », leur fonction initiale dans le cadre des expériences et la nature éphémère de leur sujet de recherche. À travers une série de tentatives de recréation, j'explore cette fonction et cette dimension en me basant sur la reconstruction de l'appareil spectral historique, la ré-exécution des expériences originales et la création d'un nouveau matériel photographique résultant de ces ré-exécutions. Cette méthodologie s'appuie sur des méthodes de recherche issues de l'histoire de la photographie et des sciences (Sven Dupre et al. 2021; Breidbach et al. 2010; Fors, Principe et Sibum 2016).*

*La recherche récréative montre que les expériences de Herschel étaient conçues pour observer in situ des changements de couleur transitoires au fil de l'expérience. Dans de nombreux cas, l'information visible était instable et disparaissait rapidement. Dans d'autres, le papier photographique avait subi plusieurs changements de couleur, allant souvent jusqu'à la destruction complète de l'information visible. Dans les deux cas, les expériences n'ont pas abouti à des objets photographiques représentatifs et « fixes ». Même en cours de réalisation, les photographies*

Such experimentation was widespread and conducted by researchers such as Robert Hunt, John William Draper, Mary Somerville, and Edmond Becquerel. However, such experimentation can be dismissed or misunderstood if only the materials used or the photographic output is considered. Tracing Herschel's practice reveals that experimenting with the ephemeral constituted a key element, contributing to the formation of 19th-century conceptualisations of the nature of light. Spectral analysis was at the heart of these investigations, an established standard yet unique in the way it was put into practice.

Re-creating the performance with and of spectral, botanical and photographic colour provides a window into material culture, applied tacit knowledge and outdated theories, demonstrating how experimental investigations into the ephemeral nature of photography were central to the formation of early photography.

*spectrales de Herschel étaient éphémères, laissant derrière elles un objet photographique contenant des informations à peine visibles après des heures d'expérimentation. Celle-ci n'avait pas pour but de faire de la photographie, mais plutôt d'explorer et de comprendre les principes sous-jacents de phénomènes photographiques transitoires exposés par une performance des couleurs.*

*De tels travaux étaient largement répandus et menés par des chercheur-euse-s tels que Robert Hunt, John William Draper, Mary Somerville et Edmond Becquerel. Cependant, ils peuvent être négligés ou mal compris si l'on ne considère que les matériaux utilisés ou le résultat photographique. En retraçant la pratique de Herschel, on s'aperçoit que la recherche sur l'éphémère a constitué un élément clé dans la formation des conceptualisations du XIX<sup>e</sup> siècle sur la nature de la lumière. L'analyse spectrale était au cœur de ces recherches, constituant une norme bien établie mais toujours unique dans la manière dont elle était mise en pratique.*

*Recréer la performance de – et avec – la couleur spectrale, botanique et photographique ouvre une fenêtre sur une culture matérielle, sur des connaissances appliquées implicites et sur des théories passées, démontrant comment les recherches expérimentales sur la nature éphémère de la photographie ont joué un rôle central dans la formation du médium à ses débuts.*

**Carolyn Lange** is an artist specializing in experimental photography and spectroscopy of the 19th century. Her work has been exhibited internationally at the Platform for Contemporary Art TENT and at the Centre for Art and Media ZKM, among others. She is currently an M4C-funded PhD candidate at the Photographic History Research Centre at De Montfort University, Leicester.

# Hippolyte Fizeau's "View from a Window" as a Case Study in Reconsidering our Common Perception of the Materiality, Function and 'Uniqueness' of Daguerreotypes

Martin Jürgens (Photographic History Research Center, De Montfort University)

Views from windows are central to our concept of photography's infancy. Especially those of Niépce and Daguerre have been discussed exhaustively, even though their material presence in archives is negligible. Talbot's earliest photographs were taken not from but of a window (at Lacock Abbey), and significant examples of this motif have been preserved. However, there is a fourth window that has not yet received much attention from photo historians, probably due to both the (until recently assumed) scarcity of related archival materials and scant recognition of the process that created them: etching and printing daguerreotype plates. This window is situated in the home of physicist Armand Hippolyte Louis Fizeau (1819-1896) in Paris. Intrigued by the scientific potential of a light-recording surface, Fizeau ventured into daguerreotypy in 1839 and quickly improved the process. In 1843, at age 23, he conducted a series of experiments: he cut daguerreotype plates into strips and used these to photograph at least 50 views of a courtyard from his apartment window. He etched the plates in acid and then printed some on an intaglio press. This undertaking is exceptional in the era of daguerreotypy, and the study of these multiple, unique views allows us to learn about the circumstances of Fizeau's trials and the significance we assign to them.

Fizeau's window views can be examined from various perspectives. Firstly, within photography's span between uniqueness and multiplicity: Fizeau used a process that delivered one-of-a-kind plates, but he repetitively photographed the same motif, creating a large group of singular yet similar images. In the following step of etching and printing his plates, he then created multiples from each plate, thereby overcoming the daguerreotype's distinguishing characteristic of bearing a unique image. Secondly, as a transient means: unlike his contemporaries, Fizeau did not regard the silver-mercury amalgam image of the daguerreotype as a finished product but instead assigned it the merely transitory function of a resist

***La « Vue d'une fenêtre » d'Hippolyte Fizeau comme étude de cas pour reconsidérer notre perception commune de la matérialité, de la fonction et de l'« unicité » des daguerréotypes***

*Les vues de fenêtres sont au cœur de notre conception des débuts de la photographie. Celles de Niépce et de Daguerre en particulier ont fait l'objet de discussions approfondies, même si leur présence matérielle dans les archives est négligeable. Les premières photographies de Talbot n'ont pas été prises depuis une fenêtre, mais d'une fenêtre (à l'abbaye de Lacock), et des exemples significatifs de ce motif ont été conservés. Cependant, il existe une quatrième fenêtre qui n'a pas encore reçu beaucoup d'attention de la part des historien-nes de la photographie, probablement en raison de la rareté (supposée jusqu'à récemment) des épreuves et de la méconnaissance des procédés qui a permis de les créer: la gravure et l'impression de plaques daguerriennes. Cette fenêtre se trouve dans la maison du physicien Armand Hippolyte Louis Fizeau (1819-1896) à Paris. Intrigué par le potentiel scientifique d'une surface enregistrant la lumière, Fizeau se lance dans la daguerréotypie en 1839 et améliore rapidement le procédé. En 1843, à l'âge de 23 ans, il réalise une série d'expériences: il découpe des plaques daguerriennes en bandes et les utilise pour photographier au moins cinquante vues d'une cour depuis la fenêtre de son appartement. Il grave les plaques à l'acide et en imprime certaines sur une presse à taille-douce. Cette entreprise est exceptionnelle à l'époque de la daguerréotypie et l'étude de ces vues multiples et uniques nous permet d'en savoir plus sur les circonstances des essais de Fizeau et sur la signification que nous leur donnons.*

*Les fenêtres de Fizeau peuvent être examinées sous plusieurs angles. Tout d'abord, dans l'espace de la photographie entre l'unicité et la multiplicité: Fizeau a utilisé un procédé permettant d'obtenir des plaques uniques, mais il a photographié de manière répétitive le même motif, créant ainsi un grand groupe d'images*

layer for etching the metal support. In his practice, the daguerreotype served as an intermediate – as would, later, a negative – designated to relocate the photographic image to a sheet of paper as the end result. This physical and aesthetic transition also enhanced the image's permanence: ink on paper is more stable than the fragile dusting of particles on the silver surface of a daguerreotype. Thirdly, as a case study for the ephemeral in photography: the etched daguerreotype has received little attention in modern histories. This may be due to the shortage of original testimony, such as handwritten notes, and the circumstance that Fizeau's output is dispersed in collections far and wide, making it challenging to grasp his year-long obsession as a whole. One plate alone does not do Fizeau's window project justice; only the mass of materials sheds light on his practice and allows us to discuss how converting daguerreotypes into printing plates might have influenced later photomechanical printing processes.

*singulières mais similaires. Lors de l'étape suivante de la gravure et de l'impression de ses plaques, il a créé des multiples à partir de chaque plaque, surmontant ainsi la caractéristique distinctive du daguerréotype qui est de produire une image unique. Deuxièmement, il s'agit d'un moyen éphémère : contrairement à ses contemporains, Fizeau ne considérait pas l'image de l'amalgame argent-mercure du daguerréotype comme un produit fini, mais lui attribuait plutôt la fonction purement transitoire d'une couche de réserve pour la gravure du support métallique. Dans sa pratique, le daguerréotype servait d'intermédiaire – comme le ferait plus tard un négatif – désigné pour relocaliser l'image photographique sur une feuille de papier en tant que résultat final. Cette transition physique et esthétique a également renforcé la permanence de l'image : l'encre sur papier est plus stable que la fragile poussière de particules sur la surface argentique d'un daguerréotype. Troisièmement, il s'agit d'une étude de cas sur l'éphémère dans la photographie : le daguerréotype gravé a reçu peu d'attention dans l'histoire moderne. Cela peut s'expliquer par le manque de témoignages originaux, tels que des notes manuscrites, et par le fait que la production de Fizeau est dispersée dans des collections très éloignées, ce qui rend difficile l'appréhension de son obsession d'une année dans son ensemble. Une seule plaque ne rend pas justice au projet de fenêtre de Fizeau ; seule la masse de matériaux éclaire sa pratique et nous permet de discuter de la manière dont la conversion des daguerréotypes en plaques d'impression a pu influencer les procédés d'impression photomécaniques ultérieurs.*

**Martin Jürgens** is a conservator of photographs at the Rijksmuseum Amsterdam. He previously worked in private conservation practice in Hamburg. His education includes a German diploma in photography and design, an MS from Rochester Institute of Technology and an MA in Art Conservation from Queen's University in Kingston, Canada. Following a scholarship at the Getty Museum, the Getty Conservation Institute published his book *The Digital Print. Identification and Preservation* in 2009. He is currently a part-time PhD student at the Photographic History Research Centre of the De Montfort University in Leicester, UK.

# Unique et multiple : variantes d'un album photographique d'un voyage à l'Etna en 1890

Audrey Azar (Université de Lausanne)

Cette communication se propose d'examiner trois albums photographiques, variantes d'un voyage à l'Etna réalisé par Emile Chaix en 1890 puis distribués au sein de ses réseaux. Ces albums, dont au moins deux exemplaires furent destinés aux clubs alpins suisses mais également à la Société géographique de Paris, permettent d'analyser les choix éditoriaux et les distinctions matérielles qui les caractérisent. En marge de la multiplicité d'usages des tirages, réutilisés au-delà des albums, se révèle la singularité de l'ensemble que constitue chaque objet.

Cette étude de cas met en lumière le rôle des albums photographiques dans la construction du patrimoine culturel au sein des sociétés associatives, révélant l'interaction dynamique entre la circulation des images et la construction de pratiques sociales à différentes échelles. Afin de répondre aux défis méthodologiques qu'ils posent, mes recherches s'appuient sur la notion de variation linguistique pour reconstituer l'évolution des formes et usages des tirages.

**Audrey Azar** est doctorante en Histoire de l'art à l'Université de Lausanne sous la co-direction du Professeur Olivier Lugon et du Professeur Jérôme David de l'Université de Genève. Elle est au bénéfice de trois maîtrises, en histoire de l'art, linguistique anglaise et sciences de l'éducation. Ses recherches portent sur la collection photographique de la section genevoise du Club alpin suisse, sur l'histoire matérielle et les usages de cette collection, ainsi que sur la construction du patrimoine alpin. Dans ce cadre, elle s'intéresse notamment aux dynamiques de circulation des objets visuels et à l'interaction entre les pratiques associatives et les productions culturelles au tournant du XX<sup>e</sup> siècle.

## ***Unique and Multiple: Variants of a Photographic Album of a Trip to Etna in 1890***

*This paper examines three photographic albums, all variants of a trip to Etna made by Emile Chaix in 1890 and then distributed within his networks. These albums, at least two of which were destined for Swiss alpine clubs as well as the Société géographique de Paris, allow us to analyze the editorial choices and material distinctions that characterize them. Alongside the multiplicity of uses for the prints, which were reused beyond the albums, the singularity of each object is revealed.*

*This case study highlights the role of photographic albums in the construction of cultural heritage within associative societies, revealing the dynamic interaction between the circulation of images and the construction of social practices at different scales. In order to meet the methodological challenges they pose, my research draws on the notion of linguistic variation to reconstruct the evolution of print forms and uses.*

# Machine, Gestures and Projection in 1910s-1920s German Cinema

Isabel Krek (Université de Lausanne)

When restoring a film, the restorer works frame by frame with the aim of making the film look as it did when it was first shown, as archives often stipulate. The film material and the recording technologies are taken into account in this process; the historical projection conditions though are usually neglected. However, these are crucial, because not only is the film material subject to the passage of time, but the aspect of impermanence is inherent to the film itself: each projected frame only exists on the screen for a fraction of a second, so that every screening becomes a performative act in time, created by the interaction of the film strip with a machine and a projectionist.

This paper discusses the performative act of projection in Germany between 1910 and 1929. During this period, the technological developments were driven by the quest for the 'perfect projection'. The projectionist's role became more complex, while other technological innovations, paradoxically, were intended to simplify his tasks. Thus, his gestures were constantly renewed by the modification of the equipment. Through the multiplicity of factors combined, this led to a variability of projection "qualities" that restorations would have to take into account. Their epistemological understanding though often remains elusive, as technological developments shape our viewing habits, and a 'good' 'quality' can ultimately only be understood in the context of existing (or imagined) historical technologies.

## ***Machine, gestes et projection dans le cinéma allemand des années 1910-1920***

*Lors de la restauration d'un film, le restaurateur-riche travaille image par image dans le but de rendre au film son apparence telle qu'elle était lors de sa première projection, comme le stipulent souvent les archives. Le support filmique et les technologies de prise de vue sont considérés dans ce processus, mais les conditions historiques de projection sont généralement négligées. Elles sont pourtant cruciales, car non seulement le matériel cinématographique est soumis au passage du temps, mais l'aspect de l'impermanence est inhérent au film lui-même : chaque image projetée n'existe sur l'écran que pendant une fraction de seconde, de sorte que chaque projection devient un acte performatif inscrit dans le temps, créé par l'interaction de la bande filmique avec une machine et un projectionniste.*

*Cette communication examine cet acte performatif de la projection en Allemagne entre 1910 et 1929. Au cours de cette période, les développements technologiques furent motivés par la recherche de la « projection parfaite ». Le rôle du projectionniste s'en complexifia, tandis que d'autres innovations technologiques visaient paradoxalement à simplifier ses tâches. Ses gestes étaient dès lors constamment renouvelés par la modification de l'équipement. Par la multiplicité des facteurs combinés, il en résultait une variabilité des « qualités » de projection que les restaurateurs se doivent de prendre en compte. La compréhension épistémologique de ces qualités reste cependant souvent difficile, car les développements technologiques façonnent nos habitudes de vision, et une « bonne » « qualité » ne peut finalement être comprise que dans le contexte des technologies historiques existantes (ou imaginées).*

**Isabel Krek** is a PhD candidate and graduate assistant at the Section d'histoire et esthétique du cinéma at the University of Lausanne. She has taught at UNIL and HTW Berlin and is an editorial member and author for the publication *Décadrages. Cinéma à travers champs*. Drawing on her dual background as a film historian and archivist, she explores in her dissertation the technologies of cinema projection between 1907 and 1929 in Germany.

# Le graphisme pour la voix : typographes, diapositives et parole dans les années 1960-1970

Olivier Lugon (Université de Lausanne)

Imaginée dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, la migration de l'édition du papier vers l'écran est envisagée par ses premiers promoteurs sur le modèle d'une « forme nouvelle du livre », selon le titre de l'opuscule fondateur de Paul Otlet et Robert Goldschmidt en 1906, soit comme un support destiné à la dissémination vers un public éclaté, la consultation individuelle et la lecture silencieuse. Rapidement cependant, le dispositif de la projection sur écran ouvre ce « livre de lumière » aux pratiques de la réception collective, du rassemblement temporaire et de l'échange oral dans la tradition des séances de lanterne. De l'entre-deux-guerres aux années 1950, avec le film fixe puis le livre de diapositives, nombre d'éditeurs se lancent dans des publications taillées pour le regroupement devant l'écran et l'accompagnement de la parole. Cette dimension à la fois éphémère et collective se met surtout à susciter un regain d'intérêt à la fin des années 1960 auprès de jeunes graphistes à la recherche de formes plus événementielles et participatives de la communication graphique. Qu'on évoque le happening ou que l'on parle, comme le typographe Gérard Blanchard, de « cabaret graphique », cette rencontre fugitive de la mise en page et de la parole paraît capable d'opposer à la « communication de masse » industrialisée une « communication de groupe » plus dialogique et plus égalitaire, et à la logique même de la « communication » celle de « l'animation » d'un collectif. Elle suscite cependant aussi de vifs débats au sein des professionnels de la typographie, chez qui elle semble questionner la mission et la nature même de leur métier.

## ***Graphic Design for the Voice: Typographers, Slides and the Spoken Word in the 1960s and 1970s***

*First conceived at the beginning of the twentieth century, the shift of publishing from paper to screen was envisaged by its first promoters as a 'new form of the book', according to the title of the founding essay by Paul Otlet and Robert Goldschmidt in 1906, i.e. a medium designed for dissemination to a dispersed audience, individual consultation and silent reading. Soon, however, screen projection opened this 'book of light' to collective reception, temporary gatherings and oral exchanges in the tradition of lantern screening. From the inter-war years to the 1950s, several publishers began to develop, first through the filmstrip and then the slide book, publications tailored to gatherings in front of the screen, accompanied by the spoken word. At the end of the 1960s, this ephemeral and collective dimension attracted growing interest among young graphic designers looking for more event-oriented and participatory forms of graphic communication. Whether they referred to the happening or, like typographer Gérard Blanchard, to the 'graphic cabaret', this fleeting meeting of graphic layout and the spoken word seemed capable of opposing industrialised 'mass communication' with a more dialogic and egalitarian 'group communication', and the very logic of 'communication' with that of the 'animation' of a collective. But it also sparked lively debate among typography professionals, for whom it seemed to question the mission and very nature of their profession.*

**Olivier Lugon** est historien de la photographie, professeur à l'Université de Lausanne. Spécialiste de la photographie du XX<sup>e</sup> siècle, de l'histoire de la scénographie d'exposition, de l'édition illustrée et de la projection, il dirige actuellement le projet de recherche FNS « Le graphisme pour l'écran : diapositive, film fixe, cinéma, télévision (1945-1980) ». Il codirige avec Christian Joschke la revue *Transbordeur : photographie, histoire, société*.

# Photochemical Intimacy: Botany and the Body in the Photograms of Bertha Günther

Katerina Korola (Institute for Advanced Study, Princeton/University of Minnesota, Twin Cities)

A footnote in the history of photography, Bertha Günther is remembered primarily as the 'Loheländerin' who introduced László Moholy-Nagy to the photogram process. A dancer, gymnast, and physical educator, Günther began making botanical photograms on printing-out paper during her years as a student at the Loheland School for Agriculture, Craft, and Physical Education. Little is known about Günther, and even less about her photograms, of which only ten survive. This paper represents a preliminary attempt to address archival absence by considering Günther's photograms through the physical pedagogy of the Loheland School, which approached dance and gymnastics as a means of cultivating the body's spatial awareness and attunement with the rhythms of the natural world. As I will argue, the act of making photograms in the open-air, for Günther and her colleagues, suggested an extension of this practice. In the process, it opened an ecological understanding of the photographic surface, pointing to the chemical bonds linking human, vegetal, and mineral worlds in a shared relation to the sun.

## ***Intimité photochimique : botanique et corps dans les photogrammes de Bertha Günther***

*Note de bas de page dans l'histoire de la photographie, Bertha Günther est surtout connue comme la « Loheländerin » qui a initié László Moholy-Nagy au procédé du photogramme. Danseuse, gymnaste et éducatrice physique, Günther a commencé à réaliser des photogrammes botaniques sur du papier de tirage photographique pendant ses années d'études à l'école Loheland pour l'agriculture, l'artisanat et l'éducation physique. On sait peu de choses sur elle, et encore moins sur ses photogrammes, dont seuls dix subsistent. Cette communication constitue une tentative préliminaire de remédier à l'absence d'archives en considérant les photogrammes de Günther à travers la pédagogie physique de l'école Loheland, qui abordait la danse et la gymnastique comme un moyen de cultiver la conscience spatiale du corps et l'accord avec les rythmes du monde naturel. Comme je voudrais le montrer, l'acte de création des photogrammes en plein air représentait pour Günther et ses collègues une extension de cette pratique. Ce faisant, il ouvrait à une compréhension écologique de la surface photographique, soulignant les liens chimiques qui unissent les mondes humain, végétal et minéral dans une relation commune avec le soleil.*

**Katerina Korola** is an art historian and media scholar whose research explores the history of photography through an ecological lens. She is currently Assistant Professor of German Media at the University of Minnesota and is currently working on her first book, *Picturing the Air: Photography and the Industrial Atmosphere*, which tells a history of air pollution as a photographic problem. This year, she is on research leave as a Member in Art History at the Institute for Advanced Study at Princeton, and will be joining the eikones Center for the Theory and History of the Image in Basel as a NOMIS Fellow in January 2025. Her research has appeared in the *Journal of Visual Culture*, *Representations*, *Photographica*, and *Transbordeur*.

# Re-treading the Steps of George Shaw (1818-1904) and John Percy (1817-1889) in Packington Park

Jo Gane (Photographic History Research Center, De Montfort University)

In this paper, the industrial environment of Birmingham is presented as a starting point for the meeting of Art and Science as Photography in Packington Park, an area of landscaped parkland south of the city. Early photographic processes are understood here in relation to what has happened previously in the parkland – mineralogy explored by William Withering in the 1790s along with scientific drawing by Lady Louisa Finch. Later, in the 1840s landscape painters are sketching alongside chemist and metallurgist George Shaw and his colleague John Percy, making calotype photographs in the parkland. The historic meeting of mineralogy, scientific drawing and landscape painting in a specific local area offers a framework to understand photography as a material process of ephemeral change akin to these disciplines.

I propose that the photographic processes used in the parkland at Packington come from this history in the place and are made possible by a collaboration between people, the place and the materials of the time. My methodology of making new photographs using congruent material processes in collaboration with the environment at Packington offers an imaginative understanding of historic activities through material transformation. Pinning down the ephemeral nature of making photographs through a grounding in the landscape, this presentation addresses my methodology of walking and making photographs in the landscape at Packington. It asks what knowledge is gained by using historic processes in the contemporary moment? How can what has come before inform new artwork? How is a tactile knowledge of the senses aligned with complementary knowledge gained in the archive to understand the ephemeral nature of making photographs?

The demonstration that follows, “The Ephemeral Colours of the Calotype”, shows samples of paper at various stages of the calotype negative process and salt printing, based on the processes that John Percy was using in Packington Park in the 1840s and 1850s. The samples presented offer the opportunity to see the ephemeral colours that change during the process to understand photography as a process of material

## ***Revenir sur les pas de George Shaw (1818-1904) et de John Percy (1817-1889) à Packington Park***

*Dans cette intervention, l'environnement industriel de Birmingham est présenté comme un point de départ pour la rencontre de l'art et de la science en tant que photographie au sein de Packington Park, un parc paysager au sud de la ville. Les premiers processus photographiques sont compris ici en relation avec ce qui s'est passé auparavant dans le parc – la minéralogie explorée par William Withering dans les années 1790 et le dessin scientifique de Lady Louisa Finch. Plus tard, dans les années 1840, des peintres paysagistes exécutèrent des croquis aux côtés du chimiste et métallurgiste George Shaw et de son collègue John Percy, qui réalisèrent quant à eux des photographies au calotype dans le parc. La rencontre historique de la minéralogie, du dessin scientifique et de la peinture paysagère dans une zone locale spécifique offre un cadre pour comprendre la photographie comme un processus matériel de changement éphémère apparenté à ces disciplines.*

*Je soutiens que les processus photographiques utilisés dans le parc de Packington proviennent de cette histoire du site et ont été rendus possibles par une collaboration entre les personnes, le lieu et les matériaux de l'époque. Ma méthodologie, qui consiste à réaliser de nouvelles photographies en utilisant des procédés matériels adaptés en coopération avec l'environnement de Packington, offre une compréhension imaginative des activités historiques par le biais d'une transformation matérielle. La nature éphémère de la réalisation de photographies est mise en évidence par un ancrage dans le paysage. Cette présentation aborde la méthodologie que j'ai utilisée, soit de marcher et de faire des photographies dans le paysage de Packington. Elle pose la question de savoir quelle connaissance on acquiert en utilisant des processus historiques dans le contexte contemporain. Comment ce qui a été fait auparavant peut-il nourrir de nouvelles œuvres d'art ? Comment une connaissance sensorielle tactile peut-elle s'aligner sur les connaissances complémentaires acquises dans les archives pour comprendre la nature éphémère de la réalisation de photographies ?*

changes. Calotype negatives made in Packington Park from 2021 and salt prints from these will also be available to handle and view during this session. Through this discussion of the handling and selection of materials it is possible to see early photographic processes as a collaboration between people, the environment and the material.

*La démonstration qui suivra, « Les couleurs éphémères du calotype », montrera des échantillons de papier à différents stades du processus du calotype et du papier salé, selon les procédés utilisés par John Percy à Packington Park dans les années 1840 et 1850. Les échantillons présentés permettent de voir les couleurs éphémères qui changent au cours du processus et de comprendre la photographie comme un processus de changements matériels. Des négatifs au calotype réalisés à Packington Park à partir de 2021 et leurs tirages sur papier salé seront également disponibles pour être manipulés et visionnés au cours de cette session. Cette discussion de la manipulation et de la sélection des matériaux permet d'envisager les premiers processus photographiques comme une collaboration entre l'homme, l'environnement et le matériau.*

**Jo Gane** is an artist and educator based in the Midlands, UK. She is currently in the 4th year of a Midlands for Cities funded PhD across the School of Art at Birmingham City University and the Photographic History Research Centre at De Montfort University. Her practice-based PhD study investigates the early history of photography in Birmingham centred around photographs made by George Shaw in the city during the 1840s.

## Hands-on demonstration

### Jo Gane, Carolin Lange and Martin Jürgens (Photographic History Research Center, De Montfort University)

We are three PhD students who have included re-creating historical processes as an integral part of our historical research. In this joint 20-minute demonstration, we will each perform a simple manual or mechanical act that illuminates fundamental postulations in the processes that we are studying.

– Jo Gane will demonstrate how iodised paper for the calotype develops from a pale primrose yellow colour to purple-brown/black in daylight and then fixes to a lighter red/brown.

– Carolin Lange will explore ephemeral photographic colour phenomena with a demonstration of spectral analysis.

– Martin Jürgens will disclose the daguerreotype's three-dimensionality, which is an essential function of its use as a printing plate.

#### ***Démonstration pratique***

*Nous sommes trois doctorant-e-s qui avons intégré la recréation de procédés historiques comme partie intégrante de notre recherche historique. Au cours de cette démonstration commune de 20 minutes, nous effectuerons chacun un acte manuel ou mécanique simple qui met en lumière des postulats fondamentaux dans les procédés que nous étudions.*

– *Jo Gane montrera comment le papier iodé pour le calotype passe d'une couleur jaune primevère pâle à un brun violet/noir à la lumière du jour, puis se fixe à un rouge/brun plus clair.*

– *Carolin Lange explorera les phénomènes éphémères de la couleur photographique avec une démonstration d'analyse spectrale.*

– *Martin Jürgens dévoilera la tridimensionnalité du daguerréotype, qui est une fonction essentielle de son utilisation comme plaque d'impression.*

# Women's Video Festival (1972-1980). Histoires mineures, instantanéité et obsolescence : forces et fragilités de l'éphémère

Maud Pollien (Université de Lausanne)

Le Women's Video Festival a été initié sous l'impulsion de l'artiste Steina Vasulka, marquée par la faible présence de propositions de femmes à la première édition du First Annual Video Festival (1972-1973) qui venait de se tenir à la Kitchen, un espace qu'elle avait contribué à créer un an plus tôt, conçu comme un laboratoire d'expérimentations et de représentation pour la scène créative électronique. Elle proposa à Susan Milano, membre de collectif Global Village, de coordonner cette manifestation visant à offrir un espace d'expression pour et par les femmes. Le succès de cette première édition mit en lumière le besoin d'établir un réseau de solidarités et d'échanges à même de répondre aux attentes et réflexions suscitées par les revendications féministes et les mouvements sociaux, alors en plein essor. Relocalisé par la suite au Women's Interart Centre, l'événement se poursuivra jusqu'en 1980, notamment sous forme de programmations itinérantes à Buffalo, San Francisco, Paris et en Belgique. Ayant atteint les limites de ses ressources après avoir assuré l'organisation de l'ensemble des éditions, Susan Milano s'engagea dans une carrière de productrice pour la télévision, tout en préservant les archives du festival dans l'attente de pouvoir les confier à une structure adaptée.

La présente contribution se propose d'appréhender le Women's Video Festival comme cas d'étude sous-tendu par une pluralité de facteurs impliquant une relation à l'éphémère, agissant sur la frontière fragile entre visibilité et disparition, obsolescence et remédiation, urgence de la création et capacité de préservation.

**Maud Pollien**, diplômée en Histoire de l'art (Bachelor, Université de Genève, 2007) et en Théories et pratiques du cinéma (Master, Université de Lausanne, 2009), a participé au projet de recherche FNS «De l'art vidéo aux nouveaux médias: le cas du Video Art Festival, Locarno (1980-2001)» dirigé par François Bovier de 2017 à 2021. Elle mène depuis une thèse dédiée aux festivals de vidéo, sous la supervision de celui-ci. Parallèlement à son parcours académique, elle s'est impliquée dans le milieu culturel de Genève: co-programmation du Cinéma Spoutnik (2011-2015), coordination de la triennale de photographie 50JPG et communication pour le Centre de la Photographie (2015-2017). Depuis 2020, elle occupe le poste de collaboratrice scientifique en charge de la valorisation de la collection vidéo du FMAC – Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève.

## ***Women's Video Festival (1972-1980). Minor Histories, Instantaneity and Obsolescence: Strengths and Fragilities of the Ephemeral***

*The Women's Video Festival was initiated by the artist Steina Vasulka, struck by the lack of women's proposals at the first edition of the First Annual Video Festival (1972-1973), which had just been held at the Kitchen, a space she had helped to create a year earlier, designed as a laboratory for experimentation and representation for the creative electronic scene. She asked Susan Milano, a member of the Global Village collective, to coordinate the event, which aimed to provide a space for expression for and by women. The success of this first edition highlighted the need to establish a network of solidarity and exchange capable of responding to the expectations and reflections raised by feminist demands and social movements, then in full swing. Subsequently relocated to the Women's Interart Centre, the event continued until 1980, notably in the form of touring programs in Buffalo, San Francisco, Paris and Belgium. Having reached the limits of her resources after organizing all the editions, Susan Milano embarked on a career as a television producer, while preserving the festival archives until they could be entrusted to a suitable structure.*

*The present contribution proposes to understand the Women's Video Festival as a case study underpinned by a plurality of factors involving a relationship to the ephemeral, acting on the fragile boundary between visibility and disappearance, obsolescence and remediation, the urgency of creation and the capacity for preservation.*

# Archiving the Set. Pasolini on Paper, c. 1980

Pascal Maslon (Universität Zürich)

*Pasolini's Bodies and Places*, a recently re-issued book originally published in Italian in 1981, is a result of obsessive attention paid to minute details: it assembles and categorizes 1,734 frame enlargements of bodies, gestures, places, and objects found in Pasolini's films. Focusing on the latent traces of labor materialized in the stilled images, the underlying films themselves become merely incidental or residual phenomena in a reading that prioritizes the stilled over the moving image. Both the stilled gestures captured on film and the analytic "gesture of the still" serve as entry points to observe aspects of film too ephemeral to provoke commentary: bodily labor, fleeting gazes, and interactions on the film set that are preserved in the physical details recorded. Conceiving of the film set as a "blind witness" to these human efforts and thus as the privileged site from which to study them, the book aims at reconstructing and archiving the set by attempting to reproduce its "present time" by means of frame enlargements. My contribution is interested in the potentials of a method that aims at radically opening up and reconstructing its object of investigation, and in the analytical attitudes towards the medial forms involved. It will particularly discuss the notions of temporality at play in the book's desire to find performance and liveness in the still and how these contribute to the book's attempt to attend to the ephemeral and the forms of knowledge it affords.

## **Archiver le plateau de tournage. Pasolini sur papier, circa 1980**

*Pasolini's Bodies and Places*, un livre récemment réédité, publié à l'origine en italien en 1981, est le résultat d'une attention obsessionnelle portée aux détails les plus infimes : il rassemble et catégorise 1734 agrandissements d'images de corps, de gestes, de lieux et d'objets trouvés dans les films de Pasolini. En se concentrant sur les traces latentes du travail matérialisées dans les images arrêtées, les films eux-mêmes deviennent des phénomènes accessoires ou résiduels dans une lecture qui donne la priorité à l'image fixe sur l'image animée. Les gestes immobiles capturés sur la pellicule et le « geste de l'immobilité » analytique servent de points d'entrée pour observer des aspects du film trop éphémères pour susciter un commentaire : le travail corporel, les regards fugaces et les interactions sur le plateau qui sont préservés dans les détails physiques enregistrés. Concevant le plateau de tournage comme un « témoin aveugle » de ces efforts humains et donc comme le site privilégié à partir duquel les étudier, le livre vise à reconstruire et à archiver le plateau en tentant de reproduire son « temps présent » au moyen d'agrandissements de photographies. Ma contribution s'intéresse aux potentialités d'une méthode qui vise à ouvrir et à reconstruire radicalement son objet d'investigation, ainsi qu'aux attitudes analytiques à l'égard des formes médiales qu'elle implique. Elle discutera en particulier les idées de temporalité en jeu dans cette volonté de retrouver la performance et la vivacité dans l'immobile et la façon dont elles contribuent au projet du livre de porter attention à l'éphémère et aux formes de connaissance qu'il offre.

**Pascal Maslon** is a research assistant and PhD candidate at the Department of Film Studies at the University of Zurich. He has studied Theater, Film and Media Studies in Cologne (BA) and Frankfurt am Main (MA). Recent publications: "Intelligenz des Zeigens," in: *cargo. Film Medien Kultur* No. 61 (2024); Laura Mulvey/Peter Wollen: *Kahlo/Modotti – Forty Years Later*, Berlin 2024 (co-edited with Volker Pantenburg, Caroline Schöbi, and Linda Waack); "Farocki in vier Bildern," in: *Rosa Mercedes [online journal of the Harun Farocki Institut]* No. 6 (2023).

# The Value of a Photographic Company

Kelley Wilder (Photographic History Research Center,  
De Montfort University)

This talk addresses the concept of 'value' in photographic companies around 1900. In particular, it uses the mergers and acquisitions information supplied by Kodak to think about the photographic industry at a time of rapid change. It was around 1900 that many smaller companies around the world were consolidated into the international business that was analogue photography of the 20th century. Studies of these companies exist: Kodak, Agfa, Lumiere, Ilford, Fuji. Looking at company records of purchases and sales offers us the opportunity to think about what the international market for photography valued at the time, and how those ephemeral things like 'value' were embedded into international infrastructure of the business.

## ***La valeur d'une entreprise photographique***

*Cet exposé aborde le concept de « valeur » dans les entreprises photographiques autour de 1900. Il utilise plus particulièrement les informations fournies par Kodak sur les fusions et les acquisitions de la compagnie pour réfléchir à l'industrie photographique à une époque de changements rapides. C'est autour de 1900 que de nombreuses petites entreprises du monde entier se sont regroupées pour former l'industrie internationale que devient la photographie analogique au XX<sup>e</sup> siècle. Il existe des études sur ces groupes : Kodak, Agfa, Lumière, Ilford, Fuji. L'examen des registres d'achat et de vente de sociétés nous permet de réfléchir à ce que le marché international de la photographie valorisait à l'époque et à la manière dont de tels éléments éphémères comme la « valeur » étaient intégrés dans l'infrastructure internationale de l'entreprise.*

**Kelley Wilder** is Director of the Photographic History Research Centre and Professor of Photographic History at De Montfort University. She has written extensively about materials and practices of photography in the sciences and in the archives. For the last three years she has been Mercator Fellow on the DFG Project Astronomy's Glass Archive, based at Regensburg University, working on photoeconomics of glass plate photography.





# Colloque international

dans le cadre du programme doctoral « Dispositifs de vision : cinéma, photographie et autres médias »

Université de Lausanne  
Amphimax, salle 414/413

## JEUDI 31 OCTOBRE

Matin, salle 414

Modération : Stephan Graf (EPFZ)

9:00 Introduction  
Olivier Lugon (UNIL) & Kelley Wilder (PHRC/DMU)

### Images latentes et couleurs volatiles *Latent Images and Volatile Colours*

9:30 « The Stowaway Image: Latency and Photographic Ephemerality »  
Michelle Henning (University of Liverpool)

10:15 Pause

10:45 « Experiencing Ephemeral Images in the Early Photographic Darkrooms »  
Sara Dominici (University of Westminster)

11:30 « Performance of Colours: the "Lost" Spectral Photographs of John F.W. Herschel »  
Carolyn Lange (PHRC/DMU)

Après-midi, salle 414

Modération : Guilherme Da Silva Machado (UNIL)

### Images reproductibles, objets uniques *Reproducible Images, Unique Objects*

13:30 « Hippolyte Fizeau's "View from a Window" as a Case Study in Reconsidering our Common Perception of the Materiality, Function and "Uniqueness" of Daguerreotypes »  
Martin Jürgens (PHRC/DMU)

14:15 « Unique et multiple: variantes d'un album photographique d'un voyage à l'Etna en 1890 »  
Audrey Azar (UNIL)

15:00 Pause

### La projection comme événement *Projection as an Event*

15:30 « Machine, Gestures and Projection in 1910s-1920s German Cinema »  
Isabel Krek (UNIL)

16:15 « Le graphisme pour la voix: typographes, diapositives et parole dans les années 1960-1970 »  
Olivier Lugon (UNIL)

## VENDREDI 1<sup>er</sup> NOVEMBRE

Matin, salle 414

Modération: Jelena Rakin (UZH)

### Les images et le corps *Images and Bodies*

9:30 « Photochemical Intimacy: Botany and the Body in the Photograms of Bertha Günther »  
Katerina Korola (University of Minnesota)

10:15 « Re-treading the Steps of George Shaw (1818-1904) and John Percy (1817-1889) in Packington Park »  
Jo Gane (PHRC/DMU)

11:00 Pause

### Gestes de recherche *Research Gestures*

11:30 Démonstration pratique  
*Hands-on demonstration*  
Jo Gane, Carolyn Lange & Martin Jürgens (PHRC/DMU)

Après-midi, salle 413

Modération: Nikola Radić (UZH)

### Film, vidéo et temps présent *Film, Video and Present Time*

13:30 « Women's Video Festival (1972-1980). Histoires mineures, instantanéité et obsolescence: forces et fragilités de l'éphémère »  
Maud Pollien (UNIL)

14:15 « Archiving the Set. Pasolini on Paper, c. 1980 »  
Pascal Maslon (UZH)

15:00 Pause

### Valeurs changeantes *Shifting Values*

15:30 « The Value of a Photographic Company »  
Kelley Wilder (PHRC/DMU)

16:15 Conclusion