

Alfredo Jaar

A conversation with / ein Gespräch mit Wolfgang Brückle and / und Rachel Mader

THE MISE-EN SCÈNE IS FUNDAMENTAL

Wolfgang Brückle / Rachel Mader: Your work is usually labeled as »politically concerned art«. How would you describe your work besides the binary system of arts and politics?

Alfredo Jaar: I totally reject the label of political art or political artist. Simply because there is nothing we can do as artists or cultural producers that is not in one way or another essentially political. I always quote Jean-Luc Godard who said that »it might be true that we have to choose between ethics and aesthetics but it is also true that whichever one we choose we will always find the other one at the end of the road«. He then adds that »the definition of the human condition is in the *mise-en-scène* itself«. Like him, I believe that all our decisions are ethical and aesthetical at the same time. So when I am asked to define myself, I always respond that I am an artist. I am an artist and I comment on the state of things, on the state of the world, I speculate and try to engage my audience regarding very precise events occurring in very specific places.

W. B. / R. M.: Some critics label you as a voice of the marginalised. Are you affected by such comments?

A. J.: What is clear to me, and hopefully to my audience, is that I do not speak for the marginalised, I do not speak for anybody but for myself. I think that this is one of the most essential basics of my work. I am not representing Rwandan refugees or the victims of genocide, I am not representing Mexican immigrants, I am not representing gold miners in the Amazon. I am only and always speaking for myself and I think it is essential not to patronise, not to be condescending. The work is always about my relationship to another world, and how do we, as a society, relate to others. I try to create bridges between different worlds that I think are incredibly connected, when most people do not perceive this connection. I am just trying to make sense of different realities, to articulate certain connections between certain realities. And I try to accomplish this as an outsider who remains an outsider. It is difficult and complicated, but I feel that I have no choice, I prefer to take risks and make mistakes rather than condemn certain situations to invisibility because of inaction. That is why I like Heiner Müller's concept of »choosing mistakes«. As I have said in the past, I am a guilty victim choosing mistakes.

W. B. / R. M.: As a trained filmmaker and architect, why do you confront these kind of issues within the art world?

A. J.: Well, it goes back to the way things happened in my life. I was an architect, but I was frustrated with the architecture system, more precisely what I felt was the total dependence of architecture to capital, to the commissioner of the work. I then decided to move into film. I studied film, became a filmmaker and, at that point, suffocated by the military dictatorship (in Santiago de Chile where I lived), I moved to New York. The city was experiencing the so-called culture wars during the Reagan presidency. I immediately found a fertile ground where to develop my ideas about culture and politics. I started responding to certain social and political issues with what I knew how to do: with architecture and film. I tried to combine those two disciplines, architecture and film, to comment on those issues. This combination produced a hybrid between architecture and film, and also theatre and art, and they became installations. I started doing installations and slowly transformed myself into an installation artist. Since then my work has been project-based, projects in response to specific issues. But as I am aware

DIE MISE-EN SCÈNE IST FUNDAMENTAL

Wolfgang Brückle / Rachel Mader: Sie gelten als ein Künstler, der sich mit politischen Themen auseinandersetzt. Wie würden Sie Ihre Arbeit außerhalb des binären Systems von Kunst und Politik beschreiben?

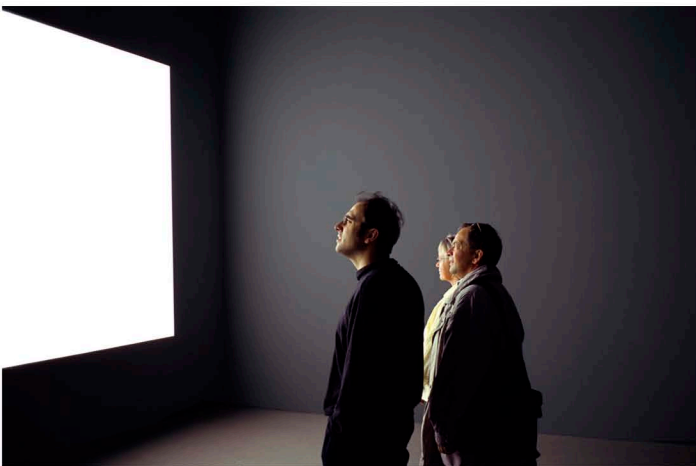
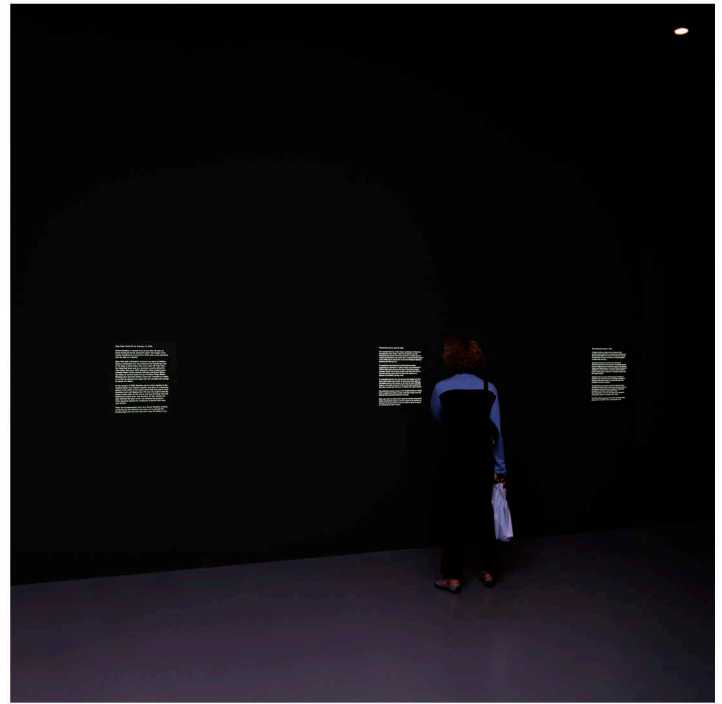
Alfredo Jaar: *Den Begriff der politischen Kunst und des politischen Künstlers lehne ich ab. Als Künstler und Kulturschaffende können wir gar nichts tun, was nicht in der einen oder anderen Form politisch wäre. Ich zitiere gern Jean-Luc Godard, der sagte: »Vielleicht müssen wir uns tatsächlich zwischen Ethik und Ästhetik entscheiden, aber wie wir uns auch entscheiden, am Ende des Weges werden wir immer auf das jeweils andere treffen«. Ferner sagt er, die Definition der Condition humaine liege in der Mise-en-scène selbst. Ich glaube wie er, dass unsere Entscheidungen ästhetisch und ethisch zugleich sind. Wenn ich mich also schon definieren muss, so sage ich: Ich bin Künstler, ein Künstler, der den Stand der Dinge, den Zustand der Welt kommentiert. Ich spekuliere und ich versuche, mein Publikum mit ganz bestimmten Ereignissen an ganz bestimmten Orten zu konfrontieren.*

W. B. / R. M.: Sie werden, vielleicht etwas überspitzt, als ein Sprachrohr der Marginalisierten bezeichnet. Wie stehen Sie zu einer solchen Kritik?

A. J.: *Für mich ist klar, und für mein Publikum hoffentlich auch, dass ich nicht für die Marginalisierten spreche. Ich spreche nur für mich selbst. Das ist vermutlich eine der wesentlichsten Voraussetzungen meiner Arbeit. Ich repräsentiere nicht ruandische Flüchtlinge oder Völkermordopfer. Ich repräsentiere nicht mexikanische Immigranten oder Minenarbeiter am Amazonas. Ich spreche immer nur für mich selbst und halte es für sehr wichtig, nicht paternalistisch und herablassend zu erscheinen. Meine Arbeit dreht sich immer um meine Beziehung zu einer anderen Welt, darum, wie wir uns als Gesellschaft anderen gegenüber verhalten. Ich versuche, Brücken zwischen verschiedenen Welten zu schlagen, die meines Erachtens überaus eng miteinander verflochten sind, deren Verflechtung aber von den meisten Menschen nicht gesehen wird. Ich versuche einfach nur, verschiedene Realitäten mit Sinn zu erfüllen, bestimmte Zusammenhänge zwischen bestimmten Realitäten zu artikulieren. Und ich versuche das als ein Außenstehender und außen Bleibender zu tun. Das ist schwierig, aber ich habe das Gefühl, keine andere Wahl zu haben. Ich gehe lieber Risiken ein und mache Fehler als bestimmte Situationen durch meine Untätigkeit zur Unsichtbarkeit zu verdammen. Darum mag ich auch Heiner Müllers Gedanken des »Sich-Entscheidens für Fehler«. Ich bin, wie ich schon früher gesagt habe, ein schuldiges Opfer, das sich für Fehler entscheidet.*

W. B. / R. M.: Warum legen Sie es als ausgebildeter Filmemacher und Architekt darauf an, innerhalb der Kunstwelt zu arbeiten?

A. J.: *Das hat mit meinem Werdegang zu tun. Ich war als Architekt unzufrieden mit dem Architektursystem, genauer gesagt, der totalen Abhängigkeit meiner Arbeit vom Kapital, vom Bauherrn, und so wechselte ich zum Film. Ich studierte Film, wurde Filmemacher und ging dann, weil mir die Militärdiktatur (in Santiago de Chile, wo ich damals lebte) die Luft zum Arbeiten nahm, nach New York. Die Stadt erlebte zu der Zeit gerade die so genannten Culture Wars der Reagan-Ära. Damit hatte ich sofort einen fruchtbaren Boden für die Entwicklung meiner Ideen über Kultur und Politik. Ich begann also, mit meinen Mitteln – Architektur und Film – auf be-*



A philosophical essay about the politics of representation, this work presents three illuminated texts that focus on the increasing control of images exercised by corporations and governments. After walking through a dark corridor, the audience enters an empty space where it is blinded by a large illuminated screen.

Die Arbeit ist ein philosophischer Essay über Repräsentationspolitik und besteht aus drei Leuchttafeln mit Texten, die sich mit der zunehmenden Kontrolle von Bildern durch Konzerne und Regierungen beschäftigen. Nach dem Gang durch einen dunklen Korridor betritt das Publikum einen leeren Raum, in dem es von einer hell erleuchteten Leinwand geblendet wird.

ALFREDO JAAR, *Lament of the Images*, 2002. Version 1, Documenta 11, Kassel.

of the limitations of our small, insular art world, I have always divided my work in three areas. Approximately one third of my time is spent working in the art world doing projects for museums, institutions and foundations. A second third is spent working on public projects outside of these institutions. And the last third of my time is spent working with students in different academic set-ups, directing seminars, workshops, and teaching. I see these three areas as absolutely equal and necessary and each one feeding the other.

W. B. / R. M.: Are there any specific strategies underlying your collaboration with specific institutions of the art world? Do you have any preferences for a certain kind of setting, and how do you choose them?

A. J.: I generally do not approach an institution myself. I do generate the subject, the issues I'm interested in, for example the Rwandan genocide. It was my decision to go to Rwanda and to do a six-year long project about the genocide and the barbaric indifference of the world community. During that time period, different institutions approached me and since I was working on the Rwandan issue, they funded some of the projects and exhibited them. The other kind of projects I have been involved in is when institutions, generally cities, municipalities, foundations, or museums invite me to do interventions and then the work becomes a response to a very specific invitation, to a place, to certain social conditions.

W. B. / R. M.: *The Rwandan project was shown at very different*

stimmte soziale und politische Probleme zu reagieren, versuchte, zu diesen Problemen Stellung zu beziehen, indem ich die beiden Disziplinen kombinierte. Aus dieser Verbindung entstand ein Hybrid aus Architektur und Film, aber auch Kunst und Theater, und so wurden schließlich Installationen daraus. Ich begann Installationen zu machen und wurde allmählich zum Installationskünstler. Seit damals basiert meine Arbeit auf Projekten, die sich auf bestimmte Probleme beziehen. Weil ich mir der Grenzen unserer kleinen, inselhaften Kunstwelt bewusst bin, unterteile ich meine Arbeit in drei Bereiche. Etwa ein Drittel meiner Zeit widme ich der Arbeit in der sogenannten Kunstwelt; dazu zählen Projekte für Museen, Institutionen und Stiftungen. Ein weiteres Drittel verwende ich für öffentliche Projekte außerhalb dieser Institutionen. Und das letzte Drittel verbringe ich mit Studierenden in verschiedenen akademischen Situationen: Seminaren, Workshops, Lehre. Ich betrachte alle drei Bereiche als absolut gleichwertig und gleich notwendig und wechselseitig befruchtend.

W. B. / R. M.: Liegen Ihrer Zusammenarbeit mit der Kunstwelt bestimmte Strategien zugrunde? Haben Sie irgendwelche Präferenzen für bestimmte Umfelder und wie wählen Sie sie aus?

A. J.: *Ich gehe normalerweise nicht selbst auf eine Institution zu. Meine Projekte entstehen aus meinem Interesse am Gegenstand. Es war meine eigene Entscheidung, nach Ruanda zu gehen und ein sechsjähriges Projekt über das Morden und die barbarische Gleichgültigkeit der ganzen Weltgemeinschaft zu entwickeln. Während die-*



ALFREDO JAAR, *Lament of the Images*, 2002. Version 2, Galerie Lelong, New York.

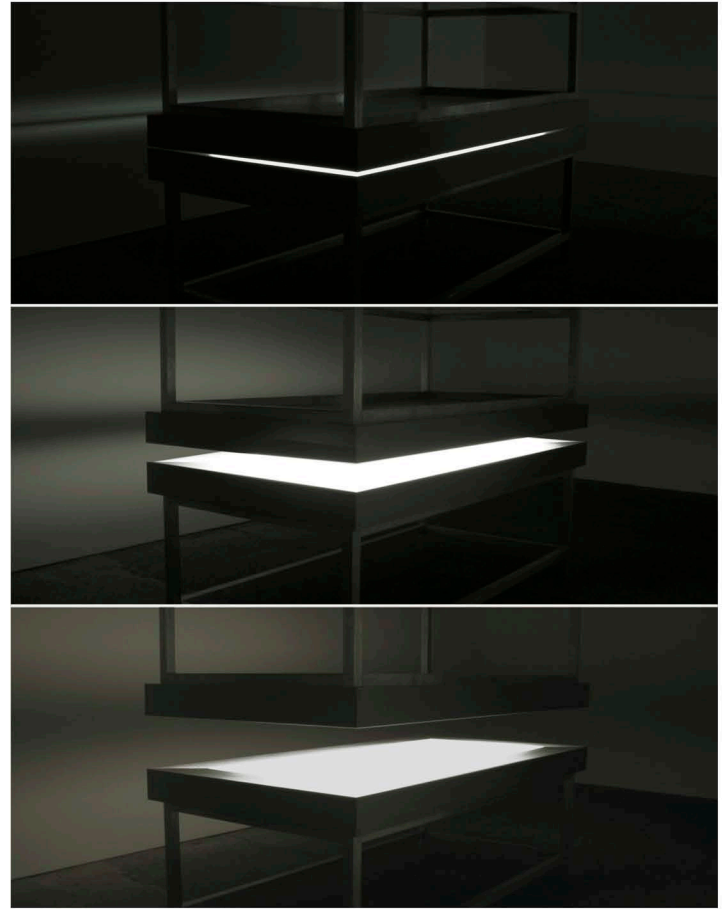
Two photographic light tables face each other as one is standing in the middle of a dark space and the second one is suspended from the ceiling at exactly one centimetre from the first table. Every six minutes, the top table raises up and two empty light surfaces are revealed, containing only light. This work proposes a return to the real world as images are suffering manipulation and control. The spectators, who were waiting in the dark, are illuminated by the light.

places. Did it make any difference for you to exhibit it in an institution or in a commercial place?

A. J.: The Rwanda project had a life of its own. I considered every part of the project as an exercise in representation, a futile exercise in representing something that cannot be represented. I designed the Rwanda project as a series of exercises where I would try different strategies. And from each exercise I would learn something and try something else because they all failed. So while I was working on these exercises, an institution would come along and express their interest in my work. I would select for each institution the exercise that would make more sense within that institution. So for example an institution in Barcelona invited me to show in a former monastery. I would show there the exercise from the Rwandan project that made the most sense, the one that required that kind of special space. Or when Stockholm, Cultural Capital of Europe in 1995 invited me to do a project in the city, the exercise I did with them within the Rwandan project was a project that went into the streets of the city. And I collaborated with the Swedish branch of an institution active in Rwanda at the time.

W. B. / R. M.: *You try to be very careful about the instrumentalisation of images and you seem to avoid superfluous pictures. How would you describe the way you treat images in your work?*

A. J.: I used a lot of photography early in my work, a large segment of my earlier practice is photography-based. But I was never a photographer. The Rwanda Project created a very radical shift in the way I use photography. I found myself witnessing and documenting the most horrible situation I had ever witnessed as a human



Zwei einander zugewandte Foto-Lichtpulte, das eine steht in der Mitte eines dunklen Raums, das andere hängt genau einen Zentimeter darüber von der Decke. Alle sechs Minuten hebt sich das obere Pult und lässt zwei leere Lichtflächen sichtbar werden. Die Arbeit tritt für eine Rückkehr zur wirklichen Welt ein, da Bilder der Manipulation und Kontrolle unterliegen. Die im Dunkel wartenden BetrachterInnen werden vom Licht erleuchtet.

ser Zeit traten Institutionen an mich heran und luden mich ein, und da ich gerade über Ruanda arbeitete, finanzierten sie einige der Projekte und stellten sie aus. Eine andere Art von Projekten, mit denen ich zu tun hatte, waren solche, bei denen mich Institutionen, meist Städte, Gemeinden, Stiftungen einluden, Interventionen vorzunehmen. In diesen Fällen ist die Arbeit eine Reaktion auf die jeweilige Einladung, einen Ort, ganz bestimmte soziale Bedingungen.

W. B. / R. M.: Das Ruanda-Projekt wurde an ganz verschiedenen Orten gezeigt; hat es einen Unterschied für Sie gemacht, ob Sie es in einer Institution oder an einem kommerziellen Ort ausstellten?

A. J.: *Das Ruanda-Projekt hat ein Eigenleben entwickelt. Ich betrachtete jeden Teil des Projekts als einen Versuch über das Problem der Repräsentation, einen vergeblichen Versuch, etwas Undarstellbares darzustellen. Ich legte das Ruanda-Projekt als eine Reihe von Versuchen mit unterschiedlichen Strategien an. Und aus jedem davon lernte ich schließlich etwas, und nach jedem versuchte ich etwas Neues, weil sie alle scheiterten. Für jede der Institutionen, die Interesse an der Arbeit bekundeten, suchte ich aus der Versuchsreihe etwas aus, was innerhalb der jeweiligen Institution am meisten Sinn machte. Als mich z.B. eine Institution in Barcelona einlud, in einem ehemaligen Kloster auszustellen, wählte ich einen Versuch aus, der dem Ort am besten entsprach, diesen spezifischen Ort am meisten benötigte. Als mich 1995 die damalige Europäische Kulturhauptstadt Stockholm einlud, etwas im städtischen Raum zu machen, entnahm ich dem Ruanda-Projekt einen Versuch, mit dem ich auf die Straße gehen konnte. Außerdem arbeitete ich mit dem schwedischen Zweig einer Organisation zusammen, die sich damals in Ruanda engagierte.*



ALFREDO JAAR, *The Skoghall Konsthall*, 2000.

The artist designed and built the first Konsthall for Skoghall, a small Swedish town where STORA ENSO, the largest paper mill in the world, is based. The company has built most of the infrastructure of the city, with the exception of an arts centre. The Konsthall, totally made of paper from the paper mill, opened with an exhibition of young Swedish artists curated by the artist. Exactly 24 hours after the opening, the building was burned. The burning was pre-planned: the idea was to offer just a glimpse of contemporary art to the Skoghall community, and let the community itself create their own local institution.

being. I came back with thousands of images of horror. And also with the realisation that it was not possible to show that material. I felt that it wouldn't make any difference to show these images because I feel people have lost their capacity to see, they have lost their capacity to be affected. This is due to the continuous, relentless bombardment of images we suffer everyday and how it completely de-contextualises everything. So I felt that my strategy as an artist using photography had to change radically. Since Rwanda, I have done quite a few photographic projects but with a very different use of the photographic image. My most recent work »Lament of the Images« (second version), is being shown right now in Madrid and does not include any text nor any image but it is still probably my most photographic piece ever. So I am still very much interested in photography but I am also interested in new strategies of representation. And I took that path largely because of my Rwandan experience.

W. B. / R. M.: Your work has been compared to documentary traditions in photography as represented by Walker Evans and, more recently, Sebastião Salgado. Do you identify with their approach? Did you lose confidence in documentary photography during your work on this Project?

A. J.: I respect documentary photographers and their work has been of great motivation to me. I respect their courage and commitment to witness and document some very difficult, desperate situations. I have always thought that their images, besides their absolute necessity to inform us, can also be read as modest signs of solidarity, isolated expressions of concern of a largely indifferent society. Regarding the images themselves, they are, sometimes, extremely powerful and effective and many of them can be credited with influencing public opinion and affecting the course of events. But inexorably, the power of these images has been decreasing for the last two decades, and this is not so much because of their quality but because the context in which they are shown has changed dramatically. Because paradoxically, while there have never been so many images out there, at the same time there has never been so much control: Control by governments, control by corporations, control by the media. That was one of the main focus of my work »Lament of the Images« (first version) shown in Documenta 11 in Kassel. We are confronted today with too many images, and too fast, in the so-called information highway, a media landscape filled with thousands of images, all fighting to get our attention, and most



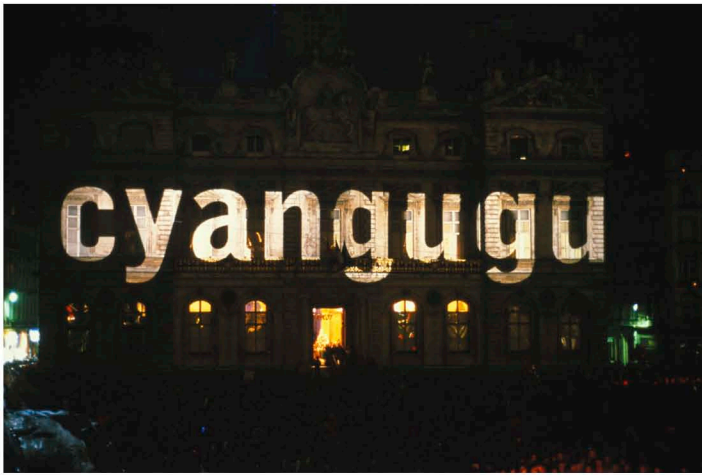
Der Künstler entwarf und baute die erste Konsthall für Skoghall, eine schwedische Kleinstadt, in der sich die größte Papierfabrik der Welt STORA ENSO befindet. Die Firma hat für den Großteil der städtischen Infrastruktur gesorgt, mit Ausnahme eines Kunstzentrums. Die vollständig mit Papier aus der Fabrik erbaute Konsthall eröffnete mit einer vom Künstler kuratierten Ausstellung junger schwedischer Künstler. Genau 24 Stunden nach der Eröffnung wurde das Gebäude niedergebrannt. Der Brand war von vornherein geplant: Es ging darum, der Gemeinde Skoghall einen Vorgeschmack auf zeitgenössische Kunst zu geben und sie dann ihre eigene Institution schaffen zu lassen.

W. B. / R. M.: Wir haben den Eindruck, dass Sie sehr sorgfältig mit dem Problem der Instrumentalisierung der Bilder umgehen und oberflächliche Bildwirkungen zu vermeiden versuchen. Wie würden Sie den Umgang mit Bildern in Ihrem Werk beschreiben?

A. J.: In meinen frühen Arbeiten habe ich viel auf Fotografien zurückgegriffen, ein großer Teil davon geht von der Fotografie aus. Aber ich war nie ein Fotograf. Mit dem Ruanda-Projekt hat sich mein Umgang mit der Fotografie radikal verändert. Ich wurde damals zum Zeugen und Dokumentaristen der grauenhaftesten Ereignisse, denen ich je ausgesetzt war. Ich kehrte mit Tausenden Bildern des Schreckens und mit der Erkenntnis zurück, dass ich sie nicht zeigen konnte. Ich begriff, dass es nichts nützen würde, diese Bilder zu zeigen, weil die Menschen die Fähigkeit verloren haben, zu sehen und betroffen zu sein. Das liegt an dem fortwährenden, unerbittlichen Bombardement mit Bildern, dem wir täglich ausgesetzt sind, und daran, dass diese Bilder alles vollständig dekontextualisieren. Mein künstlerischer Umgang mit Fotografie musste sich also radikal ändern. Seit dem Ruanda-Projekt habe ich zwar weiter mit Fotografie gearbeitet, aber ich nutze die Bilder anders. Meine jüngste Arbeit »Lament of the Images« (zweite Version) enthält weder Text noch Bilder, ist aber vermutlich die fotografischste Arbeit, die ich je gemacht habe. Ich bin also immer noch sehr interessiert an der Fotografie, aber zugleich auch an neuen Repräsentationsstrategien. Das ist weitgehend eine Folge meiner Ruanda-Erfahrungen.

W. B. / R. M.: Ihre Arbeiten sind mit der fotografischen Dokumentartradition eines Walker Evans oder, um ein neueres Beispiel zu nennen, eines Sebastião Salgado verglichen worden. Identifizieren Sie sich mit deren Ansätzen? Oder haben Sie bei Ihrer Arbeit an diesem Projekt den Glauben an die Dokumentarfotografie verloren?

A. J.: Ich habe großen Respekt vor Dokumentarfotografen, und ihre Arbeit war überaus anregend für mich. Ich respektiere den Mut und das Engagement, mit dem sie Zeugnis von sehr schwierigen und verzweifelten Situationen ablegen. Ich war immer der Meinung, dass ihre Bilder neben ihrer absoluten Notwendigkeit als Informationsmittel auch als bescheidene Zeichen von Solidarität, als einzelner Ausdruck der Anteilnahme in einer weitgehend indifferenten Gesellschaft gelesen werden können. Was die Bilder selbst betrifft, so sind sie manchmal überaus stark und wirkungsvoll, und man kann vielen zugute halten, dass sie die öffentliche Meinung



ALFREDO JAAR, *Signs of Life*, Lyon 2000.

of them asking us the same thing: to consume, consume, consume. So the question is: How can an image of pain, lost in a sea of consumption, affect us? Well, regrettably, in most cases, it can't. And that is why I have felt the need to create a *mise-en-scène* for my images, an environment where they make sense and can possibly affect the audience. I have felt that without this protected environment, my images cannot survive. I believe it is imperative to slow down, to contextualise and to frame properly each image so it makes sense, so it cannot be dismissed. And that is what I have tried to do within the context of my installations. It is not that presentation takes over representation, it is rather that representation today requires new strategies of presentation. I see my recent installations as essays of representation, as exercises in a search for new strategies of representation. But let us always remember that, after all, reality cannot be represented, we can only create new realities. That is what we do as artists. We create new realities. The question is then: How do we do this today, so these new realities created by us make sense and help us to better understand the world?

Invited by the city of Lyon, France, the artist projected during three days onto the façade of the Hôtel de Ville (City Hall) the names of ten places where the Rwandan genocide occurred. In each one of these places, between 5000 and 100000 people were killed in less than 100 days, in the face of the barbaric indifference of the world community. France has still not officially recognised its participation in its involvement and arming of the genocidaires.

Auf Einladung der Stadt Lyon projizierte der Künstler drei Tage lang die Namen der zehn Orte, an denen der ruandische Völkermord stattfand, auf die Fassade des Rathauses. An jedem dieser Orte wurden in weniger als hundert Tagen zwischen 5.000 und 100.000 Menschen getötet, während die Weltgemeinschaft mit barbarischer Gleichgültigkeit zusah. Frankreich hat seine Teilnahme und seine Verwicklung in die Bewaffnung der Völkermörder bis heute nicht anerkannt.

beeinflussen und den Lauf der Dinge verändern. Allerdings ist die Macht dieser Bilder in den letzten zwei Jahrzehnten unerbittlich geschwunden, und zwar weniger wegen ihrer Qualität, sondern weil sich der Kontext, in dem sie gezeigt werden, dramatisch verändert hat. Obwohl noch nie so viele Bilder in Umlauf waren, waren sie nämlich paradoxerweise auch noch nie einer so weit reichenden Kontrolle ausgesetzt: Kontrolle durch Regierungen, Konzerne, die Medien. Das war der Hauptaspekt meiner bei der Documenta 11 in Kassel gezeigten Arbeit »Lament of the Images« (erste Version). Wir werden heute zu vielen Bildern in zu schneller Abfolge ausgesetzt – auf der so genannten Datenautobahn, einer Medienlandschaft, die mit Tausenden von Bildern vollgestellt ist, die alle um unsere Aufmerksamkeit buhlen und die großteils nur eins von uns wollen: dass wir konsumieren, konsumieren und nochmals konsumieren. Die Frage ist also: Wie kann uns ein Bild des Schmerzes in einem Meer des Konsums noch erreichen? Nun, bedauerlicherweise meist gar nicht. Und darum habe ich es für notwendig gehalten, eine Mise-en-scène für meine Bilder zu schaffen, eine Umgebung, in denen sie Sinn machen und vielleicht das Publikum berühren. Mir schien, dass sich meine Bilder ohne diese geschützte Umgebung nicht behaupten können. Ich glaube, es ist absolut notwendig, sich zu verlangsamen, jedes Bild sorgfältig zu kontextualisieren, damit es Sinn macht und nicht abgetan werden kann. Genau das habe ich im Rahmen meiner Installationen versucht. Das bedeutet nicht, dass die Präsentation an die Stelle der Repräsentation tritt, sondern dass die Repräsentation heute neue Präsentationsstrategien braucht. Ich betrachte meine jüngeren Installationen als Essays über Repräsentation, als Schritte auf der Suche nach neuen Repräsentationsstrategien. Vergessen wir aber nicht, dass die Realität letztlich nicht repräsentiert werden kann, sondern dass wir nur neue Realitäten schaffen können. Das ist unsere Arbeit als Künstler. Wir schaffen neue Realitäten. Die Frage lautet also: Was müssen wir tun, damit diese von uns geschaffenen neuen Realitäten Sinn machen und uns die Welt besser verstehen lassen?

W. B. / R. M.: In Ihrer Arbeit geht es viel um die Notwendigkeit, informiert zu sein. Halten Sie es für sinnvoll, mit Walter Benjamin zwischen »Information« und »Erfahrung« zu unterscheiden?¹ Und wie versuchen Sie gegebenenfalls diese Lücke zu schließen?

A. J.: *Ich bin ganz offensichtlich ein frustrierter Journalist. Alle meine Arbeiten beruhen auf konkreter Erfahrung. Ich ging nach Ruanda, nach Hongkong, an den Amazonas, nach Nigeria und so fort. Mein gesamtes Werk basiert auf meiner persönlichen Erfahrung, und diese Erfahrung speist meine Arbeiten. Die Herausforderung lautet: Wie kann ich diese konkreten Erfahrungen künstlerisch anderen Menschen mitteilen, wie kann ich sie einem Publikum verständlich machen? Im Grunde genommen glaube ich nicht, dass das möglich ist. Darum müssen auch alle meine Repräsentationsversuche scheitern. Und weil ich etwas Unmögliches versuche, muss ich auch ständig weitermachen und ständig meine Strategien verändern. Die Wirklichkeit lässt sich nicht darstellen, wir können nur mit unserer Arbeit eine neue erzeugen. Das ist mein Dilemma*



ALFREDO JAAR, *Lights in the City*, Montreal 1999.

One hundred thousand watts of red lights have been installed by the artist inside the Cupola, a well known monument in the Old Montreal. An activating device has been installed in three homeless shelters in the area. Every time that a homeless person enters a shelter, he or she is invited to push a button that will illuminate the Cupola in red lights for just a fraction of a second, sending a distress signal to the people of Montreal who has a population of more than 15000 homeless. The idea was to do a portrait of homelessness in the city, but respecting the privacy and dignity of the people, without exposing them visually. The Mayor of the City closed the project after six weeks.

W. B. / R. M.: Your work is much about the necessity of being informed. Do you think it makes sense to make what Walter Benjamin called a difference between »information« and »experience«? If you make this difference, is there a special way you try to fill that gap?

A. J.: I am obviously a frustrated journalist. All my work is based on real-life experiences. I went to Rwanda, I went to Hong-Kong, I went to the Amazon, I went to Nigeria, and so on. My entire work is based on my own life experience, and it is my life experience itself that feeds my work. So my challenge is: How do I, as an artist, communicate that real-life experience to someone else, how can I translate that experience and communicate it to an audience. I think that it cannot be done. That is why all these exercises in representation fail. That is why I continue to try and persistently change strategies because I am trying something unfeasible. Reality cannot be represented, we can only create a new reality with our work. That is my dilemma as an artist and this makes me do what I do. It is a life experience and it is the impossible attempt to transform and communicate this life experience to others. The gap between lived experience and representation will always exist, and I try to incorporate that gap into the work. The gap, the doubts, the failings, all must be part of the work, in total transparency. By incorporating these into the work, it makes the exercise more real. But does it bridge the gap? No, never.

W. B. / R. M.: Some of your installations are very theatrical. Do you link this theatre-situation to a specific notion of the spectator, less contemplating than he or she is traditionally framed. Are you trying to provide essentially new forms of experience?

*A. J.: I studied and worked in the theatre world for many years. At the same time that I studied film, I wrote some plays and actually even directed them. Theatre is very important for me. Let me go back to what I quoted from Godard about the *mise-en-scène*. I think the *mise-en-scène* is fundamental. The *mise-en-scène* is the context that allows me to present my information in a seductive way. I'm not afraid of seduction. And this theatricality is absolutely designed by me as a way to seduce the spectator. And I use it as one more element in order to attract the spectator into the work. Because I deal with information that most of us would rather ignore, I need to use certain seduction devices like theatre or *mise-en-scène*. My*

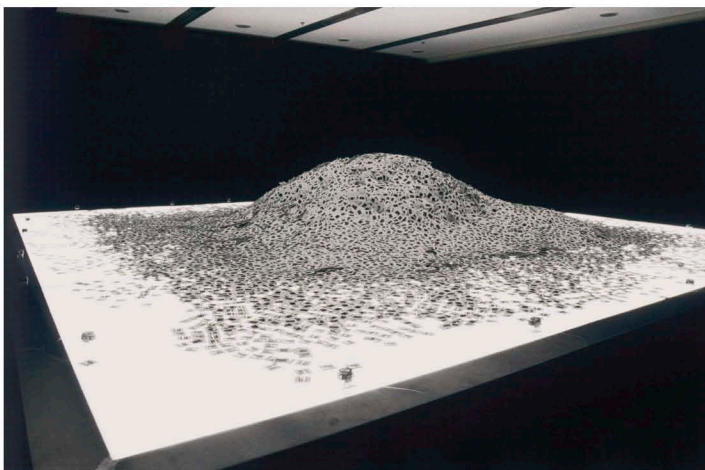


In der Cuppola, einem berühmten Monument in Alt-Montréal, wurden vom Künstler 100.000 Watt an rotem Licht installiert und in drei Obdachlosenheimen ein Aktivierungsmechanismus dafür eingerichtet. Immer wenn eine obdachlose Person eines der Heime betrat, sollte sie einen Knopf drücken, der die Cuppola für den Bruchteil einer Sekunde in rotes Licht tauchte und so ein Stresssignal an die Bewohner von Montréal sandte, wo es über 15.000 Obdachlose gibt. Die Idee des Projekts war, die Obdachlosigkeit der Stadt darzustellen, ohne die Privatsphäre und Würde der Betroffenen durch die Visualisierung zu verletzen. Der Bürgermeister der Stadt ließ das Projekt nach sechs Wochen schließen.

als Künstler, und deshalb handle ich so, wie ich es tue. Es geht um eine persönliche Erfahrung und den unmöglichen Versuch, diese Erfahrung zu transformieren und anderen mitzuteilen. Die Lücke zwischen gelebter Erfahrung und Darstellung wird immer bestehen bleiben, aber ich versuche, sie in die Arbeit zu integrieren. Die Lücke, die Zweifel, das Misslingen, all das muss ein offensichtlicher Teil der Arbeit sein. Integriert man das alles in die Arbeit, wird sie realer. Aber vermag das die Lücke zu schließen? Nein, niemals.

W. B. / R. M.: Einige Ihrer Installationen zeugen von einem Hang zum Theatralischen. Hängt das mit einer bestimmten, im Vergleich zu traditionellen Auffassungen weniger kontemplativen Vorstellung vom Betrachter zusammen? Versuchen Sie, fundamental neue Erfahrungsweisen zu ermöglichen?

*A. J.: Ich habe Film studiert und am Theater gearbeitet, habe ein paar Stücke geschrieben und auch selbst inszeniert. Das Theater ist für mich sehr wichtig. Lassen Sie mich auf das Godard-Zitat über die *Mise-en-scène* zurückkommen. Die *Mise-en-scène* ist wirklich fundamental. Sie stiftet den Kontext, in dem ich meine Informationen verführerisch präsentieren kann. Ich fürchte die Verführung nicht. Ich gestalte theatralisch, um den Betrachter zu verführen. Das Theatralische ist nur eine weitere Möglichkeit, den Betrachter ins Werk hineinzuziehen. Da ich mit Informationen handle, die die meisten von uns lieber nicht wahrhaben möchten, benötige ich gewisse Verführungsmittel wie das Theater oder die *Mise-en-scène*. Präsentierte man die Informationen in einer weniger verführerischen Weise, würden sie die meisten gar nicht erst beachten. Deshalb muß ich nach Strategien suchen, mittels derer ich zuerst verführe, um dann zu kommunizieren. Aber das Theatralische ist nur ein Element der *Mise-en-scène*. Manche Leute empören sich darüber, dass diese Inszenierungen manchmal so schön sind, wo sie doch von so grauenhaften Dingen und an den Rand gedrängten Themen handeln. Meine Antwort darauf war immer: Diese Themen verdienen es, als wertvolle Gegenstände sowohl der Forschung als auch der Repräsentation behandelt zu werden. Warum sollte ein Baum in einer Landschaft des 18. Jahrhunderts mehr Anstrengungen und Mittel wert sein als der Völkermord in Ruanda? Man kann einem Thema Würde verleihen, indem man alle verfügbaren Mittel dazu heranzieht, bestimmte Realitäten zu repräsentieren oder aus den vorhandenen Realitäten neue zu schaffen. Die *Mise-en-scène**



ALFREDO JAAR, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Light Table Version.

The spectator is invited to walk along a 15 feet long illuminated text about the genocide in Rwanda. As she/he enters a second space, she/he is confronted by an enormous light table on top of which sit one million slides. Upon closer examination, she/he discovers that all the slides are identical and belong to the eyes of Gutete Emerita, a Rwandan woman who witnessed the murder of her husband and two sons. The international community refused to see and act in the face of the genocide that claimed one million lives in less than one hundred days in 1994.

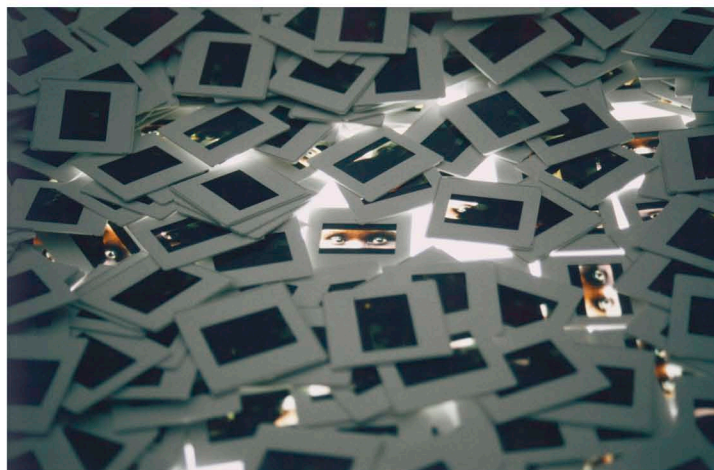
view is that if you present it in a less seductive way most people would not even approach it. That is why I have had to devise strategies in order to seduce you first so I can communicate with you. But the theatrical aspect is just one element of the *mise-en-scène*. Some people are outraged that these *mise-en-scènes* can be so beautiful while dealing with so horrific subjects, so marginalised subjects. Well, my answer has always been that these subjects deserve to be recognised as valid subjects and as worthy of research and of representation. Why is a subject like the tree in eighteenth century landscape painting worth more research and resources than the Rwandan genocide? It is my way of dignifying the subject in dedicating all the resources available in order to represent certain realities, or to create new realities from an existing reality. The *mise-en-scène* should dignify my subjects and contextualise properly the issues I am focusing on.

W. B. / R. M.: *But are you still confident in the power of images?*

A. J.: I still believe images are more necessary than ever. But I also believe that the political and corporate landscape of our times is full of control mechanisms that will not allow certain images to exist in their proper context. As artists are producers of meaning, we need to contextualise images properly. We must create a framework for their political efficiency. And the space of culture is probably the last free space remaining where this can be done.

The conversation took place in Berne, July 21, 2003.

¹ Cf. Howard Eiland, Michael W. Jennings (Ed.), Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 4, 1938-1940, Harvard University Press: Cambridge (MA) 2003.



Die BetrachterInnen sind aufgefordert, eine fünf Meter lange Leuchttafel mit einem Text über den Völkermord in Ruanda entlang zu gehen. Beim Betreten eines zweiten Raums werden sie mit einem gigantischen Lichtpult konfrontiert, auf dem eine Million Dias liegen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass alle Dias identisch sind und die Augen von Gutete Emerita zeigen, einer ruandischen Frau, die Zeugin des Mordes an ihrem Ehemann und ihren zwei Söhnen wurde. Die internationale Gemeinschaft sah dem Völkermord, der 1994 in weniger als hundert Tagen eine Million Menschenleben forderte, tatenlos zu.

soll meinen Gegenständen Würde verleihen und die Themen, die ich behandle, angemessen kontextualisieren.

W. B. / R. M.: *Vertrauen Sie also der Macht der Bilder?*

A. J.: *Ich glaube, dass Bilder wichtiger sind als je zuvor. Ich glaube aber auch, dass die politische und wirtschaftliche Landschaft von vielen Kontrollmechanismen durchsetzt ist, die verhindern, dass bestimmte Bilder in ihrem angemessenen Kontext existieren können. Da Künstler Bedeutungsstifter sind, müssen wir Bilder richtig kontextualisieren. Wir müssen einen Rahmen für ihre politische Wirksamkeit schaffen. Und die kulturelle Sphäre bildet vermutlich den letzten Freiraum, in dem das möglich ist.*

(Übersetzung: Wilfried Prantner)

Das Gespräch fand am 21. Juli 2003 in Bern statt.

¹ Vgl. Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Band I. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 185 – 229.

Alfredo Jaar

A conversation with / ein Gespräch mit Wolfgang Brückle and / und Rachel Mader

THE MISE-EN SCÈNE IS FUNDAMENTAL

Wolfgang Brückle / Rachel Mader: Your work is usually labeled as »politically concerned art«. How would you describe your work besides the binary system of arts and politics?

Alfredo Jaar: I totally reject the label of political art or political artist. Simply because there is nothing we can do as artists or cultural producers that is not in one way or another essentially political. I always quote Jean-Luc Godard who said that »it might be true that we have to choose between ethics and aesthetics but it is also true that whichever one we choose we will always find the other one at the end of the road«. He then adds that »the definition of the human condition is in the *mise-en-scène* itself«. Like him, I believe that all our decisions are ethical and aesthetical at the same time. So when I am asked to define myself, I always respond that I am an artist. I am an artist and I comment on the state of things, on the state of the world, I speculate and try to engage my audience regarding very precise events occurring in very specific places.

DIE MISE-EN SCÈNE IST FUNDAMENTAL

Wolfgang Brückle / Rachel Mader: Sie gelten als ein Künstler, der sich mit politischen Themen auseinandersetzt. Wie würden Sie Ihre Arbeit außerhalb des binären Systems von Kunst und Politik beschreiben?

Alfredo Jaar: Den Begriff der politischen Kunst und des politischen Künstlers lehne ich ab. Als Künstler und Kulturschaffende können wir gar nichts tun, was nicht in der einen oder anderen Form politisch wäre. Ich zitiere gern Jean-Luc Godard, der sagte: »Vielleicht müssen wir uns tatsächlich zwischen Ethik und Ästhetik entscheiden, aber wie wir uns auch entscheiden, am Ende des Weges werden wir immer auf das jeweils andere treffen«. Ferner sagt er, die Definition der Condition humaine liege in der Mise-en-scène selbst. Ich glaube wie er, dass unsere Entscheidungen ästhetisch und ethisch zugleich sind. Wenn ich mich also schon definieren muss, so sage ich: Ich bin Künstler, ein Künstler, der den Stand der Dinge, den Zustand der Welt kommentiert. Ich spekuliere und ich versuche, mein Publikum mit ganz bestimmten Ereignissen an ganz bestimmten Orten zu konfrontieren.

W. B. / R. M.: Some critics label you as a voice of the marginalised. Are you affected by such comments?

A. J.: What is clear to me, and hopefully to my audience, is that I do not speak for the marginalised, I do not speak for anybody but for myself. I think that this is one of the most essential basics of my work. I am not representing Rwandan refugees or the victims of genocide, I am not representing Mexican immigrants, I am not representing gold miners in the Amazon. I am only and always speaking for myself and I think it is essential not to patronise, not to be condescending. The work is always about my relationship to another world, and how do we, as a society, relate to others. I try to create bridges between different worlds that I think are incredibly connected, when most people do not perceive this connection. I am just trying to make sense of different realities, to articulate certain connections between certain realities. And I try to accomplish this as an outsider who remains an outsider. It is difficult and complicated, but I feel that I have no choice, I prefer to take risks and make mistakes rather than condemn certain situations to invisibility because of inaction. That is why I like Heiner Müller's concept of »choosing mistakes«. As I have said in the past, I am a guilty victim choosing mistakes.

W. B. / R. M.: As a trained filmmaker and architect, why do you confront these kind of issues within the art world?

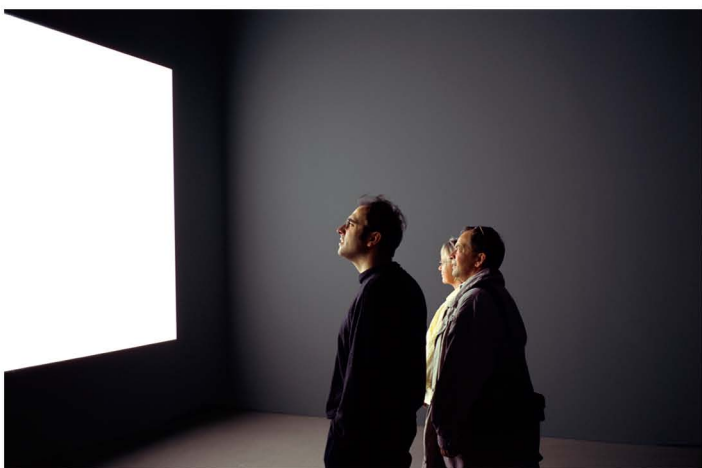
A. J.: Well, it goes back to the way things happened in my life. I was an architect, but I was frustrated with the architecture system, more precisely what I felt was the total dependence of architecture to capital, to the commissioner of the work. I then decided to move into film. I studied film, became a filmmaker and, at that point, suffocated by the military dictatorship (in Santiago de Chile where I lived), I moved to New York. The city was experiencing the so-called culture wars during the Reagan presidency. I immediately found a fertile ground where to develop my ideas about culture and politics. I started responding to certain social and political issues with what I knew how to do: with architecture and film. I tried to combine those two disciplines, architecture and film, to comment on those issues. This combination produced a hybrid between architecture and film, and also theatre and art, and they became installations. I started doing installations and slowly transformed myself into an installation artist. Since then my work has been project-based, projects in response to specific issues. But as I am aware

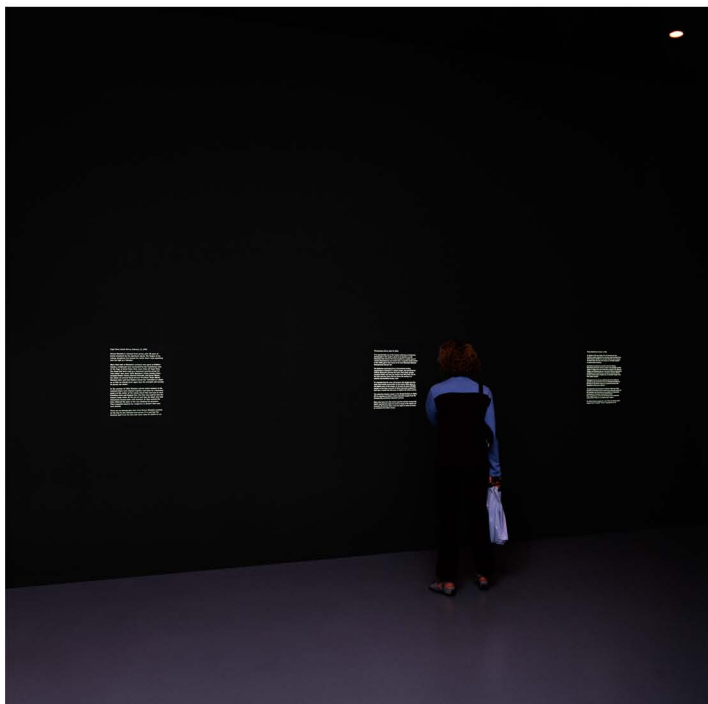
W. B. / R. M.: Sie werden, vielleicht etwas überspitzt, als ein Sprachrohr der Marginalisierten bezeichnet. Wie stehen Sie zu einer solchen Kritik?

A. J.: Für mich ist klar, und für mein Publikum hoffentlich auch, dass ich nicht für die Marginalisierten spreche. Ich spreche nur für mich selbst. Das ist vermutlich eine der wesentlichsten Voraussetzungen meiner Arbeit. Ich repräsentiere nicht ruandische Flüchtlinge oder Völkermordopfer. Ich repräsentiere nicht mexikanische Immigranten oder Minenarbeiter am Amazonas. Ich spreche immer nur für mich selbst und halte es für sehr wichtig, nicht paternalistisch und herablassend zu erscheinen. Meine Arbeit dreht sich immer um meine Beziehung zu einer anderen Welt, darum, wie wir uns als Gesellschaft anderen gegenüber verhalten. Ich versuche, Brücken zwischen verschiedenen Welten zu schlagen, die meines Erachtens überaus eng miteinander verflochten sind, deren Verflechtung aber von den meisten Menschen nicht gesehen wird. Ich versuche einfach nur, verschiedene Realitäten mit Sinn zu erfüllen, bestimmte Zusammenhänge zwischen bestimmten Realitäten zu artikulieren. Und ich versuche das als ein Außenstehender und außen Bleibender zu tun. Das ist schwierig, aber ich habe das Gefühl, keine andere Wahl zu haben. Ich gehe lieber Risiken ein und mache Fehler als bestimmte Situationen durch meine Untätigkeit zur Unsichtbarkeit zu verdammen. Darum mag ich auch Heiner Müllers Gedanken des »Sich-Entscheidens für Fehler«. Ich bin, wie ich schon früher gesagt habe, ein schuldiges Opfer, das sich für Fehler entscheidet.

W. B. / R. M.: Warum legen Sie es als ausgebildeter Filmemacher und Architekt darauf an, innerhalb der Kunstwelt zu arbeiten?

A. J.: Das hat mit meinem Werdegang zu tun. Ich war als Architekt unzufrieden mit dem Architektursystem, genauer gesagt, der totalen Abhängigkeit meiner Arbeit vom Kapital, vom Bauherrn, und so wechselte ich zum Film. Ich studierte Film, wurde Filmemacher und ging dann, weil mir die Militärdiktatur (in Santiago de Chile, wo ich damals lebte) die Luft zum Arbeiten nahm, nach New York. Die Stadt erlebte zu der Zeit gerade die so genannten Culture Wars der Reagan-Ära. Damit hatte ich sofort einen fruchtbaren Boden für die Entwicklung meiner Ideen über Kultur und Politik. Ich begann also, mit meinen Mitteln – Architektur und Film – auf be-





A philosophical essay about the politics of representation, this work presents three illuminated texts that focus on the increasing control of images exercised by corporations and governments. After walking through a dark corridor, the audience enters an empty space where it is blinded by a large illuminated screen.

Die Arbeit ist ein philosophischer Essay über Repräsentationspolitik und besteht aus drei Leuchttafeln mit Texten, die sich mit der zunehmenden Kontrolle von Bildern durch Konzerne und Regierungen beschäftigen. Nach dem Gang durch einen dunklen Korridor betritt das Publikum einen leeren Raum, in dem es von einer hell erleuchteten Leinwand geblendet wird.

ALFREDO JAAR, Lament of the Images, 2002. Version 1, Documenta 11, Kassel.

of the limitations of our small, insular art world, I have always divided my work in three areas. Approximately one third of my time is spent working in the art world doing projects for museums, institutions and foundations. A second third is spent working on public projects outside of these institutions. And the last third of my time is spent working with students in different academic set-ups, directing seminars, workshops, and teaching. I see these three areas as absolutely equal and necessary and each one feeding the other.

W. B. / R. M.: Are there any specific strategies underlying your collaboration with specific institutions of the art world? Do you have any preferences for a certain kind of setting, and how do you choose them?

A. J.: I generally do not approach an institution myself. I do generate the subject, the issues I'm interested in, for example the Rwandan genocide. It was my decision to go to Rwanda and to do a six-year long project about the genocide and the barbaric indifference of the world community. During that time period, different institutions approached me and since I was working on the Rwandan issue, they funded some of the projects and exhibited them. The other kind of projects I have been involved in is when institutions, generally cities, municipalities, foundations, or museums invite me to do interventions and then the work becomes a response to a very specific invitation, to a place, to certain social conditions.

W. B. / R. M.: The Rwandan project was shown at very different

stimmte soziale und politische Probleme zu reagieren, versuchte, zu diesen Problemen Stellung zu beziehen, indem ich die beiden Disziplinen kombinierte. Aus dieser Verbindung entstand ein Hybrid aus Architektur und Film, aber auch Kunst und Theater, und so wurden schließlich Installationen daraus. Ich begann Installationen zu machen und wurde allmählich zum Installationskünstler. Seit damals basiert meine Arbeit auf Projekten, die sich auf bestimmte Probleme beziehen. Weil ich mir der Grenzen unserer kleinen, inselhaften Kunstwelt bewusst bin, unterteile ich meine Arbeit in drei Bereiche. Etwa ein Drittel meiner Zeit widme ich der Arbeit in der sogenannten Kunstwelt; dazu zählen Projekte für Museen, Institutionen und Stiftungen. Ein weiteres Drittel verwende ich für öffentliche Projekte außerhalb dieser Institutionen. Und das letzte Drittel verbringe ich mit Studierenden in verschiedenen akademischen Situationen: Seminaren, Workshops, Lehre. Ich betrachte alle drei Bereiche als absolut gleichwertig und gleich notwendig und wechselseitig befruchtend.

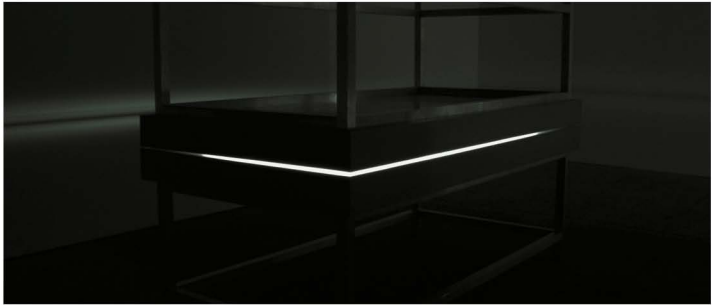
W. B. / R. M.: Liegen Ihrer Zusammenarbeit mit der Kunstwelt bestimmte Strategien zugrunde? Haben Sie irgendwelche Präferenzen für bestimmte Umfelder und wie wählen Sie sie aus?

A. J.: *Ich gehe normalerweise nicht selbst auf eine Institution zu. Meine Projekte entstehen aus meinem Interesse am Gegenstand. Es war meine eigene Entscheidung, nach Ruanda zu gehen und ein sechsjähriges Projekt über das Morden und die barbarische Gleichgültigkeit der ganzen Weltgemeinschaft zu entwickeln. Während die-*



ALFREDO JAAR, *Lament of the Images*, 2002. Version 2, Galerie Lelong, New York.

Two photographic light tables face each other as one is standing in the middle of a dark space and the second one is suspended from the ceiling at exactly one centimetre from the first table. Every six minutes, the top table raises up and two empty light surfaces are revealed, containing only light. This work proposes a return to the real world as images are suffering manipulation and control. The spectators, who were waiting in the dark, are illuminated by the light.



Zwei einander zugewandte Foto-Lichtpulte, das eine steht in der Mitte eines dunklen Raums, das andere hängt genau einen Zentimeter darüber von der Decke. Alle sechs Minuten hebt sich das obere Pult und lässt zwei leere Lichtflächen sichtbar werden. Die Arbeit tritt für eine Rückkehr zur wirklichen Welt ein, da Bilder der Manipulation und Kontrolle unterliegen. Die im Dunkel wartenden BetrachterInnen werden vom Licht erleuchtet.

places. Did it make any difference for you to exhibit it in an institution or in a commercial place?

A. J.: The Rwanda project had a life of its own. I considered every part of the project as an exercise in representation, a futile exercise in representing something that cannot be represented. I designed the Rwanda project as a series of exercises where I would try different strategies. And from each exercise I would learn something and try something else because they all failed. So while I was working on these exercises, an institution would come along and express their interest in my work. I would select for each institution the exercise that would make more sense within that institution. So for example an institution in Barcelona invited me to show in a former monastery. I would show there the exercise from the Rwandan project that made the most sense, the one that required that kind of special space. Or when Stockholm, Cultural Capital of Europe in 1995 invited me to do a project in the city, the exercise I did with them within the Rwandan project was a project that went into the streets of the city. And I collaborated with the Swedish branch of an institution active in Rwanda at the time.

W. B. / R. M.: You try to be very careful about the instrumentalisation of images and you seem to avoid superfluous pictures. How would you describe the way you treat images in your work?

A. J.: I used a lot of photography early in my work, a large segment of my earlier practice is photography-based. But I was never a photographer. The Rwanda Project created a very radical shift in the way I use photography. I found myself witnessing and documenting the most horrible situation I had ever witnessed as a human

ser Zeit traten Institutionen an mich heran und luden mich ein, und da ich gerade über Ruanda arbeitete, finanzierten sie einige der Projekte und stellten sie aus. Eine andere Art von Projekten, mit denen ich zu tun hatte, waren solche, bei denen mich Institutionen, meist Städte, Gemeinden, Stiftungen einluden, Interventionen vorzunehmen. In diesen Fällen ist die Arbeit eine Reaktion auf die jeweilige Einladung, einen Ort, ganz bestimmte soziale Bedingungen.

W. B. / R. M.: Das Ruanda-Projekt wurde an ganz verschiedenen Orten gezeigt; hat es einen Unterschied für Sie gemacht, ob Sie es in einer Institution oder an einem kommerziellen Ort ausstellten?

A. J.: Das Ruanda-Projekt hat ein Eigenleben entwickelt. Ich betrachtete jeden Teil des Projekts als einen Versuch über das Problem der Repräsentation, einen vergeblichen Versuch, etwas Undarstellbares darzustellen. Ich legte das Ruanda-Projekt als eine Reihe von Versuchen mit unterschiedlichen Strategien an. Und aus jedem davon lernte ich schließlich etwas, und nach jedem versuchte ich etwas Neues, weil sie alle scheiterten. Für jede der Institutionen, die Interesse an der Arbeit bekundeten, suchte ich aus der Versuchsreihe etwas aus, was innerhalb der jeweiligen Institution am meisten Sinn machte. Als mich z.B. eine Institution in Barcelona einlud, in einem ehemaligen Kloster auszustellen, wählte ich einen Versuch aus, der dem Ort am besten entsprach, diesen spezifischen Ort am meisten benötigte. Als mich 1995 die damalige Europäische Kulturhauptstadt Stockholm einlud, etwas im städtischen Raum zu machen, entnahm ich dem Ruanda-Projekt einen Versuch, mit dem ich auf die Straße gehen konnte. Außerdem arbeitete ich mit dem schwedischen Zweig einer Organisation zusammen, die sich damals in Ruanda engagierte.



ALFREDO JAAR, The Skoghall Konsthall, 2000.

The artist designed and built the first Konsthall for Skoghall, a small Swedish town where STORA ENSO, the largest paper mill in the world, is based. The company has built most of the infrastructure of the city, with the exception of an arts centre. The Konsthall, totally made of paper from the paper mill, opened with an exhibition of young Swedish artists curated by the artist. Exactly 24 hours after the opening, the building was burned. The burning was pre-planned: the idea was to offer just a glimpse of contemporary art to the Skoghall community, and let the community itself create their own local institution.



Der Künstler entwarf und baute die erste Konsthall für Skoghall, eine schwedische Kleinstadt, in der sich die größte Papierfabrik der Welt STORA ENSO befindet. Die Firma hat für den Großteil der städtischen Infrastruktur gesorgt, mit Ausnahme eines Kunstzentrums. Die vollständig mit Papier aus der Fabrik erbaute Konsthall eröffnete mit einer vom Künstler kuratierten Ausstellung junger schwedischer Künstler. Genau 24 Stunden nach der Eröffnung wurde das Gebäude niedergebrannt. Der Brand war von vornherein geplant: Es ging darum, der Gemeinde Skoghall einen Vorgeschmack auf zeitgenössische Kunst zu geben und sie dann ihre eigene Institution schaffen zu lassen.

being. I came back with thousands of images of horror. And also with the realisation that it was not possible to show that material. I felt that it wouldn't make any difference to show these images because I feel people have lost their capacity to see, they have lost their capacity to be affected. This is due to the continuous, relentless bombardment of images we suffer everyday and how it completely de-contextualises everything. So I felt that my strategy as an artist using photography had to change radically. Since Rwanda, I have done quite a few photographic projects but with a very different use of the photographic image. My most recent work »Lament of the Images« (second version), is being shown right now in Madrid and does not include any text nor any image but it is still probably my most photographic piece ever. So I am still very much interested in photography but I am also interested in new strategies of representation. And I took that path largely because of my Rwandan experience.

W. B. / R. M.: Your work has been compared to documentary traditions in photography as represented by Walker Evans and, more recently, Sebastião Salgado. Do you identify with their approach? Did you lose confidence in documentary photography during your work on this Project?

A. J.: I respect documentary photographers and their work has been of great motivation to me. I respect their courage and commitment to witness and document some very difficult, desperate situations. I have always thought that their images, besides their absolute necessity to inform us, can also be read as modest signs of solidarity, isolated expressions of concern of a largely indifferent society. Regarding the images themselves, they are, sometimes, extremely powerful and effective and many of them can be credited with influencing public opinion and affecting the course of events. But inexorably, the power of these images has been decreasing for the last two decades, and this is not so much because of their quality but because the context in which they are shown has changed dramatically. Because paradoxically, while there have never been so many images out there, at the same time there has never been so much control: Control by governments, control by corporations, control by the media. That was one of the main focus of my work »Lament of the Images« (first version) shown in Documenta 11 in Kassel. We are confronted today with too many images, and too fast, in the so-called information highway, a media landscape filled with thousands of images, all fighting to get our attention, and most

W. B. / R. M.: Wir haben den Eindruck, dass Sie sehr sorgfältig mit dem Problem der Instrumentalisierung der Bilder umgehen und oberflächliche Bildwirkungen zu vermeiden versuchen. Wie würden Sie den Umgang mit Bildern in Ihrem Werk beschreiben?

A. J.: *In meinen frühen Arbeiten habe ich viel auf Fotografien zurückgegriffen, ein großer Teil davon geht von der Fotografie aus. Aber ich war nie ein Fotograf. Mit dem Ruanda-Projekt hat sich mein Umgang mit der Fotografie radikal verändert. Ich wurde damals zum Zeugen und Dokumentaristen der grauenhaftesten Ereignisse, denen ich je ausgesetzt war. Ich kehrte mit Tausenden Bildern des Schreckens und mit der Erkenntnis zurück, dass ich sie nicht zeigen konnte. Ich begriff, dass es nichts nützen würde, diese Bilder zu zeigen, weil die Menschen die Fähigkeit verloren haben, zu sehen und betroffen zu sein. Das liegt an dem fortwährenden, unerbittlichen Bombardement mit Bildern, dem wir täglich ausgesetzt sind, und daran, dass diese Bilder alles vollständig dekontextualisieren. Mein künstlerischer Umgang mit Fotografie musste sich also radikal ändern. Seit dem Ruanda-Projekt habe ich zwar weiter mit Fotografie gearbeitet, aber ich nutze die Bilder anders. Meine jüngste Arbeit »Lament of the Images« (zweite Version) enthält weder Text noch Bilder, ist aber vermutlich die fotografischste Arbeit, die ich je gemacht habe. Ich bin also immer noch sehr interessiert an der Fotografie, aber zugleich auch an neuen Repräsentationsstrategien. Das ist weitgehend eine Folge meiner Ruanda-Erfahrungen.*

W. B. / R. M.: Ihre Arbeiten sind mit der fotografischen Dokumentartradition eines Walker Evans oder, um ein neueres Beispiel zu nennen, eines Sebastião Salgado verglichen worden. Identifizieren Sie sich mit deren Ansätzen? Oder haben Sie bei Ihrer Arbeit an diesem Projekt den Glauben an die Dokumentarphotografie verloren?

A. J.: *Ich habe großen Respekt vor Dokumentarfotografen, und ihre Arbeit war überaus anregend für mich. Ich respektiere den Mut und das Engagement, mit dem sie Zeugnis von sehr schwierigen und verzweifelten Situationen ablegen. Ich war immer der Meinung, dass ihre Bilder neben ihrer absoluten Notwendigkeit als Informationsmittel auch als bescheidene Zeichen von Solidarität, als einzelner Ausdruck der Anteilnahme in einer weitgehend indifferenter Gesellschaft gelesen werden können. Was die Bilder selbst betrifft, so sind sie manchmal überaus stark und wirkungsvoll, und man kann vielen zugute halten, dass sie die öffentliche Meinung*



ALFREDO JAAR, *Signs of Life*, Lyon 2000.

Invited by the city of Lyon, France, the artist projected during three days onto the façade of the Hôtel de Ville (City Hall) the names of ten places where the Rwandan genocide occurred. In each one of these places, between 5000 and 100000 people were killed in less than 100 days, in the face of the barbaric indifference of the world community. France has still not officially recognised its participation in its involvement and arming of the genocidaires.

Auf Einladung der Stadt Lyon projizierte der Künstler drei Tage lang die Namen der zehn Orte, an denen der ruandische Völkermord stattfand, auf die Fassade des Rathauses. An jedem dieser Orte wurden in weniger als hundert Tagen zwischen 5.000 und 100.000 Menschen getötet, während die Weltgemeinschaft mit barbarischer Gleichgültigkeit zusah. Frankreich hat seine Teilnahme und seine Verwicklung in die Bewaffnung der Völkermörder bis heute nicht anerkannt.

beeinflussen und den Lauf der Dinge verändern. Allerdings ist die Macht dieser Bilder in den letzten zwei Jahrzehnten unerbittlich geschwunden, und zwar weniger wegen ihrer Qualität, sondern weil sich der Kontext, in dem sie gezeigt werden, dramatisch verändert hat. Obwohl noch nie so viele Bilder in Umlauf waren, waren sie nämlich paradoxerweise auch noch nie einer so weit reichenden Kontrolle ausgesetzt: Kontrolle durch Regierungen, Konzerne, die Medien. Das war der Hauptaspekt meiner bei der Documenta 11 in Kassel gezeigten Arbeit »Lament of the Images« (erste Version). Wir werden heute zu vielen Bildern in zu schneller Abfolge ausgesetzt – auf der so genannten Datenautobahn, einer Medienlandschaft, die mit Tausenden von Bildern vollgestellt ist, die alle um unsere Aufmerksamkeit buhlen und die großteils nur eins von uns wollen: dass wir konsumieren, konsumieren und nochmals konsumieren. Die Frage ist also: Wie kann uns ein Bild des Schmerzes in einem Meer des Konsums noch erreichen? Nun, bedauerlicherweise meist gar nicht. Und darum habe ich es für notwendig gehalten, eine Mise-en-scène für meine Bilder zu schaffen, eine Umgebung, in denen sie Sinn machen und vielleicht das Publikum berühren. Mir schien, dass sich meine Bilder ohne diese geschützte Umgebung nicht behaupten können. Ich glaube, es ist absolut notwendig, sich zu verlangsamen, jedes Bild sorgfältig zu kontextualisieren, damit es Sinn macht und nicht abgetan werden kann. Genau das habe ich im Rahmen meiner Installationen versucht. Das bedeutet nicht, dass die Präsentation an die Stelle der Repräsentation tritt, sondern dass die Repräsentation heute neue Präsentationsstrategien braucht. Ich betrachte meine jüngeren Installationen als Essays über Repräsentation, als Schritte auf der Suche nach neuen Repräsentationsstrategien. Vergessen wir aber nicht, dass die Realität letztlich nicht repräsentiert werden kann, sondern dass wir nur neue Realitäten schaffen können. Das ist unsere Arbeit als Künstler. Wir schaffen neue Realitäten. Die Frage lautet also: Was müssen wir tun, damit diese von uns geschaffenen neuen Realitäten Sinn machen und uns die Welt besser verstehen lassen?

of them asking us the same thing: to consume, consume, consume. So the question is: How can an image of pain, lost in a sea of consumption, affect us? Well, regrettably, in most cases, it can't. And that is why I have felt the need to create a *mise-en-scène* for my images, an environment where they make sense and can possibly affect the audience. I have felt that without this protected environment, my images cannot survive. I believe it is imperative to slow down, to contextualise and to frame properly each image so it makes sense, so it cannot be dismissed. And that is what I have tried to do within the context of my installations. It is not that presentation takes over representation, it is rather that representation today requires new strategies of presentation. I see my recent installations as essays of representation, as exercises in a search for new strategies of representation. But let us always remember that, after all, reality cannot be represented, we can only create new realities. That is what we do as artists. We create new realities. The question is then: How do we do this today, so these new realities created by us make sense and help us to better understand the world?

W. B. / R. M.: In Ihrer Arbeit geht es viel um die Notwendigkeit, informiert zu sein. Halten Sie es für sinnvoll, mit Walter Benjamin zwischen »Information« und »Erfahrung« zu unterscheiden?¹ Und wie versuchen Sie gegebenenfalls diese Lücke zu schließen?

A. J.: Ich bin ganz offensichtlich ein frustrierter Journalist. Alle meine Arbeiten beruhen auf konkreter Erfahrung. Ich ging nach Ruanda, nach Hongkong, an den Amazonas, nach Nigeria und so fort. Mein gesamtes Werk basiert auf meiner persönlichen Erfahrung, und diese Erfahrung speist meine Arbeiten. Die Herausforderung lautet: Wie kann ich diese konkreten Erfahrungen künstlerisch anderen Menschen mitteilen, wie kann ich sie einem Publikum verständlich machen? Im Grunde genommen glaube ich nicht, dass das möglich ist. Darum müssen auch alle meine Repräsentationsversuche scheitern. Und weil ich etwas Unmögliches versuche, muss ich auch ständig weitermachen und ständig meine Strategien verändern. Die Wirklichkeit lässt sich nicht darstellen, wir können nur mit unserer Arbeit eine neue erzeugen. Das ist mein Dilemma



ALFREDO JAAR, Lights in the City, Montreal 1999.

One hundred thousand watts of red lights have been installed by the artist inside the Cuppola, a well known monument in the Old Montreal. An activating device has been installed in three homeless shelters in the area. Every time that a homeless person enters a shelter, he or she is invited to push a button that will illuminate the Cuppola in red lights for just a fraction of a second, sending a distress signal to the people of Montreal who has a population of more than 15000 homeless. The idea was to do a portrait of homelessness in the city, but respecting the privacy and dignity of the people, without exposing them visually. The Mayor of the City closed the project after six weeks.



In der Cuppola, einem berühmten Monument in Alt-Montréal, wurden vom Künstler 100.000 Watt an rotem Licht installiert und in drei Obdachlosenheimen ein Aktivierungsmechanismus dafür eingerichtet. Immer wenn eine obdachlose Person eines der Heime betrat, sollte sie einen Knopf drücken, der die Cuppola für den Bruchteil einer Sekunde in rotes Licht tauchte und so ein Stresssignal an die Bewohner von Montréal sandte, wo es über 15.000 Obdachlose gibt. Die Idee des Projekts war, die Obdachlosigkeit der Stadt darzustellen, ohne die Privatsphäre und Würde der Betroffenen durch die Visualisierung zu verletzen. Der Bürgermeister der Stadt ließ das Projekt nach sechs Wochen schließen.

W. B. / R. M.: Your work is much about the necessity of being informed. Do you think it makes sense to make what Walter Benjamin called a difference between »information« and »experience«?¹ If you make this difference, is there a special way you try to fill that gap?

A. J.: I am obviously a frustrated journalist. All my work is based on real-life experiences. I went to Rwanda, I went to Hong-Kong, I went to the Amazon, I went to Nigeria, and so on. My entire work is based on my own life experience, and it is my life experience itself that feeds my work. So my challenge is: How do I, as an artist, communicate that real-life experience to someone else, how can I translate that experience and communicate it to an audience. I think that it cannot be done. That is why all these exercises in representation fail. That is why I continue to try and persistently change strategies because I am trying something unfeasible. Reality cannot be represented, we can only create a new reality with our work. That is my dilemma as an artist and this makes me do what I do. It is a life experience and it is the impossible attempt to transform and communicate this life experience to others. The gap between lived experience and representation will always exist, and I try to incorporate that gap into the work. The gap, the doubts, the failings, all must be part of the work, in total transparency. By incorporating these into the work, it makes the exercise more real. But does it bridge the gap? No, never.

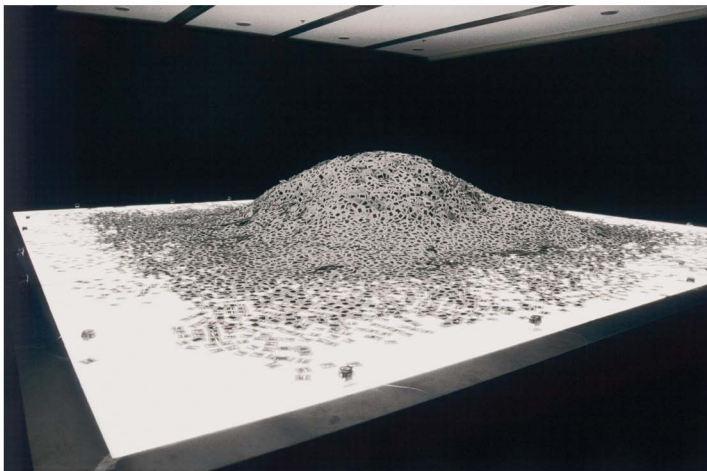
W. B. / R. M.: Some of your installations are very theatrical. Do you link this theatre-situation to a specific notion of the spectator, less contemplating than he or she is traditionally framed. Are you trying to provide essentially new forms of experience?

A. J.: I studied and worked in the theatre world for many years. At the same time that I studied film, I wrote some plays and actually even directed them. Theatre is very important for me. Let me go back to what I quoted from Godard about the *mise-en-scène*. I think the *mise-en-scène* is fundamental. The *mise-en-scène* is the context that allows me to present my information in a seductive way. I'm not afraid of seduction. And this theatricality is absolutely designed by me as a way to seduce the spectator. And I use it as one more element in order to attract the spectator into the work. Because I deal with information that most of us would rather ignore, I need to use certain seduction devices like theatre or *mise-en-scène*. My

als Künstler, und deshalb handle ich so, wie ich es tue. Es geht um eine persönliche Erfahrung und den unmöglichen Versuch, diese Erfahrung zu transformieren und anderen mitzuteilen. Die Lücke zwischen gelebter Erfahrung und Darstellung wird immer bestehen bleiben, aber ich versuche, sie in die Arbeit zu integrieren. Die Lücke, die Zweifel, das Misslingen, all das muss ein offensichtlicher Teil der Arbeit sein. Integriert man das alles in die Arbeit, wird sie realer. Aber vermag das die Lücke zu schließen? Nein, niemals.

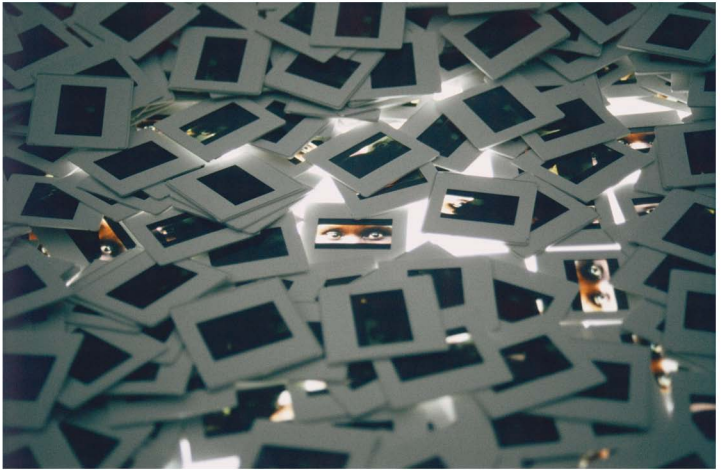
W. B. / R. M.: Einige Ihrer Installationen zeugen von einem Hang zum Theatralischen. Hängt das mit einer bestimmten, im Vergleich zu traditionellen Auffassungen weniger kontemplativen Vorstellung vom Betrachter zusammen? Versuchen Sie, fundamental neue Erfahrungsweisen zu ermöglichen?

A. J.: Ich habe Film studiert und am Theater gearbeitet, habe ein paar Stücke geschrieben und auch selbst inszeniert. Das Theater ist für mich sehr wichtig. Lassen Sie mich auf das Godard-Zitat über die Mise-en-scène zurückkommen. Die Mise-en-scène ist wirklich fundamental. Sie stiftet den Kontext, in dem ich meine Informationen verführerisch präsentieren kann. Ich fürchte die Verführung nicht. Ich gestalte theatralisch, um den Betrachter zu verführen. Das Theatralische ist nur eine weitere Möglichkeit, den Betrachter ins Werk hineinzuziehen. Da ich mit Informationen handle, die die meisten von uns lieber nicht wahrhaben möchten, benötige ich gewisse Verführungsmittel wie das Theater oder die Mise-en-scène. Präsentierte man die Informationen in einer weniger verführerischen Weise, würden sie die meisten gar nicht erst beachten. Deshalb muß ich nach Strategien suchen, mittels derer ich zuerst verführe, um dann zu kommunizieren. Aber das Theatralische ist nur ein Element der Mise-en-scène. Manche Leute empören sich darüber, dass diese Inszenierungen manchmal so schön sind, wo sie doch von so grauenhaften Dingen und an den Rand gedrängten Themen handeln. Meine Antwort darauf war immer: Diese Themen verdienen es, als wertvolle Gegenstände sowohl der Forschung als auch der Repräsentation behandelt zu werden. Warum sollte ein Baum in einer Landschaft des 18. Jahrhunderts mehr Anstrengungen und Mittel wert sein als der Völkermord in Ruanda? Man kann einem Thema Würde verleihen, indem man alle verfügbaren Mittel dazu heranzieht, bestimmte Realitäten zu repräsentieren oder aus den vorhandenen Realitäten neue zu schaffen. Die Mise-en-scène



ALFREDO JAAR, The Eyes of Gutete Emerita, 1996. Light Table Version.

The spectator is invited to walk along a 15 feet long illuminated text about the genocide in Rwanda. As she/he enters a second space, she/he is confronted by an enormous light table on top of which sit one million slides. Upon closer examination, she/he discovers that all the slides are identical and belong to the eyes of Gutete Emerita, a Rwandan woman who witnessed the murder of her husband and two sons. The international community refused to see and act in the face of the genocide that claimed one million lives in less than one hundred days in 1994.



Die BetrachterInnen sind aufgefordert, eine fünf Meter lange Leuchttafel mit einem Text über den Völkermord in Ruanda entlang zu gehen. Beim Betreten eines zweiten Raums werden sie mit einem gigantischen Lichtpult konfrontiert, auf dem eine Million Dias liegen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass alle Dias identisch sind und die Augen von Gutete Emerita zeigen, einer ruandischen Frau, die Zeugin des Mordes an ihrem Ehemann und ihren zwei Söhnen wurde. Die internationale Gemeinschaft sah dem Völkermord, der 1994 in weniger als hundert Tagen eine Million Menschenleben forderte, tatenlos zu.

view is that if you present it in a less seductive way most people would not even approach it. That is why I have had to devise strategies in order to seduce you first so I can communicate with you. But the theatrical aspect is just one element of the *mise-en-scène*. Some people are outraged that these *mise-en-scènes* can be so beautiful while dealing with so horrific subjects, so marginalised subjects. Well, my answer has always been that these subjects deserve to be recognised as valid subjects and as worthy of research and of representation. Why is a subject like the tree in eighteenth century landscape painting worth more research and resources than the Rwandan genocide? It is my way of dignifying the subject in dedicating all the resources available in order to represent certain realities, or to create new realities from an existing reality. The *mise-en-scène* should dignify my subjects and contextualise properly the issues I am focusing on.

W. B. / R. M.: But are you still confident in the power of images?

A. J.: I still believe images are more necessary than ever. But I also believe that the political and corporate landscape of our times is full of control mechanisms that will not allow certain images to exist in their proper context. As artists are producers of meaning, we need to contextualise images properly. We must create a framework for their political efficiency. And the space of culture is probably the last free space remaining where this can be done.

The conversation took place in Berne, July 21, 2003.

1 Cf. Howard Eiland, Michael W. Jennings (Ed.), Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 4, 1938-1940, Harvard University Press: Cambridge (MA) 2003.

soll meinen Gegenständen Würde verleihen und die Themen, die ich behandle, angemessen kontextualisieren.

W. B. / R. M.: Vertrauen Sie also der Macht der Bilder?

A. J.: Ich glaube, dass Bilder wichtiger sind als je zuvor. Ich glaube aber auch, dass die politische und wirtschaftliche Landschaft von vielen Kontrollmechanismen durchsetzt ist, die verhindern, dass bestimmte Bilder in ihrem angemessenen Kontext existieren können. Da Künstler Bedeutungstifter sind, müssen wir Bilder richtig kontextualisieren. Wir müssen einen Rahmen für ihre politische Wirksamkeit schaffen. Und die kulturelle Sphäre bildet vermutlich den letzten Freiraum, in dem das möglich ist.

(Übersetzung: Wilfried Prantner)

Das Gespräch fand am 21. Juli 2003 in Bern statt.

1 Vgl. Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Band I. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 185 – 229.