

Christian Höller

Sichtbarmachen und Verbergen

Zu einigen Installationen der 1990er und 2000er Jahre

Macht und Ohnmacht der Bilder. Seitdem von einer Politik des Visuellen die Rede ist, scheinen diese beiden Pole unweigerlich zu bestimmen, welche primäre Wirkungsweise bildlichen Artefakten, um nicht zu sagen dem Bildlichen schlechthin, zuzuschreiben ist. Da ist zunächst ein etwas in die Jahre gekommener *Macht-Diskurs*, demzufolge wir allesamt Geblendete, ja unter dem Joch eines letztlich undurchdringlichen Visuellen Versklavte sind. Die philosophischen Wegmarken, die mit dieser Sichtweise einhergehen, sind vielfältig und reichen vom „Spektakel“ über das davon abgeleitete „Simulacrum“ bis hin zur Diagnose einer allumfassenden, immer feinmaschigeren Mediatisierung, aus der es kein Entrinnen gibt. Schreckens-Bilder funktionieren dieser Denkrichtung zufolge wie eine Art Bann, der uns an unseren (sei es voyeuristischen oder verdinglichten) Plätzen gefangen hält. Ein Ausbruch aus dem Schau-Gefängnis wäre nur dann möglich, wenn sich die Struktur, die Welt und Betrachter_innen auf eben diese Weise zusammenspannt, als ganze aufsprengen ließe – wofür aber bislang noch niemand ein adäquates Rezept gefunden hat.

Demgegenüber führt der *Ohnmacht-Diskurs*, vielleicht als Konsequenz des eben umrissenen Syndroms, die schwindende Wirkmacht medialer Bilder ins Treffen. Die zum Alltag gewordenen Obszönitäten der visuellen Kultur würden sich heute zwar lückenloser denn je über jegliches subjektive Bewusstsein stülpen. Gleichzeitig hätten diese Bilder aber lange schon ihren unmittelbaren Einfluss auf unser Geistes- und Seelenleben verloren. Ihr Zugriff ist insofern noch vorhan-

The power and impotence of images. Ever since people began talking about a politics of the visual, these two antipodes always seem to circumscribe which primary effects should be attributed to visual artifacts, if not to say the visual itself. There's the *power discourse*, a bit old by now, according to which we are all blind slaves to an indomitable visual force. The philosophical milestones that accompany this view are many; they range from the "spectacle" and the "simulacrum" derived from it to the diagnosis of an all-pervading, ever more finely spun mediatization from which there is no escape. According to this avenue of thinking, images of horror operate like a kind of spell that holds us captive in our (physical or voyeuristic) seats. An escape from this visual prison is only possible if the structure that ties viewers to the world in this manner were to be blown completely apart – which no one has found an adequate plan for as of yet.

In contrast to this, the *impotence discourse* highlights the diminishing power of media imagery, perhaps as a consequence of the above-described syndrome. The obscenities of visual culture, which

den, als wir pauschal dieser Struktur ausgesetzt sind, wir jedoch im Einzelfall kaum bzw. immer weniger von derlei visuellen Artikulationen berührt werden. Bilder des Grauens führen uns ungebetenerweise vor Augen, was alles an Schlimmem in der Welt vor sich geht. Zugleich lassen sie uns aber auf irreversible Weise abstumpfen und uns in Sicherheit wiegen, dass nicht wir die primären Referenzen dieser Schreckensszenarien sind. Auch hier könnte nur dadurch Abhilfe geschaffen werden, dass der „Spekularismus“, die Art von Weltschau, welche die Erregungsschwelle immer mehr in die Höhe treibt, als ganze zerschlagen wird. Wie dies genau vonstatten gehen soll, vor diesem Rätsel steht der Ohnmacht-Diskurs ebenso ratlos wie sein Pendant vor dem Befund einer vermeintlichen Allmacht der Bilder.

Alfredo Jaar hat sich seit seinen frühesten Arbeiten mit der Wirkmacht der Bilder, egal ob den Medien entnommen, von ihm selbst generiert oder Mischformen aus beidem, auseinandergesetzt. Dabei hat er stets die beiden skizzierten Pole, Macht wie Ohnmacht-Diskurs, vor Augen – nicht zuletzt um nach den emanzipatorischen Momenten zu suchen, die von einem *andersartig* arrangierten Visuellen ausgehen könnten. Andersartig insofern, als der installative Umgang mit Bildern auch eine Art strukturelle Revision erlaubt. Demnach wird die Wirkungsweise seiner räumlich-visuellen Arrangements nicht primär vom repräsentativen Gehalt der verwendeten Bilder bestimmt, egal wie politisch aufgeladen dieser sein mag – von der Macht westlicher Medieninstanzen bis hin zu globalen Ausbeutungsszenarien, von

have become commonplace, might well insinuate themselves into each and every subjective consciousness more pervasively than ever before, but these images have also long since lost their immediate effect on our minds and souls. While their influence is still present because we continue to be subjected to the overall structure, as individuals we are hardly or in any case less and less touched by visual information of this nature. Images of horror show us, without warnings, all the terrible things happening in the world. At the same time, however, they irreversibly dull our senses and reassure us that we're not directly threatened by these scenes of horror. Here too, the only thing that would help would be if the "specularism," this global show that pushes the agitation threshold ever higher, could be completely dismantled. How exactly this is supposed to come about is a puzzle that stumps the *impotence discourse* and its counterpart as they face the evidence of an apparent omnipotence of images.

From his earliest works onwards, Alfredo Jaar has investigated the power of imagery whether taken from the media, generated by himself, or a hybrid of both. He has always operated with both above-mentioned poles in view, both the power and impotence discourses – not least to search for liberating aspects that could issue from visual material arranged in a *different* way. Different

der Obdachlosen-Problematik bis hin zu Migrationsfragen, von Flüchtlingsdramen bis hin zu rassistischen Übergriffen.¹ Vielmehr ist es der installative, eine bestimmte Verräumlichung wie Verzeitlichung inszenierende, zugleich Verbildlichung und (Kon-)Textualisierung schaffende Charakter seiner Arbeiten, in dem sich dieser „andere“ Umgang ausdrückt. Nicht im Faktum, dass dieses und jenes (Schreckens-)Sujet in den Mittelpunkt künstlerischer Repräsentation gerückt werden kann, deutet sich der Weg zu einer allfälligen Politisierung des Visuellen an. Vielmehr sind es die Akte des Sichtbarmachens und Verbergens – in all ihrer unauflösbaren Verschlungenheit –, wodurch sich ein derartiger Prozess einzig befördern lässt. Jaars teils groß, ausladend und theatralisch angelegte Installationen sind nichts anderes als die Mittel, um dies potenziell zu bewerkstelligen. Im Sichtbarmachen und Verbergen, der „Lichtwerdung“ und „Verdunkelung“, auf die Jaar häufig anspielt, liegt jenes Wechselspiel begründet, das neue Mischverhältnisse aus Sichtbarkeit und Sagbarkeit generiert und damit vielleicht auch neue Identifikationsweisen mit untragbaren Zuständen ermöglicht. Genau dazu bedarf es aber nicht weniger als der raumgreifenden, zugleich Distanz schaffenden wie einer starren Betrachter-Fixierung zuwiderlaufenden Installationsformate – etwas, das die Pole Macht und Ohnmacht in ihrer starren Polarität bricht. Oder anders gesagt: ein neues, anderes Geflecht aus beiden aufzeigt, das sie insgesamt weniger absolut erscheinen lässt.

in the sense that incorporating imagery into installations allows for a kind of structural revision according to which the effects of these spatial visual arrangements are not primarily determined by the images' representational content, as politically charged as it might be – ranging from the power of western media to global exploitation, the problems of the homeless to questions of migration, refugee dramas to racist attacks.¹ Instead, it is the installation character of his works, the way in which space and time are orchestrated as they visualize and (con)textualize imagery, that constitutes this “different” approach. It's not the fact that this or that (horrifying) subject can be placed at the center of artistic representation that points the way to a potential politicization of the visual; rather, it's the *act* of making something visible and then hiding it – in all its irreducible complexity – that is the only way that such a process can be carried out. Jaar's installations, some of which are huge, sprawling, and theatrically arranged, are no more than one means of achieving this. The revealing and concealing, the “illumination” and “darkening” that Jaar frequently alludes to, constitute an interplay that generates new mixtures of visibility and expressibility, enabling us, perhaps, to identify with untenable circumstances in new ways.

Macht und Ohnmacht sind in der Tat die beiden Marker, die in Alfredo Jaars *Ruanda-Projekt*² von zentraler Bedeutung sind. Ausgangspunkt für die sechs Jahre lange, von 1994 bis 2000 währende Beschäftigung mit dem im Sommer 1994 stattgefundenen Genozid war die Untätigkeit der internationalen Staatengemeinschaft sowie die Indifferenz der Weltöffentlichkeit im Allgemeinen. Erst nach vollendeten Tatsachen, sprich nachdem etwa eine Million Angehörige der Tutsi-Minderheit ermordet worden waren, begann man sich im Westen ausführlicher mit der Angelegenheit zu befassen, begannen Schreckensmeldungen durchzusickern, ohne dass dies an dem Vorgefallenen noch etwas hätte ändern können. Eine „Verschwörung aus Schweigen, Ausflüchten und Komplizenschaft“³, in die auch die westlichen (ebenso wie nicht-westlichen) Medienkonsument_innen involviert waren, veranlasste Jaar dazu, selbst nach Ruanda zu reisen, um sich vor Ort ein Bild zu machen. *Sich ein Bild machen* – dieser Ausdruck bringt die verquere Konstellation aus Macht und Ohnmacht gut auf den Punkt, insofern er der Verwobenheit des Repräsentationsprozesses in das spezielle Betrachter-Setting Rechnung trägt, das den westlichen Medienkonsum paradigmatisch kennzeichnet: Befindet man sich üblicherweise in sicherer Distanz zu den Gräueln, die anderswo stattfinden (Position der Macht), so geht damit häufig eine fatale Unberührtheit einher (Ohnmacht), die auf weltpolitischer Ebene in Indifferenz und Nicht-Eingreifen münden kann. Umgekehrt führen die Aufhebung dieser Distanz, das Eintauchen in die Verhältnisse

To be clear, however, to break the antipodes of power and impotence in their frozen polarity requires nothing less than a room-sized installation format to create distance and run counter to a rigid fixation on the part of the viewer. Or to put it differently: a new and different combination of the two that makes each appear less absolute. Indeed, power and impotence are two features of central importance in Alfredo Jaar's *Rwanda Project*.² The point of departure for his six-year involvement (from 1994 to 2000) with the genocide that took place in the summer of 1994 was the inaction on the part of the international community and the indifference of world public opinion in general. It was only after the deed was done, in other words, after a million members of the Tutsi minority were slaughtered, that the West began to address the matter more thoroughly, that the horrific reports began to appear – after their power to change anything was long expired. A “conspiracy of silence, excuses, and complicity,”³ in which the consumers of Western (and non-Western) media were implicated, induced Jaar to travel to Rwanda to try to get a first-hand idea. His efforts demonstrate the contorted relationship between power and impotence as it applies to the complicated process of representation in a particular viewer setting paradigmatically typical for Western media consumption:

vor Ort und die Konfrontation mit dem Geschehenen, so unfassbar dieses auch sein mag (die vorübergehende Ermächtigung, wenn man so will), nur zu einem weiteren Repräsentationsdilemma: Wie dem Gesehenen (bzw. Geschehenen) gerecht werden, wie damit umgehen, wie es einer weiterhin größtenteils untangierten Öffentlichkeit darbieten?

Jaar hat mehrfach betont, dass dies zwangsläufig zu einem Versagen führen müsse: „[T]he camera never manages to record what your eyes see, or what you feel at the moment. The camera always creates a new reality.“⁴ Abgesehen vom spezifischen Scheitern des fotografischen Mediums, das Vorgefundene in seiner – sei es affektiven, emotionalen, geistigen oder politischen – Tragweite festzuhalten, ist das dadurch ausgelöste Dilemma noch viel weiter reichend. Rührt es doch an das Kernproblem jedes „repräsentationistischen“ Ansatzes, Macht bzw. eine gewisse Handhabe über das Repräsentierte zu erlangen, indem man die Darstellungsmedien gleichsam zu Platzhaltern des durch sie vertretenen Realen macht. Wurde das Ruanda-Projekt für Jaar auf diese Weise Schritt für Schritt zu einem „vergeblichen Versuch, etwas Undarstellbares darzustellen“⁵, so lag die Konsequenz schließlich darin, das Ganze vom anderen Ende her anzugehen: eben von jener, mittels der eingesetzten Medien *neu* geschaffenen Realität – wobei die Mittel der Reduktion, des Entzugs bzw. der Absenz eine gewichtige Rolle spielen. Genau das ist es, was beispielsweise in der Großinstallation *Real Pictures* (1995) inszenatorisch im Zentrum steht.

sitting for the most part at a safe distance from the atrocities taking place elsewhere (position of power), it's usually accompanied by a fatal immunity (impotence) that, on a world political level, can lead to indifference and non-intervention. Conversely, the removal of this distance, an immersion into the situation on site and a confrontation with the actual events, as inconceivable as these may be (a temporary empowerment, as it were), merely lead to another dilemma of representation: how to do justice to what one has seen (or what has occurred), how to process it, how to present it to a public that continues to remain largely untouched by it?

Jaar has repeatedly stressed that this must inevitably lead to failure: "[T]he camera never manages to record what your eyes see, or what you feel at the moment. The camera always creates a new reality."⁴ Apart from the specific failure of the photographic medium to record the situation in its full scope – whether it be emotional, intellectual, or political – the dilemma it creates is even more far-reaching, for it touches upon the core problem of the "representationalist" approach to achieve power or a certain control over what is represented by making the representational media placeholders for the reality they represent. While for Jaar the *Rwanda Project* gradually turned into a "futile attempt to represent something that cannot

Die Realität, die von den aufgenommenen Schreckensbildern generiert wird, liegt nicht in den mehr oder weniger katastrophischen oder abgründigen Bildsujets (die in diesem Fall selbst nicht gezeigt werden), sondern vielmehr in der Form der Betrachter-Adressierung bzw. -Aktivierung. Dies, so Jaars Credo, sei etwas, das sich wenn überhaupt dann einzig und allein installativ – in Form räumlicher, spezifisch konnotierter, mittels Bewegung durch eben diesen Raum ermesslicher Arrangements – bewerkstelligen lässt.

Real Pictures ähnelt nicht von ungefähr einem geometrisch durchkomponierten „Bilder-Friedhof“⁶. Darin machen die mannigfaltig vorhandenen fotografischen Aufnahmen, jede für sich in einer Leinenschachtel verwahrt, den Platz frei für die sie ersetzende und „verschiebende“ Beschreibung, die penibelst auf jeder Box angebracht ist. Aber erst in der räumlichen Anhäufung, der minimalistischen Wiederholung, entfaltet sich die Art der Betrachter-Aktivierung, die schlussendlich zu dessen Selbstbefragung führt. Die „ikonoklastische Logik“ des Verbergens der Bildinhalte läuft demnach weniger auf das Verdikt hinaus, man dürfe sich von den Massakern kein Bild machen, denn vielmehr auf das Auslösen einer „persönlichen Hinterfragung“, und zwar im Hinblick „auf den je eigenen Ort *in Bezug auf* den Genozid, von dem man wusste“.⁷ Anders ausgedrückt verläuft der von *Real Pictures* initiierte Prozess in mehrfacher Weise reduktiv: weg von den Bildern des Geschehenen, hin zu bloßen Beschreibungen, in der Folge weg von diesen und hin zu mentalen Surrogaten, und schließlich auch weg

be represented,”⁵ ultimately, the logical thing was to tackle it from the opposite end: from the reality *newly* created by means of the media employed – whereby the means of reduction, of deprivation and absence play a substantial role. It is precisely that, for instance, which is staged at the center of the large installation *Real Pictures* (1995). The reality generated by the photographed images of horror does not lie in their more or less catastrophic or abysmal subject matter (which in this case is not shown), but rather in the way the viewer is addressed or activated. This, according to Jaar’s principle, is something that, if at all, can only be achieved in installation form – as an arrangement of spatial, specifically connotated elements that become measurable as one moves through this very space.

It’s no accident that *Real Pictures* resembles a geometrically composed “image cemetery.”⁶ In it, the many photographs, each of which is contained in a linen box, leave room for the “shifting” description attached meticulously to each box that replaces them. But it is only in the spatial accretion, the minimalistic repetition that the viewer becomes activated, a process that finally leads us to question ourselves. The “iconoclastic logic” of concealing the images’ content doesn’t so much lead to the conclusion that one should refrain from imagining the massacres; instead, things break

von diesen, hin zu einer Selbstinfragestellung, die über die enorme Verräumlichung der Installation am Laufen gehalten wird. „[T] he words that both replace/displace the image [...] and redraw it, but in our mind’s eye“⁸ – diese spurenhafte Auslöser sind auf einen Umkehreffekt der besonderen Art hin angelegt: Indem sie die Bilder verdecken, ja gleichsam unter sich begraben, schaffen sie jenen – großzügig und reflexiv bemessenen – Raum, in dem die verborgenen Geschichten erneut die Betrachter_innen affizieren können.

Wie dieses Affizieren konkret vonstatten geht, hat Jaar in *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) auszuloten versucht. Die in mehreren Versionen realisierte Installation hebt die in *Real Pictures* praktizierte Bild-Verbergung auf, gibt dieser Aufhebung aber einen eigentümlichen Dreh, der die Betrachter_innen selbst zu Angeblickten macht. Ging es schon in *Real Pictures* weniger um ein dezidiertes Bilderverbot im Sinne einer kategorisch gewendeten Undarstellbarkeit des Schreckens, sondern vielmehr um eine Betrachter-Aktivierung mittels (Kon-)Textualisierung, so ist diese Aktivierung in *The Eyes of Gutete Emerita* nochmals anders gewendet: Die Sichtbarmachung, nicht so sehr das Grauen selbst als vielmehr dessen Wirkung auf die Überlebenden betreffend, erfolgt hier zentral über eine Bildwerdung mittels Licht und Auge. In einer Variante der Installation wird dazu das inszenatorische Hilfsmittel des Leuchtkastens eingesetzt, der wie bei einer Art Stereoskop verdoppelt ist. In den Kästen erscheint zunächst suk-

down into a "personal questioning" of "one's respective location *in relation to* the genocide that one knew about."⁷ Put differently, the process initiated by *Real Pictures* is reductive in several aspects: away from the images of the events and toward mere descriptions; subsequently away from these and toward mental surrogates; and finally, away, too, from these and toward a questioning of the self that is sustained through the installation's enormous incorporation of space. "[T]he words that both replace/displace the image [...] and redraw it, but in our mind's eye"⁸ – these fragmentary triggers are set up according to a reversal effect of a special kind: by hiding the images, practically burying them, they create a generous reflective space in which the hidden stories can freshly affect the viewer.

In *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), Jaar tried to carry out how this type of effect could be achieved in concrete terms. The installation, which he realized in several versions, cancels out the concealment of images in *Real Pictures* and gives this cancellation a strange twist that makes the viewer the one who is looked upon. While *Real Pictures* was less about an explicit prohibition of images in the sense of a categorical impossibility to represent the horror than an activation of the viewer by means of (con)textualization, this activation has a different twist altogether in *The Eyes of Gutete Emerita*: the

zessive ein Text, der den Kontext erläutert und beschreibt, unter welchen Umständen die Protagonistin Gutete Emerita drei ihrer engsten Angehörigen verlor, um abschließend kurz ihre beiden Augen – Zeugen des stattgefundenen Massakers – aufblitzen zu lassen. Diesem Aufblitzen ist, wie vielfach bemerkt wurde, eine tiefe, vielleicht sogar doppelte Ambivalenz eingeschrieben: zum einen das ausstrahlende Licht des Leuchtkastens, das gleichermaßen aufklärerisch wie blendend sein kann, ja zugleich erhellende Vernunft und verführerischen Konsum evoziert;⁹ zum anderen das Licht rezipierende Augenpaar, das den Schrecken in unmittelbarer Nähe registrieren musste und dessen Blick nun – gleichsam aktiv – auf eine Art Auge-in-Auge-Involvierung der Betrachter_innen zielt: „the effect is almost neurological. Eye to eye, we are involved. The many in the one.“¹⁰

Ob so tatsächlich die Distanz, die zwischen dem Horror eines abwesenden Anderswo und dem *in situ* damit konfrontierten Kunstpublikum zwangsläufig besteht, verringert oder gänzlich beseitigt werden kann, sei an dieser Stelle dahingestellt. Wichtiger, und in diese Richtung zielt auch die zweite Installationsform von *The Eyes of Gutete Emerita*, sind die Operationen der Verschiebung und Verdichtung, welche die Betrachter_innen gleichsam *rhetorisch* – und nicht über eine falsch verstandene Unmittelbarkeit – in den Horror des Geschehenen bzw. Gesehenen hineinziehen.¹¹ So kommt in der auf einem riesigen Leuchttisch platzierten Anhäufung von einer Million 35mm-Dias, die allesamt das gleiche

visualization, less of the horror itself than its effect on the survivors, takes place here centrally, via a visualization through light and the eye. In a variation of the installation, the scenic prop of the light box is used in doubled form, as in a kind of stereoscope. In succession, first a text appears in the boxes that explains the context and describes under what circumstances the protagonist Gutete Emerita lost three of her closest relatives, after which her two eyes – witnesses to the massacre – flash briefly. This momentary flash is, as has been frequently observed, marked by a deep, perhaps even dual ambivalence: on the one hand, the shining light of the light box, which can be both illuminating and blinding, a combination of enlightened reason and seductive consumerism;⁹ on the other, the pair of eyes perceiving the light that was forced to take in the horror at close range and whose gaze now – while active – aims at a kind of face-to-face engagement with the viewer: “the effect is almost neurological. Eye to eye, we are involved. The many in the one.”¹⁰

Whether or not a distance necessarily exists between the horror of a missing elsewhere and an art audience confronted with it *in situ*, can be lessened, or even removed is beside the point here. What’s more important, and this is what the second installation form of *The Eyes of Gutete Emerita* aims for, are the operations of shifting and

Augenpaar zeigen, zunächst ein metonymisches Moment zum Tragen: In diesem Augenpaar spiegelt sich nicht so sehr das, was es gesehen hat, sondern das, „what the massacre and the indifference deny, each in its own way: that [Gutete] is not in fact a simple surface where events are inscribed and reflected, but a body that thinks.“¹² Diese Wiedererschaffung, pars pro toto durch das Sehorgan angezeigt, ist es zuallererst, worauf jedes weitere, sei es Bewusstsein schaffende, sei es aktivierende Politisierungsmoment aufzubauen hat. „Constructing an arrangement that restores to [the] gaze its power to speak and to be silent“¹³ – so lässt sich die Crux dieser raumgreifenden Installationen umschreiben, innerhalb derer, und zwar in der Konfrontation mit dem immer gleichen Augenpaar, zugleich auch ein spezifisch metaphorisches Moment zum Tragen kommt. Auch hier ist es nicht die naheliegende Lesart, wonach eine Million Augenpaare für eine Million Opfer des Genozids stehen, die Jaars Diapositiv-Berg vorrangig befördert. Vielmehr repräsentieren sie die Millionen von noch Lebenden, die gezwungen sind, im Bewusstsein der traumatisierenden Ereignisse weiterzuleben und ein Verhältnis dazu zu finden. Nicht die Zahl der Toten wird von der unermesslich hohen Anzahl repräsentiert, sondern „the power of being just one, which belongs to each of those who are counted only in hundreds of thousands, by a number system peculiar to victims“.¹⁴ Die, die sonst *nicht zählen*, egal ob lebend oder tot, finden sich hier im Blick einer einzelnen Person *singularisiert*, so unmöglich dies auch anmuten mag.

condensing that *rhetorically* – and not via a misunderstood immediacy – draw the viewer into the horror of what has happened and been witnessed.¹¹ Thus, in a pile of a million 35-mm slides placed on a huge light table, all of which depict the exact same pair of eyes, a metonymic aspect emerges: the pair of eyes reflects not so much what it has seen, but “what the massacre and the indifference deny, each in its own way: that [Gutete] is not in fact a simple surface where events are inscribed and reflected, but a body that thinks.”¹² This recreation, indicated *pars pro toto* through the visual organ, is the initial thing everything else builds upon, whether to create consciousness or to activate a politicization. “Constructing an arrangement that restores to [the] gaze its power to speak and to be silent”¹³ – this is how the crux of this installation can be described, within which, and in the repeated confrontation with the same pair of eyes, a specific metaphoric moment emerges. Here, too, Jaar’s mountain of slides does not necessarily promote the facile interpretation that a million pairs of eyes stand for a million victims of a genocide; instead, they represent the millions of people still alive that are forced to go on living in full knowledge and memory of the traumatizing events and to find some way of dealing with them. It’s not the number of the dead that the astronomical number rep-

„The one in the many“ ist es demnach, das in dem Arrangement zentral heraussticht – egal welche mannigfachen visuellen Anklänge an das Nicht-Singuläre und „Informe“, von Leichenbergen über wuchernde Insektenhügel bis hin zu amorphen Fischernetzen, in der installativen Ausformung mitschwingen. Der/die Eine im Vielen benennt ein Zählsystem, das der schier endlose Bilderberg entgegen aller Metaphorik des Massenhaften und Unzählbaren geltend macht. Die Macht bzw. Ohnmacht des Einzelnen, wahlweise zu sprechen oder zu verstummen, findet sich noch in einer weiteren Abwandlung der Gutete-Emerita-Installation in den Mittelpunkt gerückt. *The Silence of Nduwayezu*, so der Titel der Abwandlung aus dem Jahr 1997, ist analog der Leuchttisch-Variante gestaltet. Nur führt ein anderer Wandtext in die Installation ein – die Geschichte des fünfjährigen Nduwayezu, der nach der Ermordung seiner Eltern vier Wochen lang stumm blieb –, woraufhin ein Berg von Diapositiven das immer gleiche Augenpaar des Protagonisten offenbart.¹⁵ Erneut sind es die Augen, der Blick eines Überlebenden, womit die Betrachter_innen konfrontiert werden. Allerdings stehen sie hier weniger für die Unfassbarkeit des Gesehenen als für ein Schweigen, das – egal ob freiwillig oder erzwungen – den Einzelnen, um den es hier geht, über den Status der bloßen „Einschreibefläche“ hinaushebt.¹⁶ Trauma und Ohnmacht bündeln sich in diesem Schweigen, verknoten sich metonymisch in dem gezeigten Augenpaar und lassen zugleich den singulären Status des Einzelnen, weit davon entfernt, willige

resents, but “the power of being just one, which belongs to each of those who are counted only in hundreds of thousands, by a number system peculiar to victims.”¹⁴ Those that otherwise *don't count*, regardless of whether they're alive or dead, are *singularized* here in the gaze of a single person, as impossible as this might seem.

In this context, it's the “one in the many” that stands out in the arrangement, independent of the many visual links to the non-singular and “informe” or formless – from piles of corpses and swarming insect hills to amorphous fishermen's nets that swing along with the installation's shapes. The one in the many posits a counting system that reasserts the endless mountain of images against the metaphor of the anonymous mass, the uncountable. The power or impotence of an individual to choose whether to speak or remain silent becomes the focus of another version of the Gutete Emerita installation. *The Silence of Nduwayezu*, the title of the version from 1997, has a structure analogous to the light table version. But it's a different wall text that leads the visitor into the installation – the story of five-year-old Nduwayezu, who remained mute for four weeks following the murder of his parents; each image in the mountain of slides shows the same pair of eyes, that of the boy.¹⁵ Once again, it's the eyes, the gaze of a survivor that confronts the viewer. Here,

Materie egal welcher Zumutungen zu sein, mehr affekthaft als repräsentativ aufblitzen. Das Licht, des Auges wie der Installation, bricht das Schweigen und gibt es zugleich kongenial wieder.

Als „philosophischen Essay über das Versagen jeglicher Repräsentation“¹⁷ hat Alfredo Jaar seine für die *Documenta11* konzipierte Installation *Lament of the Images* (2002) bezeichnet. In doppeldeutiger Anspielung auf den Status von Bildern, die zugleich etwas beklagen und über die (vor allem über deren Scheitern) geklagt wird, bildet sie eine Art Postskript zu dem Ruanda-Projekt, wiewohl darin keine direkte Referenz auf Ruanda enthalten ist. Vielmehr wird die mangelhafte Repräsentationsfunktion von Bildern hier gleichsam auf einer Metaebene abgehandelt, die selbst mehr von „Rahmungen“ und Sichtbarkeitsbedingungen als von bildlichen Elementen gespeist ist: Es sind dies drei Textfelder, die paradigmatische Fälle von Bildentzug beschreiben, in weiterer Folge die das gesamte Setting durchziehende Ambivalenz der Lichtmetapher (die zugleich Erhellung und Blendung evoziert), und schließlich ein dramatisch eingesetzter Hell-Dunkel-Kontrast, der den Besucher_innen am Ende der Installation eine Art aufrüttelnden Lichtschock versetzt.¹⁸ Das Versagen der Repräsentation gründet hier weniger in einer der visuellen Materie inhärenten Undarstellbarkeit als vielmehr in spezifischen Machtstrukturen, die es nicht erlauben, dass bestimmte Bilder sichtbar werden (oder wenn, dann nur um einen hohen Preis).

Der erste in *Lament of the Images* beschriebene Anlassfall betrifft Nelson Mandela, der während seiner 28jährigen Gefangen-

however, they stand less for the inconceivability of the events than for a silence that – regardless of whether it is voluntary or coerced – highlights the individual presented here above the status of a mere blank to be rewritten.¹⁶ It is a silence in which trauma and powerlessness merge, become metonymically entangled in the pair of eyes shown while allowing the singular status of the individual to appear in an emotional light and not as mere material for whatever suppositions might be imposed upon it. The light, both of the eye and the installation, breaks the silence while mirroring it in an effective way.

Conceived for *documenta11*, Alfredo Jaar described his installation *Lament of the Images* (2002) as a “philosophical essay on the failure of any kind of representation.”¹⁷ In an ambiguous play on the status of images that both lament and are lamented upon (particularly in terms of their failure), it forms a kind of postscript to the *Rwanda Project*, even if it doesn’t contain any direct reference to Rwanda. Rather, the faulty representational function of images is treated here on a meta-level that itself draws more from “framing” and the contingencies of how the images become visible than from the pictorial elements themselves: the three blocks of texts describe paradigmatic cases of image deprivation; in succession, the ambivalence of the light metaphor (which

schaft gezwungen war, unter gleißendem Sonnenlicht in einem Kalksteinbruch zu arbeiten, und dessen Augenlicht dementsprechend in Mitleidenschaft gezogen wurde. Der zweite geschilderte Fall handelt von Corbis, dem von Bill Gates gegründeten Bildarchiv, das inzwischen die Rechte an über 100 Millionen Fotografien besitzt und letztere zum Teil in einer ehemaligen Kalksteinmine in Pennsylvania hortet. Das dritte Beispiel schließlich berichtet davon, dass sich das US-amerikanische Verteidigungsministerium nach Ausbruch des Afghanistan-Krieges 2001 umgehend die Rechte an sämtlichen Satellitenaufnahmen der Region gesichert hat. Die drei Textpassagen sind in hinterleuchteter weißer Schrift in einem ansonsten zur Gänze schwarz ausgemalten, abgedunkelten Raum angebracht, was sie buchstäblich zu aufklärerischen, Licht ausstrahlenden Wandabschnitten inmitten eines abstrakt anmutenden Dunkels macht. Verlässt man diesen Text-Raum und geht, über die drei Geschichten räsonierend, weiter durch einen Korridor, kommt man in einen zweiten Raum, in dem man von einer grellen Lichtprojektion erwartet wird. Dieser „Schock der Erleuchtung“ evoziert Mandelas Blendung durch das Zusammenwirken von Sonne und weißem Kalk ebenso, wie er – als bildleere, dafür aber umso eindringlichere Projektion – den Entzug konkreter Bildinhalte anzeigt. Nicht um eine Überhäufung oder, wie gerne gesagt wird, eine Flut an Bildern scheint es hier zu gehen, sondern im Gegenteil: Die Herren der Welt, so Jacques Rancière, täuschen oder blenden uns nicht, indem sie uns zu viele Bilder zeigen: „Their

evokes both illumination and blinding) carries through the entire setting and ends in a dramatically implemented light-dark contrast that puts the viewer into a kind of rousing light shock.¹⁸ Here, the failure of representation is based less on the impossibility of representing than on the specific power structures that prohibit certain images from becoming visible (or at a high price if they do).

The first case described in *Lament of the Images* is that of Nelson Mandela, who was forced to work in a limestone quarry in the blinding sunlight throughout his twenty-eight-year imprisonment, which impaired his vision. The second case is Corbis, the image archive founded by Bill Gates, which now holds the rights to over one hundred million photographs and stores a portion of them in a former chalk pit in Pennsylvania. The third example reports that just before the onset of the war in Afghanistan in 2001, the U.S. Department of Defense immediately secured the rights to all satellite photographs of the region. These three texts are applied in illuminated white letters to the black walls of a dark space, which literally turns them into enlightening, light-emitting wall sections in the midst of an almost abstract-seeming darkness. After one leaves this text space and proceeds through a corridor, still thinking about the three stories, one arrives in a second room with a glaringly bright

power is exercised firstly by the fact of taking them away.“¹⁹ Auf diese Wegnahme, den eingeschränkten, kontrollierten Zugang lenkt Jaar das Augenmerk in der Installation, deren Wirkungsweise die einer schlagartigen (tatsächlich wie von einem Lichtblitz ausgelöst), kontextualisierenden Bewusstwerdung ist. Nicht die Erkenntnis, dass bestimmte Einzelbilder bestimmten Sachverhalten nicht gerecht werden können, steht hier im Mittelpunkt, sondern die Einsicht, dass das Bild-Betrachter-Verhältnis immer schon von Mechanismen und Machenschaften gesteuert ist, deren Regelwerke sich uns gemeinhin entziehen.

Darüber stimmt die Installation ein Lamento an, ein stilles Klagelied, das die Unangemessenheit von Bildinhalten ebenso beweint wie die Macht, von der das Sichtbarmachen und Verbergen bestimmter Sujets gesteuert wird. Gleichzeitig wäre es jedoch verfehlt, dieses Einklagen ausschließlich als „maudlin [or] despairing“²⁰, als rührselig und verzweifelt, aufzufassen. Wie Georges Didi-Huberman festgehalten hat, geht es Jaar in seiner Bilder-Klage um einen aktiven und dialektischen Prozess: Nicht nur hört er nicht auf, Bilder zu sammeln oder herzustellen (auch wenn diese oft textueller oder installativer Natur sind), vielmehr involviert er die Betrachter_innen auch in einen Hinterfragungsprozess, der die „Informationsqualität“ von Bildern, ja ihre Tauglichkeit als „Gegeninformation“ betrifft.²¹ Wenn *Lament of the Images* drei paradigmatische Fälle der Blendung und Verbergung aufrollt, so geschieht dies in erster Linie im Hinblick darauf, etwas

light projection. This “shock of enlightenment” evokes Mandela’s blinding through the combination of sun and white limestone; it also reveals that the withholding of concrete image content is all the more effective as a projection for being empty. This isn’t a question of an abundance or, as it’s so often called, a flood of imagery, but rather the opposite: the rulers of the world, according to Jacques Rancière, do not deceive or blind us by showing us *too many* images: “Their power is exercised mainly by the fact of taking them away.”¹⁹ In the installation, Jaar directs attention to this removal, this limited and controlled access to imagery; the work’s effect is one of a sudden (as though unleashed by a flash of lightning) consciousness that places things in their proper contexts. What’s important here is not that certain individual images cannot do justice to certain facts, but that the relationship between image and viewer has always been controlled by mechanisms and intrigues whose rules for the most part elude us.

The installation is a lament over this fact, a quiet dirge that mourns both the inadequacy of images and the powers that determine whether or not certain subjects are made visible or are hidden away. Yet it would be misleading to interpret this lament as “maudlin [or] despairing.”²⁰ As Georges Didi-Huberman wrote, Jaar’s image

Unsichtbares zutage zu fördern – etwas, das mittels der Form Inszenierung auch einem neuen Bild-Betrachter-Verhältnis Ausdruck verleiht: „an image of an intense, blinding light that could possibly become the blank screen on which we project our fears and our dreams. [...] In *Lament of the Images*, I was trying to create perhaps the ultimate pensive image. A space of resistance. A space of hope.“²²

Als solchen Widerstandsraum, der indirekt auch Hoffnung geben soll, hat Jaar *The Sound of Silence* (2006) konzipiert. Die eigens dafür konstruierte Aluminiumbox ist auf der einen Außenseite mit dicht gereihten Leuchtstoffröhren verkleidet, die grelles fluoreszierendes Licht aussenden – der Blendungsaspekt wird hier gleichsam schon zu Beginn vorweggenommen. Auf der Hinterseite befindet sich der Eingang, wo eine rote horizontale bzw. eine grüne vertikale Leuchtstoffachse den für die Besucher_innen vorgesehenen Zutrittsmoment signalisiert. Ist man in die abgedunkelte Box eingetreten, erhellen acht Minuten lang sukzessive projizierte Sätze den Raum – Sätze, welche die tragische Geschichte des südafrikanischen Fotografen Kevin Carter und die Verwicklungen rund um eines seiner Bilder rekapitulieren. Carter hatte mit dem Foto eines vom Hunger gezeichneten sudanesischen Kindes, auf das bereits ein Aasgeier lauert, 1994 den Pulitzer-Preis gewonnen. Zugleich erntete die Fotografie auch harsche Kritik, vor allem dahingehend, dass Carter dem Kind offensichtlich nicht geholfen habe, sondern lieber auf den richtigen Moment gewartet

lament is an active and dialectical process: he not only doesn't stop collecting or creating images (even though these are often in the form of text or installation), but continues to involve the viewer in a questioning process regarding the "information quality" of images, their suitability as "counter-information."²¹ While *Lament of the Images* discloses three paradigmatic cases of blinding and concealment, it chiefly takes place in terms of revealing the invisible – giving expression to a new relationship between image and viewer by virtue of the way the form is orchestrated: "an image of an intense, blinding light that could possibly become the blank screen on which we project our fears and our dreams. [...] In *Lament of the Images*, I was trying to create perhaps the ultimate pensive image. A space of resistance. A space of hope."²² Jaar conceived *The Sound of Silence* (2006) as this type of space of resistance, intending it to offer hope, albeit indirectly. The aluminum box constructed for this work is covered with close rows of neon tubes on the outside that radiate glaring fluorescent light – the blinding aspect is anticipated here right at the beginning. The entrance is at the back, where a red horizontal and a green vertical light axis signalize the entrance intended for the visitor. When one enters the darkened box, projected sentences successively light up the inside space over a period

habe, um ein möglichst spektakuläres Foto aufnehmen zu können. Nach dem Satz, dass Carter schließlich Selbstmord begangen habe, erhellen vier Blitzlichter schlagartig den Raum, begleitet von einem dumpfen Explosionsgeräusch, woraufhin die umstrittene Fotografie für einen Sekundenbruchteil zu sehen ist. Abschließend berichten kurze Sätze, dass das Schicksal des Kindes ungewiss sei und Bill Gates' Corbis-Agentur heute die Rechte an dem Bild innehabe.²³

Erneut geht es um eine komplexe Verwicklung von Sichtbarmachen und Verbergen. Genau genommen sind es drei Geschichten, diejenige von Kevin Carter, die des Kindes und schließlich jene der Fotografie, die hier miteinander verwoben sind und einem überfrachteten, nur schwer auflösbaren Medien-Betrachter-Verhältnis Ausdruck verleihen. Carter wollte offensichtlich, wie dies im globalen Fotojournalismus gängige Praxis ist, etwas Unerhörtes aufzeigen – nur um am Ende einsehen zu müssen, dass andere moralische Belange (die unterlassene Hilfeleistung) dieses Ansinnen auf fatale Weise zu überdecken begannen. Davon gleichsam überschattet ist das Schicksal des hungernden Kindes, dessen Notlage zwar für einen kurzen dramatischen Moment der Weltöffentlichkeit vor Augen geführt wurde, in der Folge aber – wie so oft bei einschlägigen Afrika-Szenarien²⁴ – ebenso schnell wieder in der Ungewissheit verschwand. Gewiss ist dagegen das Schicksal der weiterhin existenten Fotografie, welche die Besucher_innen einen minimalen Moment lang sehen dürfen, dessen allgemeine

of eight minutes – sentences that recapitulate the tragic story of the South African photographer Kevin Carter and the complications surrounding one of his images. Carter had won the 1994 Pulitzer Prize with a photograph of a starving Sudanese child and a vulture already waiting nearby. Yet at the same time, the photograph was heavily criticized, especially because Carter evidently didn't help the child, but instead waited for the right moment to take the most spectacular photograph possible. Following the sentence that Carter eventually committed suicide, four flashes suddenly light up the room, accompanied by a dull explosion sound, after which the controversial photograph can be seen for a fragment of a second. In the end, short sentences report that the child's fate is unknown and that Bill Gates's Corbis agency owns the rights to the image today.²³

Once again, we have a complex construction of making a thing visible and concealing it. To be precise, there are three stories: that of Kevin Carter, that of the child, and finally that of the photograph itself all tied up together, an expression of an overloaded relationship between the media and the viewer that can only be disentangled with difficulty. Obviously, as is the general practice in global photojournalism, Carter strove to show something horrendous – only to be forced to witness how other moral issues

Verfügbarkeit aber in den sicheren Händen einer Bildagentur liegt, die einen Teil ihrer Bestände in einem Bergwerk in Pennsylvania knapp 70 Meter unter der Erde hortet.

386

Der Schluss, den die Installation angesichts dieser verqueren Konstellation von Sichtbarkeit und Verborgenheit nahelegt, scheint derjenige zu sein, dass das Bild zuallererst von dem rundum angehäuften Ballast befreit werden muss, damit seine Geltung, ja seine Kontextualität neu entfaltet werden kann. „A space and a time suitable for allowing that image to resonate in silence had to be constructed“²⁵ – wobei diese Stille selbst dramatischerweise von einem abrupten Dröhnen akzentuiert wird. Aber der davon ausgelöste Nachhall, ja das Räsonieren in einem isolierten Raum der Stille, und darauf zielt auch der leichte Zwang der Publikums-Führung ab, ist Voraussetzung dafür, dass die Betrachter_innen ihr Verhältnis zu den aufgezeigten Sachverhalten reflektieren können. Schlussendlich läuft die Involvierung des Publikums – die Art und Weise, wie die Besucher_innen in den räumlich-temporalen Ablauf und die darin angelegte Komplizierung des Sichtbarkeits-Unsichtbarkeits-Verhältnisses hineingezogen werden – auf eine schrittweise, mehrstufige Bewusstmachung hinaus. Zum einen betrifft sie die zunehmend kontrollierte Sichtbarkeitsökonomie, zum anderen die paradoxe Position westlicher Medienkonsument_innen, die nach spektakulären Bildinhalten gieren, um gleichzeitig von ihnen in Ruhe gelassen werden zu wollen. Anders gesagt geht es um die „Verantwortlichkeit eines solchen

(i.e., the assistance he declined to provide) began to eclipse this aim in a fatal manner. Completely overshadowed is the fate of the starving child, whose dire situation was demonstrated to the world public for one short, dramatic moment, but who just as quickly disappeared again into uncertainty, as is so often the case in these wrenching African scenes.²⁴ On the other hand, the fate of the still-extant photograph, which viewers are allowed to see for one miniscule moment, is secure; its general accessibility lies, however, in the hands of a photo agency that stores a part of its archive in a mine in Pennsylvania around 230 feet beneath the earth.

The conclusion the installation suggests in the face of these odd constellations of visibility and concealment seems to say that, first of all, the image has to be freed of all the ballast surrounding it for its validity and even its contextuality to reassert itself. "A space and a time suitable for allowing that image to resonate in silence had to be constructed"²⁵ – whereby this silence is dramatically accentuated by an abrupt noise. Yet the echo that follows and the pondering that takes place in this isolated and silent space – and this is what the gentle coercion of the viewer aims at – is a precondition for the viewer to reflect on his or her relationship to the subject matter depicted. In the final analysis, the public's involvement – the way in which viewers are

Sehens"²⁶ oder vielleicht besser: einer Betrachterhaltung, die nicht wegschauen, aber auch nicht richtig hinschauen kann. Nicht dass aus der Bewusstmachung dieser Position per se so etwas wie Widerstand oder Hoffnung resultieren würde, aber ihr installatives, räumlich-körperliches Herbeiführen – und diesem Ziel haben sich Jaars Großprojekte der letzten Dekaden vorrangig verschrieben – ist ein erster, unablässiger Schritt dorthin.

Auch *The Sound of Silence* nimmt den Polen Macht und Ohnmacht etwas von ihrer knöchernen Polarität und verschiebt sie in Richtung eines kontextuellen Gefüges, in dem die Betrachter_innen ihr eigenes Sehen, ihre Beredtheit und ihr Stummsein, reflektieren können. Nicht dass der Klang der Stille darin wirklich hörbar, die Macht (oder Ohnmacht) der vorherrschenden Bildregimes tatsächlich gebrochen würde. Aber die verquere Position, die wir als privilegierte und zugleich untätige Kunstbetrachter_innen wie auch Medienkonsument_innen innerhalb der oft unseligen globalen Konstellationen des Sichtbarmachens und Verbergens einnehmen – diese Vertracktheit machen Jaars Installationen eindrücklich erfahrbar. Ohne dass sie dem Visuellen dabei abschwören oder zur Gänze auf Bilder verzichten würden.

- 1 Einen Überblick bietet der Katalog *Alfredo Jaar – It Is Difficult: Ten Years*, Barcelona 1998.
- 2 Vgl. *Alfredo Jaar – Let There Be Light: The Rwanda Project 1994–1998*, Barcelona 1998 sowie *Alfredo Jaar – Lament of the Images*, Cambridge 1999.
- 3 David Levi Strauss, *A Sea of Grievs Is Not a Proscenium*. On The Rwanda Projects of Alfredo Jaar, in: *Alfredo Jaar – Let There Be Light*, o. S.

lured into the spatial and temporal succession and the complication of the relationship between the visible and the invisible contained therein leads to a process of becoming conscious that is comprised of multiple steps. On the one hand, it refers to the increasingly controlled economy of visibility; on the other, to the paradoxical position of the Western media consumer who thirsts for spectacular images, only to want to be left in peace again. To put it another way, it's about the "responsibility of this manner of seeing"²⁶ or perhaps more precisely: a state of viewing that can't look away, but can't really look, either. Not that becoming conscious of this position leads to anything akin to resistance or hope, but its demonstration in the form of an installation, a spatial, physical presentation – and Jaar's major projects of the past several decades have chiefly dedicated themselves to this goal – is a first unremitting step in this direction.

The Sound of Silence takes some of the rigid polarity away from the antipodes of power and impotence and transposes them into a contextual structure in which the viewer reflects upon his or her own seeing, eloquence, and silence. Not that the sound of the quietude becomes audible or the power (or impotence) of the prevailing image regime broken. But in terms of the odd position we inhabit as privileged and inactive viewers of art and the media within the fre-

- 4 Rubén Gallo, Representation of Violence – Violence of Representation. An Interview with Alfredo Jaar, in: *Trans*, Nr. 3/4, 1997, S. 57.
- 5 Die Mise-en-scène ist fundamental. Alfredo Jaar im Gespräch mit Wolfgang Brückle und Rachel Mader, in: *Camera Austria*, 86, 2004, S. 43.
- 6 Vgl. Levi Strauss, A Sea of Griefs Is Not a Proscenium, o. S.
- 7 Abigail Solomon-Godeau, Lament of the Images: Alfredo Jaar and the Ethics of Representation, in: *aperture*, Winter 2005, S. 40.
- 8 Griselda Pollock, Not-Forgetting Africa: The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying, and Knowing/Understanding in the Positioning of the Viewer by the Work of Alfredo Jaar, in: *Alfredo Jaar – La Politique des images*. Zürich, 2007, S. 129.
- 9 Vgl. Solomon-Godeau, Lament of the Images, S. 42.
- 10 Levi Strauss, A Sea of Griefs Is Not a Proscenium, o. S.; vgl. dazu auch Pollock, Not-Forgetting Africa, S. 127.
- 11 In dieser Variante führt eine über vier Meter lange, leuchtende Textbänderole in die Installation ein, an der sich die Besucher_innen entlang bewegen, was einer Umkehrung des von Jaar häufig aufgegriffenen Kino-Settings gleichkommt; vgl. Debra Bricker Balken, Alfredo Jaar: Lament of the Images, in: *Alfredo Jaar – Lament of the Images*. Cambridge, 1999, S. 28ff.
- 12 Jacques Rancière, Theater of Images, in: *Alfredo Jaar – La Politique des images*, Zürich 2007, S. 76.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 77.
- 15 Vgl. Levi Strauss, A Sea of Griefs Is Not a Proscenium, o. S. sowie Bruno Cuneo, Practices of Devotion, in: *Alfredo Jaar – SCL 2006*, Barcelona 2006, S. 183ff.
- 16 Vgl. Alfredo Jaar, Conversations in Chile 2005, in: *Alfredo Jaar – SCL 2006*, Barcelona 2006, S. 82ff.
- 17 Patricia C. Phillips, The Aesthetics of Witnessing: A Conversation with Alfredo Jaar, in: *Art Journal*, Herbst 2005, S. 20.
- 18 Vgl. Sandra Accatino, Strategies of Visibility, in: *Alfredo Jaar – SCL 2006*, Barcelona 2006, S. 214, wo behauptet wird, Jaar setze Licht in erster Linie ein, um zu „verbergen, zu behindern oder zu stören“.

quently disastrous global constellations of visibility and concealment – Jaar’s installations allow us to experience this complexity, without departing from the visual or dispensing with images altogether.

- 1 An overview can be found in the catalogue *Alfredo Jaar – It Is Difficult: Ten Years*. Barcelona: ACTAR 1998
- 2 Cf. *Alfredo Jaar – Let There Be Light: The Rwanda Project 1994–1998*. Barcelona: ACTAR 1998 and *Alfredo Jaar – Lament of the Images*. Cambridge: MIT List Visual Arts Center 1999
- 3 David Levi Strauss, “A Sea of Grievs Is Not a Proscenium. On The Rwanda Projects of Alfredo Jaar,” in: *Alfredo Jaar – Let There Be Light*
- 4 Rubén Gallo, “Representations of Violence, Violence of Representations. Interview with Alfredo Jaar,” in: *Trans*, No. 3/4 (1997), p. 57
- 5 The Mise-en-scène is Fundamental. Alfredo Jaar in a conversation with Wolfgang Brückle and Rachel Mader, in: *Camera Austria*, 86 (2004). p. 43
- 6 Cf. Levi Strauss, “A Sea of Grievs Is Not a Proscenium.”
- 7 Abigail Solomon-Godeau, “Lament of the Images: Alfredo Jaar and the Ethics of Representation,” in: *aperture*, Winter 2005, p. 40
- 8 Griselda Pollock, “Not-Forgetting Africa: The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying,” and Knowing/Understanding in the Positioning of the Viewer by the Work of Alfredo Jaar, in: *Alfredo Jaar – La Politique des images*. Zurich: JRP|Ringier 2007, p. 129
- 9 Cf. Solomon-Godeau, *Lament of the Images*, p. 42
- 10 Levi Strauss, “A Sea of Grievs Is Not a Proscenium”; cf. also Pollock, “Not-Forgetting Africa,” p. 127

- 19 Rancière, *Theater of Images*, S. 72; vgl. auch Dobrila Denegri, *Theater of Doubt*, in: *Alfredo Jaar*. Ausstellungskatalog MACRO Rom, Mailand 2005, S. 97f.
- 20 Georges Didi-Huberman, *Emotion Does Not Say „I“: Ten Fragments on Aesthetic Freedom*, in: *Alfredo Jaar – La Politique des images*, Zürich 2007, S. 61.
- 21 Ebd.
- 22 Alfredo Jaar in „Humiliation and Hope: Alfredo Jaar and Simon Critchley in Conversation“, Mute online, März bis Mai 2011, <http://www.metamute.org/editorial/articles/humiliation-and-hope-alfredo-jaar-and-simon-critchley-conversation>
- 23 Vgl. Marcus Verhagen, *Alfredo Jaar at South London Gallery*, in: *Art Monthly*, April 2008 sowie Nancy Princenthal, *Alfredo Jaar at Galerie Lelong*, in: *Art in America*, Mai 2009.
- 24 Vgl. Pollock, *Not-Forgetting Africa*, S. 117ff.; vgl. in erweitertem Zusammenhang auch Paul Gilroy, *Reintroducing Humanity to the World*, in: *Alfredo Jaar – It Is Difficult*, Vol. 2. Mantua 2008, S. 116–128.
- 25 Rancière, *Theater of Images*, S. 80.
- 26 Pollock, *Not-Forgetting Africa*, S. 121.