

Essai

En partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)
et l'Institut français

Essay

With the support of the Institut national d'histoire de l'art
(INHA) and the Institut français



Vue de l'exposition *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985*, Los Angeles County Museum of Art, 17 septembre 2017 – 1^{er} avril 2018, photo: Museum Associates/LACMA

Lilian Froger est le troisième lauréat de l'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, créée en 2016 dans le cadre d'une collaboration entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art*. Avant lui, cette bourse a permis à Julie Crenn de se rendre en Afrique du Sud pour raconter l'histoire de ses femmes artistes¹ et à Clélia Zernik de faire une enquête sur la forme et le statut des festivals artistiques au Japon². Chaque voyage se conclut par la publication d'un texte long, en français et en anglais. Après trois ans, il est permis de dire que cette aide, dont le but est de favoriser la mobilité des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits, offre un espace unique de réflexion et de visibilité à des auteurs contemporains. Au moment où est publié cet essai, un appel à candidatures est ouvert pour l'année 2019, qui permettra à un-e critique de bénéficier de ce dispositif, mis en place en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Nous espérons recevoir de nombreuses candidatures!

Les réflexions de Lilian Froger dans l'essai qui suit sont provoquées par la coïncidence de trois expositions tenues respectivement à Helsinki, à San Francisco et à Los Angeles qui, comme l'indique l'auteur, « s'intéressent aux relations entre le design, la Californie et les imaginaires qu'elle évoque ». Car loin d'être uniquement un moyen de fabriquer des objets et d'aménager des lieux de vie ou de travail, le design façonne des comportements, un imaginaire, ultimement une société. Attentif aux dispositifs muséographiques mis en place par chacune des expositions, Lilian Froger fait ressortir les divergences entre les récits qu'elles produisent. Certaines opèrent par subdivisions, misent sur la spécialisation (la Californie du Sud « moderniste » vs. la Californie du Nord *geek*), d'autres au contraire s'intéressent aux croisements, aux emprunts, à la présence de l'autre (entre la Californie et le Mexique). Erudit, teinté d'humour, le texte que vous vous apprêtez à lire est un texte *critique* qui appelle à la responsabilité des musées comme lieux de réflexion engagée et au maintien de leur indépendance

Lilian Froger is the third recipient of the grant for the writing and publication of a critical essay that was created in 2016 by the collaboration between the Institut français, the Institut national d'histoire de l'art and *Critique d'art*. The two previous years, the grant enabled Julie Crenn to travel to South Africa in order to write about the country's women artists¹, and gave Clélia Zernik the opportunity to explore the form and status of art festivals in Japan.² Each journey results in the publication of a long article in French and English. After three years, it is safe to say that this grant—whose goal it is to support the mobility of art critics, as well as the circulation of their ideas and the translation of their essays—offers contemporary authors a unique space for thought and visibility. As this essay is published, a call for applications has been opened for 2019, which will allow a critic to receive this grant created in collaboration with the Ministry of Culture and the Direction générale de la création artistique. We hope to receive many applications!

The ideas Lilian Froger develops in the following essay were prompted by the coincidence of three exhibitions that were held respectively in Helsinki, San Francisco and Los Angeles, and which all “[explore] the relationship between design, California and the imaginaries it evokes”. Far from being only a way of manufacturing objects and creating spaces for living and working, design also shapes behaviours, imaginaries, and ultimately societies themselves. Through the close attention he pays to the museographic devices of each one of the exhibitions, Lilian Froger highlights the discrepancies between the different narratives they produce. Some operate by subdivisions and specialisations (“modernist” Southern California *vs.* *geek* Northern California), others, on the contrary examine junctions, quotations, the presence of others (between California and Mexico). The essay you are about to read is erudite and tinged with humour, as well as being a *critical* text that appeals to the responsibility of museums as places of engaged thought that should maintain

L'illusion d'un été sans fin: design californien, soleil et mirages

à l'égard des logiques d'entreprise dont ils exposent l'histoire.

Bonne lecture!

Elitza Dulguerova, conseillère scientifique du domaine Histoire de l'art du XVIII^e au XXI^e siècle, INHA,

et **Vincent Gonzalvez**, Responsable du pôle arts visuels et architecture, Institut français

their independence from the logics of the corporations whose history they exhibit. We hope you enjoy it!

Elitza Dulguerova, Research adviser in the field of 18th to 21st Century Art History, INHA

and **Vincent Gonzalvez**, Head of the Visual Arts and Architecture Department, Institut français.



Vue de l'exposition *Designed in California*, San Francisco, SFMOMA, 27 janvier – 27 mai 2018, photo: Don Ross

1. Crenn, Julie. «*Who Run the World?: les artistes sud-africaines au défi de l'Histoire et des normes*», *Critique d'art*, n°47, automne/hiver 2016, p. 97-128

2. Zernik, Clélia. «*L'Art japonais après Fukushima : au prisme des festivals*», *Critique d'art*, n°49, automne/hiver 2017, p. 81-120

1. Crenn, Julie. "Who Run the World? South African Female Artists' Relationship to History and Normativity", *Critique d'art*, no.47, Autumn/Winter 2016, p.97-128

2. Zernik, Clélia. "Japanese Art after Fukushima through the Prism of Festivals", *Critique d'art*, no.49, Autumn/Winter 2017, p. 81-120

Lilian Froger

***L'illusion
d'un été
sans fin :
design
californien,
soleil
et mirages***



Ordinateur personnel Apple
Macintosh, 1984, © Apic /
Getty Images



Hartmut Esslinger, prototype
pour une tablette tactile
d'Apple Macintosh, 1984 ;
San Francisco Museum of
Modern Art, don du designer,
photo: Katherine Du Tiel

Depuis quelques années, la marque Apple ajoute la mention *Designed by Apple in California* sur tous ses emballages, en plus de l'obligation légale d'indiquer le lieu de fabrication (en l'occurrence la Chine). Pourquoi cette précision ? Avant toute chose, pour mettre en avant le lieu où l'article a été pensé et dessiné, plutôt que le pays où sont implantées les chaînes de montage, reléguées de fait au second plan. Ensuite, pour bien signifier que cet état de la côte Ouest des Etats-Unis importe plus que le pays entier. Ici, pas de *Made in USA* ni de *Designed in USA*, tel qu'on pourrait s'y attendre. Pour autant, Apple ne se réfère pas à la Californie en tant que circonscription administrative, mais à l'idée même de Californie. C'est-à-dire à l'image d'un vaste état qu'on se représente constamment baigné de soleil. Un territoire de plages, de déserts et de grands espaces. Un décor de palmiers, de cactus et de piscines. Une culture du surf, du bronzage et des cocktails multicolores. Une géographie du *cool* et du *relax*, où les start-ups de l'informatique fleurissent en toute saison. Se superposent à ces visions l'imaginaire de la Silicon Valley actuelle, au Sud de la baie de San Francisco, où les employés *geeks* de Google, Yahoo et Facebook travailleraient avec enthousiasme, entretenant l'idée d'un mode de vie détendu en toutes circonstances, sans cravate, voire en short tout au long de l'année.

Plusieurs expositions récentes se sont penchées sur les relations

entre le design, la Californie et les imaginaires qu'elle évoque. *California: Designing Freedom*¹ au Designmuseo d'Helsinki (après une première étape au Design Museum de Londres) et *Designed in California*² au San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) envisagent les productions locales des années 1960 à nos jours. L'exposition *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985*³ au Los Angeles County Museum of Art (LACMA) a resserré son propos sur les liens tissés avec le Mexique voisin, interrogés à travers le prisme des représentations et des imaginaires. Ces trois expositions prennent comme point de départ ce qu'on pourrait désigner par le «rêve californien», qui se résume en trois points : une ambiance ensoleillée, une économie florissante et le *glamour* hollywoodien. Au-delà d'Hollywood et de Disney, le rapport à l'imaginaire et à la fiction sur la scène artistique de Los Angeles a déjà été abordé dans plusieurs expositions⁴ mais n'a fait l'objet que de peu d'attention dans le domaine du design californien. Les deux principes fondamentaux du design étant la prise en compte du contexte et l'ancrage dans le réel, n'est-il toutefois pas contradictoire de vouloir concilier dans une exposition la pratique contextuelle qu'est le design avec une certaine dimension imaginaire ? D'ailleurs, où situer exactement cette dimension imaginaire ? Dans le discours des commissaires ? Dans celui des designers ? Dans les projets de

design eux-mêmes? A travers les objets qu'elles ont réunis et les discours qui les accompagnent, ces trois expositions récentes mettent à mal certaines idées reçues quant aux relations entre design et Californie (en tant que territoire à la fois physique et mythique), et aident à comprendre le rôle que le rêve californien a pu jouer sur le design. A divers degrés, elles aident à reconsidérer la question que tout le monde se pose: le *climat* californien est-il véritablement aussi avantageux pour le design qu'il ne l'est pour les oranges?

Un modernisme décontracté

A la fin de la Seconde Guerre mondiale et pendant les années 1950, on assiste au développement d'une approche qu'on a qualifiée de *cool* dans le design californien, examinée dernièrement dans les deux manifestations majeures qu'ont été *Birth of the Cool: California Art, Design, and Culture at Midcentury* au Orange County Museum of Art en 2007 et *California Design, 1930-1965: «Living in a Modern Way»* au LACMA en 2011. Alors que New York et Chicago étaient auparavant les deux principaux centres américains en matière de design, la Californie accueille en effet autour des années 1950 de nombreux concepteurs qui vont œuvrer à la définition d'une version californienne du modernisme, considérée comme moins guindée que sur la côte Est. Tout est pensé pour concourir à un mode de vie simple et informel, en apparence au moins. En architec-

ture, la frontière nette entre intérieur et extérieur est assouplie par l'usage de grandes surfaces vitrées et par le choix du plan libre sans étage. Les espaces de sociabilité tournés vers le jardin deviennent essentiels dans la conception des pavillons et des villas, accueillant alors terrasses, patios, piscines ou barbecues. Le mobilier est souvent utilisable aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Les couleurs sont chaudes et éclatantes, à l'image du soleil qui irradie toute l'année. Comme pour illustrer cette idée, un grand panneau rétroéclairé montrant un coucher de soleil stylisé accueille le visiteur de l'exposition *California: Designing Freedom* dès l'escalier d'entrée.

Emblématique de ce modernisme décontracté, le travail de Charles et Ray Eames contribue amplement à situer la Californie sur la carte du design mondial. De fait, «il est impossible de penser à Charles et Ray Eames sans penser à la Californie du milieu du XX^e siècle. De la même manière, il est difficile d'imaginer la Californie sans les Eames. [...] La Californie était l'attachement géographique des Eames et une idée absolument centrale dans leur pratique du design»⁵. Autant que leurs célèbres chaises constituées d'un piètement métallique et d'une coque en plastique de couleur, la maison qu'ils se construisent en 1949 à Pacific Palisades, face à l'océan, occupe une place importante dans l'histoire du design. Portant le numéro 8 au sein du programme des «Case

Study Houses», celle-ci est largement ouverte sur le jardin et les arbres alentour, par l'intermédiaire de grandes baies vitrées qui laissent entrer la lumière à l'intérieur. L'aménagement de la maison – mélange de mobilier des deux designers, d'objets rassemblés à travers le monde et de nombreuses plantes vertes – a dès l'installation du couple été photographié pour la presse généraliste et spécialisée. Abondamment reproduits, des clichés comme ceux de Julius Schulman participent à la construction et à la diffusion de l'image moderne, détendue et chaleureuse de la production des Eames. Et, par extension, de la Californie en général.

Construire une autre société

A l'appui d'une sélection pléthorique d'objets et de projets, les expositions *California: Designing Freedom* et *Designed in California* cherchent à définir l'«essence» du design californien, au-delà du modernisme, et associent toutes deux l'émergence des contre-cultures américaines avec le développement du design technologique et digital de la Silicon Valley. La décennie 1960 sert de prélude à la démonstration, en concentrant l'attention du visiteur sur les communautés [communes] – notamment hippies –, particulièrement actives en Californie, et les discours qu'elles ont portés. Désirant échapper physiquement et symboliquement à la société industrielle telle qu'elle prospère dans la période d'après-guerre, ces communautés s'ins-

tallent hors des villes, dans des camps ou hameaux que leurs habitants construisent eux-mêmes. L'image du hippie véhiculée par les médias montre quelque'un délibérément isolé de ce qui est moderne, vivant en phase avec la nature, loin du monde civilisé. Une exposition telle que *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia* au Walker Art Center en 2015 a fortement corrigé cette image, en montrant nettement que ces communautés ont dans le même temps été largement attirées par les nouvelles technologies : la vidéo, les structures gonflables, les sons électroniques, les ordinateurs, etc. Les recherches de Fred Turner, notamment sur Stewart Brand, le fondateur en 1968 du *Whole Earth Catalog*, menaient déjà aux mêmes conclusions⁶.

Le *Whole Earth Catalog*⁷ figure d'ailleurs en bonne place dans les expositions *California: Designing Freedom* et *Designed in California*. Manuel pratique autant que conceptuel, il informait ses lecteurs sur tout ce qui était susceptible de les intéresser : l'auto-construction, l'agriculture, la biologie, l'écologie, mais aussi les sciences de manière générale, la psychologie, la cybernétique ou l'informatique. A la fois catalogue de vente et annuaire, il compilait des informations sur ces sujets, des présentations d'outils, de matériaux, de livres pour approfondir ses connaissances, puis les coordonnées de ceux qui produisaient ces biens afin de les acheter. D'autres publications affiliées aux communautés hippies, ou

bien influentes chez celles-ci, sont présentées dans les expositions d'Helsinki et de San Francisco: les deux volumes du *Domebook* (1970 et 1971) de Lloyd Khan pour édifier son propre dôme géodésique, *l'Inflatocookbook* (1970) d'Ant Farm destiné à construire des structures gonflables, ou encore le guide des designers Victor Papanek et James Hennessey, *Nomadic Furniture* (1973-1974), contenant des plans de montage de mobilier simple à assembler. Ces différents manuels sont d'ailleurs l'une des principales contributions des *communes* en matière de design, et la place qui leur est réservée dans ces expositions est pour cette raison pleinement justifiée.

Les hippies ne sont pas les seules communautés à faire l'objet d'une attention particulière au sein de ces expositions, les années 1960 et 1970 voyant parallèlement l'apparition d'autres «groupes» cherchant à assouvir un désir de nomadisme et de mobilité. Au Designmuseo d'Helsinki, l'accent est mis sur le *skateboard* et la culture du *skate*, qui émergent en Californie dans les années 1960. Sont ainsi rassemblés des revues destinées aux *skaters* et des objets accompagnant le développement de ces pratiques nouvelles: différents types de planches, des roues, des bloc-essieux (*trucks*), ou encore une paire de baskets conçue pour la pratique du *skate*, les Vans modèle «Era» de 1975. L'exposition du SFMOMA choisit pour sa part de documenter l'attrait pour les grands espaces, à travers

les pratiques en extérieur dans la montagne ou la forêt. Celles-ci sont représentées par quelques exemples de mousquetons et de coinces hexagonaux pour l'escalade de la marque Chouinard Equipment, un sac à dos pour la randonnée, ou encore une tente *Oval Intention* (1976) de la marque The North Face, pièce centrale de l'exposition montée sur un podium. Leur présentation vise à les extraire de la catégorie du matériel de loisir, pour en faire les supports d'une ode à la liberté et au non-conformisme. Pour le *skate* comme pour l'escalade ou les sorties en extérieur, il s'agit d'expériences de l'environnement et du paysage hors des infrastructures urbaines classiques, dont le but est de repousser ses limites. Les objets exposés sont là pour le démontrer, prenant comme dénominateur commun le recours aux nouvelles technologies.

Du collectif au connecté

Le versant technologique du design californien est ainsi au cœur des expositions d'Helsinki et du SFMOMA, de la conception d'ordinateurs personnels à celle d'objets de plus en plus performants, de plus en plus connectés. L'essor de la Silicon Valley dans la décennie 1970 y est restitué par la présentation des premiers ordinateurs – de bureau puis portables – d'Apple, Osborne, Xerox, Hewlett-Packard, des prototypes de souris datant de 1980, les carnets de croquis de Susan Kare pour le dessin des icônes des Macintosh... Viennent ensuite les

lecteurs de musique iPod (Apple), l'iPhone (depuis les prototypes jusqu'au *smartphone* tel qu'il est aujourd'hui commercialisé), des bracelets compteurs de pas, des caméras miniatures, les voitures autonomes (sans conducteur), le berceau intelligent *Snoo* (2016) de Fuseproject qui détecte les pleurs et analyse les habitudes de sommeil des bébés. Déjà particulièrement généreuse par sa sélection abondante de projets, l'exposition *California: Designing Freedom* y ajoute la présentation d'applications et de logiciels conçus par les grandes compagnies informatiques depuis une décennie environ : Google, Google Maps, Facebook, Twitter. L'utopie n'est plus sociale ou politique comme avec les communautés des années 1960 et 1970, elle devient utopie technologique. Tels une version actualisée de la conquête de l'Ouest, les logiciels de recherche en ligne se nomment désormais Explorer (Microsoft) ou Safari (Mac). C'est un monde nouveau qui est censé s'offrir à l'utilisateur, pionnier du XX^e ou du XXI^e siècle. Dans le même temps, un changement d'ordre géographique s'opère : le modernisme décontracté des années 1950 est majoritairement un phénomène du Sud de la Californie, alors que le développement informatique concerne surtout le Nord de l'état (Intel à Santa Clara, Apple à Cupertino, Facebook à Menlo Park, Google à Mountain View, université Stanford).

Dans l'exposition du SFMOMA, il n'y a pas de division nette entre

le Nord et le Sud de la Californie. Plutôt que de rigidité, *Designed in California* fait preuve de beaucoup de souplesse, tant spatialement que théoriquement : occupant une seule vaste pièce, l'accrochage y est moins compartimenté qu'à Helsinki et l'exposition se garde bien d'établir une influence directe de la contre-culture des années 1960 sur la culture des écrans actuelle. Se dessine plutôt l'affirmation d'un état d'esprit diffus présent dans toute la Californie, et qui infuserait les productions des designers de la région, et pas uniquement dans la baie de San Francisco. Pour conforter cette idée, l'exposition intègre dans sa scénographie la reconstitution de la salle de conférence de Charles et Ray Eames, qui apparaissent ici comme le trait d'union entre Californie du Sud et du Nord, entre conception de mobilier et design des interactions. La salle de conférence telle qu'exposée au SFMOMA⁸ se compose de chaises et d'une table pour les réunions, sur laquelle sont posés divers objets (pots à crayons, bougeoirs), d'autres sont disposés sur une étagère (toupies, coquillages, masques). Au mur, différentes affiches et photographies sont accrochées, créant un assemblage hétéroclite d'images caractéristique de l'approche visuelle des Eames, méthode associative des images qu'on retrouve aussi dans le montage des films et projections multi-écrans qu'ils développent à partir de la fin des années 1950 pour des expositions⁹.

Un de ces films est d'ailleurs montré dans la salle de conférence: *View From the People* (1966), version remaniée de *Think*, la projection que les deux designers conçoivent pour le Pavillon IBM à l'Exposition universelle de New York en 1964. Le message du film repose sur une idée simple: en multipliant les informations et en diversifiant les points de vue, il serait possible d'apporter des solutions claires à des problèmes apparemment complexes, comme par exemple organiser l'urbanisme d'une ville ou de manière plus futile réaliser un plan de table pour un dîner. Ce film prend toute son importance dans *Designed in California* – il se situe d'ailleurs à mi-parcours –, car il laisse supposer un changement dans le rôle du design dans la société. Pour Zoë Ryan, conservatrice pour le design et l'architecture à l'Art Institute de Chicago, il ne s'agit plus de « créer des objets indépendants, à partir seulement d'impératifs formels ou fonctionnels, mais de produire des solutions de design s'appuyant sur la compréhension de comment ces objets s'insèrent dans un système total d'interactions humaines et de relations »¹⁰. Dans cette projection aux accents didactiques – réduite dans l'exposition au SFMOMA à un seul écran *splitté* au lieu de la douzaine d'écrans qui faisaient face aux spectateurs dans la projection d'origine –, les Eames mettent également en lumière le poids grandissant des médias et la future omniprésence de l'informatique dans un monde connecté où désormais tout est lié.

Liberté, libération, libéral

Avec *View From the People*, Charles et Ray Eames cherchaient à convaincre du potentiel de l'informatique pour rendre la société plus égalitaire. Pour mener à bien ce projet, ils se sont cependant adossés au programme d'expositions initié par une entreprise multinationale – IBM –, aux ambitions sociales et égalitaires peu affirmées. On retrouve une ambivalence similaire dans le discours de l'exposition *California: Designing Freedom*, qui considère les valeurs des nouveaux géants de l'informatique (Google, Apple, Facebook, Amazon) comme la version aboutie de celles prônées par les communautés hippies: la créativité, le développement personnel, la recherche du bonheur et, surtout, la *libération*. Pas vraiment pour se libérer d'une oppression quelconque (économique, politique, sociale, environnementale) mais plutôt pour enfin « devenir soi-même », pour se libérer de soi-même. L'ADN de la Californie, et par extension de son design, résiderait dans cette soif de libération, comme le précise d'ailleurs Brendan McGetrick, l'un des commissaires, « de diverses manières, l'exposition affirme que le trait caractéristique du design californien consiste à mettre l'accent sur la libération personnelle¹¹. » C'est là que le discours soutenu par l'exposition d'Helsinki pose question. Car si la communication de ces grandes entreprises exalte depuis des années la liberté et la libération des consommateurs, est-ce le rôle



Charles et Ray Eames, *Eames Office conference room*, 1944-89; San Francisco Museum of Modern Art, Architecture and Design Forum Fund and Accessions Committee Fund purchase, photo: Tom Bonner



William English testant le premier modèle de souris sur l'oN-Line System (NLS), 1968, © Bill English

du musée de reproduire et finalement de cautionner ce discours qui, sous un vernis progressiste, n'est que le versant néolibéral du modèle capitaliste ?

En effet, peut-on véritablement considérer l'iPhone comme une « révolution pour le comportement humain »¹², dans le sens le plus positif et émancipateur ? Dans l'exposition, tout l'héritage de l'histoire contre-culturelle et contestataire californienne se voit réintégré dans une vaste opération de dépolitisation puis d'appropriation. Tout y passe : les communautés hippies¹³, mais aussi le Free Speech Movement à Berkeley, les luttes pour les droits civiques, pour les droits des homosexuels, contre la guerre du Vietnam, etc. On en conserve seulement l'aspect libérateur et personnel, dissocié de toute recherche d'émancipation collective à l'échelle de la société. Et ce n'est pas la présence dans l'exposition des réseaux sociaux, de quelques outils collaboratifs en ligne et des projets de *hackers* et de *makers* qui suffit à convaincre du bien-fondé du discours.

Cette « californisation » du monde par la diffusion des objets conçus par les grandes sociétés de la Silicon Valley repose sur les mêmes valeurs individuelles que le monde néolibéral de l'entreprise : mise en récit du succès, fluidité, accomplissement personnel, flexibilité, nomadisme, adaptabilité¹⁴. Une certaine forme de narration du succès est aussi à l'œuvre dans l'exposition d'Helsinki, à travers la

valorisation d'un lieu apparemment anodin : le garage de pavillon de banlieue. Quatre tirages photographiques montrent ainsi le garage de l'oncle de Walt Disney, des parents de Steve Jobs (Apple), de David et Lucile Packard (Hewlett-Packard) et de Susan Wojcicki (qui a accueilli les premiers pas de Google). Ces portes fermées de garage – tout ce qu'il y a de plus ordinaires – ne nous disent pas grand-chose, mais le cartel nous éclaire sur ce qu'il faut comprendre : avec un simple garage, les plus audacieux réinventeront le monde, pour vous. Car, à chaque fois, c'est dans un garage que la « magie » a commencé. Concernant toujours le rapport au monde de l'entreprise, d'autres choix scénographiques tirent cette fois l'espace muséal vers l'espace commercial qu'est le *showroom*. La place laissée aux vidéos de présentation accompagnant certains objets dans l'exposition d'Helsinki a de quoi déconcerter. Directement fournies par les entreprises les concevant, telles que Twitter, Snapchat, Google ou Nest, quel statut donner à ces vidéos ? S'agit-il de mises en contexte, d'exemples de communication d'entreprises en matière de design, de publicités ? La scénographie de *Designed in California* au SFMOMA lève toute ambiguïté à ce sujet car il est clair que les quelques vidéos exposées ont valeur de documentation des projets présentés. La reconstitution de la salle de conférence de Charles et Ray Eames, à la manière d'une *period room*, est déjà une manière

de penser la monstration des objets comme des éléments à regarder et à comprendre dans leurs relations les uns avec les autres, et pas uniquement comme de désirables produits dont on nous fait la démonstration en vue de les acheter¹⁵.

Si loin, si proche : le Mexique

Le propos et les ambitions de l'exposition *Found in Translation* au LACMA sont radicalement différents puisque ses commissaires ne recherchent pas une « essence » du design californien – comme une forme de design qui serait typiquement et exclusivement californienne – mais choisissent de l'envisager dans ses relations avec le Mexique. Le rapprochement des deux territoires n'est pas anodin : le Mexique et la Californie partagent une frontière commune, leurs climats sont similaires (pour la Californie du Sud en tout cas), et leurs histoires se recouvrent en partie (lorsque le Mexique prend son indépendance vis-à-vis de l'Espagne en 1821, la Californie est mexicaine, avant d'intégrer les Etats-Unis en 1850). *Found in Translation* s'inscrit dans le cadre de Pacific Standard Time, vaste programme culturel mené dans le Sud de l'état sous l'impulsion du Getty Center. Ayant pour thème les liens entre la scène artistique de Los Angeles et l'Amérique du Sud, la troisième édition du programme a pris une tournure politique suite à l'élection de Donald Trump en 2016. Quand bien même l'organisation de l'exposition du LACMA a été entamée avant son

élection, elle ne peut qu'être vue comme la célébration du métissage californien/mexicain et de la diversité culturelle, à l'opposé de la volonté aberrante du président américain de construire un mur à la frontière entre les deux pays.

En parcourant l'exposition, on s'aperçoit que le modernisme décontracté californien trouve son exact pendant au Mexique. On construit à Acapulco les mêmes villas qu'à Palm Springs, avec piscines et patios, tandis que les programmes de construction de pavillons des deux côtés de la frontière associent baies vitrées, bois et toits plats, bâtis parfois par les mêmes architectes. Dans le domaine du mobilier également, les idées circulent des deux côtés de la frontière, les designers mexicains comme californiens allant chacun y puiser de nouvelles formes et de nouveaux matériaux, comme le précise le catalogue¹⁶. On retrouve du côté californien de nombreux exemples de reprises de motifs précolombiens (le serpent à plumes, la pierre du soleil, des éléments évoquant les styles aztèques, toltèques, zapotèques ou mayas), les maisons construites par Frank Lloyd Wright à Los Angeles, *Hollyhock House* (1921) et *Ennis House* (1924), étant de ce point de vue emblématiques, avec leur ornementation faite de motifs néo-mayas et leurs proportions rappelant les temples des civilisations précolombiennes. D'autres designers dépassent cette fascination exotique et s'installent à Mexico, tel le designer textile

Saul Borisov, et commencent à réinterpréter des pièces de mobilier régional. Clara Porset, Xavier Guerrero et Michael van Beuren réemploient la forme simple de la *butaca* mexicaine (une assise en bois faisant office de fauteuil bas) tout en utilisant de l'*ixtle*, un textile mexicain fait de fibres d'agave tissées. Il en résulte des assises aux formes modernes bien qu'issues de modèles non industriels, conçues avec des matériaux spécifiques à l'artisanat mexicain. Globalement, les designers californiens cherchent dans la production mexicaine une certaine spontanéité, une identité régionale, voire une «vérité», avec tout l'aspect condescendant que peut aussi parfois revêtir le regard porté sur une production désignée comme «naïve». Le Mexique apparaît alors comme un véritable réservoir de savoir-faire, réinvesti du côté californien : le papier mâché, le travail du métal, le domaine du tissage pour Kay Sekimachi, la technique du crochetage de fil métallique pour Ruth Asawa. Moins connu que certains de leurs autres films, *Day of the Dead* (1957) de Charles et Ray Eames est diffusé à la fin de l'exposition. Tous les préparatifs et les différents artisanats liés à l'organisation domestique de la fête des morts au Mexique y apparaissent à l'écran.

Found in Translation est une exposition riche, dense, extrêmement documentée, sur un sujet peu arpenté. Elle est d'autant plus indispensable qu'elle révèle les allers et retours constants entre

le Mexique et la Californie en matière de design, mettant à jour des relations politiques et formelles complexes entre les deux régions, faites de connexions constamment alimentées. A l'échelle du musée, c'est aussi une exposition modèle puisqu'elle intègre des objets anciens préhispaniques issus d'autres départements du LACMA, tout en s'appuyant sur de nombreuses acquisitions lors de la phase préparatoire de l'exposition. Et surtout, elle parvient à modifier le regard porté sur le design californien comme «naissant de lui-même», en requalifiant sa relation avec la production mexicaine. Alors que la conception de mobilier pour l'extérieur est considérée comme le pré carré des concepteurs californiens, de même que l'utilisation de la fibre de verre, on remarque de grandes similitudes entre les bancs et chaises longues de Douglas Deeds et de Po Shun Leong (qui a longtemps vécu au Mexique puis plus tard en Californie), dont les recherches ont lieu simultanément, sans que le modèle californien ne soit en avance sur son homologue mexicain. Même chose concernant les Jeux Olympiques. En 1968, Mexico accueille les JO d'été et le choix est fait de réutiliser les installations sportives déjà existantes. Le groupe d'architectes et de designers dirigé par Pedro Ramírez Vázquez en charge de la manifestation conçoit alors une signalétique permettant de circuler plus aisément dans la ville par le biais des autoroutes qui la parcourent¹⁷. Les couleurs du

drapeau mexicain sont écartées, le logo et les uniformes des personnels d'accueil mêlent Op art et motifs traditionnels géométriques. Pour les JO de 1984 à Los Angeles, la designer Deborah Sussman conçoit un projet qui allie signalétique et communication, directement inspiré du précédent mexicain. Elle évacue les couleurs américaines (bleu, blanc et rouge) de la charte graphique et conçoit des modules en forme de colonnes, destinés à faire signe dans la ville quand on circule de site en site *via* les autoroutes. Alors que les influences mexicaines sur le design californien sont souvent minorées, quand ce n'est pas complètement tues, *Found in Translation* les remet au cœur de son propos, montrant que le design californien n'est pas né *ex nihilo* dans les années 1950, d'un peu de soleil et de bonne volonté, mais qu'il s'est nourri d'échanges constants avec son voisin mexicain.

Dans l'ombre du soleil californien

Pour tout le travail de mise en lumière des influences croisées entre Mexique et Californie qu'elle accomplit, l'exposition *Found in Translation* est exemplaire de ce qu'une institution muséale peut aujourd'hui présenter à son public en matière d'exposition de design. En cela, le LACMA prolonge l'élan engagé avec l'exposition *Living in a Modern Way*, dont le riche catalogue était complété par une publication répertoriant les designers actifs dans l'état au milieu du XX^e siècle¹⁸. Le contenu de l'exposition et de

ces deux publications permettait de saisir rapidement à quel point le design en Californie a toujours été une question d'immigration et d'assimilation des cultures extra-américaines, le Mexique n'étant pas le seul concerné par ce mouvement d'absorption. Le rôle de la diaspora asiatique (chinoise, coréenne et japonaise), très présente en Californie même si elle est moins nombreuse que la population hispanique, serait aussi à interroger, notamment quant à l'utilisation de certains matériaux souples tels que le bambou et le rotin, très employés pour renouveler les formes du mobilier pour l'extérieur, typique du design californien. Les assises conçues par Danny Ho Fong et son fils Miller Yee Fong condensent bien la rencontre entre des formes jugées californiennes et un savoir-faire asiatique, celui du tressage du rotin. Contrairement à ce qui est souvent dit ou suggéré, le design moderne californien n'est pas fait d'un bloc. Il est, comme souvent en matière de création, le résultat d'un tissage multiculturel et il est bon de le rappeler.

On le voit clairement dans les trois expositions, le design californien ne se caractérise pas par un « style » reconnaissable d'un seul coup d'œil, comme c'est le cas des objets du groupe Memphis, ou dans une certaine mesure des objets regroupés par Jasper Morrison et Fukasawa Naoto sous l'étiquette de « Super Normal ». Il s'agirait plutôt – et c'est certainement là que réside sa spécificité – d'une démarche

globale de design, par essence à la croisée de différents domaines : le design d'objet, le design graphique, le design d'interface et un intérêt marqué pour la technologie et l'informatique. Encore peu étudié, le rapport à l'artisanat (et à ce qui relève du *craft*) dans le design californien, évoqué dans *Designed in California* à travers l'exemple des céramiques d'Edith Heath, est aussi un nœud problématique qui mérite attention, autant que le rapport aux technologies informatiques. Les discours qui accompagnent ces productions – on le voit clairement dans l'exposition *California: Designing Freedom* et de manière plus diffuse dans *Designed in California* – insistent généralement sur les qualités supposées du designer californien : l'inventivité, l'expérimentation, la collaboration, l'optimisme et l'envie de changer le monde. Ces discours se répètent, qu'ils soient portés par l'institution, par les entreprises dans le cadre de leur communication ou bien directement par certains designers, à l'instar de David Kelley, l'un des fondateurs d'IDEO – entreprise qui a popularisé la méthodologie du *design thinking* – expliquant : « Nous sommes dans la Silicon Valley, dans la baie de San Francisco, et l'idée que nous pouvons tous ensemble changer le monde est très stimulante »¹⁹. Ils se réfèrent à de grands idéaux, mais qui sonnent souvent creux une fois qu'on resitue les objets dans leur contexte, généralement exclusivement commercial. Le rôle du designer devient alors sur-

tout celui de « lubrifiant »²⁰ pour ces grandes entreprises et leurs investisseurs : il facilite les usages et par voie de conséquence les ventes, tout en fournissant de nouveaux atouts communicationnels et publicitaires. En 1957 déjà, se gardant bien de communiquer sur la composition de ses produits herbicides particulièrement nocifs, l'entreprise de chimie Monsanto finançait intégralement la « Maison du Futur » dans le parc d'attractions Disneyland d'Anaheim, en banlieue de Los Angeles. Cette vision du futur – située trente ans plus tard, en 1987 – employait le design à des fins positives, montrant aux visiteurs les objets et meubles en plastique censés occuper les intérieurs californiens à l'avenir²¹.

C'est en revanche le rôle du musée que d'identifier ce qui relève du design de ce qui concerne le discours commercial de l'entreprise. De questionner les idéologies cachées encore aujourd'hui dans les visions « positives » du futur. De réintroduire de la singularité, du doute et de la complexité quand les industriels choisissent la voie de la standardisation des usages et des comportements. Car on ne peut oublier que le succès économique californien dans son ensemble n'a pas empêché les conséquences funestes : camps de sans-logis qui se développent dans l'état et notamment dans les grandes villes, vaste pollution due à l'agriculture intensive, gigantesques incendies de forêt, etc. Dans les discours, ces aspérités sont cependant occultées,

gommées, pour ne conserver de la Californie que l'insouciance ensoleillée. Certains projets, notamment de design critique (qu'on le nomme ainsi ou design fiction, design conceptuel, design spéculatif)²², invitent à interroger le rôle véritablement émancipateur et social du design. C'est le cas par exemple de *Borderwall as Architecture* (2009-) de Ronald Rael et Virginia San Fratello, tous deux présents dans *Designed in California* mais avec un projet plus « classique ». *Borderwall as Architecture* vise à penser la frontière américano-mexicaine

comme un lieu de rencontre – plutôt que comme la matérialisation d'une séparation –, de manière sérieuse avec des espaces de serres partagées, de manière plus ironique avec des cuisines pour distribuer des tacos côté américain et favoriser l'esprit de fraternité. Le design californien a jusqu'à présent été peu sensible aux approches critiques, il est donc d'autant plus essentiel que l'institution muséale soutienne ces réflexions, débarrassées d'un imaginaire de carte postale peuplé de palmiers, loin des bonnes intentions de façade et de leurs mirages.



Edith Heath, Studio mug, série Coupe, vers 1950; San Francisco Museum of Modern Art, don de Heath Ceramics, photo : Katherine Du Tiel

Lilian Froger est docteur en Histoire de l'art contemporain. Ses recherches portent sur la photographie japonaise des années 1950 à nos jours et interrogent les relations et points de contact entre photographie, édition et exposition. En parallèle de ses recherches universitaires, il est l'auteur de textes critiques parus dans *esse arts + opinions*, *2.0.1*, *Critique d'art*, *IMA* et *Marges*, qui s'intéressent au rôle de la fiction dans le champ de l'art contemporain et du design, ainsi qu'à l'implication nécessaire du spectateur, du lecteur ou de l'utilisateur dans l'activation des objets et dans la compréhension des images. Il développe actuellement un cycle de conférences à l'EESAB (site de Brest) sur le pouvoir oppositionnel du design.

1. *California: Designing Freedom* (10 novembre 2017-04 mars 2018), Helsinki: Designmuseumo. Commissariat: Brendan McGetrick et Justin McGuirk. Exposition présentée initialement au Design Museum de Londres du 24 mai au 17 octobre 2017.
 2. *Designed in California* (27 janvier 2017-27 mai 2018), San Francisco: SFMOMA. Commissariat: Jennifer Dunlop Fletcher et Robert J. Kett.
 3. *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985* (17 septembre 2017-01 avril 2018), Los Angeles: LACMA. Commissariat: Wendy Kaplan et Staci Steinberger.
 4. En France, on peut citer *Los Angeles 1955-1985: naissance d'une capitale artistique* au Centre Pompidou en 2006 et plus récemment *Los Angeles: une fiction* au musée d'art contemporain de Lyon en 2017.
 5. Jacob, Sam. «Context as Destiny: The Eameses from Californian Dreams to the Californiafication of Everywhere», *The World of Charles and Ray Eames*, Londres: Barbican Center; New York: Rizzoli, 2015, p. 165. Sous la dir. de Catherine Ince, Lotte Johnson
 6. Turner, Fred. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago: Chicago University Press, 2006. Le catalogue de l'exposition d'Helsinki comporte par ailleurs un entretien entre l'un des commissaires et Fred Turner: *California: Design Freedom*, Londres: Design Museum; Phaidon, 2017, p. 198-199. Sous la dir. de Brendan McGetrick, Justin McGuirk
 7. Parmi les nombreuses références sur cette publication, voir notamment: *Whole Earth Field Guide*, Cambridge: The MIT Press, 2016. Sous la dir. de Caroline Maniaque-Benton, Meredith Gaglio
 8. Initialement installée dans le second bâtiment de la maison des Eames qui faisait office d'atelier, la salle de conférence était disposée dans un espace plus grand que celui de l'exposition *Designed in California* et agencée différemment.
 9. Voir par exemple le texte de Beatriz Colomina consacré à la projection *Glimpses of America*, conçue par Charles et Ray Eames pour l'Exposition nationale américaine de 1959 à Moscou: *Cernés par les images: l'architecture de l'après Spoutnik*, Paris: B2, 2013.
 10. Ryan, Zoë. «Taking Positions. An Incomplete History of Architecture and Design Exhibitions», in *As Seen: Exhibitions That Made Architecture and Design History*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 2017, p.20. Sous la dir. de Zoë Ryan
 11. *California: Design Freedom*, *Op. cit.*, p.201
 12. *Ibid.*, p. 33
 13. D'un point de vue formel, l'esthétique des produits d'Apple renvoie pourtant davantage aux formes lisses et épurées de Dieter Rams pour Braun qu'au travail manuel et artisanal des communautés hippies.
 14. Spencer, Douglas. «Architecture after California», *e-flux* [en ligne], 12 octobre 2017 (<https://www.e-flux.com/architecture/positions/151749/architecture-after-california/>).
- Voir aussi: Lazzarato, Maurizio. «On the Californian Utopia/ Ideology», in *The Whole Earth: California and the Disappearance of the Outside*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt; Sternberg Press, 2013, p. 166-168. Sous la dir. de Diedrich Diederichsen, Anselm Franke
15. Profitant de la réfection des sols de la maison des Eames en 2011, le LACMA avait de son côté reconstitué à l'identique l'aménagement de leur maison – avec tout son mobilier et ses objets – pour l'exposition *California Design, 1930-1965: «Living in a Modern Way»*.
 16. Mallet, Ana Elena. Steinberger, Staci. «“Fertile Ground”. Design Exchanges between Mexico and California, 1920-1976», in *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985*, Los Angeles: LACMA; Munich: Prestel, 2017, p. 182-213. Sous la dir. de Wendy Kaplan
 17. Parmi d'autres curiosités, l'exposition du LACMA montre une vidéo de 1970 dans laquelle Raquel Welch danse en bikini futuriste devant les sculptures conçues pour la signalétique des JO de Mexico, et qui servait d'interlude dansé pour sa reprise de la chanson *California Dreamin'*. Dans une autre vidéo exposée, on la voit chanter en haut du site archéologique mexicain du Teotihuacan.
 18. *A Handbook of California Design, 1935-1965: Craftspeople, Designers, Manufacturers*, Cambridge: The MIT Press; Los Angeles: LACMA, 2013. Sous la dir. de Bobbye Tigerman
 19. Dans un entretien publié dans le catalogue *California: Designing Freedom*, David

Kelley, cité dans : *California: Design Freedom*, Op. cit., p. 215.

20. Doze, Pierre. « Les joies irritantes des caresses infécondes. Ambition du design et éloge du fourbi », *Azimuts*, n° 44, mars 2016, p. 214

21. Un imaginaire remplaçant l'autre, quand l'attraction est démontée en 1967, elle est temporairement remplacée par un espace de jardins sur le thème des montagnes des Alpes. En 1995, cela devient l'emplacement du bassin du roi Triton, inspiré du film *La Petite sirène*.

22. Voir : *Strange Design: du design des objets au design des comportements*, Villeurbanne : it éditions, 2014. Sous la dir. de Jehanne Dautrey, Emanuele Quinz; Malpass, Matt. *Critical Design in Context. History, Theory, and Practice*, Londres ; New York : Bloomsbury, 2017



Po Shun Leong, Chaise lounge, 1971, fibre de verre, Los Angeles County Museum of Art, don de Po Shun Leong (M.2015.217a-b), © Po Shun Leong, photo: Museum Associates/LACMA



Vues de l'exposition *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915–1985*, Los Angeles County Museum of Art, 17 septembre 2017 – 1^{er} avril 2018, photo: Museum Associates/LACMA





**Installation photograph,
Designed in California,
SFMOMA, January 27–
May 27, 2018, photo:
Don Ross**

Lilian Froger

The Illusion of an Endless Summer: Californian Design, Sun and Mirages



**Osborne 1 portable
computer, 1981
© The Computer History
Museum**



**Apple's Macintosh
PowerBook 100, 1991,
© Courtesy of Apple Inc**

For the past few years, Apple has been adding *Designed in California* to all its packaging, in addition to the legal obligation of mentioning the site of production (namely, China). Why this specification? Firstly, to emphasise the place where the product was created and designed, rather than where the assembly lines are located, thus pushing the latter into the background. Secondly, to signify that this state of the American West Coast matters more than the rest of the country. Contrary to what might be expected, no *Made in USA* or *Designed in USA* here. However, Apple is not referring to California as an administrative district, but to the very idea of California, in other words to the representation of a gigantic state constantly bathed in sunshine. A landscape of beaches, deserts and wide-open spaces; a scenery of palm trees, cacti, and swimming pools; a culture of surf, suntans, and multi-coloured cocktails. A geography of coolness and chill, where IT start-ups blossom whatever the season. These visions merge with the representations of present-day Silicon Valley, South of the San Francisco Bay, where the geek employees of Google, Yahoo and Facebook work, with great enthusiasm it would seem, tieless and even short-clad all year round, contributing to the image of a lifestyle that is relaxed in all circumstances.

Several recent exhibitions have been exploring the relationship between design, California and the imaginaries it evokes. *California: Designing Freedom*¹ at the Helsinki Designmuseo (following a first showing

at the London Design Museum) and *Designed in California*² at the San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) considered local productions from the 1960s onwards. *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985*³ at the Los Angeles County Museum of Art (LACMA) focused on the connections formed with neighbouring Mexico, questioned through the prism of representations and imaginaries. The starting point of all three exhibitions was what could be termed the "Californian Dream", summed up in three points: a sunny atmosphere, a flourishing economy and Hollywood glamour. The relationship of the Los Angeles art scene to imaginary and fiction has already been explored by several exhibitions⁴ that went beyond references to Hollywood and Disney, but Californian design has been given less attention. As the two fundamental principles of design are the taking into consideration of context and the integration into reality, is it not contradictory to want to reconcile the contextual practice of design and a certain imaginary dimension in an exhibition? For that matter, where exactly should one situate this imaginary dimension? In the discourse of curators or of designers? In the design projects themselves? These three recent exhibitions, through the objects they brought together and the discourses that accompanied them, succeeded in questioning some of the stereotypes concerning the relationship between design and California (as a physical as well as a mythical territory), and help understand

the role the Californian Dream played for design. To different degrees, they help reconsider the question on everyone's lips: is the Californian *climate* truly as favourable to design as it is to oranges?

Relaxed Modernism

At the end of World War II and during the 1950s, a new, cool, approach to design was developed in California. It has recently been examined in two major exhibitions, *Birth of Cool: California Art, Design and Culture at Midcentury* at the Orange County Museum of Art in 2007 and *California Design, 1930-1965: "Living in a Modern Way"* at the LACMA in 2011. New York and Chicago had long been the leading towns in the field of design, but in the 1950s creators flocked to California, contributing to the definition of a Californian version of modernism, considered as more laid-back than on the East coast. Everything was devised to create a simple and informal lifestyle, or in appearance at least. In the field of architecture, the clear delimitation between the inside and the outside was blurred by the use of large glass surfaces and by the choice of free plans with no upper levels. Sociability spaces were oriented towards the garden. The latter became essential in the design of detached houses and villas, which included terraces, patios, swimming pools and barbecues. Furniture was often usable inside and out. Colours were warm and brilliant, evoking the all-year round sunshine. As if to illustrate this very idea, in the middle of the stairs leading up to the exhibition, a large backlit

panel showing a stylised sunset welcomed visitors to *California: Designing Freedom*.

The work of Charles and Ray Eames is emblematic of this relaxed modernism and widely contributed to putting California on the map of international design. "It is impossible to think of Charles and Ray Eames without thinking of mid-century California. Equally, it is hard to imagine California without the Eameses. [...] California was the Eameses's geographic location and an idea absolutely central to their design project."⁵ The house overlooking the ocean they built for themselves in 1949 in Pacific Palisades is just as crucial for the history of design as their famous coloured chairs made from a metal base and a coloured plastic shell. Their house, number 8 in the "Case Study Houses" programme, has large picture windows that let the light shine in and open the house onto the garden and surrounding trees. It is furnished with a mix of furniture they designed, objects they gathered from around the world and a myriad plants, and it was photographed by mainstream and specialised press as soon as the couple moved in. Pictures like those by Julius Schulman were massively reproduced and contributed to the construction and propagation of the modern, relaxed and warm representation of the Eameses's production, and by extension, of California in general.

Building a New Society

Supported by an abundant selection of objects and projects, the exhibitions

California: Designing Freedom and *Designed in California* tried to define an “essence” of Californian design beyond the modernist period. Both associated the emergence of American countercultures with the development of technological and digital design in the Silicon Valley. The 1960s stand as a prelude to this demonstration, by focusing the visitors’ attention to the—mostly hippy—communes that were especially active in California and the discourses they supported. These communities sought to escape post-war industrial society by moving away from the city to self-built camps and hamlets. The media’s representation of hippies shows people deliberately cut off from all things modern, living in touch with nature, far away from the civilised world. Exhibitions like *Hippie Modernism: The Struggle for Utopia* which was held at the Walker Art Center in 2015 deeply contributed to set this image right, by clearly showing how these communities were at the same time extensively attracted to new technologies: for instance video, inflatable structures, electronic sounds, computers, and so forth. Through his research which particularly focused on Stewart Brand, the founder of the *Whole Earth Catalog* in 1968, Fred Turner had already reached the same conclusion.⁶

Incidentally, the *Whole Earth Catalog*⁷ figures prominently in *California: Designing Freedom* and *Designed in California*. A practical as well as conceptual handbook, it provided information to its readers on everything that was likely to interest

them: self-build, agriculture, biology, ecology as well as more generally scientific subjects, such as psychology, cybernetics and computer science. All at once a catalogue and a directory, it compiled information on these subjects, presented tools, materials and books to deepen one’s knowledge, as well as the contact details for the people producing and selling these goods. Other publications affiliated to, or influent within, hippie communities were shown in the Helsinki and San Francisco exhibitions: both volumes of *Domebook* (1970 and 1971) by Lloyd Khan, which teaches how to build one’s own geodesic dome, *Inflatocookbook* (1970) by Ant Farm, devoted to creating inflatable structures; as well as designers Victor Papanek and James Hennessey’s guide, *Nomadic Furniture* (1973-1974), which included blueprints for easily assembled furniture. These different handbooks were in fact one of the major contributions of the communes to the field of design, and in this sense the space they were given in the aforementioned exhibition is fully justified.

Hippies were not the only community to be under particular scrutiny in these exhibitions, as in the 1960s and 1970s other “groups” also appeared that were trying to satisfy their need for nomadism and mobility. At the Designmuseum of Helsinki, the emphasis was placed on skateboarding and the skateboarding community that emerged in California in the 1960s. The exhibition displayed skater magazines and the objects that were created by the development of this new practice:

different kinds of boards, wheels, trucks, and a pair of shoes designed especially for skating, the Vans “Era” model of 1975. The SFMOMA exhibition, on the other hand, chose to document the attraction held by wide-open spaces such as mountains and forests, through the example of outdoors activities. The exhibition showed climbing carabiners and hexes designed by Chouinard Equipment, a hiking backpack and a tent, *Oval Intention* (1976) designed by The North Face. As one of the centrepieces of the exhibition, the tent was displayed on a podium. The fact these objects were exhibited was an attempt to extract them from the category of hobby equipment, turning them into the elements of an ode to freedom and non-conformism. Skateboarding, climbing and hiking are all experiences of the environment and landscape removed from normal urban infrastructures, and that seek to stretch one’s own limits. The exhibited objects demonstrated this through the common denominator of new technologies.

Connected Collectives

The technological aspect of Californian design was central in the Helsinki and SFMOMA exhibitions, from the creation of personal computers to more and more sophisticated and connected objects. The rise of the Silicon Valley in the 1970s was represented by the first (desktop and later laptop) computers by Apple, Osborne, Xerox and Hewlett-Packard, mouse prototypes from the 1980s, Susan Kare’s sketches for the Macintosh icons, etcetera. Next came iPod music players (Apple), iPhones

(from prototypes to the currently commercialised smartphones), wrist pedometers, miniature cameras, self-driving cars, and *Snoo* (2016) —a smart cradle by Fuseproject that detects crying and analyses babies’ sleeping patterns. *California: Designing Freedom* not only presented a particularly broad selection of projects, it also showed applications designed by the major tech companies over the past ten years: Google, Google Maps, Facebook, Twitter. In this case, utopia is no longer social or political as it was in the 1960s and 1970s communities, but technological. Acting as updated versions of the American frontier culture, online research browsers are now called Explorer (Microsoft) and Safari (Mac). A new world is supposed to open up to the user, recast as a 20th or 21st century pioneer. A geographical shift also took place: cool modernism from the 1950s was predominantly a Southern-California phenomenon, whereas computer development happened in the Northern part of the state (Intel in Santa Clara, Apple in Cupertino, Facebook in Menlo Park, Google in Mountain View, Stanford University).

In the SFMOMA exhibition, there was no clear division between North and South California. Rather than rigidity, *Designed in California* showed real flexibility, spatially and theoretically: set in one large room, the layout was less compartmentalised than in Helsinki, and it refrained from establishing a direct influence between 1960s counterculture and today’s culture of screens. Instead, it outlined a state of mind that pervades

California and influences designers all over California, not just in the Bay Area. To emphasise this idea, the exhibition included a reconstitution of Charles and Ray Eames's conference room, presented as the link between North and South California, the connection between furniture and interaction design. The conference room as it was shown at the SFMOMA⁸ was made up of chairs and a table for meetings, on which various objects were placed (such as pencil and candle holders), others were arranged on a shelf (spinning-tops, shells, masks). Posters and photographs were hung on the walls, creating a heterogeneous mix of pictures which was typical of the Eameses's visual approach, using an associative method that is also noticeable in the editing of their films and multi-screen projections they developed for exhibitions from the end of the 1950s.⁹

One of these films was in fact shown in the conference room: *View From the People* (1966), a reworked version of *Think*, the projection they designed for the IBM pavilion at the New York World's Fair in 1964. The film's message is based on a simple idea: by multiplying information and diversifying points of view, it is possible to find clear solutions to seemingly complex problems, for instance organising a city's urban planning, or, in a more futile way, working out seating arrangements for a dinner party. The film was shown halfway through the exhibition itinerary and was particularly important as it suggested a shift in the role of design within society. According to Zoë Ryan,

the curator for design and architecture at the Art Institute Chicago, "[Design, they believed] was no longer about creating independent objects based solely on formal or functional imperatives but about generating design solutions based on an understanding of how these objects fit in an entire system of human interactions and relationships."¹⁰ In this slightly didactic projection—reduced, for the SFMOMA exhibition to a single split screen instead of the dozen of screens facing the viewers in the original screening—the Eameses also emphasised the growing weight of media and the future omnipresence of digital technologies in a connected world where everything is linked.

Liberty, Liberation, Liberalism

Charles and Ray Eames were trying, with *View From the People*, to convince their viewers of the potential of technology in creating a more egalitarian society. In order to accomplish this, however, they relied on the exhibition programme initiated by a multinational company, IBM, whose social and egalitarian aims are far from obvious. The same ambivalence permeated the discourse of *California: Designing Freedom*, in which the values of the major technology companies (Google, Apple, Facebook, Amazon) were shown as the fulfilment of those advocated by hippie communities: creativity, personal development, the quest for happiness, and above all, *liberation*, whose aim is not so much to create freedom from oppression (be it economic, political, social or environmental) as to, at long

last, “become oneself”, to be freed from oneself. The DNA of California, and by extension its design, supposedly lies in this desire for freedom. Indeed, Brendan McGetrick, one of the curators, writes: “In various ways, this exhibition asserts that the distinguishing feature of California design is its emphasis on personal liberation”¹¹. In this sense, the Helsinki exhibition is questionable. Although these companies’ public relations departments have relied on the celebration of freedom and the liberation of consumers for years, it does not follow that the role of a museum is to support this discourse, which is but the neoliberal manifestation of the capitalist model, glossed over by progressive ideals.

Can the iPhone really be considered a “revolution in human behaviour”¹² in a positive and emancipatory sense? The exhibition reintegrated, depoliticized and appropriated the legacy of the countercultural and anti-establishment history of California, and nothing was left out: hippie communities¹³, the Berkeley Free Speech Movement, civil and LGBT rights movements, protests against the Vietnam war, and so forth. Only the liberating and personal aspect was emphasised, cut off from any kind of desire for collective emancipation on the scale of society. The exhibition’s inclusion of social networks, of a few online collaborative tools, as well as hacker and maker projects were not enough to convince of the legitimacy of its discourse.

The “Californication” of the world by the propagation of objects designed

by Silicon Valley companies is based on the same individual values as those at the heart of neoliberal corporations: the storytelling of success, fluidity, personal accomplishment, flexibility, nomadism, adaptability.¹⁴ The same kind of narrative of success is also at work in the Helsinki exhibition, through the valorisation of an apparently trivial space: suburban garages. Four photographs show the garages of Walt Disney’s uncle, Steve Jobs’s parents (Apple), David and Lucile Packard (Hewlett-Packard), and Susan Wojcicki (where Google was created). These closed, in no way exceptional, garage doors do not tell the viewer much, but the cartels reveal what should be understood here: in a mere garage, the bold can reinvent the world, because in each one of these cases, the “magic” began in a garage. Other scenography choices also draw the museum towards the commercial environment of the showroom and the corporate sphere. The space given to the presentation videos for some of the objects displayed in the Helsinki exhibition was somewhat disconcerting: they were directly supplied by the corporations that created them, such as Twitter, Snapchat, Google and Nest. What status can these videos be given? Did they provide context, were they examples of corporate communication, design or advertising? On this point, the scenography of *Designed in California* at the SFMOMA dispelled all ambiguity: the few videos included in the exhibition were clearly displayed only for their documentary value, in relation to the selection of projects.

In this sense, the reconstitution of Charles and Ray Eames's conference room, period room-style, was a way of exhibiting objects as elements to gaze at and understand in their relation to each other, rather than desirable products displayed in order to be sold.¹⁵

Mexico, So Far and Yet So Near

The discourse and ambition of the LACMA *Found in Translation* exhibition were radically different, because its curators were not seeking an "essence" of Californian design—that is, a type of design that is typically and exclusively Californian. On the contrary, they chose to consider it through the prism of its relation to Mexico. Connecting the two countries is particularly meaningful: Mexico and California share a border, their climates are similar (as far as Southern California is concerned in any case), and their histories partially overlap (when Mexico gained its independence from Spain in 1821, California was Mexican, before it was taken over by the United States in 1850). *Found in Translation* is part of the Pacific Standard Time cultural programme conducted in the South of the state by the Getty Center. The theme of the programme's third iteration was the relations between the LA art scene and South America, and it took a political turn after the election of Donald Trump in 2016. Even though the LACMA's programme had been initiated long before his election, it can only be seen as the celebration of the Californian/Mexican melting pot and cultural diversity, as opposed to the American

president's absurd project of building a wall between the two countries.

The exhibition demonstrated that California's cool modernism had a perfect equivalent in Mexico. In Acapulco and Palm Springs, the same villas with patios were being built, construction plans for detached houses with swimming pools, picture windows, wood and flat roofs were conducted in both countries, and were sometimes even designed by the same architects. The catalogue emphasises the fact that ideas were also circulating in the field of furniture design, as Californian and Mexican designers were finding inspiration for new shapes and materials on either side of the border.¹⁶ Californian design drew on pre-Colombian patterns (feathered serpents, Sun stones, calendar stones, as well as elements reminiscent of Aztec, Toltec, Zapotec and Maya styles): the houses built by Frank Lloyd Wright in Los Angeles, *Hollyhock House* (1921) and *Ennis House* (1924) with their neo-Maya ornamentation and their proportions which evoke pre-Colombian temples, are emblematic in this regard. Some creators, such as textile designer Saul Borisov, went beyond this exotic fascination and moved to Mexico City where they started reinterpreting local furniture. Clara Porset, Xavier Guerrero and Michael van Beuren reused the simple form of the Mexican *butaca* (a wooden seat used as a low chair) while also working with *ixtle*, a Mexican fabric made from woven agave fibres. The result was modern-looking chairs originating from non-industrial models and created with specifically Mexican artisanal materials. Generally speaking,

through their interest in Mexican productions, Californian designers were looking for a certain spontaneity, a regional identity or even a “truth”, with all the condescension that can be implied by an interest in a so-called “naïve” production. Mexico seemed like a mine of techniques, that were reinvested on the Californian side of the border: *papier-mâché*, metalwork, weaving (Kay Sekimachi), metal wire crocheting (Ruth Awasa). One of Charles and Ray Eames’s lesser-known films, *Day of the Dead* (1957), in which all the preparations and the different trades connected to the domestic organization of the day of the dead in Mexico are recorded, was shown at the end of the exhibition.

Found in Translation was a rich, dense and abundantly documented exhibition, on a little-explored subject. It was all the more important because it shed light on the constant back and forth between Mexico and California in terms of design, revealing the complex political and formal relations, fed by continual new connections, between both countries. It was also a model exhibition from a curatorial point of view, as it included pre-Hispanic objects from other departments of the LACMA, while relying on numerous acquisitions made during the exhibition’s preparatory phase. It especially succeeded in changing the view of self-generating Californian design, by redefining its relationship to Mexican production. Although designing outdoors furniture and the use of fiberglass are seen as specifically Californian, numerous similarities can be noted between the benches and deckchairs designed by

Douglas Deeds and Po Shun Leong (who lived in Mexico for a long time before moving to California). Their research was taking place simultaneously, without the Californian model being in any way ahead of the Mexican. The same is true of the Olympics. In 1968, Mexico City hosted the summer Olympics and it was decided that the existing sports facilities would be reused. A group of architects and designers, led by Pedro Ramírez Vázquez, was in charge of the event and designed a signage system that enabled visitors to move more easily through the city via its network of motorways.¹⁷ The logo and the reception staff’s uniforms mixed Op Art and traditional geometric patterns on which the colours of the Mexican flag appeared nowhere. For the 1984 Los Angeles Olympics, designer Deborah Sussman designed a project combining signage systems and communication which was directly inspired by the Mexican precedent. She excluded the American colours (blue, white and red) from the graphic charter, and designed column-shaped modules that were destined to be used as signs in the city when visitors travelled on its motorways. Whereas Mexican influences on Californian design are often underestimated or even concealed, *Found in Translation* made them the focal point of its discourse, proving that Californian design did not appear *ex nihilo* in the 1950s, encouraged by a little sunshine and good will, but that it was fed by constant exchanges with neighbouring Mexico.

In the Shadow of the Californian Sun
Found in Translation, through its effort to reveal the cross-influences between

Mexico and California, was exemplary of what a museum can offer in terms of design exhibitions. In this way, the LACMA was continuing the impulse created by *Living in a Modern Way*, an exhibition whose catalogue was supplemented by a book that listed most of the designers that were active in California in the middle of the 20th century.¹⁸ The content of the exhibition and of both publications helped understand to what extent design in California has always been a question of immigration and the assimilation of extra-American cultures—Mexico was not the only country concerned by this process of absorption. The Asian diaspora (Chinese, Korean and Japanese) though it is smaller than the Latina community, plays a role that should also be examined, especially concerning the use of flexible materials such as bamboo and rattan that were in great use for the renewal of outdoors furniture that is so typical of Californian design. The seats designed by Danny Ho Fong and his son Miller Yee Fong are representative of the fusion between Californian-style forms and Asian crafts such as wickerwork. Contrary to what has often been said or suggested, modern Californian design was not monolithic. As is often the case where creation is concerned, it was the result of the coming together of different cultures and this is an important fact to emphasise.

As could clearly be seen in all three exhibitions, Californian design was not characterised by an immediately recognisable “style”, as is the case for objects by the Memphis group or, to a certain extent, for the objects gathered

by Jasper Morrison and Fukasawa Naoto under the “Super Normal” label. Rather—and such is probably its specificity—it is the result of a comprehensive approach of design, that is by definition at the crossroads of different fields: product design, graphic design, user interface design, as well as a distinct interest for technology and IT. Californian design’s relation to handcrafts has not been thoroughly examined yet, but was evoked by *Designed in California* through the example of Edith Heath’s ceramics. This is another problematic point which deserves clarification, just as much as its connection to digital technologies. The discourses that accompany these productions—as could clearly be seen in *California: Designing Freedom* and in a vaguer way in *Designed in California*—generally emphasise Californian designers’ alleged qualities: inventiveness, experimentation, collaboration, optimism and a desire to change the world. These discourses are repeated, by the institution, by corporations’ PR departments, and even by some designers, such as David Kelley, one of the founders of IDEO, a company that popularised the methodology of design thinking. He declared: “We’re in Silicon Valley, in the Bay Area, and the notion that we can change the world together is really energizing.”¹⁹ They all refer to great ideals which end up sounding empty once the objects are replaced in their context, which in general is exclusively commercial. In this case, the designer’s role is that of “lubricant”²⁰ for big corporations and their investors: they facilitate uses, and consequently sales,

all the while providing them with new communication and advertising assets. In 1957, while it took good care not to reveal anything about the composition of its highly toxic herbicides, the chemical company Monsanto entirely funded the House of the Future in the Disneyland amusement park of Anaheim, in the Los Angeles suburbs. This vision of the future, that was set thirty years later, in 1987, used design for positive ends, showing visitors the plastic furniture and objects that were supposed to be used in Californian homes to be.²¹

It is the museum's role to identify what falls under the category of design, and what falls under the commercial output of corporations, to question hidden ideologies in "positive" visions of the future, to reintroduce singularity, doubt, and complexity where industrialists chose the path of the standardisation of uses and behaviours. For it is impossible to forget that Californian economic success, on a whole, has not prevented dire consequences: homeless camps developing all over the State and especially in the cities, massive pollution due to intensive agriculture, huge forest fires, etcetera. These asperities, however, are hidden, erased in the aforementioned discourses, leaving only a sunny, carefree, representation of California. Some projects, especially those connected to critical design (also known as design fiction, conceptual design or speculative design²²) are an invitation to question the truly emancipatory and social role of design. Such is the case, for instance, of *Borderwall as*

Architecture (2009-), a project by Ronald Rael and Virginia San Fratello, who have (more "classic") pieces exhibited in *Designed in California*. *Borderwall as Architecture* aims at imagining the Mexican-American border as a meeting place—rather than as the materialisation of a separation—in a concrete and serious way, through shared greenhouses, or in a more ironic manner with kitchens serving out tacos on the American side and thus fostering a spirit of kinship. Up until now, Californian design has seldom been sympathetic to critical approaches, it is therefore all the more essential that the museum should support these reflections, rid of their postcard palm-tree imaginaries, far from hollow good intentions and mirages.

Translated from the French by Phoebe Clarke

Lilian Froger holds a PhD in Contemporary Art History. His research focuses on Japanese photography from the 1950s to the present and questions the connections between photography, publishing and exhibitions. Alongside his academic research, he writes critical essays published in *esse arts + opinions*, 2.0.1, *Critique d'art*, *IMA* and *Marges* that examine the role of fiction in the fields of contemporary art and design, as well as the necessary implication of the viewer, reader, or user in the activation of objects and the understanding of images. He is currently developing a cycle of conferences at EESAB (Brest) on the oppositional power of design.



Paper mockups of Google's
Material Design © Google



Promotional photograph for
the Oculus Rift virtual reality
headset, 2016 © Oculus VR,
LLC

1. *California: Designing Freedom* (10 November 2017-04 March 2018), Helsinki : Designmuseo. Curators: Brendan McGetrick and Justin McGuirk. The exhibition was initially shown at the London Design Museum from 24 May to 17 October 2017.
2. *Designed in California* (27 January 2017-27 May 2018), San Francisco: SFMOMA. Curators: Jennifer Dunlop Fletcher and Robert J. Kett.
3. *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985* (17 September 2017-01 April 2018), Los Angeles: LACMA. Curators: Wendy Kaplan and Staci Steinberger.
4. In France, for example *Los Angeles 1955-1985: naissance d'une capitale artistique* at the Centre Pompidou in 2006, and more recently *Los Angeles: une fiction* at the Contemporary Art Museum of Lyon in 2017.
5. Jacob, Sam. "Context as Destiny: The Eameses from Californian Dreams to the Californiafication of Everywhere", *The World of Charles and Ray Eames*, London: Barbican Center; New York: Rizzoli, 2015, p. 165. Ed. by Catherine Ince, Lotte Johnson
6. Turner, Fred. *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago: Chicago University Press, 2006. The Helsinki exhibition catalogue features a conversation between one of the curators and Fred Turner: *California: Design Freedom*, London: Design Museum; Phaidon, 2017, p. 198-199. Ed. by Brendan McGetrick, Justin McGuirk
7. Among the numerous works devoted to this publication, see *Whole Earth Field Guide*, Cambridge: The MIT Press, 2016. Ed. by Caroline Maniaque-Benton, Meredith Gaglio
8. Originally installed in the second building of the Eameses's house that was used as a studio, the conference room occupied a larger space than in the *Designed in California* exhibition, and was arranged differently.
9. See for example the text by Beatriz Colomina devoted to the screening of *Glimpses of America*, created by Charles and Ray Eames for the 1959 American National Exhibition in Moscow: *Cernés par les images: l'architecture de l'après Spoutnik*, Paris: B2, 2013.
10. Ryan, Zoë. "Taking Positions. An Incomplete History of Architecture and Design Exhibitions", in *As Seen: Exhibitions That Made Architecture and Design History*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 2017, p. 20. Ed. by Zoë Ryan
11. *California: Design Freedom*, *Op. cit.*, p. 201
12. *Ibid.*, p. 33
13. From a formal point of view, the aesthetics of Apple products is however closer to the smooth and sober shapes of Dieter Rams for Braun than the hand-crafted work of hippie communities.
14. Spencer, Douglas. "Architecture after California", *e-flux* [online], 12 October 2017 (<https://www.e-flux.com/architecture/positions/151749/architecture-after-california/>). See also: Lazzarato, Maurizio. "On the Californian Utopia/ Ideology", in *The Whole Earth: California and the Disappearance of the Outside*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt; Sternberg Press, 2013, p. 166-168. Ed. by Diedrich Diederichsen, Anselm Franke
15. Taking advantage of the restoration of the Eames house's floors in 2011, the LACMA created an identical reproduction of the house's layout, with all its furniture and objects for the exhibition *California Design, 1930-1965: "Living in a Modern Way"*.
16. Mallet, Ana Elena. Steinberger, Staci. "Fertile Ground". Design Exchanges between Mexico and California, 1920-1976", in *Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915-1985*, Los Angeles: LACMA ; Munich: Prestel, 2017, p. 182-213. Ed. by Wendy Kaplan.
17. Among other curiosities, the LACMA exhibition showed a 1970 video in which Raquel Welch dances wearing a futuristic bikini in front of the sculptures designed for the signage system of the Mexico City Olympics, and that was used as a dance interlude in her cover of the song *California Dreamin'*. In another video, she can be seen singing at the top of the Mexican archeological site of Teotihuacan.

18. *A Handbook of California Design, 1935-1965: Craftspeople, Designers, Manufacturers*, Cambridge: The MIT Press; Los Angeles: LACMA, 2013. Ed. by Bobbye Tigerman

19. In an interview published in the catalogue for *California: Designing Freedom*, David Kelley, quoted in *California: Design Freedom, Op. cit.*, p. 215.

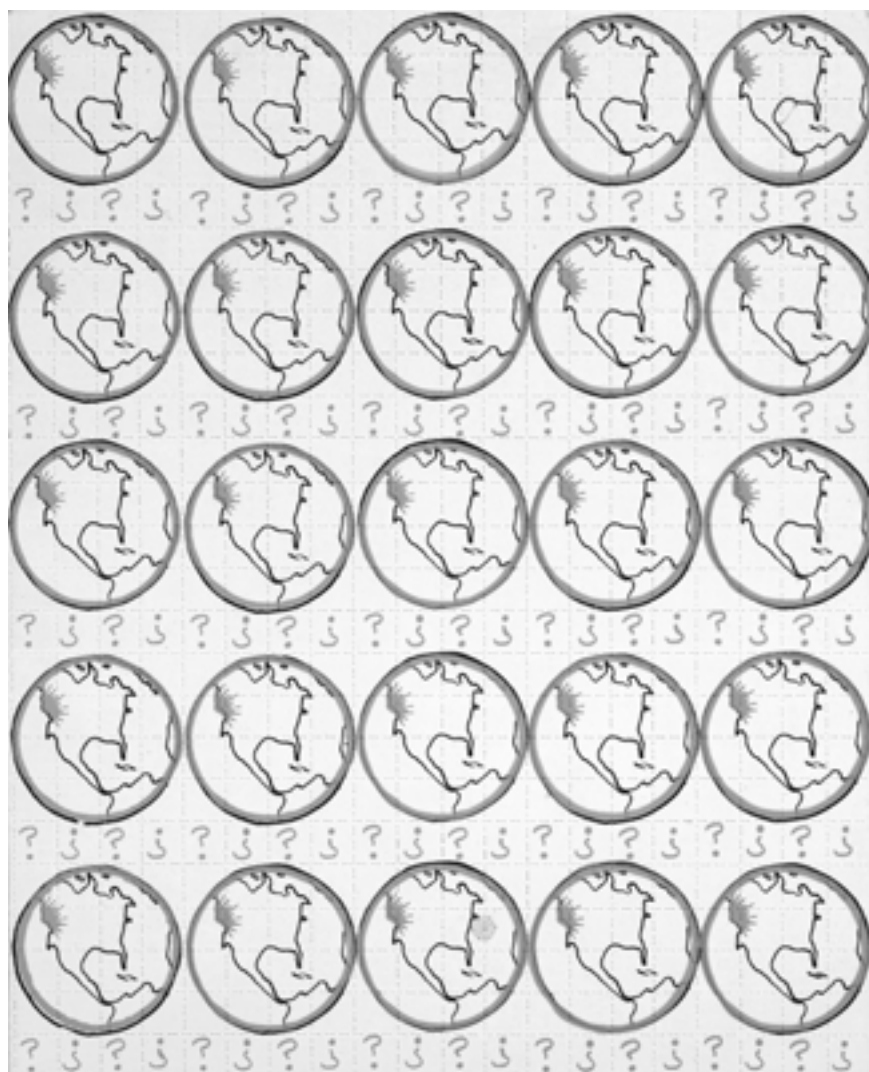
20. Doze, Pierre. "Les joies irritantes des caresses infécondes. Ambition du design et éloge du fourbi", *Azimuts*, no. 44, March 2016, p. 214

21. One type of imaginary replacing another, when the attraction was taken down in 1967, it was temporarily replaced by an Alp-themed garden. In 1995, it became the setting for the King Triton Gardens, based on the movie *The Little Mermaid*.

22. See *Strange Design: du design des objets au design des comportements*, Villeurbanne: it: éditions, 2014. Ed. by Jehanne Dautrey, Emanuele Quinz; Malpass, Matt. *Critical Design in Context. History, Theory, and Practice*, London; New York: Bloomsbury, 2017



The North Face,
Oval Intention tent, 1976;
San Francisco Museum of
Modern Art, gift of Martin
Zemitis / SlingFin, Inc.
© Don Ross



'California' blotter paper,
1985 © Mark McCloud:
Institute of Illegal Images