

**Ami Barak , La photographie au-delà du témoignage**  
**Une entrevue de Claire Moeder**  
**Ami Barak, Photography Beyond Evidence**  
**An interview by Claire Moeder**

Claire Moeder

Number 104, Fall 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83708ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moeder, C. (2016). Ami Barak , La photographie au-delà du témoignage : une entrevue de Claire Moeder / Ami Barak, Photography Beyond Evidence: An interview by Claire Moeder. *Ciel variable*, (104), 103–106.

## Ami Barak

### Photography beyond Evidence

An interview by Claire Moeder

**Ami Barak is the curator of the next edition of Le Mois de la Photo à Montréal, which will take place in September 2017. Invited to create a series of exhibitions and activities devoted to contemporary photography, he decided to explore the theme of the document and the ambiguity of images, and to examine whether it is still possible to have an objective picture of the world. Involved in public programs and events, including La Nuit Blanche in Paris and in Toronto, an exhibition curator who has extensively explored the work of Taryn Simon and Douglas Gordon, and a teacher, Barak defines himself as a “conservator.” He defends the high standards of those who take care of artworks and artists and look closely and watchfully at both established artists and a generation of emerging creators. In Montreal, he is planning an extensive program of exhibitions, intersecting international and national contexts to challenge our relationship with photography in an era when the daily image is omnipresent and proliferating.**

**CM:** To create your conception of the next edition of Le Mois de la Photo à Montréal, you focused on images that activate the definition of the document and the question of the veracity of what we look at. How did you decide on this approach?

**AB:** This approach to photography has been a constant for me. I have pursued it from the first exhibitions that I organized in the early 1990s, which juxtaposed the Dusseldorf school and the Bechers, with the protagonists Thomas Ruff, Thomas Struth, and Andreas Gursky, against the Vancouver school composed of artists Jeff Wall, Rodney Graham, and Ken Lum. These two approaches were “objectivist” because they were based on a search for objectivity.

The exhibitions produced for Le Mois de la Photo à Montréal will not deviate from this approach and these positions and will be in continuity with my career. In the past, I produced numerous exhibitions in which the image was used as a material of predilection, more than anything else. In Montreal, my intention is to affirm a subjectivity and a particular exhibition signature through thematic exhibitions. For this purpose, I insisted on creating an event that is expressed more as a single group exhibition, which I have defined as a main exhibition, than a series of individual exhibitions. I am interested in supporting a theme with a more articulated deployment in which

the works are side by side, in dialogue with and reflecting each other to substantiate and highlight the ideas.

**CM:** Can this approach to photography, placed under the aegis of objectivism and addressed by you in the past, be pursued today?

**AB:** I have not changed my relationship with photography, even though photography has changed direction constantly. Historically, objectivity was invalidated following the Dusseldorf school. There were radical changes related to the evolution of the status of the image and the medium itself. Digital photography created a real earthquake: now, images are everywhere and nowhere. In a sense, we could consider that it has become a sort of syndrome of absolute democracy: everyone is a photographer, takes pictures, and is convinced that his or her images are absolute evidence. The photographic gesture is everywhere; it has become something natural.

**CM:** It seems that this omnipresent photographic gesture requires a change in the aesthetic evaluation of images, our relationship with them, and our capacity to formulate theoretical tools for comprehension. How does this global democratization change our thinking about photography?

**AB:** Photography is no longer a defined object that may be determined, for example, by its support, as was the case for silver photography, and based on an essentialist philosophy that makes it possible to define borders. Today, the image, formed of millions of pixels, has become immaterial and falls within an excessively complicated context in which it becomes difficult to know where the image is. This leads us to rethink the image in a completely different way. Such a redefinition is linked no longer to processes as such, but to the way in which we may think of the ultimate purpose of the image. What can this image teach us and what can it inform us about? And according to which value criteria? For even here, there is no longer any levelling, or any hierarchy, in value judgments; we are no longer able to judge.

**CM:** So, what role could the artist have in this “ocean of images,” within this dizzying context in which we are compulsively producing images?

**AB:** In the postwar context there was a rupture and the birth of what I will call a “radical tradition”: from minimalism to conceptual art, via happenings,

situationism, and Arte Povera, the object was distanced and dissected and the plastic artist’s gaze became predominant. Photography, however, took a different path: it forsook the tradition of evidentiary photography to find itself confronting “event-related” photography. The new art photography posed the question no longer of a print or a format, but of the status and purpose of the image. Artists introduced an aspect of attitude into their approach and took a

**I am interested, in fact,  
in artists who use fixed images and  
video to support a political discourse  
or a sociological charge.**

position toward the subjectivity specific to the photographic act. I note also that this idea of calling upon an image to defend a thesis is becoming a constant. Now, images are made with the desire to bear a message, linked to a gaze or a critical attitude in which “what you see is not what you get.”

The artist’s image has become an image of the real, whereas the image of the real has not become an artist’s image. The thrust of aesthetic adrenaline is maximal: the artist takes the image far from a semblance of the real. Even in a search for objectivity, one recognizes these images as falling under their signature. The reality of the artistic approach has taken the place of the real.

In this context, artists are trying to find a form of expression, a type of approach that sets them apart. They appeal to images only when they have a project for which the image has a specific role. They use photography, video, or even return to the object in an approach in which discourse takes priority over medium. I am interested, in fact, in artists who use fixed images and video to support a political discourse or a sociological charge. Here, the question of the document becomes a political question, with an activist dimension. A good example is Taryn Simon’s *Innocence* project: the image is a piece of evidence in a trial, it serves as proof.

**CM:** How does the theme chosen for Le Mois de la Photo à Montréal intersect with this highly subjective fabrication of the image?

**AB:** For the theme of the next Mois de la Photo à Montréal, *What Does the Image Refer To?*, I wanted to

refer to the fact that, for artists who use photography in a significant manner, the idea is no longer to take pictures, but to use them astutely. This consists of saying that the image has never been a window on the world, despite what the collective unconscious continues to consider the truth of the image. I want to bring together artists whose work constitutes an advance. And, in the spirit, I am trying to show that there exist positions that have been constant across the generations. There is renewal, of course, but also something that fades in every generation, something that is presented in the form of ricochets, returns, reprises, and that continues for many years.

**CM:** What makes photography unique today?

**AB:** Photography has settled down, but it may still rise up. The artists of the new generation are still laying claim to great freedom, a freedom that was inscribed in radical postwar research. We are the continuers of this radical tradition, even if certain artists use photography only, or even if they move on to installation or performance or other media. In other cases, the image is used as a sort of third material for the

establishment of mechanisms in three dimensions. This does not necessarily renew practices, but it shows the share of freedom in a context in which use of the image has become a kind of democratic excess, a context in which everyone makes images.

**CM:** You will touch upon a different geographic and identity-related era with Montreal. What will that change for you?

**AB:** We are experiencing a revolution in community that abolishes borders and opens up to a global village. I am particularly interested in these “glocal” cultural horizons, a mixture of global and local, in order to understand how diversity constitutes a formidable wealth within the great human family. One of my early aspirations was to bring Asia, Europe, and the Americas together. In fact, I have a personal and philosophical interest in diversity that integrates the First Nations. It is interesting to look at this in a transversal way, without making ghettos, so that we are able, on the contrary, to promote the existing diversity. The artists of the new First Nations generation are doing remarkably intelligent, well-positioned

work that points out partisan and racist failures and attitudes. These communities, which have been marginalized, today want to take their place in our societies with a sophisticated and intelligent form of identity-based expression. This is the issue of globalization. So how can we manage to keep our finger on the horizon? *Translated by Käthe Roth*

—  
**Claire Moeder** is a curator, author, and commentator. She has appeared on the Web and on radio, and has written for a number of magazines (*Spirale*, *Esse*, *Ciel variable*, *Zone occupée*, *Marges*) and books on photography (*Mois de la Photo à Montréal*, *Christian Marclay*). She has attended a number of research residencies (*ISCP*, *Est-Nord-Est*, *La Chambre Blanche*). She has organized individual exhibitions (*Sayeh Sarfaraz*, *Jacinthe Lessard-L.*) and recently presented a group exhibition devoted to current uses of the image (*Optica*).  
—

SUITE DE LA PAGE 106

semblant de réel. Même dans une recherche d’objectivité, l’on reconnaît ces images comme relevant de leur signature. La réalité de la démarche artistique a pris la place du réel.

Dans ce contexte, les artistes tentent de trouver une forme d’expression, un type de démarche qui leur permettent de se distinguer. Ils font appel à l’image seulement lorsqu’ils ont un projet dans lequel l’image a un rôle spécifique. Ils utilisent la photographie, la vidéo ou font même un retour à l’objet dans une approche où le discours prime sur le médium. Mon intérêt porte justement sur ces artistes qui utilisent l’image fixe et la vidéo pour soutenir un discours politique ou une charge sociologique. Là, la question du document devient une question politique, avec une dimension militante. Un bon exemple est celui du projet *Innocence* de Taryn Simon : l’image est une pièce à conviction dans un procès, elle qui sert de preuve.

**CM:** Comment la thématique abordée pour le Mois de la Photo à Montréal est-elle traversée par cette fabrication de l’image hautement subjective ?

**AB:** Pour la thématique du prochain Mois de la Photo à Montréal, *De quoi l’image est-elle le nom ?*, j’ai voulu rappeler que, pour les artistes utilisant la photographie de manière significative, le propos n’est plus de produire des images, mais de les utiliser à bon escient. Ce qui consiste à dire que la photographie n’a jamais été une fenêtre sur le monde, en dépit de ce que l’inconscient collectif continue de considérer comme la vérité de l’image. Je désire réunir des artistes dont le travail constitue une avancée. Et, dans cet esprit, je cherche à montrer qu’il existe des partis pris qui sont des constantes à travers les

générations. Il y a renouvellement bien sûr, mais aussi quelque chose qui déteint sur toutes les générations, qui se présente sous forme de ricochets, de retours, de reprises et qui se poursuit depuis de nombreuses années.

**CM:** Qu’est-ce qui singularise la photo actuellement ?

**AB:** La photo s’est assagie, mais elle peut encore se rebeller. Les artistes de la nouvelle génération se donnent encore une grande liberté, une liberté qui s’inscrit dans les recherches radicales d’après-guerre. Nous sommes les continuateurs de cette tradition radicale, et ce, même si certains artistes utilisent uniquement la photographie, ou même s’ils passent à l’installation ou à la performance, etc. Dans d’autres cas, l’utilisation de l’image est une sorte de matière tierce pour des mises en place de dispositifs en trois dimensions. Cela ne renouvelle pas forcément les pratiques, mais cela montre la part de liberté dans un contexte où l’utilisation de l’image est devenue une forme d’excès démocratique, où tout le monde fait des images.

**CM:** Vous allez toucher une aire géographique et identitaire différente avec Montréal. Qu’est-ce que cela va changer pour vous ?

**AB:** Nous vivons une révolution de la communauté qui abolit les frontières et ouvre sur un village global. J’ai un intérêt particulier pour ces horizons culturels « glocaux », mélange de global et local, afin de comprendre comment, au sein de la famille commune de l’homme, la diversité constitue une formidable richesse. D’emblée, une de mes aspirations a été de croiser l’Asie, l’Europe et les Amériques. J’ai de fait un intérêt personnel et philosophique pour une

diversité qui intègre les Premières Nations. Il est intéressant de regarder cela de manière transversale, sans fabriquer de ghettos, pour arriver, au contraire, à défendre la diversité existante. Les artistes de la nouvelle génération des Premières Nations font un travail remarquable d’intelligence et de positionnement pour pointer les failles et les attitudes partisans ou racistes. Ces communautés, qui ont été marginalisées, ont aujourd’hui la volonté de reprendre une place dans nos sociétés avec une forme d’expression sophistiquée et intelligente fondée sur leur identité. C’est cela l’enjeu de la globalisation. Alors comment arriver à garder le doigt sur l’horizon ?

—  
**Claire Moeder** est commissaire, auteure et chroniqueuse. Elle intervient sur le Web, à la radio et dans nombre de revues, dont *Spirale*, *Esse*, *Ciel variable*, *Zone occupée* et *Marges*. Elle a contribué à divers ouvrages consacrés à la photographie (*Mois de la Photo à Montréal*, *Christian Marclay*). Elle a effectué plusieurs résidences de recherches (*ISCP*, *Est-Nord-Est*, *La Chambre Blanche*), a conçu plusieurs expositions individuelles (*Sayeh Sarfaraz*, *Jacinthe Lessard-L.*) et a récemment organisé une exposition collective consacrée aux usages actuels de l’image (*Optica*).  
—



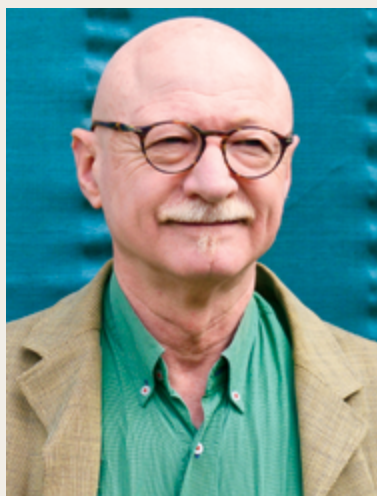
**Pierre Huyghe**

image tirée de / still from *(Untitled) Human Mask*, 2014

film, couleur, stéréo, son, 2:66 / film, colour, stereo, sound, 2:66

19 minutes, permission / courtesy Pierre Huyghe, Hauser & Wirth et/and Anna Lena Films, Paris

Le film *Human Mask* s'inspire d'une histoire vraie : au Japon, un singe femelle – portant un masque de jeune femme – a appris à jouer le rôle d'une serveuse. Le film débute avec des images du site déserté de Fukushima en 2011, où la caméra révèle l'étendue du désastre, à la manière d'un drone. Les séquences suivantes nous montrent la femelle, seule, dans son habitat, sa silhouette se détachant sur le fond sombre du restaurant vide. Dans ce décor dystopique, elle incarne la condition humaine, prise au piège d'un rôle inconscient qui est rejoué indéfiniment. / *The Human Mask* film is inspired by a real situation in Japan, in which a monkey – wearing the mask of a young woman – has been trained to work as a waitress. The film opens with footage of the deserted site of Fukushima in 2011, the camera functioning as a drone scaling the wreckage. This is followed by scenes of the monkey alone in her habitat, silhouetted against the empty, dark restaurant. In this dystopian setting, an animal acts out the human condition, trapped, endlessly repeating her unconscious role.



## Ami Barak

### La photographie au-delà du témoignage

Une entrevue de Claire Moeder

Ami Barak est le commissaire du prochain Mois de la Photo à Montréal, qui sera présenté en septembre 2017. Invité à concevoir une série d'expositions et d'activités consacrées à la photographie actuelle, il a placé cette édition sous le thème du document et de l'ambiguïté des images qui remet en question la possibilité de pouvoir encore être une capture objective du monde. Impliqué dans des programmes publics et des événements, de la Nuit Blanche à Paris jusqu'à celle de Toronto, commissaire d'exposition abordant de manière approfondie le travail de Taryn Simon ou de Douglas Gordon, enseignant, Ami Barak se définit comme «curateur». Il défend l'exigence de celui qui prend soin des œuvres et des artistes et porte un regard approfondi et bienveillant sur des artistes établis autant que sur une génération de créateurs émergents. Il prévoit concevoir à Montréal un ample programme d'expositions, croisant contexte international et local pour interroger notre rapport à la photographie à l'ère où l'image est omniprésente et démultipliée.

**CM :** Pour concevoir la prochaine édition du Mois de la Photo à Montréal, vous vous êtes intéressé aux images qui mettent en cause la définition du document et la question de la véracité face à ce que nous regardons. Comment avez-vous déterminé cette approche?

**AB :** Cette approche de la photographie est d'abord une constante pour moi. Elle se poursuit depuis les premières expositions que j'ai réalisées au début des années 1990, mettant en parallèle l'école de Düsseldorf et des Becher, avec les protagonistes Thomas Ruff, Thomas Struth et Andreas Gursky, d'un

côté, et l'école de Vancouver constituée des artistes Jeff Wall, Rodney Graham et Ken Lum, de l'autre. Ces deux approches sont dites objectivistes parce qu'elles se fondaient sur une recherche d'objectivité.

Les expositions qui seront présentées dans le cadre du Mois de la Photo à Montréal ne démentiront pas cette approche et ces partis pris et s'inscriront dans la continuité de mon parcours. Par le passé, j'ai réalisé de nombreuses expositions qui ont utilisé l'image comme matière de prédilection, davantage que tout autre chose. À Montréal, mon intention est d'affirmer une subjectivité et une signature d'exposition particulières par l'intermédiaire de l'exposition thématique. J'ai, à ce propos, insisté pour mettre en place un événement davantage articulé comme une seule exposition de groupe que comme une suite

L'arrivée de la photographie  
plasticienne ne pose plus la question  
du tirage ni du format, mais  
plutôt celle du statut de l'image  
et de sa finalité.

d'expositions individuelles, et que je définis comme une exposition de tête. Ce qui m'intéresse est de défendre un thème par un déploiement plus articulé où les œuvres qui vont se côtoyer vont dialoguer entre elles et se faire écho pour étayer les idées et les mettre en évidence.

**CM :** Est-ce que cette approche de la photographie placée sous le signe de l'objectivisme et que vous avez abordée auparavant peut encore se poursuivre aujourd'hui?

**AB :** Je n'ai pas modifié mon rapport à la photographie bien que la photographie, elle, ait changé de cap de manière constante. Historiquement, l'objectivité a été mise en défaut à la suite de l'école de Düsseldorf. Il y a eu des changements radicaux liés à l'évolution du statut de l'image et du médium en lui-même. Le numérique a créé un vrai séisme: l'image est dorénavant partout et nulle part. En un

sens, on peut considérer qu'elle est devenue une sorte de syndrome de la démocratie absolue: tout le monde est photographe, prend des photos et est convaincu que ces images sont un témoignage absolu. Le geste photographique est partout, il est devenu une chose naturelle.

**CM :** Il semble que ce geste photographique omniprésent exige de changer l'évaluation esthétique des images, notre rapport à elles, de même que notre capacité à proposer des outils de compréhension théoriques. Comment cette démocratisation globale change-t-elle notre conception de la photographie?

**AB :** La photographie n'est plus dans un objet défini qui serait déterminé, par exemple, par son support, comme c'est le cas de la photographie argentique, et qui reposerait sur une philosophie essentialiste permettant d'en définir les frontières. Aujourd'hui, l'image, formée de millions de pixels, est devenue immatérielle et relève d'un contexte excessivement compliqué où il devient difficile de savoir où est l'image. Cela nous amène à repenser l'image de manière totalement différente. Une telle redéfinition n'est plus liée à de quelconques procédés, mais bien plutôt à la manière dont la finalité de l'image peut être pensée. Qu'est-ce que cette image peut nous enseigner et en quoi peut-elle nous renseigner? Et selon quels critères de valeurs? Car, même là, il n'y a plus de niveaux, plus de hiérarchie dans les jugements de valeur, nous ne sommes plus à même de juger.

**CM :** Quel rôle pourrait alors avoir l'artiste dans cet «océan d'images», au sein de ce contexte vertigineux dans lequel nous produisons de manière compulsive des images?

**AB :** Dans le contexte artistique d'après-guerre s'opèrent une rupture et la naissance de ce que je nommerais une «tradition radicale»: du minimalisme à l'art conceptuel, en passant par le *happening*, le situationnisme et l'Arte Povera, l'objet est mis à distance et décortiqué, et le regard plasticien devient prédominant. La photographie, quant à elle, prend des chemins de traverse: elle sort de la tradition de la photographie de témoignage pour se retrouver face à une photo «événementielle». L'arrivée de la photographie plasticienne ne pose plus la question du tirage ni du format, mais plutôt celle du statut de l'image et de sa finalité. L'artiste introduit une part d'attitude dans sa démarche et un parti pris envers la subjectivité propre à l'acte photographique. Je remarque également que cette idée de faire appel à une image pour défendre une thèse devient une constante. Il y a désormais une fabrication de l'image avec la volonté de porter un message, lié à un regard ou à une attitude critique selon laquelle «*What you see is not what you get*».

L'image de l'artiste est devenue une image du réel, alors que l'image du réel n'est pas devenue une image de l'artiste. La poussée d'adrénaline esthétique est maximale: l'artiste amène l'image loin d'un

SUITE À LA PAGE 104