

Paul Wombell, *Drone : l'image automatisée*, Le Mois de la photo à Montréal, septembre 2013

Jacques Doyon

Number 95, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/70017ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Doyon, J. (2013). Paul Wombell, *Drone : l'image automatisée*, Le Mois de la photo à Montréal, septembre 2013. *Ciel variable*, (95), 112–114.

Paul Wombell

Drone : l'image automatisée

Le Mois de la photo à Montréal

Septembre 2013

UN ENTRETIEN AVEC JACQUES DOYON

Paul Wombell est commissaire indépendant et il écrit sur la photographie. Il vit à Londres (Royaume-Uni). Il a été directeur d'Impressions Gallery, à York (1986–1994), directeur de The Photographers' Gallery, à Londres (1994–2005) et directeur du Hereford Photography Festival (2006–2007). Depuis 2007, il a été commissaire des expositions pour le festival annuel de photographie PhotoEspaña, à Madrid, et pour FotoGrafia Festival Internazionale di Roma, à Rome. Il collabore régulièrement à des publications internationales de photographie et a publié neuf livres sur cette discipline. Il est actuellement directeur artistique de la nouvelle mission photographique sur le paysage français, qui fera l'objet d'une exposition et d'une publication en 2014.

JD : Vous avez développé le thème du prochain Mois de la photo à Montréal autour du titre *Drone : l'image automatisée*, et vous avez écrit : «L'appareil photographique est un instrument sophistiqué qui possède ses propres lois et sa propre capacité d'intention et d'action » et « Les artistes soulèvent une question importante, à savoir : les appareils photographiques ont-ils une vie en soi ? » Pouvez-vous nous en dire davantage sur les conséquences de ces énoncés ? Comme les appareils photographiques demeurent des outils, vous semblez faire allusion à une intention (des intentions multiples) déterminant les réglages de leurs fonctions automatisées.

PW : L'appareil photographique résulte d'un amalgame entre différents éléments technologiques qui ont migré ensemble au fil du temps. Le principe de la caméra peut sembler stable, mais il a évolué sans cesse avec les années. Il a connu des matériaux différents, des utilisations différentes et des façons différentes d'enregistrer le temps et la lumière dans des formes miniaturisées bidimensionnelles. Certains des éléments de l'appareil remontent à trois mille ans. La première lentille, la Nimrud, fabriquée au moyen d'un bloc de cristal de roche, a été découverte à Nimrud, en Iraq, vers le milieu du XIX^e siècle et est datée du 750–710 avant notre ère. Le scientifique musulman Ibn al-Haytham, dans *Traité d'optique*, écrit entre 1011 et 1021, a décrit la chambre noire. Vers la fin du XVI^e siècle, Giambattista della Porta l'a perfectionnée en lui ajoutant une lentille convexe qu'il comparait à l'œil humain. Ces éléments constituent la base de l'appareil photographique tel qu'on le connaît aujourd'hui. L'appareil photo est donc bien plus qu'un outil, il s'agit d'un instrument complexe au riche passé à l'évolution duquel des milliers de gens, connus et inconnus, ont pris part. Aujourd'hui, l'appareil photonumérique moyen compte six cents composantes différentes faites de divers matériaux et

fabriquées en plusieurs endroits du monde. On pourrait dire que l'appareil photographique incarne l'histoire de l'humanité. Il prolonge les capacités du corps humain, par exemple de la vision et la mémoire, mais dégage également un champ de possibilités pour l'imagination. Pensez au roman *Crash* de J.G. Ballard, qui décrit les effets psychologiques d'un accident d'automobile. La relation symbiotique du corps humain et de la machine a cependant des implications plus vastes. Sherry Turkle, professeure au MIT, a écrit que l'ordinateur n'est pas un outil, mais qu'il constitue une partie intégrante de nos vies sur le plan social et psychologique. Je pense que l'appareil photographique doit être envisagé de la même façon, comme étant pleinement intégré au corps humain.

Au moyen des développements technologiques récents de l'appareil photographique et de l'automatisation de la création d'images et de son intégration à l'ordinateur, nous pouvons envoyer des images directement de l'appareil aux médias sociaux et les y diffuser. Avec l'envoi sur d'autres plates-formes, la connexion à d'autres dispositifs, la caméra développe sa propre « vie » en lien à d'autres formes technologiques. Ce réseau peut parfois servir à des fins militaires et de surveillance, et certaines des œuvres de la biennale y font référence, mais l'accent est mis sur la capacité d'action de la machine.

JD : Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur ce que cette capacité implique, au-delà et en dehors des usages militaires et politiques ? Quelles sont les autres composantes de la vie courante qui sont touchées par elle ? Qu'en est-il des applications civiles du drone ? Et qu'en est-il des usages créatifs et ludiques de l'image qui accompagnent la très large disponibilité et la simplicité d'utilisation des appareils photographiques d'aujourd'hui ?

PW : Au cours des deux dernières années, le drone est devenu le « diable » ou peut-être le « démon technologique » dans les médias. Le débat porte sur l'utilisation morale et éthique des drones utilisés par l'armée américaine pour tuer des êtres humains à distance en Afghanistan et sur leur fonction de surveillance. Cette question est également soulevée à propos des jeux vidéo et de l'usage des médias sociaux pour assurer un lien entre humains. Les drones deviendront-ils conviviaux ? Je suis certain que quelques-unes des sociétés qui fabriquent les drones le souhaitent. On peut imaginer des parcs de drones ouverts la fin de semaine, où vous irez jouer avec votre drone. Mais à l'heure actuelle, l'utilisation des drones est très limitée et contrôlée. Elle reflète un vaste changement dans l'automatisation du travail. Nous tenons pour acquis que la technologie sert à appuyer le travail manuel, le travail en usine et les tâches administratives. Toutefois, on ne peut comprendre la crise économique actuelle sans prendre en compte le rôle de l'automatisation dans les opérations boursières électroniques. Aujourd'hui, avec les transactions boursières algorithmiques et à haute fréquence, les ordinateurs peuvent repérer des tendances bien avant les

investisseurs, décider de nombreux aspects de l'ordre d'achat ou de vente et, dans beaucoup de cas, les initier sans intervention humaine. Ces opérations peuvent être accomplies en moins de 150 microsecondes. Une question plus intéressante est de savoir si les machines seront en mesure de jouer et d'être créatives ? Cela nous mène au test de Turing et soulève la question de ce que qu'être humain signifie. Je pense que toutes les œuvres de la biennale traitent d'une manière ou d'une autre de cet aspect.

JD : Vous avez été commissaire de diverses expositions et avez publié de nombreux livres au fil des ans, en plus d'être directeur de The Photographers' Gallery, à Londres. Pouvez-vous nous parler un peu de vos expériences passées et de la façon dont elles ont façonné votre vision de la photographie ? Qu'est-ce qui vous a conduit à vous intéresser aux drones et à l'image automatisée ? Votre ouvrage intitulé *Sportscape: the Evolution of Sports Photography*, paru chez Phaidon en 2000, semble remarquable quant à son envergure. Pouvez-vous nous parler de vos objectifs de commissariat et de publication pour ce projet ?

PW : Dans mes projets de commissariat, la photographie me procure un cadre à l'intérieur duquel j'explore la condition humaine, et j'ai, sans aucun scrupule, utilisé ce média pour en arriver à une certaine compréhension du monde. Auparavant, je m'étais concentré sur l'image photographique, aujourd'hui, je m'intéresse davantage aux rapports entre les technologies de la vision, comme la photographie, et les êtres humains. Maintenant, je me demande si ce n'est pas la photographie qui s'est servie de moi !

En 1998, la maison d'édition Phaidon m'a demandé d'écrire un livre sur la photographie de sport. *Sportscape* a paru en 2000. L'idée d'origine était de se servir des archives de Allsport (qui appartient à Getty Images). Les directives m'ont semblé un peu limitées et j'ai proposé de fouiller aussi du côté des archives photographiques plus anciennes, comme la Hulton Picture Library, et de faire un livre qui porterait sur le développement de la photographie de sport sur une période de cent ans. J'ai passé des jours à examiner des dizaines de milliers de photographies. Un récit est apparu, sous l'aspect des changements technologiques survenus dans la photographie – pellicules et lentilles plus rapides – et de l'émergence de personnalités dans le monde sportif. J'ai constaté en consultant ces archives que, durant les années 1980, les appareils photo étaient placés dans des endroits peu usuels ou dangereux, là où le photographe n'aurait pu se positionner. Ce dernier m'a alors paru comme un opérateur qui règle l'appareil photo pour qu'il fonctionne plus ou moins seul. J'ai trouvé cela fort intéressant et j'ai ajouté un chapitre dans le livre sur l'automatisation de la création de l'image. Cela soulevait la question de la fonction du photographe et celle de savoir s'il y avait même un photographe humain.

Dans le livre de Nan Goldin *The Ballad of Sexual Dependency*, on trouve une photographie de Nan après qu'elle eut été agressée

par son amoureux. C'est une image très difficile et pénible à voir. Ce pourrait être un autoportrait ou la caméra aurait pu être tenue par une autre personne ou encore réglée sur l'automatique. Cette image très personnelle soulève la question de l'auteur : en effet, qui a pris la photographie ? Également, chez Cindy Sherman, qui est l'auteur des photographies ? En 2010, j'ai été commissaire d'une exposition sur le travail de Juergen Teller. Dans certaines de ses images, il se déplace de derrière la caméra pour rejoindre le modèle dans la composition. Encore une fois, qui a pris la photo ? L'idée de l'automatisation et du rôle indépendant de l'appareil photo est quelque chose que j'ai eu à cœur d'explorer de plusieurs façons depuis un certain temps. Montréal m'a donné l'occasion de creuser ce sujet plus profondément et de manière réfléchie.

JD : Pourriez-vous nous parler un peu des œuvres présentées au Mois de la photo à Montréal et des thèmes sous-jacents aux expositions ?

PW : Peut-être les thèmes sous-jacents de la biennale portent-ils sur les rapports entre l'animé et l'inanimé, et entre l'humain et l'animal. Par exemple, dans son installation vidéo, *From Here to There*, Jana Sterbak a installé une caméra sur la tête d'un chien et, dans son installation, *Beasts*, Véronique Ducharme a utilisé un appareil photographique destiné à la chasse qui, grâce à un système de détection des mouvements et de la chaleur des animaux qui se déplacent devant l'objectif, déclenche l'exposition à distance. Ces deux œuvres suggèrent un monde où les humains ne sont qu'un élément, ni plus ni moins important que les animaux ou les machines.

Vous trouverez dans les expositions de la biennale des tirages photographiques, des robots, des appareils photographiques, des vidéos et des installations. Beaucoup des artistes ont mis à profit les possibilités de l'automatisme de l'appareil photo dans l'élaboration de leur travail. À bien des points de vue, ils ont laissé l'appareil et ses dispositifs créer sa propre imagerie. Quelques-uns des artistes ont utilisé des images déjà existantes tirées des sites Internet comme Craigslist, Facebook et Google Street afin de soulever des questions à propos de ce que devient la sphère privée lorsque la caméra est omniprésente. D'autres ont utilisé des images provenant de Google Earth et de la NASA afin d'explorer l'idée de distance et d'éloignement.

Je veux remettre en question les distinctions administratives faites entre photographie artistique et photographie appliquée, numérique et analogique, et ce qu'on nomme généralement nouveaux et anciens médias. Je ne considère pas que ces distinctions éclairent quoi que ce soit.

Et je voudrais surtout que les visiteurs de la biennale regardent l'appareil photographique avec émerveillement, qu'ils reconnaissent l'importance de sa présence et de ses continus développements et la façon dont l'appareil transforme l'imagination humaine. *Traduit par Francine Delorme*

Jacques Doyon est le rédacteur en chef et directeur de Ciel variable depuis janvier 2000.



Max Dean, *As Yet Untitled*, 1992–95, installation view / vue d'installation Art Gallery of Ontario, Toronto, 1997, metal, rubber, electronic and mechanical components, photographs, plexiglas, archival paperboard box / métal, caoutchouc, composants électroniques et mécaniques, photographies, plexiglas, boîte de carton pour documents de longue conservation, 157 x 267 x 256 cm, gift of / don de Jay Smith, David Fleck, Gilles Ouellette and Terry Burgoyne, 2007, collection of / de Art Gallery of Ontario, courtesy of the artist and / permission de l'artiste et / the Art Gallery of Ontario

Tomoko Sawada, *ID400* (detail / détail), 1998, 100 gelatin silver prints each, fram / 100 épreuves à la gélatine argentique: 125 x 100 cm, each sheet / chaque feuille: 10 x 9 cm, edition of / édition de 15, courtesy of the artist permission de l'artiste and / et MEM, Tokyo

Elena Brotherus, *Le Chemin*, 2011, from the series / de la série *12 ans après* (1999–2012), pigment ink prints on Fine Art Baryta rag paper / épreuve à jet d'encre à pigments sur papier chiffon baryté beaux-arts, 90 x 120 cm, courtesy of the artist / permission de l'artiste

Penelope Umbrico, *Sunset Portraits from 9,623,557 Flickr Sunsets on 8/22/11*, 2011, detail from the installation / détail de l'installation, courtesy of the artist and / permission de l'artiste et Mark Moore Gallery, Los Angeles and LMAKprojects, New York, photo of / de Carly Gabe



Paul Wombell

Drone: The Automated Image
Le Mois de la photo à Montréal
September 2013

AN INTERVIEW BY JACQUES DOYON



Paul Wombell is an independent curator and writer on photography living in London (U.K.). He has been the director of Impressions Gallery, York (1986–94), director of The Photographers' Gallery, London (1994–2005), and festival director of the Hereford Photography Festival (2006–07). Since 2007, he has curated exhibitions for the annual photographic festival PHotoEspaña in Madrid and for FotoGrafia Festival Internazionale di Roma. He regularly writes for international photographic publications, and he has edited nine books on photography. At present, he is artistic director of the new photographic mission on the French landscape, which will result in an exhibition and publication in 2014.

JD: You have articulated the theme of the next edition of Le Mois de la photo à Montréal around the title *Drone: The Automated Image*, and you have written, "The camera is a sophisticated instrument with its own laws and its own agency" and "The artists raise an important question: do cameras have a life of their own?" Can you elaborate on the implications of these statements? Since cameras remain tools, you seem to be pointing toward the agency (the multiple agencies?) behind the settings of their automated functions.

PW: The camera is an amalgamation of different technological elements that have migrated together over time. The camera might seem stable, but it has constantly changed over its history – different materials, different uses, and different ways of

recording time and light in miniaturized two-dimensional form. Some elements of the camera have histories that go back three thousand years. The first man-made lens, the Nimrud lens, made from a piece of rock crystal, was found in Nimrud in modern-day Iraq in the mid-nineteenth century and is dated 750–710 BCE. In his *Book of Optics*, written from 1011 to 1021, the Muslim scientist Ibn al-Haytham describes the camera obscura. In the late sixteenth century, Giambattista della Porta perfected the camera obscura with a convex lens that he compared to the human eye. These are the building blocks from which the camera we recognize today was built. So the camera is much more than a tool, it is a complex instrument with an extraordinary history that thousands of people – known and unknown – have been involved with. Today, a midrange digital camera will have six hundred individual components that are made from different materials and manufactured around the world. You could say that the camera embodies the history of humankind. It extends the limited capacities of the human body, such as those for vision and memory, but also creates a space of possibilities for human imagination. Think of J. G. Ballard's novel *Crash*, which describes the psychological effects of a motorcar accident. However, this symbiotic relationship with the human body has wider implications. Sherry Turkle, a professor at MIT, has written that the computer is not a tool, but an integral part of our social and psychological lives. I think that the camera should be seen in the same way, fully integrated into the human body.

With the recent developments in camera technology, and with the automation of image making and integration with the computer, we can send images directly from the camera state into social media. Sent to other platforms, connected to other devices, the camera is developing its own life with other forms of technology. This network might well be used for military purposes and surveillance, and this is referenced in some of the work in the biennale, but the main focus is on the agency of the machine.

JD: Can you talk a bit more about the implications of this agency, besides or beyond the military and political uses of the automated image machine? What other components of our daily life are affected by it? What about civilian applications of the drone? And what about the creative and playful uses of the image that come with the very broad availability and ease of use of cameras nowadays?

PW: Over the last two years, the drone has become the "folk devil" or maybe a "technological devil" in the media. Debate revolves around the moral and ethical use of drones used by the U.S. military to kill remotely in Afghanistan and their use for surveillance. This can also be seen in concerns about computer games and the use of social media to mediate human relationships. Will drones become friendly? I am sure that some of the companies that make drones will hope so. You can imagine

drone parks opening on weekends where you go to play with your drone, but at the moment the use of drones is very controlled and restricted. Drones are part of a wider change in the automation of work. We take it for granted that technology is used to assist in manual, manufacturing, and administration work. However, you cannot understand the present financial crisis without understanding the role of the automation of transactions in electronic stock trading. Today, with algorithmic and high-frequency trading, computers can spot trends before investors can blink, deciding on aspects of the order and in many cases initiating the order without human intervention. These trades can all take place within less than 150 microseconds. A more interesting question is, Will machines be able to play and be creative? This connects to the Turing Test and raises the question of what it means to be human. I think that all the work in the biennale engages in some way with this question.

JD: You've curated a number of exhibitions and published a number of books over the years, besides being the director of The Photographers' Gallery in London. Can you tell us a bit about these previous experiences, and about how they have framed your perception of photography? What brought you to your current interest in drones and the automated image? *Sportscape: the Evolution of Sports Photography*, published by Phaidon in 2000, appears noticeable for its scope. Can you tell us a bit about your curatorial and editorial objectives behind that project?

PW: In my curated projects, photography has given me a framework within which to investigate the human condition, and I have shamelessly used photography to make some sense of the world. Previously my focus was on the photographic image; today I am more interested in the relationship between vision technologies such as photography and humans. Now I wonder if photography has used me!

In 1998 I was asked by the book publisher Phaidon to edit a book on sports photography. *Sportscape* was published in 2000. The original idea was to look into the archives of Allsport (part of Getty Images). I found the brief a bit restricted, so I proposed that I should also look at older photographic archives, such as the Hulton Picture Library, and create a book that looked at the development of sports photography over a hundred-year period. I spent many hours and days looking through tens of thousands of photographs. I saw a narrative developing involving changes in photographic technology – faster films and lenses – and the making of sports personalities. In these archives I saw, in the 1980s, that cameras were being placed in unusual or dangerous places where the photographer could not have been placed. The photographer was becoming more like an operative who set up the camera to function more or less on its own. I found this very interesting and created a chapter in the book that looked at the automation of image making. For me this raised the question of who the

photographer was or even if there was a human photographer.

In Nan Goldin's *The Ballad of Sexual Dependency*, there is this picture of Nan after she had been assaulted by her then-boyfriend. This is very difficult and painful image. It might have been a self-portrait – or, as we call them today, a selfie – or she might have given the camera to someone else or set the camera on automated exposure. This very personal image raised the question about authorship: who took this photograph? Also with Cindy Sherman, who took her photographs? In 2010 I curated an exhibition on the work of Juergen Teller, and in some of his images he moves from behind the camera to join the model in the picture. Again, who took the picture?

So the idea of automation and the independent role of the camera is something that I have been keen to investigate in some way for some time. Montreal gave me the opportunity to do this in a more in-depth and considered way.

JD: Would you talk a bit about the artworks presented in Le Mois de la photo à Montréal and some of the underlying themes of the exhibitions?

PW: Maybe the underlying themes in the biennale are the relationships between the animate and the inanimate and between the human and animal. For instance, in her video installation *From Here To There*, Jana Sterbak attached a camera to a dog, and in Véronique Ducharme's installation *Beasts* she used a hunting camera to detect movement and heat that triggered an exposure to make images of passing animals. Both of these works suggest a world in which humans are just another element, no more or less important than animals or machines.

In the exhibitions in the biennale you will find photographic prints, robots, cameras, videos, and installations. Many of the artists have used the automatic possibilities within the camera to make their work. In many respects they have left the camera to its own devices to seek out and make imagery. Some of the artists have used existing images from Web sites such as Craigslist, Facebook, and Google Street to raise questions about what is private when the camera becomes ubiquitous. Others have used images from Google Earth and NASA to explore ideas of distance.

I do want to question the administrative demarcations that are made between fine-art photography and applied photography, digital and analog, and what is generally called new media and old media. I do not find these boundaries at all helpful.

And I would especially like visitors to the biennale to look at the camera with a sense of wonderment, to recognize the significance of its invention and continuing development and how it is remaking human imagination.

—
Jacques Doyon has been the editor-in-chief and director of *Ciel* variable since January 2000.
—