

Le Mois de la Photo à Montréal 2013
Drone: The Automated Image
Le Mois de la Photo à Montréal 2013
Drone : l'image automatisée

Zoë Tousignant

Number 96, Winter 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71004ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tousignant, Z. (2014). Le Mois de la Photo à Montréal 2013: Drone: The Automated Image / Le Mois de la Photo à Montréal 2013 : Drone : l'image automatisée. *Ciel variable*, (96), 54–62.



David K. Ross, *Le Phare*, 2012, 16 mm film transfer to 2K, 13 min 20 s, colour, sound Dolby 5.1, loop / film 16 mm transféré en 2K, 13 min 20 s, couleur, son Dolby 5.1., en boucle



Michel Campeau, *Argus C-Four, Ann Arbor, Michigan, É.-U., 1951-1957; Sinclair Traveller Una, Londres, Angleterre, 1927*, from the series / de la série *Splendeur et fétichisme industriels*.
La collection Bruce Anderson, 2013, inkjet print / épreuve à jet d'encre, 74 x 99 cm

LE MOIS DE LA PHOTO À MONTRÉAL 2013

Drone: The Automated Image

ZOË TOUSIGNANT

The challenge faced by theme-based biennials is to propose a conceptual framework that allows a great number and wide diversity of artworks to be brought together while providing an original viewpoint that positively inflects the reading of the works gathered. Rarely has Le Mois de la Photo à Montréal offered such a cohesive and powerful curatorial statement as in its 13th edition, *Drone: The Automated Image*. Curated by British photography historian and theorist Paul Wombell, previously the director of the Impressions Gallery in York (1986–94) and the Photographers' Gallery in London (1994–2005), *Drone* featured the work of twenty-six artists and artist collectives displayed in fourteen exhibition sites, to which were added two film screenings. Several artist talks and round-table discussions were also part of the program, replacing the usual one-day academic conference and reflecting this edition's emphasis on letting the artists speak for themselves.

The relationship between technology and agency was central to the theme of this edition. As Wombell explained in an interview with me conducted in September, he is interested in re-engaging with the history of photography from a perspective much broader and longer than its 175 years – a perspective that sees the camera as a momentous revolution within the millennia-long history of technology. His approach, furthermore, is based on the theories of object-oriented ontology, speculative realism, and new materialism, which together question the human-centric perspective of traditional Western philosophy. Translated to technology, and more specifically to the camera, such a point of view seeks to interrogate the degree to which cameras have agency beyond human involvement. As Wombell stated, "The camera has an extraordinary kind of life. It has its own space and way of working. We make it, but it also makes us."

Although it appeared literally in only a few of the works shown, the drone was used as a symbol of technological apparatuses – what one might call "structures of seeing" – that operate autonomously and appear to think for themselves, or according to their own logic. Although we, as humans, are the architects of such structures, there is a sense in which, once introduced into the world, they take on a life of their own; they become beings of another species. Rather than exercising control over technology, we cohabit with it, whether as friend or as foe. The idea that cameras of all descriptions not only are part of our everyday lives but play a starring role in the way we perceive and are perceived ran through all of the exhibitions in the biennial.

The Body of the Camera. One of the effects of viewing these exhibitions was, for this visitor, an increasing awareness of cameras and other forms of photographic paraphernalia, which

Drone: l'image automatisée

Offrir un cadre conceptuel assez vaste pour réunir un grand nombre d'œuvres très diversifiées, tout en orientant leur lecture par un point de vue original, est toujours un défi à relever pour les biennales thématiques. Rarement le Mois de la Photo à Montréal a-t-il offert une démarche commissariale aussi cohérente et forte que cette fois-ci, intitulée *Drone : l'image automatisée*. Organisée par le Britannique Paul Wombell, historien et théoricien de la photographie, précédemment directeur d'Impressions Gallery à York (1986-1994) et de la Photographer's Gallery à Londres (1994-2005), *Drone* présentait le travail de vingt-six artistes et collectifs d'artistes réparti dans quatorze lieux, auxquels s'ajoutaient deux projections de film. Plusieurs causeries d'artistes et tables rondes étaient au programme, remplaçant l'habituelle journée de conférences érudites, et reflétant l'accent mis sur l'expression des artistes exposés.

Le rapport entre la technologie et l'agentivité était au centre de la thématique de cette année. Lors d'une entrevue qu'il m'a accordée en septembre, Wombell expliquait son désir de reconsidérer l'histoire de la photographie et ses 175 ans d'existence dans une perspective beaucoup plus globale, en envisageant l'appareil photo comme témoignant d'une révolution majeure dans un millénaire d'évolution technologique. Il fonde par ailleurs son approche sur les principes de l'ontologie orientée vers l'objet, du réalisme spéculatif et du nouveau matérialisme, qui, ensemble, mettent en question la perspective anthropocentrique de la philosophie occidentale traditionnelle. Transposé à la technologie, et plus spécifiquement à la photographie, ce point de vue cherche à interroger le degré d'agentivité de l'appareil, au-delà de l'intervention humaine. Selon Wombell, « l'appareil photo a une vie bien particulière. Il a son propre espace, sa propre façon de travailler. Il est fait par l'homme, mais c'est aussi lui qui nous fait ».

Bien que figurant seulement dans quelques-unes des œuvres présentées, le drone symbolisait les dispositifs technologiques – ce que l'on pourrait appeler des « structures de vision » – qui opèrent de manière autonome et qui semblent penser par elles-mêmes, ou selon leur propre logique. Même si nous sommes, en tant qu'humains, les architectes de ces structures, elles donnent l'impression d'acquiescer une vie propre une fois introduites dans notre monde ; elles deviennent des représentants d'une autre espèce. Au lieu d'exercer un contrôle sur la technologie, nous cohabitons avec elle, qu'elle soit amie ou ennemie. L'idée que les appareils photo et caméras de toutes sortes ne font pas seulement partie de notre quotidien, mais qu'ils jouent un rôle majeur

were both represented and present physically in many of the works. Acting as a kind of nexus for this conceptual strand was Montreal artist Michel Campeau's series *Industrial Splendour and Fetishism: The Bruce Anderson Collection* (2013), on view at the Montreal Museum of Fine Arts. Certainly a pleasure to behold, the images in this series each showcase a photographic object of the analogue age pictured on a black background and lit to emphasize texture, mass, and colour. The idiosyncrasies of each object – the crackles of leather, the sheen of metal, the curling letters of a brand name – are what viewers are invited to consider, as well as the reality that such specimens are extinct. Contributing to the obsolescence of these exhibits is the fact that, with only a few exceptions, Campeau chose not to represent the most famous brands or models of photography's history (of which the Bruce Anderson Collection undoubtedly contains many examples). The past being pointed to is therefore not just that of a technology, but that of an idiosyncratic (and decentralized) industry.

The notion that cameras have character was also apparent in Finnish artist Elina Brotherus's art, presented at Optica, and especially in her video *Artists at Work* (2010), which shows her in the act of modelling for two male painters, whose numerous depictions of her, always in the same pose, are accumulated and added to the studio scene. Although Brotherus's body is consistently in the frame, she is accompanied by her two cameras, set up on tripods in the room, which she periodically uses to document the proceedings – thus flipping the roles of observer and observed. Brotherus's cameras, which appear alongside her in some of the portraits produced by the two painters, are her tools, but they also seem to act as guardians, providing an invisible sheath of protection for the artist's scrutinized body.

A comparable optical game could be witnessed in *Exposure #55: Munich, Waisenhausstrasse 65, 01.17.08, 1:55 p.m.* (2008), the photographic installation by Barbara Probst, whose practice is based in Munich and New York and who was one of the four artists showcased at VOX. Composed of twelve views taken simultaneously by twelve cameras, the installation was displayed in a narrow room that evoked the confined space of the empty apartment pictured. The artist's main subjects are a woman and a young girl; yet also visible are the cameras that capture them from various, occasionally uncomfortable (sur-reptitious or overly proximate) points of view. Calling attention to the subjectivity and instability of perception, Probst's piece also makes manifest the ubiquity of the camera's gaze.

The physical presence of photographic paraphernalia was perhaps most powerful in Montreal artist Véronique Ducharme's work, exhibited in the smaller room at Galerie B-312. Essentially a slide show, Ducharme's *Encounters* (2012–13) is a cleverly choreographed installation that uses three 35 mm projectors – which apparently were part of a display at Expo 67 – set up in the centre of the room and displaying intermittently, on two walls, photographs of animals in nature taken with a hunting camera. Triggered by the movement of approaching wildlife, this autonomous camera captures animals as they appear in the absence of human consciousness. The work's strength is heightened by the placement of the projectors, which oblige the viewer wanting to have an unobstructed view of all images

dans notre manière de percevoir et d'être perçus parcourait en filigrane toutes les expositions de la biennale.

Le corps de l'appareil. L'un des effets de cet ensemble d'expositions sur le visiteur était une prise de conscience grandissante de ce qu'implique l'action des appareils et autres formes de matériel photographique, à la fois représentés et physiquement présents dans de nombreuses œuvres. La série de Michel Campeau *Splendeur et fétichisme industriels. La collection Bruce Anderson* (2013), exposée au Musée des beaux-arts de Montréal, constituait en quelque sorte le point névralgique de ce courant conceptuel. C'était un réel plaisir de contempler ces images, dont chacune montrait un objet issu de l'ère de la photographie analogique, présenté sur un fond noir et éclairé de façon à souligner sa texture, sa masse et sa couleur. Le spectateur était invité à considérer les caractéristiques de chaque objet – les craquelures du cuir, la brillance du métal, les lettres incurvées d'un nom de marque – et le fait que ces spécimens appartiennent à des espèces disparues. Soulignant leur obsolescence, Campeau a choisi de ne pas inclure les marques ou les modèles les plus célèbres de l'histoire de la photographie, dont la collection Bruce Anderson contient certainement de nombreux exemples. Cette époque révolue n'est donc pas simplement celle d'une technologie, mais celle d'une industrie véritable – et décentralisée.

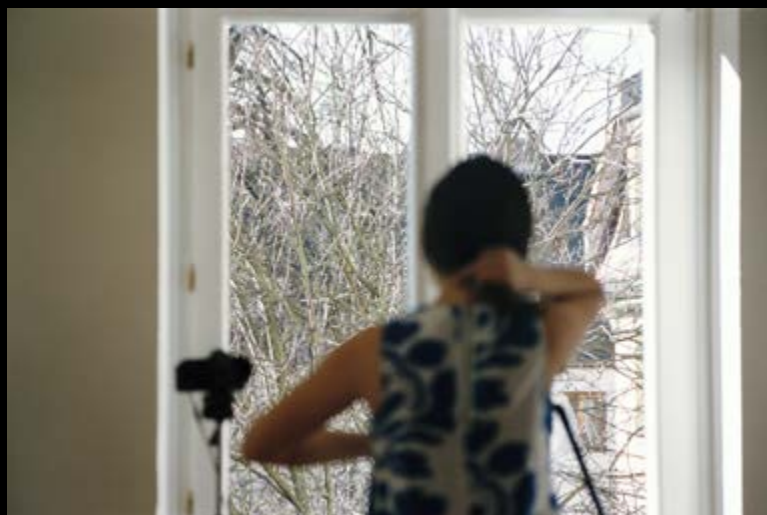
Ce qu'implique l'idée selon laquelle les appareils photo ont une personnalité était également apparent dans le travail de l'artiste finnoise Elina Brotherus, exposé par Optica, et particulièrement dans sa vidéo *Artists at Work* (2010), qui la montre en train de poser pour deux peintres masculins; leurs nombreuses représentations d'elle, toujours dans la même pose, s'accumulent dans le studio au fur et à mesure qu'elles sont produites. Bien que Brotherus soit chaque fois dans le cadre, elle est accompagnée par ses deux appareils photo, installés sur des trépieds, qu'elle utilise régulièrement pour documenter le tout – inversant ainsi les rôles d'observateur et d'observé. Les appareils de Brotherus, qui apparaissent à côté d'elle dans certains portraits peints par les deux hommes, sont ses outils, mais ils semblent aussi agir en tant que gardiens, figurant une protection invisible autour du corps minutieusement observé de l'artiste.

Un jeu d'optique similaire était à l'œuvre dans *Exposure #55: Munich, Waisenhausstrasse 65, 01.17.08, 1:55 p.m.* (2008), installation photographique de Barbara Probst, qui travaille à Munich et à New York et qui faisait partie des quatre artistes présentés par VOX. Composée de douze images prises simultanément par douze appareils, l'installation était exposée dans une pièce étroite rappelant l'espace confiné de l'appartement vide où se situait la scène. Les principaux sujets de l'artiste sont une femme et une fillette, mais on remarque aussi les appareils photo qui les captent depuis des points de vue variés, parfois gênants (indiscrets ou exagérément proches). Tout en attirant notre attention sur la subjectivité et l'instabilité de la perception, Probst rend également manifeste l'ubiquité des appareils qui nous regardent.

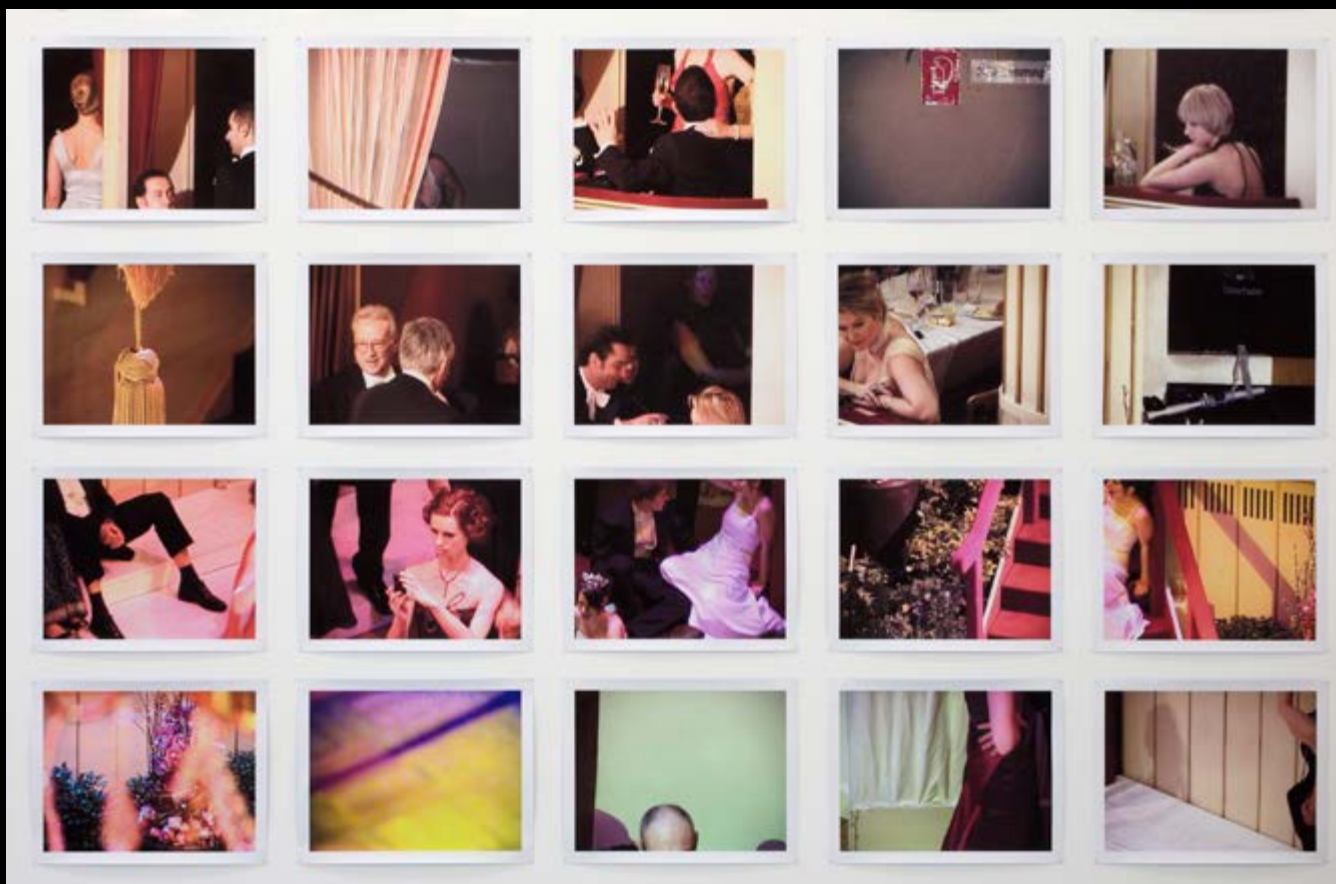
C'est peut-être dans le travail de Véronique Ducharme, montré dans la petite salle de la Galerie B-312, que la présence physique du matériel photographique était la plus perceptible. Sous la forme d'une projection de diapositives, *Encounters* (2012–2013) est une installation habilement chorégraphiée utilisant des



Elina Brotherus, *Nu aux bottes de randonnée*, from the series / de la série *12 ans après*, 1999–2012, pigment ink print on Fine Art Baryta rag paper / épreuve à jet d'encre à pigments sur papier chiffon baryté beaux-arts, 90 x 110 cm; *Exercice d'équilibre*, 2011, from the series / de la série *12 ans après*, 1999–2012, 90 x 120 cm ea. / ch.



Barbara Probst, *Exposure #55: Munich, Waisenhausstrasse 65, 01.17.08, 1:55 p.m.*, 2008, images from the work / images tirées de l'œuvre, Ultrachrome ink on cotton paper / encre Ultrachrome sur papier de cotton, 75 x 112 cm ea. / ch. (12)



Jules Spinatsch, *Surveillance Panorama Project No. 4: Vienna MMIX 10008/7000, Speculative Portrait of a Society*, 2009–2011, installation detail / détail de l'installation *Bloc Les Illustres*, inkjet prints / épreuves à jet d'encre, 27 x 36 cm ea. / ch.

Véronique Ducharme, 2012/09/27 00:45:37, 2012, de la série *Encounters* (2012-2013), digital image taken with an automatic camera used for hunting / image numérique prise avec un appareil automatique utilisé pour la chasse



Trevor Paglen, *Reaper Drone: Indian Springs, NV; Distance – 2 miles*, 2010, c-print / épreuve chromogénique, 76 x 91 cm

to stand close to them and become intimate with the physicality of their functioning. Recalling the sounds and warmth of a gun, these machines cast the viewer in the role of predator.

Invisible Apparatuses. The invisibility or intangibility of such “structures of seeing” was another conceptual thread running through many of the artworks included in *Drone*. Falling within this category while simultaneously emphasizing the physicality of machinery was Montreal-based artist David K. Ross’s film *Le Phare* (2012). On view at La Maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, the thirteen-minute film beautifully and exhaustively documents, from a variety of angles, the workings of the beacon that every night illuminates the city of Montreal from the rooftop of Place Ville Marie. Making tangible a feature of city life that most Montrealers can experience only from afar, as an iconic yet immaterial presence, *Le Phare* allows viewers finally to return the beacon’s gaze.

The theme of Orwellian surveillance was addressed in several works, including *Surveillance Panorama Project No. 4: Vienna MMIX 10008/7000*, *Speculative Portrait of a Society* (2009–11) by Swiss artist Jules Spinatsch. The large-scale display, presented within the group show at the Darling Foundry, consisted of 120 photographs, arranged in a grid, chosen from 10,008 shots of the 2009 Vienna Opera Ball taken with two computer-operated cameras over the course of the eight-hour event. The images selected by Spinatsch illustrate the automatism of the cameras, which cannot discriminate between the figures of Vienna’s high society attending the ball and trivial details such as flecks of dust on a chandelier. Exemplifying Wombell’s thesis that cameras act according to their own, non-human logic, the work furthermore presents a complex picture of the act of surveying something that is itself a spectacle.

The automatic character of photographic technology was also investigated in *Don’t Smile Now... Save it for Later!* (2008), the series by the London- and Beijing-based artist duo known as WassinkLundgren, exhibited at MAI (Montréal, Arts Inter-culturels). Comprising twenty-five photo-booth photographs, the series was made in various locations in London – mainly shopping malls, post offices, and supermarkets – by holding a mirror up to the camera to reflect and capture the people and objects outside the booths. Literally reversing what is supposed to be photographed, *Don’t Smile Now* offers a glimpse of the social structures in which photo booths are installed while rendering evident the false sense of privacy usually involved in the making of such images. Opening the photo booth up to the outside world, the artists force its camera (and subjects) to confront what lies beyond the curtain.

Trevor Paglen’s exhibition, on view at SBC Gallery, was one of the few that included representations of drones. According to the curator, the American artist and geographer’s large-format colour photographs, produced between 2006 and 2011, question the idea imposed by the (American) media that war is always somewhere else, somewhere far away. War is very much at work on home soil; Paglen’s “landscapes” show large expanses of colourful sky whose splendour is interrupted by the tiny intrusion of a drone in flight. Accompanying such landscapes were (in addition to other works) eight albumen prints revealing similar

projecteurs 35 mm – provenant apparemment d’une présentation d’Expo 67 – installés au centre de la pièce et affichant de façon intermittente, sur deux murs, des images d’animaux prises dans la nature par un appareil photo de surveillance. Réagissant au mouvement des bêtes sauvages qui s’en approchent, cet appareil autonome capte les animaux tels qu’ils apparaissent en l’absence de conscience humaine. La force de l’œuvre est accentuée par la localisation des projecteurs, puisque le spectateur doit se mettre près d’eux pour avoir une vue complète des images, ce qui le plonge dans l’intimité physique de leur fonctionnement. Les bruits et la chaleur des projecteurs rappellent ceux d’un fusil, plaçant ainsi le spectateur dans le rôle du prédateur.

Dispositifs invisibles. L’invisibilité ou l’intangibilité de telles « structures de vision » constituait un autre courant conceptuel circulant à travers de nombreuses œuvres de la biennale. Le film de l’artiste montréalais David K. Ross *Le Phare* (2012) entrait dans cette catégorie, tout en soulignant la présence physique de la machine. Montré à la maison de la culture du Plateau-Mont-Royal, ce film de treize minutes donne à voir, sous divers angles, les trajets lumineux du gyrophare qui illumine chaque soir la ville

[...] Wombell expliquait son désir de reconsidérer l’histoire de la photographie et ses 175 ans d’existence dans une perspective beaucoup plus globale, en envisageant l’appareil photo comme témoignant d’une révolution majeure dans un millénaire d’évolution technologique.

de Montréal depuis le toit de la Place Ville Marie. En rendant tangible un aspect de la vie urbaine que la plupart des Montréalais ne peuvent expérimenter que de loin, comme une présence iconique mais immatérielle, *Le Phare* permet enfin aux spectateurs de rendre au gyrophare son regard.

Le thème d’une surveillance à la Orwell était abordé par plusieurs œuvres, dont *Surveillance Panorama Project No. 4: Vienna MMIX 10008/7000*, *Speculative Portrait of a Society* (2009–2011) de l’artiste suisse Jules Spinatsch. Ce projet imposant, présenté dans le cadre de l’exposition collective à la Fonderie Darling, consistait en 120 photographies, disposées sous forme de grille, choisies parmi les 10 008 images prises par deux caméras automatisées au bal de l’Opéra de Vienne en 2009, pendant les huit heures où se déroulait l’évènement. Les vues sélectionnées par Spinatsch illustrent l’automatisme des caméras, qui ne peuvent pas faire la différence entre les figures de la haute société viennoise participant au bal et des détails triviaux comme les particules de poussière sur un chandelier. Exemplifiant la thèse de Wombell selon laquelle les appareils agissent d’après leur propre logique non humaine, l’œuvre offre par ailleurs un tableau complexe de l’acte de surveillance, qui est en lui-même un spectacle.

Le duo WassinkLundgren, basé à Londres et à Beijing, examinait également le caractère automatique de la technologie photographique avec sa série *Don’t Smile Now... Save it for Later!* (2008),

views of drones in flight, seen here travelling over Indian Springs, Nevada – the site of military drone installations. By using this nineteenth-century process to depict present-day technology, and by referencing on several levels the photographs of Eadweard Muybridge, Paglen seems to be arguing that photography has always been about the development of instruments of surveillance.

Making another link with photography's past, the exhibitions at the CCA proposed an eye-opening combination of images by Donovan Wylie, from Northern Ireland, and Ilse Bing, a leading modernist photographer from Germany, shown under the shared

The idea that cameras of all descriptions
not only are part of our everyday lives
but play a starring role in the way
we perceive and are perceived ran through
all of the exhibitions in the biennial.

title *H-Block*. Separated by over seventy years, these projects both illustrate how the state and state surveillance can be integrated into a building's very design. Offering a detailed, gradual representation of the dismantling and eventual destruction of the Maze prison in Northern Ireland over the course of the 2000s, Wylie's extensive photographic series was compared with Bing's documentation in 1930 of the Henry and Emma Budge-Heim social housing project, a modernist home for the elderly in Frankfurt. Although intended for different purposes, these structures, which both employ the H-block configuration, are also equally driven by a will to control through the spatial ordering of bodies. Although Bing's approach to her subject matter was, in contrast to Wylie's, based on utopian ideas, these exhibitions similarly reveal how the all-seeing eye of the camera can be translated to concrete.

Contemporary History. During our interview, I asked Paul Wombell whether the retrospective aspect discernible in this edition of the Mois de la Photo à Montréal was deliberate. The association of Bing and Wylie at the CCA; the juxtaposition, at the McCord Museum, of contemporary works by Mishka Henner with aerial views of Montreal made in the 1960s and 1970s; the screening of Michael Snow's 1971 film *La Région centrale*; and the general inclusion of several artworks produced during the 1990s gave the edition a historical dimension uncommon in contemporary art biennials. Confirming my impression, the curator offered, "I don't like the word contemporary, because it suggests that everything has to be new, of this moment. The ideas and thoughts in this project are about today, but they go back hundreds, in fact thousands of years. . . . It was important to me that there be work that is twenty years old, and some work from the 1930s. . . . This is about questioning how technology, photography, and the camera have functioned historically. That we need to rethink how we write about photography and the history of photography was part of the project." Focusing on the role that the camera – not as a tool, but as an instrument, as Wombell is wont to proclaim – plays and has played

exposée à MAI (Montréal Arts Interculturels). Les trente-cinq photomaton ont été réalisés à divers endroits de Londres – principalement dans des centres commerciaux, des bureaux de poste et des supermarchés – en tenant un miroir devant l'objectif, pour refléter et capter les gens et les objets situés à l'extérieur de la cabine du photomaton. Inversant littéralement le principe de ce dispositif photographique, *Don't Smile Now...* offre un aperçu des structures sociales dans lesquelles les photomaton sont installés, tout en mettant en évidence le faux sentiment d'intimité qui accompagne la réalisation de ce genre d'images. Les artistes ouvrent la cabine du photomaton au monde extérieur, confrontant ainsi l'appareil photo (et ses sujets) à ce qui se passe de l'autre côté du rideau.

L'exposition de Trevor Paglen, à la galerie SBC, faisait partie des rares projets où figuraient des représentations de drones. Selon le commissaire, les photographies grand format de l'artiste et géographe américain, réalisées entre 2006 et 2011, remettent en question l'idée imposée par les médias (américains) que la guerre se déroule toujours ailleurs, loin. La guerre est bel et bien à l'œuvre sur notre territoire; les « paysages » de Paglen montrent des pans de ciel aux couleurs splendides, perturbés par la minuscule intrusion d'un drone en vol. Parallèlement à ces paysages (et à d'autres œuvres), huit épreuves albuminées montraient également des images de drones en vol, cette fois en train de survoler Indian Springs, au Nevada – le site de leur base militaire. En utilisant ce procédé du 19^e siècle pour décrire la technologie actuelle, et en évoquant de plusieurs façons les photographies d'Eadweard Muybridge, Paglen semble suggérer que la photographie s'attache depuis toujours à élaborer des instruments de surveillance.

Établissant un autre lien avec le passé de la photographie, le Centre Canadien d'Architecture proposait une édifiante combinaison d'images réalisées par Donovan Wylie (Irlande du Nord) et par la photographe Ilse Bing (Allemagne), figure majeure du courant moderniste, sous le titre commun *H-Block*. Séparées par plus de soixante-dix ans, ces œuvres illustrent toute deux la façon dont l'État et son désir de surveillance peuvent s'immiscer dans la conception même d'un bâtiment. Wylie relate en détail le démantèlement graduel puis la destruction de la prison de Maze en Irlande du Nord au cours des années 2000, impressionnante série comparée ici à celle réalisée par Bing dans les années 1930 pour documenter le projet de logement social Henry et Emma Budge-Heim, un foyer moderniste pour les personnes âgées à Francfort. Bien que destinés à des usages différents, ces bâtiments utilisent tous les deux une configuration en H, et témoignent d'une même volonté de contrôle sur la répartition spatiale des individus. L'approche de Bing était fondée sur un idéal utopique, contrairement à celle de Wylie, mais ces deux œuvres révèlent chacune une manière de transposer l'œil omniprésent de l'appareil photo à la réalité concrète du béton.

Histoire contemporaine. Lors de notre entretien, j'ai demandé à Paul Wombell si la perspective rétrospective de cette présentation du Mois de la Photo à Montréal était délibérée. L'association de Bing et Wylie au CCA; la juxtaposition, au Musée McCord, d'œuvres contemporaines de Mishka Henner avec les vues aériennes de Montréal datant des années 1960 et 1970; la projection du film de Michael Snow *La région centrale*, réalisé en 1971; le fait que plusieurs expositions incorporent des œuvres produites durant



Donovan Wylie, *Prison Cell. H-Block 5. B-Wing 2/25. Maze Prison. Northern Ireland*, 2003; *Inner Fence. Deconstruction of Maze Prison. Maze Prison. Northern Ireland*, 2009, from the series / de la série *The Maze* (2003–2009), colour digital pigment print / épreuve pigmentaire numérique couleur, 30 x 40 cm, 42 x 50 cm



Ilse Bing, *View of the glass partitions on the balconies of the Budge Foundation Old People's Home, Frankfurt am Main, Germany*, 1930, gelatin silver print / épreuve argentique à la gélatine, 28 x 22 cm, CCA Collection, courtesy of the / permission du CCA © Estate of / Succession Ilse Bing



Mishka Henner, *NATO Storage Annex*, Coevorden, Drenthe, 2011, from the series / de la série *Dutch Landscapes* (2011), archival inkjet print / épreuve à jet d'encre sur papier archive, 50 x 56 cm; *The Bonaventure Expressway and University Street* / *l'autoroute Bonaventure et la rue University*, Montreal, aerial view / vue aérienne, 1968, positive on glass / positif sur verre, 24 x 24 cm, courtesy of the / permission de McCord Museum

in human perception, *Drone: The Automated Image* was a compelling demonstration of how the history of photography should be rethought.

1 The 13th edition of *Le Mois de la Photo* à Montréal also presented the artists Raphaël Dallaporta, Max Dean, Pascal Dufaux, Expvislab, Mona Hatoum, Craig Kalpakjian, Suzy Lake, Jon Rafman, Thomas Ruff, Tomoko Sawada, Kevin Schmidt, Cheryl Sourkes, Jana Sterbak, Penelope Umbrico, and Michael Wesely. www.moisdelaphoto.com

Zoë Tousignant is a historian of photography and an independent curator working in Montreal. She is a recent graduate of the PhD program in art history at Concordia University. Her research interests centre on the dissemination of photographic culture, both historically and in the present.

les années 1990, tout cela a donné ici une dimension historique inhabituelle dans les biennales d'art contemporain. Confirmant mon impression, le commissaire précisa : « Je n'aime pas le mot contemporain, car il suggère que tout doit être nouveau, issu du moment présent. Les idées et les réflexions qui sous-tendent ce projet nous parlent d'aujourd'hui, mais elles remontent à des centaines, voire des milliers d'années... Il était important pour moi d'inclure des œuvres qui ont vingt ans et d'autres qui datent des années 1930... Il s'agit de discerner comment la technologie, la photographie et l'appareil photo ont fonctionné ensemble, historiquement. Le fait que nous devons repenser notre manière d'écrire sur la photographie et son histoire est l'une des composantes de ce projet. » En mettant l'accent sur le rôle que l'appareil photo – non en tant qu'outil, mais en tant qu'instrument, comme le souligne souvent Wombell – joue et a joué dans la perception humaine, *Drone : l'image automatisée* a composé une fascinante démonstration de l'approche avec laquelle nous devrions réexaminer l'histoire de la photographie. Traduit par Emmanuelle Bouet

1 Le 13^e Mois de la Photo à Montréal présentait aussi les artistes suivants : Raphaël Dallaporta, Max Dean, Pascal Dufaux, Expvislab, Mona Hatoum, Craig Kalpakjian, Suzy Lake, Jon Rafman, Thomas Ruff, Tomoko Sawada, Kevin Schmidt, Cheryl Sourkes, Jana Sterbak, Penelope Umbrico et Michael Wesely. www.moisdelaphoto.com

Zoë Tousignant, historienne de la photographie et commissaire indépendante, travaille à Montréal. Elle a récemment achevé une thèse en histoire de l'art à l'Université Concordia. Ses recherches concernent principalement la dissémination de la culture photographique, historiquement et aujourd'hui.