Document generated on 07/18/2025 9:28 p.m.

**Ciel variable**
**Art, photo, médias, culture**

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

# Lettre à Paul Wombell
## Post-scriptum and Afterthoughts About the Automated Image
# Letter to Paul Wombell
## Post-script and Afterthoughts About the Automated Image

Jean Gagnon

Number 96, Winter 2014

URI: https://id.erudit.org/iderudit/71016ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gagnon, J. (2014). Lettre à Paul Wombell : Post-scriptum and Afterthoughts About the Automated Image / Letter to Paul Wombell: Post-script and Afterthoughts About the Automated Image. *Ciel variable*, (96), 99–101.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

# Lettre à Paul Wombell

## Post-scriptum and Afterthoughts About the Automated Image

JEAN GAGNON

J'ai eu le plaisir d'être invité par Chuck Samuels, directeur du Mois de la Photo à Montréal, à me joindre à Paul Wombell, commissaire de l'évènement de cette année, pour assister à la présentation de courts métrages d'art vidéo et de *La région centrale* (1970) de Michael Snow à la Cinémathèque québécoise. Bien sûr, le thème général de 2013, *Drone : l'image automatisée*, posait la question de l'automatisation ou de l'autonomie des appareils ou des instruments, mais aussi, comme le relevait l'entretien de Jacques Doyon avec le commissaire, cela pose la question de l'intention (*agency*).

Les termes ainsi posés nous permettent d'avancer une critique de l'image dite « automatisée », mais à condition de mieux définir et distinguer l'appareil de l'instrument, l'appareillage de l'instrumentation. Si on lit l'entretien de Doyon et Wombell en français et en anglais, un glissement de sens entre le français « appareil » et sa traduction anglaise par « *instrument* » nous apparaîtra avec évidence. J'ai discuté ailleurs des problématiques de traduction autour du terme d'appareil, que je proposais de traduire en anglais par « *apparel* », pour le distinguer d'instrument et de dispositif, ce dernier étant généralement traduit par « *apparatus*[1] ». Je vais ici aller plus directement au cœur de la question : celle de distinguer entre l'appareillage de la vision et son instrumentation.

Au cours des années 2000, on a théorisé la notion d'appareil sous l'impulsion de Jean-Louis Déotte[2]. Pierre-Damien Huyghle de « l'art au temps des appareils » et d'une « condition photographique de l'art[3] » au sein de laquelle l'appareil (photo) « invente corrélativement, en l'absence de savoir-faire approprié, un sujet et un objet [et] met au point un état possible de cette corrélation[4] ». L'appareil y est pesé comme ce qui fait indépendamment de l'œil, ou même ce qui donne à voir ce que « l'œil nu » ne saurait voir. Huyghe affirme de plus que les appareils échappent à toute « instrumentalisation ». La théoricienne de la danse Véronique Fabbri distingue quant à elle l'appareil, qui agence le « matériau et le rend disponible pour sa transformation ou sa mise en œuvre », de « l'instrument, l'outil ou la machine, [qui] ont pour commune fonction de transformer un matériau, de le soumettre à une forme ».[5] Ces distinctions n'empêchent toutefois pas l'un comme l'autre de confondre l'instrumentalisation de la nature et des personnes à des fins dont la qualification relève d'un jugement moral, éthique ou politique, avec l'action ou le jeu instrumenté. Dans la perspective où l'appareil permet l'agencement du matériau et sa mise à disposition, il est en fait plus productif de concevoir l'instrument comme moyen d'interaction et de jeu autant que comme intentionnalité au service de fins qui peuvent être par ailleurs bienfaisantes ou malfaisantes.

Ainsi, l'idée que les réseaux et Internet modifient les rapports de l'espace privé et de l'espace public peut être conçue comme un effet de l'appareillage. Les technologies, les ordinateurs et les caméras qui quadrillent maintenant la planète – tout cet appareillage environnant – permettent surtout d'effacer la frontière du privé et du public en faisant de la sphère privée un matériau à disposition. Ils produisent une « vision » qui n'est pas tant automatisée qu'appareillée : les appareils font apparaître et rendent disponible la sphère privée dans une publicité hyperaccessible. Les œuvres de Cheryl Sourkes *Everybody's Autobiography* (2012), *Facebook Albums* (2010) et *BRB* (2010) puisent ainsi à ce matériau de la vie privée.

Mais qu'en est-il de l'instrument ? L'instrument pose effectivement la question de l'intention, mais pas uniquement dans le sens de la soumission à une fin. L' « intentionnalité instrumentale », étudiée par le philosophe des sciences Don Ihde[6], présente une phénoménologie du corps/sujet orienté vers et dans le monde, et c'est cette orientation qui constitue son intention. L'instrument en science et en musique est un médiateur entre une intentionnalité de connaissance, ou de jeu, et l'objet recherché, un objet lui-même façonné par l'usage d'instruments qui s'incarnent dans une relation au corps du chercheur, ou à celui de l'instrumentiste. Ainsi, la médiation instrumentale se double d'une médiation humaine et produit un corps/sujet instrumenté qui est un « être de relations », comme le dit Gilbert Simondon pour affirmer la dynamique des relations plutôt que la fixation du matériau par les formes, en s'opposant à l'hylémorphisme philosophique. Simondon affirme encore :

> Un important hiatus existe en effet entre le vivant et la machine […] qui vient de ce que le vivant a besoin d'information, alors que la machine se sert essentiellement de formes… Le vivant transforme de l'information en formes, l'*a posteriori* en *a priori* ; mais cet *a priori* est toujours orienté vers la réception de l'information à interpréter[7].

La chose vaut aussi pour l'instrument numérique – l'instrument construit pour traiter des informations – qui n'est pas immersif ou environnant, mais maintient plutôt une objectivation opérant à la fois une rupture et une médiation entre l'instrumentiste et l'objet (musique ou données naturelles), créant une interaction instrumentale. Le drone est un de ces instruments qui comportent une telle mise à distance : avec un soldat devant des écrans opérant un « *joystick* », comme dans un jeu vidéo. Cet instrument contrôlé à distance repose sur l'appareillage mondial des télécommunications qui transmet images et données en temps réel et fait de l'espace et du temps un matériau à la disposition d'un instrument de guerre.

* * *

Intentionnalité et contrôle sont aussi au cœur de la relation instrumentale qui opère dans une œuvre artistique telle que *La région centrale* de Michael Snow. Cette œuvre[8] montre la fine ligne qui sépare parfois l'œuvre appareillée de l'œuvre instrumentale. Ce film a été tourné grâce à un appareil muni d'un bras robotisé qui porte une caméra pouvant tourner dans tous les sens. En tant que simple enregistrement de ce que l'appareil permet de filmer, il peut être considéré comme la résultante d'une performance instrumentée.

Le projet original de Snow comportait également une dimension de jeu instrumental. Pierre Abbeloos, constructeur de l'appareil, suggéra et conçut une manière d'utiliser des bandes audio de façon à contrôler les mouvements de la caméra sur le bras mécanique. Des « bips » électroniques à différentes vitesses et à différents timbres furent enregistrés à cette fin ; cependant, l'artiste et l'ingénieur n'eurent pas le temps de perfectionner et d'utiliser ce système.

Le son fut donc réalisé après le montage des images. Plus tard, Snow remodela le son à l'aide d'un petit oscillateur-synthétiseur dans la logique originale d'une partition modulée par la bande-image et le découpage technique final[9]. Cette approche de la composition et de l'exécution de la composante sonore de l'œuvre est intéressante à la fois en tant qu' « art appareillé » et « art instrumenté ». Conçue comme relevant

Les termes ainsi posés nous permettent d'avancer une critique de l'image dite « automatisée », mais à condition de mieux définir et distinguer l'appareil de l'instrument, l'appareillage de l'instrumentation.

de l'appareil, l'œuvre conditionne la sensibilité et la perception en mettant le paysage à la disposition d'un regard désincarné ; conçue comme un instrument, elle est composée par l'artiste de sorte à s'exécuter selon un programme. *La région centrale* serait-elle alors l'enregistrement d'une œuvre instrumentale pour le cinéma ?

Je laisserai cette dernière question sans réponse. Mais la distinction entre appareillage et instrumentation me semble cruciale pour articuler notre rapport désormais technologique au monde et éviter l'écueil d'une position technophobique aussi bien que techno-utopiste. Que cette distinction s'applique dans le strict domaine de l'art ou dans les sphères plus globales de la vie et de la culture, elle permet d'aborder les aspects moraux et politiques en distinguant les niveaux d'intentionnalité. Une fois que la technologie engage, déploie ou agence un matériau, celui-ci devient ensuite la proie autant des artistes, des scientifiques que des soldats de tout acabit.

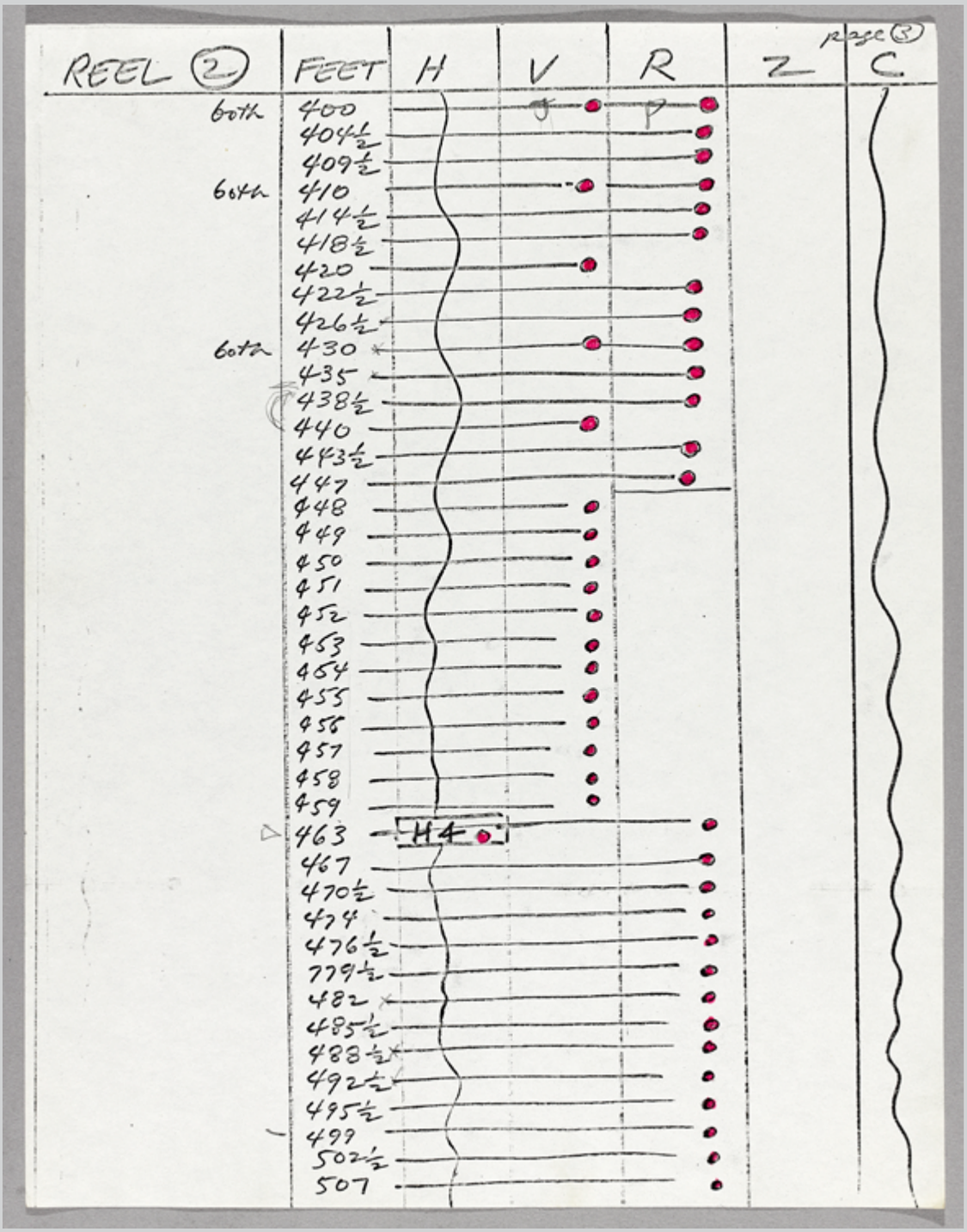
---

**1** Gagnon, Jean, « Apparatus, Instrument, Apparel: An Essay of Definitions », dans Edward A. Shanken (dir.), *New Media, Art-Science and Contemporary Art: Towards a Hybrid Discourse?*

[accessible en ligne], *Artnodes*. n° 11, 2011 p. 80-84. Consulté le 12/10/2013. http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-no11-gagnon **2** Déotte, J.-L. dir., *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2005. (dir.), *Le milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2008. *L'époque des appareils (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2001. *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007. Déotte, J.-L., M. Froger, S. Mariniello, (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, Montréal, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007. **3** Huyghe, P.-D. (dir.) *L'art au temps des appareils*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2005. **4** *Ibid.*, p. 25. **5** Fabbri, V, « De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse », dans P.-D. Huygue (dir.), *L'art au temps des appareils*, p. 96. **6** Ihde, D., *Instrumental Realism: The Interface between Philosophy of Science and Philosophy of Technology*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1991. **7** Simondon, G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, p. 137. **8** Présentée à la Cinémathèque québécoise le 17 septembre 2013 dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal. **9** Gagnon, Jean, *Digital Snow* [DVD-ROM], 2002, Montréal, Fondation Daniel Langlois ; Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou ; *Anarchive 2*, aussi accessible en ligne : www.fondation-langlois.org/digital-snow. Consulté le 19 octobre 2013.

***Jean Gagnon** est actuellement directeur des collections à la Cinémathèque québécoise à Montréal. Titulaire d'un Bachelor of Fine Arts, Major in Film Production and Film Studies, il a travaillé trois ans au Conseils des arts du Canada avant d'être conservateur associé des arts médiatiques au Musées des beaux-arts du Canada pendant sept ans et directeur général de la Fondation Daniel Langlois pour l'art, la science et la technologie pendant 10 ans. À son parcours s'ajoute des expériences d'enseignement dans plusieurs universités canadiennes ainsi que des expériences de consultation auprès d'organismes culturels. Il a récemment entrepris un doctorat en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal.*

*Jean Gagnon is the director of collections at the Cinémathèque québécoise à Montréal. After earning a BA in fine arts, with a major in film production and film studies, he worked at the Canada Council for the Arts for three years before becoming associate curator of media arts at the National Gallery for Canada, a position he held for seven years; he then was executive director of the Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology for ten years. He has taught in a number of Canadian universities and acted as a consultant for cultural organizations. Recently, he undertook doctoral studies in art studies and practices at the Université du Québec à Montréal.*




**Michael Snow,** pour / for *La région centrale,* partition / score, 1970-1971, Fonds Michael Snow, Edward P. Taylor Research Library and Archives, Musée des beaux-arts de l'Ontario / Art Gallery of Ontario

# Letter to Paul Wombell

## Post-script and Afterthoughts About the Automated Image

JEAN GAGNON

I had the pleasure of being invited by Chuck Samuels, the director of Le Mois de la photo à Montréal, to join Paul Wombell, the curator of Le Mois de la photo 2013, at the screening of art video shorts and a presentation of Michael Snow's *La région centrale* (1970) at La Cinémathèque québécoise. Of course, the general theme of this year's edition, *Drone: The Automated Image*, explored the issue of the automation and autonomy of machines and instruments, but also, as Jacques Doyon's interview with Wombell revealed, that of agency.

In these terms, it becomes possible to advance a critique of the "automated" image, but first we must come up with better definitions and ways to distinguish the machine from the instrument, the machinery from the instrumentation. If we read Doyon's interview with Wombell in French and English, there is an obvious shift in meaning between the French *appareil* and its English translation as "instrument." I have discussed elsewhere the translation issues around the term *appareil*, which I proposed to translate into English as "apparel," to differentiate it from *instrument* and from *dispositif*, which is often translated as "apparatus."[1] Here, I will go more directly to the heart of the question: how to distinguish between the machinery and the instrumentation of vision.

During the 2000s, Jean-Louis Déotte led the way in theorizing the notion of *appareil*.[2] In his book *L'art au temps des appareils*, Pierre-Damien Huyghe writes of a "photographic condition of art"[3] within which the (photographic) machine "invents correlatively, in the absence of appropriate savoir-faire, a subject and an object [and] develops a possible state for this correlation."[4] The machine is conceived of here as something that causes to appear, that enables the eye to see independently, or that reveals what the naked eye cannot see. Huyghe also states that machines evade all "instrumentalization." The theoretician of dance Véronique Fabbri distinguishes the machine, which "arranges the material and renders it available for its transformation or for being set in motion," from the "instrument, tool, or apparatus, [which] have the common function of transforming a material, of submitting it to a form."[5] These distinctions, however, do not prevent Déotte and Fabbri from confusing the instrumentalization of nature and people, for purposes whose qualification arises from a moral, ethical, or political judgment, with instrumentalized action or play. In a perspective in which the machine allows for material to be arranged and rendered available, it is in fact more productive to think of the instrument as a means of interaction and play as much as a form of agency serving purposes that may, moreover, be beneficial or destructive.

Thus, the idea that networks and the Internet change the relations between private and public space may be thought of as an effect of machinery. The technologies, computers, and cameras that now crisscross the planet – all of this ambient machinery – make it possible to erase the border between private and public by making the private sphere a material that is available. They produce a "vision" that is not so much automated as machinic: machines reveal the private sphere and render it available in a hyper-accessible public sphere. Cheryl Sourkes's works – *Everybody's Autobiography* (2012), *Facebook Albums* (2010), and *BRB* (2010) – draw on such material from private life.

But what about the instrument? In effect, the instrument poses the question of agency, but not only in the sense of use for a purpose. The notion of instrumental agency, studied by the philosopher of science Don Ihde,[6] presents a phenomenology of body/subject oriented toward and within the world, and it is this orientation that constitutes its agency. In science and in music, the instrument is a mediator between an intentionality of knowledge, or play, and the objective sought – an objective shaped by the use of instruments that are embodied in a relationship with the researcher's, or instrumentalist's body. Thus, instrumental mediation is coupled with human mediation and produces an instrumentalized body/subject that is a "being of relations," as Gilbert Simondon calls it to emphasize the dynamic of relations rather than the fixing of the material by forms, as opposed to philosophical hylomorphism. Simondon states, "A wide gap exists, in fact, between living beings and the machine . . . that comes from the fact that the living being needs information, whereas the machine uses essentially forms. . . . The living being transforms information into forms, the *a posteriori* into the *a priori*; but this *a priori* is always oriented toward receiving information to interpret."[7]

This is true also of the digital instrument – the instrument built to process information – which is neither immersive nor ambient, but maintains an objectification that establishes both a rupture and a mediation between the instrumentalist and the object (music or natural data), creating an instrumental interaction. The drone is one of the instruments that involves such a distancing: a soldier sits before a screen operating a joystick, as if playing a video game. This remote-controlled instrument is based on the global telecommunications machinery that transmits images and data in real time and makes space and time into material rendered available to an instrument of war.

* * *

Agency and control are also at the core of the instrumental relations operating in an artwork such as Michael Snow's *La région centrale*. This work[8] shows how fine is the line that sometimes separates the machinic work from the instrumental work. The film was shot with a device with a robotized arm carrying a camera that could turn in all directions. As a simple recording of what the machine made it possible to film, *La région centrale* could be considered the result of an instrumentalized performance.

Snow's original project also involved a dimension of instrumental play. Pierre Abbeloos, the builder of the device, suggested and designed a way to use audio tracks to control the camera's movements on the mechanical arm. Electronic beeps at different speeds and timbres were recorded for this purpose; however, the artist and the engineer did not have the time to develop and use this system.

The technologies, computers, and cameras that now crisscross the planet – all of this ambient machinery – make it possible to erase the border between private and public by making the private sphere a material that is available.

The sound was therefore produced after the images were edited. Later, Snow remodelled the sound using a small oscillator-synthesizer in the original logic of a score modulated by the image track and the final technical script.[9] This approach to composition and execution of the sound component of the artwork is interesting as both "machinic art" and "instrumentalized art." Conceived as issuing from the machine, the work influences the senses and perception by rendering the landscape available to a disembodied gaze; conceived as an instrument, the artist has composed it to be executed according to a program. So, is *La région centrale* the recording of an instrumentalized work for the cinema?

I will leave this last question unanswered. But in my view, the distinction between machine and instrument is crucial for articulating our now-technological relationship with the world and avoid the pitfalls of either a technophobic or a techno-utopian position. Whether this distinction is applied strictly in the art sphere or in more global spheres of life and culture, it allows us to address moral and political aspects by distinguishing levels of agency. Once technology engages, deploys, or arranges a material, that material then becomes prey for artists, scientists, and soldiers of all types.

1 Jean Gagnon (2011), "Apparatus, Instrument, Apparel: an Essay of Definitions," in Edward A. Shanken (ed.),"New Media, Art-Science and Contemporary Art: Towards a Hybrid Discourse?" *Artnodes* no. 11, 80–84. http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-gagnon 2 See two volumes edited by J.-L. Déotte, *Appareils et formes de la sensibilité* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2005) and *Le milieu des appareils* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques,2008); two books of which he was the author, *L'époque des appareils (Brunelleschi, Machiavel, Descartes)* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2001) and *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007); and the book that he co-edited with M. Froger and S. Mariniello, *Appareil et intermédialité* (Paris and Montréal: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2007). 3 P.-D. Huyghe (ed.), *L'art au temps des appareils* (Paris: L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2005) (our translation). 4 Ibid., 25 (author's translation; see Gagnon, Apparatus, Instrument"). 5 V. Fabbri, "De la structure au rythme. L'appareillage des corps dans la danse," in Huygue, *L'art au temps des appareils*, p. 96 (our translation). 6 D. Ihde, *Instrumental Realism: The Interface between Philosophy of Science and Philosophy of Technology* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991). 7 G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques* (Paris: Aubier, 1958), 137 (our translation). 8 Presented at the Cinémathèque québécoise on 17 September 2013 as part of Le Mois de la photo à Montréal. 9 Jean Gagnon, *Digital Snow* [DVD-ROM] (Montreal: Fondation Daniel Langlois and Paris: Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2002); *Anarchive 2*, www.fondation-langlois.org/digital-snow.