



ALFREDO
JAAR

THE SOUND
OF SILENCE

ALFREDO
JAAR

THE SOUND
OF SILENCE

Ce livre est publié à l'occasion des expositions :

« Alfredo Jaar, Three Women »,
à la galerie kamel mennour, Paris,
du 11 février au 12 mars 2011
&
« Alfredo Jaar, The Sound of Silence »,
Cour vitrée du Palais des études, École des beaux-arts, Paris,
du 17 février au 12 mars 2011.

This catalogue is published on the occasion of the exhibitions:

"Alfredo Jaar, Three Women",
at kamel mennour gallery, Paris,
from February 11th to March 12th, 2011
&
"Alfredo Jaar, The Sound of Silence",
Cour vitrée du Palais des études, École des beaux-arts, Paris,
from February 17th to March 12th, 2011.

SOMMAIRE

4	TEXTES/ TEXTS	
	4	« Alfredo Jaar, un art de l'éclairement / <i>Alfredo Jaar's Art of Illumination</i> », Okwui Enwezor
33	ICONOGRAPHIE DES ŒUVRES/ ICONOGRAPHY OF THE WORKS	
	33	THE SOUND OF SILENCE, Cour vitrée du Palais des études, École des beaux-arts, Paris
	59	THREE WOMEN, galerie kamel mennour, Paris
	137	SELECTED PRESS WORKS 1984 - 2011
	161	SELECTED PROJECTS 1985 - 2011
	211	RECENT PUBLIC INTERVENTIONS 2010 - 2011
250	CHRONOLOGIE SÉLECTIVE/ SELECTIVE CHRONOLOGY	

ALFREDO JAAR, UN ART DE L'ÉCLAIREMENT

OKWUI
ENWEZOR

« À peu près tout le monde peut faire face à l'adversité, mais
si vous voulez mettre à l'épreuve le caractère d'un homme,
donnez-lui du pouvoir ».

Abraham Lincoln, Président des États-Unis (1861-1865)

Commençons par la lumière et la luminosité, la transparence et l'illumination. Quand nous nous servons de ces termes, nous avons tendance à décrire la manière dont les choses nous apparaissent, l'aspect des objets, des espaces, des images, etc. À la base pourtant, ces associations ne sont que des épiphénomènes par rapport à un substrat plus fondamental, mélange de causalités et de métabolisme agissant sur le corps, faisant réagir l'œil : la façon dont on regarde, notre manière de voir et ce que nous voyons. Les réflexes ont tous, pour une bonne part, un dénominateur commun : la nature des apparences et la réception des images. Toutefois, dès qu'on a franchi l'étape du processus corporel et de l'absorption de l'environnement par l'organe de la vue, on évolue dans le domaine des manifestations secondaires ; entrent alors en jeu la contemplation, la réflexion, le jugement et le sens à donner à ce que nous venons de voir. Bref, la façon dont nous voyons, dont nous lisons, dont nous pensons l'image.

L'exposition à la galerie kamel mennour d'Alfredo Jaar joue sur la richesse de ces différents cadres de la perception. En choisissant de regrouper ici un certain nombre de ses œuvres, l'artiste a délibérément ordonné pour le regard du spectateur, suivant des protocoles de visionnage et de perception choisis par ses soins, une série de sculptures, d'images photographiques, de textes imprimés et de vidéo. Chaque pièce porte un éclairage particulier sur la chose vue, en un double

jeu sur la vision et l'apparence des formes et des images ; et, plus profondément, en un mécanisme éprouvé de révélation au sujet de sa vérité la plus intime. Avec cette exposition, Jaar nous offre un catalogue de ses procédures critiques, dans lequel les protocoles de la lecture, de la vision et de l'analyse tiennent lieu de ressorts principaux au service de l'engagement.

L'inventaire comprend des couvertures de magazines et de journaux du monde entier choisies pour leur puissance évocatrice, y compris la pièce monumentale de 1996, *Searching for Africa in Life*, un dispositif de cinq panneaux verticaux sur lesquels sont présentées les 2158 couvertures du magazine *LIFE*, du premier numéro de celui-ci à la date de réalisation de l'œuvre. Du même ordre, *From Time to Time* [jeu de mots sur l'anglais : de temps en temps], de 1996 également, regroupe sur un seul panneau neuf couvertures du magazine *Time* mettant en scène notamment des animaux sauvages de l'Afrique — lion, léopard et gorille — ou des clichés d'Africains en proie à la famine. Pour les médias occidentaux, il semblerait que ce double thème soit comme les deux faces d'une monnaie qui aurait pour nom Afrique et dont aucun reportage ne peut faire l'économie. Toujours dans cet ordre d'idées, disons d'afro-pessimisme, d'autres pièces font référence à ce regard biaisé sur le continent Noir par les médias internationaux telle *Greed* (2007), une couverture de *Businessweek* du 10 décembre 2007 dont le gros titre proclame :

OKWUI ENWEZOR est commissaire d'expositions, critique d'art et écrivain. Il a été directeur artistique de Documenta 11, et directeur des études au San Francisco Art Institute. Depuis l'automne 2011, il est directeur de la Haus der Kunst de Munich.

4

5

« L'appât du gain, salut de l'Afrique? » ; ou *Africa* (2007), celle du *Spiegel* du 16 avril 2007 où l'on peut lire : « Afrique : le paradis maudit », avec un groupe de soldats, clairement connotés rebelles, surmontant une bulle pleine page où de paisibles éléphants broutent une savane de matin du monde. Famine et bêtes sauvages ou chaos et animaux, les couvertures semblent nous dire : plus ça change, plus c'est la même chose.

Au-delà de l'Afrique, conçu à partir de la couverture d'un magazine, *Businessweek Magazine Cover, December 24, 1984* (1984) est une œuvre fondatrice, et l'une des plus importantes dans le cheminement critique de Jaar sur le sujet de la convergence mondialisée des médias et du capital. Il existe deux versions de cette oeuvre. La première est une reproduction de la couverture du magazine, qui propose deux photographies. Dans le coin en haut à gauche, pile sous le logo, une jeune femme indienne est accroupie, sa tête reposant sur la paume ouverte de la main gauche. Ses yeux sont bandés. En dessous, centré pleine page, le portrait d'un homme de type européen, l'air soucieux, photographié sous une lumière douce et sur un fond clair-obscur dont les ombres viennent encore adoucir son expression un rien contrite. Cet homme est Warren Anderson, président du conglomérat chimique américain Union Carbide, dont l'usine indienne de Bhopal a été la cause de la plus grande catastrophe industrielle mondiale : des fumées toxiques étalées sur plusieurs jours ont

empoisonné l'atmosphère des alentours, tuant des milliers de gens, invalidant gravement des milliers supplémentaires, et imposant des séquelles à vie à des centaines de milliers d'autres. Entre les deux photos, un gros titre en caractères gras, noir sur blanc, traverse la couverture : « Union Carbide se bat pour sa survie ».

La seconde version de l'œuvre se compose d'un panneau vertical où la même couverture, reproduite en noir et blanc, est divisée en quatre parties égales — logo du magazine, femme indienne, titre et homme européen — les composants graphiques de la page d'origine. La dissonance entre le cataclysme réel, avec ses pertes colossales en vies humaines, et la lutte d'Union Carbide pour sa propre survie est d'une ambivalence particulièrement choquante. C'est l'analyse de ce genre d'ambivalence qui est devenue la signature, visuelle et rhétorique, de Jaar.

Continuons avec les unes de journaux. L'exposition en présente quatre exemples. Pour illustrer notre propos, nous nous limiterons à deux d'entre eux : *Europe's Heart of Darkness?* (2007), une du quotidien londonien *The Independent* du 7 septembre 2007 décrivant la poussée de xénophobie anti-immigrés en Suisse ; et *Avec humanité et cœur* (1996), une du quotidien *Libération* des 24-25 août 1996 titrant sur la violence policière lors de l'expulsion d'un groupe de sans-papiers d'une église parisienne où ils avaient trouvé asile. Les

deux couvertures ont donc trait à la question de l’immigration et au calvaire qu’endurent les immigrés. Elles ont un lien direct avec la seule vidéo de l’exposition, *du voyage, des gens* (2011), puisque celle-ci se rapporte au harcèlement policier et aux expulsions qui touchent les Rroms en France¹. De cet usage constant de matériaux tirés d’une grande variété de sources médiatiques, il ressort clairement que Jaar est un boulimique de l’information, un insatiable consommateur de nouvelles en provenance des quatre coins de notre globe mondialisé.

Enfin, nous terminons cet inventaire par des pièces aux mécanismes plus techniques, utilisant la lumière — tubes fluorescents, stroboscopes et spots lumineux — de façon tant métaphorique que purement physique. *Three Women* (2010), évoquée ci-dessous, et *The Sound of Silence* (2006) — présentée dans la Cour vitrée de l’École des beaux-arts de Paris — sont deux exemples du répertoire de Jaar dans ce domaine où installations et sculptures établissent une corrélation directe entre les images et l’éclairage qu’il a choisi de leur donner, par l’utilisation littérale de sources lumineuses comme support technique. Dans toute cette partie de son travail, on retrouve les préoccupations au centre de sa pratique artistique : d’une part, le statut de l’image et les différents artifices pictorialistes utilisés pour en organiser la distribution, la réception et l’absorption; de l’autre, la portée sociale de la représentation de

l’humanisme en art. Avant d’entrer dans l’analyse détaillée de chacune de ces œuvres, j’aimerais dire un mot sur la philosophie générale qui sous-tend les pratiques critiques de l’artiste.

Ces trente dernières années Alfredo Jaar s’est penché sur notre façon de voir et de penser l’image. Si nous suivons cet angle d’attaque en examinant l’effet que cela a eu sur son œuvre et en détaillant les sources de son inspiration, une enquête fine débusque alors le principe fondamental sous-jacent à tout son travail : une stratégie pour que lumière soit faite. Pendant plus de trois décennies Jaar a évolué, développant une sensibilité synoptique aiguë qui lui permet de jouer à loisir des procédés de mise en lumière pour faire surgir les questions de la violence politique, de l’exploitation sociale, des modes de résistance tactiques, de l’activisme. Son travail représente un des engagements les plus forts de l’art contemporain (quoique de sensibilités différentes, Hans Haacke, Christian Boltanski, Thomas Hirschhorn et Adrian Piper sont sans doute proches de lui de ce point de vue), de par la façon résolue dont il se saisit du lien structurel entre éthique et esthétique, entre art et politique. Comme ses contemporains cités, Jaar part du principe que tout langage esthétique est d’abord, fondamentalement, un langage de communication visuelle plutôt qu’une forme de distanciation au nom de laquelle l’œuvre d’art se dissoudrait dans le rétinien pur. Ainsi dans son travail, l’énonciatif et le communicatif, le visuel et

le haptique, l’artistique et le médiatisé convergent-ils dans la production de l’aura fiévreuse qui entoure ses installations, ses sculptures, ses photos et ses vidéos. Cette stratégie enveloppe et s’opère autour de la logique d’une immersion sensitive et visuelle, ou de sa résolution en formes brutes et sans médiation.

Quel que soit le sujet qu’il traite : le silence imposé par la répression sous le régime dictatorial de Pinochet au Chili, le destin des boat-people vietnamiens à Hong Kong, l’enfer sur terre des ouvriers des mines d’or du Brésil, le génocide rwandais, le désastre d’Union Carbide à Bhopal, en Inde, la pollution pétrochimique du delta du Niger, au Nigeria; ou en établissant un lien, improbable mais critique entre Robben Island, près du Cap, une mine de calcaire en Pennsylvanie et la technologie de l’image satellitaire, la carrière de Jaar est tout entière sous-tendue par une vision simple. Il s’agit de faire en sorte que, tant au niveau de ses processus qu’à ceux du résultat obtenu, l’œuvre d’art dépasse le pur plaisir esthétique; qu’elle prenne des risques, ceux de la vie même, pour enfin suturer cette fine membrane jointive, trop souvent déchirée, qui tend à séparer la quête de l’artiste des questions essentielles de la pensée politique et de la morale. En cherchant à mettre en lumière les différents champs de la vie éthique, Jaar navigue constamment entre intuition et aveuglement, parvenant ainsi à force d’habileté à produire une œuvre qui puisse prétendre jouer un

rôle dans la négociation compliquée entre un art considéré comme singulier, quasi miraculeux, et un art pétri de ses responsabilités sociales².

Il est souvent difficile de trouver la juste mesure dans cet équilibre entre singularité d’une œuvre d’art et revendication d’une posture éthique. D’un autre côté, le couplage systématique des deux peut prêter le flanc à la critique. Prenons par exemple une anecdote qui remonte à plus de dix ans, à la Galerie Lelong, installée à l’époque sur la 57^e avenue à New York. Il s’agit de l’exposition de 1998 intitulée « The Eyes of Gutete Emerita », et présentant une partie du travail de Jaar consacré au génocide rwandais. J’étais allé la voir; une installation d’une beauté incroyable : une table lumineuse monumentale ainsi que des photographies de paysages et de nuages. Cet ensemble était la suite d’une exposition tenue dans la même galerie quelques années auparavant, en 1995, sous le titre de « Real Pictures » : des boîtes d’archives photographiques empilées de telle façon qu’elles formaient comme autant de petits monuments. Jaar s’était rendu au Rwanda dès la fin du génocide, et il en était revenu trop secoué pour pouvoir utiliser tels quels les clichés qu’il en avait rapportés. Il en résulta donc une série de projets, tous conçus sans ambiguïté comme une manière d’hommage aux victimes. Et pourtant, les images utilisées n’avaient nullement recours au pathos attaché au terrifiant massacre. Pas plus qu’elles ne tentaient de mettre le feu à l’opinion ou de jouer sur l’émotion du public

1. Le 18 juillet 2010, la police française fait feu sur un Rrom français qui avait foncé sur un gendarme à un barrage routier.

Le jeune homme meurt et, le jour suivant, ceux de son clan déclenchent, en représailles, une émeute dans une petite ville du Val de Loire, Saint-Aignan. Le 29 juillet, le président Nicolas Sarkozy ordonne la fermeture de tous les campements rroms de France et l’expulsion de tous leurs occupants vers la Roumanie et la Bulgarie. Une telle politique de déportation groupée est en violation avec les lois européennes contre la discrimination ainsi qu’avec la Convention européenne des droits de l’homme.

2. On trouve apparemment chez Theodor Adorno un écho de cette dimension sociale revendiquée par Jaar dans son travail :

« Dès qu’il renonce à s’insérer dans l’urgence vitale, qui est son contexte fonctionnel, l’art se perd [...] Les œuvres à l’état pur, les seules capables de résister à un examen sérieux, sont justement les plus composites, celles dont un regard admiratif n’épuisera pas le sens car elles visent un au-delà, qui est le contexte social. »
Theodor Adorno, « Valéry Proust Museum », *Prismes*, Payot & Rivages, Paris, 2007.

en tirant sur la corde du sensationnalisme et de l’horreur gratuite. Après enquête, l’artiste semblait nous dire qu’en fait tout s’ordonnait autour d’un questionnement simple : « Que savons-nous du mal ? et nous est-il possible de le représenter? » Je laisse la parole à Jaar lui-même, qui développe dans son style particulier l’impossibilité de confier une tâche pareille à une image isolée.

« Pour moi, l’important c’était d’enregistrer tout ce que je voyais, en procédant le plus méthodiquement possible. Dans ce genre de circonstances, une ‘bonne photo’ est celle qui colle le plus à la réalité. Or l’appareil s’arrange toujours pour ne pas saisir ce que vous voyez de vos propres yeux ou les sentiments que vous éprouvez sur le moment. Il crée en permanence une nouvelle, une autre réalité. J’ai toujours été sensible à cette disjonction entre l’expérience vécue et sa traduction par l’enregistrement photographique. Dans le cas du Rwanda, la disjonction était énorme, et la tragédie au-delà de toute possibilité de représentation. C’est pour ça que j’attachais tant d’importance à mes rencontres avec les gens, je leur parlais, je les écoutais, j’enregistrais leurs paroles, je me pénétrais de leurs idées, de leurs sentiments. C’est ainsi que j’ai découvert la vérité de cette tragédie : elle revivait dans les sentiments, la parole et les idées de ces gens, et non dans les images ³. »

L’art est depuis toujours confronté à de telles questions philosophiques, à la limite de l’insoluble.

Pour Jaar le génocide rwandais, comme d’ailleurs tous les autres épisodes atroces ou cruels répertoriés dans son travail, renvoie en premier lieu aux limites de l’image et de sa capacité à refléter la singulière vérité des événements ; et en second lieu à son aptitude à rendre compte de la psyché humaine au moyen de cadrages picturaux. Je me suis délibérément attardé dans cette exposition, comme si elle m’avait collé à la peau ; sidéré, incapable de décider entre la beauté délicate de la présentation et les horreurs macabres qui étaient à leur source. J’étais soulagé de ne pas avoir à me confronter de nouveau avec des images. J’en avais eu mon compte dans les médias : quotidiens, magazines et télévisions. Sur le point de quitter l’exposition, alors que je signalais le livre d’or, je fus frappé par le court griffonnement rageur, signé du rédacteur d’une revue d’art française bien connue, condamnant l’œuvre pour son « exploitation esthétique » d’événements politiques. Cette réaction, rédacteur ou pas, est assez courante. Elle se fonde en partie sur une conception de l’art au nom de laquelle une cloison étanche doit séparer la réalité et l’œuvre, celle-ci devant avoir été passée au tamis purificateur qui la soulage des grumeaux de politique et de trivialité dont elle est épaissie. Vieux débat. Qui resurgit pourtant à une fréquence non négligeable et avec une virulence de ton parfois très vive, d’autant plus que la prolifération médiatique actuelle a distendu les structures anciennes de contrôle et de réception des images bien au-delà de ses cadres traditionnels.

Nous sommes à l’âge de l’archivage permanent — Google et Wikipedia, Facebook et Twitter, YouTube et WikiLeaks —, nos expériences du quotidien s’y inscrivent à mesure, les éléments les plus basiques formant la trame de notre vie de tous les jours sont consultables en permanence sur les écrans de nos différents gadgets numériques ; mais dès qu’il s’agit de transposer cette démarche quasi documentaire dans le domaine de l’art et d’exposer les images ainsi obtenues dans des espaces jusque-là strictement dévolus au domaine esthétique, les réactions sont mitigées, c’est le moins qu’on puisse dire. Avec son registre formel rigoureux et la puissance de sa logique esthétique, le travail de Jaar se retrouve au beau milieu de ce champ de mines. Que son exposition sur le Rwanda ait pu susciter des réactions aussi véhémentes que celle du livre d’or de 1998 est en lien direct avec le statut encore flou de l’image documentaire dans l’art contemporain. D’où son importance critique. Même si son travail — de par l’intérêt qu’il porte aux images concrètes plutôt qu’à leurs versions métacritiques — se voit souvent étiqueté art politique, en réalité cette classification passe à côté de sa philosophie essentielle, bien plus riche de nuances : le lien entre les deux distinctions que Hannah Arendt établit entre *vita activa* et *vita contemplativa*⁴ ; le pensé et le viscéral, le voir et le réflexif, le transparent et l’opaque ; en résumé, le travail de Jaar produit le déclic permettant que lumière soit faite.

Déclic et logique ne s’opposent pas dans son œuvre de façon dialectique. Ils sont plutôt précisément inscrits au cœur de mécanismes de réception en vertu desquels chaque pièce est soigneusement élaborée. Nous pouvons distinguer dans les interventions artistiques de Jaar trois cadres différents qui lui permettent d’incarner cette idée philosophique de l’éclairement. Le premier est esthétique, il y développe ce qu’on pourrait appeler une stratégie de la codification : ici, l’interaction entre le lumineux et l’opaque, la dialectique entre occultation et révélation⁵ sont structurées par l’usage des médiums de l’image, soit principalement la photographie, la vidéo et le film ; le recours aux sources lumineuses et aux dispositifs réfléchissants tels que miroirs, caissons lumineux, tables transparentes et stroboscopes ; et pour finir, aux techniques d’impression et à la technologie numérique. Le deuxième cadre a son importance, c’est celui de la conscience politique, plus que de la politique à proprement parler. D’où la dimension sociale des œuvres. En utilisant les structures technologiques de la diffusion à grande échelle comme les affiches, en s’appropriant les couvertures et les images de magazines et de quotidiens pour ses interventions publiques, Jaar établit un second niveau de dialectique, une dynamique entre le point de vue général, social, et la responsabilité de chacun. Le public est ici convoqué en tant que témoin, c’est à lui de décrypter les événements, de procéder à leur lecture et à la réflexion qu’ils induisent, y compris aux qualités

⁴ Hannah Arendt, *La Condition de l’homme moderne*, Calmann-Lévy, Paris, 1961.

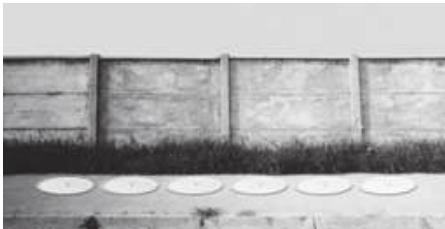
⁵ Paul de Man (voir version anglaise).

³ Interview avec Ruben Gallo (voir version anglaise).

esthétiques et aux stratégies utilisées pour leur communication : bref, la façon dont ces images signifient, c’est-à-dire incarnent, les messages qu’elles véhiculent. C’est ainsi qu’une vision sociale voit le jour, au-delà de la contemplation esthétique et de la réception passive d’une communication codifiée. Le troisième et dernier cadre, de loin le plus complexe, est à mettre en relation avec l’humanisme de Jaar⁶. L’éclairement dont on parle ici n’a rien à voir avec les apparences, avec l’extérieur des choses, avec les sensations provoquées par les images. Il ne s’agit plus seulement de désigner, de montrer ni même de raconter. Mais plutôt, comme l’a finement formulé Jacques Rancière dans son essai sur Alfredo Jaar, « d’élaborer un arrangement qui bouscule nos sens et restaure la capacité d’attention elle-même⁷ ». Pour Jaar, installer un spot au-dessus de son sujet revient précisément à attirer notre attention sur la relation avec l’autre que permet l’art⁸.

L’intuition artistique de Jaar était déjà effective dès le tout début de sa carrière, quand il a commencé à lire et à penser les images en suivant les trois principes que nous venons d’évoquer. En 1981, jeune artiste de 25 ans vivant dans la société conservatrice et caporalisée du Chili de Pinochet, Jaar eut à s’interroger sur le sens artistique des images, qui lui apparaissait comme le contrepoint à l’intolérance répressive vis-à-vis de la pensée critique et du discours public, plombant à l’époque l’atmosphère de son pays natal. *Telecomunicación*

(1981) est une des premières œuvres où on le voit miser sur cette stratégie de l’éclairement. La pièce se présente sous la forme de six disques plats d’aluminium poli, fixés au sol à titre d’intervention urbaine dans différents endroits de Santiago. Disposée en rangées symétriques contiguës, cette installation pourrait donner à penser que le jeune Jaar revendiquait une parenté éloignée avec la sculpture postminimaliste américaine, les travaux de Robert Smithson à base de miroirs par exemple. Pourtant, malgré son affinité formelle avec cette tendance, la création de Jaar n’est en aucune manière dans un rapport quelconque avec le postminimalisme. L’authentique référence est une photographie noir et blanc d’un quotidien de Santiago. Le cliché montre un groupe de femmes, des militantes de l’Irish Republican Army, pendant une de leurs manifestations. Elles sont assises à même le sol, au beau milieu d’une rue dont elles frappent les pavés avec des couvercles de poubelles en métal. C’est leur façon de rendre un dernier hommage à un militant de leur organisation, Thomas McElwee, mort des suites d’une grève de la faim dans la prison Maze de Belfast. La puissante alchimie imposée à l’information contenue dans la photographie, qui la transpose en abstraction, transcrit nettement le signal subversif que constitue l’événement; elle se fait éclairante pour mieux le communiquer. Ces couvercles de poubelles, ainsi vissés sur le sol de Santiago, sont une allusion à l’état d’urgence en vigueur au Chili. Le vacarme de ces objets métalliques battant



Telecomunicación, 1981

Intervention publique, Santiago du Chili

6. Sur le rôle de l’humanisme dans le travail de Jaar, voir Jacques Rancière, « Le théâtre des images », in Nicole Schweizer, *Alfredo Jaar, la politique des images*, éd. bilingue anglais-français, J.R.P. Ringier, Zurich, 2007.

7. *Ibidem*

8. Emmanuel Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l’autre*, Grasset, Paris, 1990.



Studies on Happiness, 1981

Panneaux d’affichage. Dimensions et lieux variables

Intervention publique, Santiago du Chili.

9. Jacques Rancière, « Le théâtre des images », *op. cit*

le pavé avec violence étant lui-même un écho, parfaitement audible depuis Santiago, de la cacophonie des concerts de casseroles organisés depuis quatre ans déjà par les mères de la place de Mai, qui défilaient à Buenos Aires, en Argentine, pour dénoncer les enlèvements de leurs enfants, portés disparus pendant la « guerre sale » de 1976 à 1983.

Les interventions de ce type, destinées à faire la lumière sur un problème donné, sont des cristallisations apparues très tôt dans la carrière de Jaar, pour devenir ensuite la marque même de son engagement artistique. Un autre élément de son approche critique, déjà présent également dans *Telecomunicación*, est la pratique d’une recherche préalable. Pour *Studies on Happiness* (1979-1981), Jaar mena deux ans d’enquête sur l’état psychique de ses compatriotes chiliens, dont la première manifestation fut un questionnaire où il leur demandait s’ils étaient heureux ou non. En réponse devait être jointe la photo d’identité du participant avec nom, âge et profession. À partir de ce tronc commun, Jaar développa des ramifications secondaires, une série d’interventions publiques où la question « ¿Es Usted Feliz? » (Êtes-vous heureux?) figurait en caractère d’imprimerie sur des affiches apposées un peu partout dans la ville — aux arrêts de bus, à proximité des passages piétons ou des kiosques à journaux; le long des trottoirs, des autoroutes urbaines, des rues et des carrefours de la cité. Le

fait même que cette question du bonheur puisse être posée à des citoyens écrasés par la pression inquisitoire constante d’une dictature militaire, en dit déjà assez long sur l’aptitude de Jaar à opérer aussi bien à l’intérieur même qu’au-delà des contours balisés du contrôle médiatique et social. Ce sont ces travaux préparatoires qui, ayant nourri les recherches esthétiques et philosophiques de l’artiste, déboucheront sur les œuvres de la maturité, les séries de tableaux et d’images consacrées aux tragédies de notre monde.

Les images de violence, de privation et de déshumanisation ont un effet corrosif sur la subjectivité humaine. Il faut être un artiste courageux et nuancé pour être à même de dénouer les intrications entre une forme sous-tendue par une stratégie esthétique de représentation et un fond emprunté au domaine politique. Rancière a abordé cette question :

« Humanisme et compassion sont deux mots que les gens aiment accoler au nom d’Alfredo Jaar. Or ces mots n’ont pas vraiment la cote de nos jours : nous n’aimons pas les photographes de presse qui jouent trop habilement sur nos cordes sensibles en nous mettant sous les yeux les infortunes de nos frères humains, et d’autant moins lorsque ces appels à la pitié sont suspendus aux cimaises de musées et de galeries, dans des formats démesurés et onéreux⁹. »

Rancière fait ici une remarque essentielle ; on se souvient comment, devant un problème de cet ordre, notre cher rédacteur français avait fait part de son ire autographe. Et ce genre de critique est loin de laisser Jaar indifférent. Ses deux maîtres à penser en la matière, le cinéaste engagé Pier Paolo Pasolini (1922-1975) et le philosophe marxiste Antonio Gramsci (1891-1937), lui ont ouvert la voie dans ce domaine : le mariage de l’art et de la politique. Dans le prolongement de ces deux grands penseurs du vingtième siècle, Jaar considère le domaine artistique comme un terrain dont les protocoles de l’éclairement se nourrissent, pour irriguer ensuite la subjectivité humaine. Il a commencé par le faire de façon littérale, vers le milieu des années quatre-vingt, en faisant appel aux caissons lumineux. *Out of Balance* (1989) se présente comme une série de boîtes lumineuses horizontales, installées en saillie sur les murs plats de la galerie. Les boîtes sont placées à des niveaux variés : à hauteur d’œil, près du plafond ou du plancher. Chacune d’elles diffuse une lumière blanche sur toute sa surface, exceptés les coins droits ou gauches où sont placés des portraits d’hommes jeunes au visage recouvert d’une couche de boue séchée. Ces images proviennent elles-mêmes d’œuvres antérieures : un film couleur en 16 mm, *Introduction to a Distant World* (1985), et une série photographique intitulée *Rushes* (1986).

Toutes les photographies de cette série ont été prises sur le site d’une mine d’or à ciel ouvert, au

Brésil ; elles documentent des scènes véritablement infernales où l’on voit, dans un grouillement de ruche, des centaines d’hommes occupés aux plus rudimentaires et aux plus exténuants des travaux manuels : à seule fin d’en extraire l’or, creuser la terre à la pelle et à la pioche, déplaçant des rochers à mains nues et remontant la précieuse boue à dos d’homme vers le haut des falaises artificielles créées par ce fouissement perpétuel. Avec *Out of Balance* nous sommes devant une sélection d’images de ces hommes recadrées format portrait, les yeux fixés sur l’objectif ; ce regard planté droit et cet air volontaire semblent les sculpter hors du caisson lumineux, comme s’il s’agissait pour eux d’affirmer leur individualité. Installés dans des espaces peu éclairés, les caissons ne se contentent pas du rôle de contenant pour les portraits, ils sont également la source de lumière nous les rendant visibles. L’interaction entre le conceptuel et le formel, le philosophique et le politique se fait évidente. Si *Out of Balance* s’épanouissait dans un espace intérieur, *Rushes* se présentait comme une série de grandes affiches apposées à la station de métro new-yorkaise de Spring Street, en 1986. Jaar y faisait cohabiter les agrandissements de ses portraits de mineurs avec des graphiques détaillant les cours de l’or sur les différentes places financières : Londres, Francfort, Zurich, etc., où le métal précieux est acheté et vendu chaque jour. La clé de l’analyse objective de l’image repose ici sur la double volonté de Jaar : rendre visible d’une part, et éclairer le spectateur



Out of Balance, 1989

6 caissons lumineux. 45,7 x 243,8 x 12,7 cm chq.

Dimensions variables de l’installation.



Introduction to a Distant World, 1985

Vidéo numérique, couleur, son. 9 min 30 s.



Rushes, 1986

Panneaux publicitaires. Dimensions variables.

Intervention publique, station de métro Spring street, New York.

de l’autre, sur le déséquilibre absolu entre travail et capital. Plus important encore, ce qui est mis en lumière à travers ces images, c’est l’exclusion radicale de ces ouvriers anonymes d’une société de consommation qui les réduit ni plus ni moins en esclavage.

Le travail de Jaar oscille sans arrêt entre les sens propres et figurés de la lumière, entre mise en avant et dissimulation. Qu’il attire notre attention sur des atrocités ou des désastres ne signifie pas forcément qu’ils soient impossibles à dissimuler. À l’inverse, si dissimulation il y a, cela ne signifie pas non plus que les images n’existent pas. Des événements de pure horreur comme le génocide rwandais peuvent être d’une certaine manière amplifiés par le silence. La discordance sonique du silence trouble le regard et asphyxie l’aptitude à lire les événements avec clarté. Il a fallu attendre du 6 avril au 1^{er} août 1994 pour que le pogrom géant atteigne la couverture de *Newsweek*. Dans cet intervalle, entre les premiers massacres et la première photo de couverture, c’est l’acteur et ancien joueur de football américain O.J. Simpson qui fit trois fois la une avec le procès à grand spectacle où il répondait du meurtre de son épouse.

En parallèle à *Untitled (Newsweek)* (1994) — qui présente l’ensemble des couvertures de ces quatre mois —, Jaar entreprit un travail monumental dès son retour du Rwanda. Ces divers projets, qui

s’échelonnèrent de 1994 à 2000, sont *Real Pictures* (1995) et *The Eyes of Gutete Emerita* (1996). Cette dernière œuvre se compose essentiellement d’une très grande table lumineuse sur laquelle, répliqués des millions de fois, les clichés d’une même paire d’yeux sont empilés en tas au milieu du dispositif, les photos du haut de la pile ayant glissé pour former comme un tapis de regards sur le reste de la table. Des verres grossissants sont fixés aux quatre coins pour permettre aux spectateurs de scruter le regard de ce témoin, de cette survivante dont toute la famille a été anéantie. Faire la lumière ici, c’est affronter différentes impulsions contradictoires : d’un côté quelque chose de répété à l’excès ; de l’autre, l’irreprésentabilité d’une telle tuerie en masse. Éclairer le jugement, ici, ce n’est pas seulement faire voir, c’est introduire dans l’esprit du spectateur la capacité de réfléchir de façon approfondie à la catastrophe.

De tables lumineuses en caissons et en lumière blanche, nous arrivons à *Lament of the Images* (2002), installation produite pour la Documenta 11 de Cassel, où elle sera exposée. Cette œuvre, tant au niveau de la structure que du discours, est en relation directe avec *The Sound of Silence*. Elle nous ouvre la possibilité de penser à ce qu’on pourrait appeler l’abysse de l’image, le trou noir rectangulaire, la lumière aveuglante qui ôte toute possibilité et même toute envie de voir, et par là même instaure des protocoles de communication neufs entre les espaces dévolus aux spectateurs

d'une part, et l'image d'autre part. Le périple emprunte une voie narrative allant de la lecture à l'opacité, puis à la cécité. Le premier espace de l'exposition, étroit et sombre, contient trois panneaux fixés sur un mur gris foncé. Avec la collaboration du critique David Levi Strauss, Jaar a composé trois récits. Le premier retrace les années de détention de Nelson Mandela. Le texte insiste sur l'exposition permanente au soleil aveuglant de ce prisonnier politique astreint à casser des cailloux dans les mines de calcaire du pénitencier sud-africain de Robben Island tout au long de ses dix-huit années de détention (1964-1982). Soleil brûlant et poussière desséchante aboutirent à une obstruction définitive de ses canaux lacrymaux, raison pour laquelle aucune des photos de sa libération de prison n'a pu montrer Mandela pleurant des larmes de joie. Le deuxième panneau détaille un rapport commandé par le fondateur de Microsoft Bill Gates sur son acquisition, par l'intermédiaire de son agence de photographie Corbis, des gigantesques fonds d'United Press International et du Bettmann Archive, en gros près de vingt millions d'images vendues à l'encan après la faillite de ces deux agences. Microsoft avait l'intention de conserver ces images en les enfouissant dans les galeries d'une ancienne mine de calcaire de Pennsylvanie, privant ainsi le public de tout accès à elles autre que virtuel, c'est-à-dire par la consultation d'alias numérisés. Le troisième et dernier panneau présentait un rapport concernant le département

américain de la Défense; on y apprenait que, lors des préparatifs de la guerre en Afghanistan, les militaires avaient préempté la totalité de l'imagerie satellitaire sur ce territoire, ce qui avait pour effet, suivant le texte du panneau, d'aboutir à un «gommage absolu» au point que «il ne restait plus rien à voir». Après la lecture de ces documents, le spectateur se devait d'emprunter des couloirs sombres, en titubant comme il arrive lorsque la vision nous fait complètement défaut. Après cette expérience déroutante, il débouchait dans une vaste pièce pour se retrouver face à un rectangle de lumière aveuglante. Au sortir d'une immersion dans les ténèbres, il est extrêmement difficile d'affronter une lumière blanche d'une telle crudité.

Pour *Lament of the Images*, il est clair que Jaar nous confronte au sens politique des images, à notre aptitude à les regarder et à les décrypter. Il traite aussi du contrôle de l'accès aux images, de leur mise sous séquestre hors de portée du grand public. Des canaux lacrymaux obstrués de Mandela à la voracité d'acquisitions de Corbis, à l'avidité inquisitrice du département de la Défense américain, Jaar mène l'enquête sur un système qui conspire à créer un trou dans le visible, sur des structures transformant donc les simples faits de regarder, de voir et de lire en des actes éminemment politiques. Voir, regarder et lire, autant dire l'autre versant de la fabrique des images : le travail et la subjectivité du photographe.

The Sound of Silence en est la parfaite illustration. C'est une sculpture qui entrecroise différents dispositifs : photographie, texte, image numérique, vidéoprojection et temps du récit filmique, au service d'un dispositif narratif linéaire. Conçue dès 1995 elle ne fut réalisée qu'en 2006, lorsque les progrès accomplis par l'informatique permirent à Jaar de surmonter les difficultés techniques rencontrées lors de la conception initiale, dans le milieu des années quatre-vingt-dix. Avec les avancées technologiques récentes, il est devenu possible de coordonner les éléments disparates de l'œuvre pour les fondre dans une structure cohérente. Au cœur de la pièce, un cliché du photographe sud-africain Kevin Carter. Publié en troisième page du *New York Times* en 1993, il a valu à son auteur le prix Pulitzer; il montre une toute jeune soudanaise recroquevillée au sol et, derrière elle, figé dans une attitude de patience sinistre, un gros vautour. Le sensationnalisme de l'image, redoublé par cette juxtaposition du charognard et de sa victime humaine, firent rapidement du scandale une cause célèbre; le courrier des lecteurs fut submergé par des missives rageuses, et un débat sur la responsabilité du photojournaliste dans le choix de ses sujets s'ensuivit. C'est en simple lecteur que Jaar assimila la leçon morbide de la photo. À son habitude il intégra celle-ci et son histoire dans sa banque de données, avec l'intention d'en faire quelque chose par la suite.

En 1995 il finalisa la narration qui liait entre

eux les éléments de base de la pièce. Or Carter s'était suicidé entre-temps. Le fardeau du photojournalisme avait apparemment écrasé quelqu'un. Des extraits de ses derniers écrits, une sorte de testament désespéré, seront donc inclus dans l'œuvre. *The Sound of Silence* se présente comme une construction en forme de boîte. La structure de la pièce est à l'opposé de la séquence spatiale de *Lament of the Images*. Le spectateur fait face dans un premier temps au dispositif, recouvert de plusieurs rangées de tubes fluorescents d'un blanc aveuglant. La lumière intense blesse les yeux, provoquant une réaction physique immédiate. Pour pénétrer dans la boîte proprement dite, il faut en faire le tour jusqu'au néon vert ou rouge régulant l'entrée. À l'intérieur une salle de projection avec fauteuils, un grand écran blanc flanqué, de part et d'autre, de deux stroboscopes, tournés vers la salle et réglés à la hauteur des yeux du public. La vidéo dure huit minutes. Elle commence par un texte en blanc sur fond noir, soit des phrases d'une ou deux lignes résumant l'histoire de Carter et celle de la photographie scandaleuse. Après les dernières phrases de ce texte, c'est la note manuscrite rédigée par Carter avant son suicide, dans lequel ce dernier s'excuse, qui s'affiche et, de manière apparemment synchrone, les stroboscopes envoient dans les yeux des spectateurs une lumière aveuglante. Un instant après l'arrêt des effets stroboscopiques la photographie apparaît, occupant brièvement tout l'écran. L'explosion de lumière a provoqué un aveuglement momentané sur lequel se sont

imprimées des images de persistance rétinienne. Puis les dernières lignes de texte racontent la fin de l’histoire. Avec cette mise hors jeu fugitive de la vue, c’est la vision même qui est ici mise en question, relançant ainsi le débat récurrent sur le statut de l’image documentaire dans l’art contemporain.

Tout au long de ce texte, j’ai essayé de dégager l’amplitude du recours de Jaar, dans son travail, aux multiples notions de révélation et d’occultation, de visualité et de visibilité, d’opacité et de transparence, notions menant toutes inexorablement à cette idée d’éclairement à la source de sa pratique. Qu’il ait constamment fondé celle-ci sur l’aporie fondamentale de l’image photographique dominante dans l’art contemporain ne signifie nullement qu’il est plus sensible au devenir de l’humanité que d’autres artistes, ni qu’il possède une intuition plus grande sur la manière dont ces documents influent sur l’expérience collective et la subjectivité historique. Non, cela signifie qu’il existe différents mécanismes, différents moyens permettant d’explorer les relations complexes qu’entretiennent l’inspiration des artistes d’un côté, les débats que suscite la collision entre les images documentaires et l’émoi qu’elles soulèvent dans le grand public de l’autre. *Du voyage, des gens* (2011) est emblématique de cette démarche. Il s’agit d’images tournées à Paris, et sur lesquelles Jaar a mis la main par hasard. Mais, pour en concevoir l’importance au premier

coup d’œil il fallait cette sensibilité extrême aux circonstances, et notamment à la façon dont des plans isolés peuvent nous éclairer en profondeur sur la versatilité des modes de pensée politiques et culturels.

Dans la vidéo une violoniste gitane, une vieille femme, joue une sorte de fugue sur son antique instrument; elle est assise sur le parvis du Centre Pompidou à Paris, qui fournit donc l’arrière-plan. Le contraste avec l’architecture postindustrielle et son rationalisme postmoderne cadre mal avec le nationalisme chauvin dont fait preuve l’extrême droite vis-à-vis de ces supposés étrangers. Le parvis du musée est en effet un véritable forum pour les citoyens, des publics très divers s’y côtoient, et des performances comme celle choisie par Jaar s’y succèdent à longueur de journées, démentant dans les faits le droit de ce sol-là à un quelconque nationalisme. En tout cas, sur un fond d’attaques virulentes contre les Rroms par la police, avec expulsions à la clé pour beaucoup d’entre eux (sans nul doute facilitées par le discours du président Sarkozy stigmatisant l’immigration et criminalisant les immigrés), cette image simple et sans paroles d’une musicienne de rue en plein Paris dessine un nimbe de lumière — un peu comme celui que forment les spots utilisés pour la pièce *Three Women* en éclairant les visages de Graça Machel, d’Aung San Suu Kyi et d’Ela Bhatt — autour de la permanence du phénomène gitan dans l’imaginaire français. Quoique de

Traduit de l’anglais par Michel Pencreac’h.

manière beaucoup plus structurée, ces pièces ont comme référence le chef-d’œuvre de Jaar, *Real Pictures*, un ensemble de travaux à la convergence des techniques de l’éclairement, de l’énonciation et de la narration; et qui tous étaient porteurs d’un questionnement sur les rapports de l’art avec la mémoire et le souvenir, la représentation et le témoignage.

Conscient du déluge iconographique qui s’abattit sur le monde après que la communauté internationale eut clairement fait la preuve de sa non-assistance aux victimes du génocide, Jaar s’interroge dans *Real Pictures* sur l’efficacité du format documentaire pour véhiculer des informations précises, tout spécialement au regard d’un événement qui rend difficile pour le spectateur de prendre la mesure de la colossale dimension du massacre. Au lieu de nous montrer des photos de cadavres, de survivants mutilés, de victimes tailladées, il choisit au contraire de mettre les images hors de vue en les enfermant dans des boîtes d’archives photographiques de couleur noire. Sur le couvercle de chacune des boîtes figure la description précise de son contenu : lieu, date et sujet de chaque image, en caractères blancs tout simples. Par centaines, pour un total de plusieurs milliers, les boîtes sont disposées en différentes configurations rectangulaires — colonnes, fines plaques au sol ou véritables murs horizontaux —, l’ensemble étant présenté dans l’ambiance crépusculaire de pièces aux ouvertures

masquées. La note finale de cette dramaturgie est donnée par une série de spots, dirigés de façon à former comme un halo autour des boîtes, ou bien au-dessus d’elles pour rendre lisibles les caractères inscrits sur les couvertures. Il y a dans cette installation la volonté de combiner l’idée adornienne d’une irréprésentabilité de meurtres en masse tels que ceux de la Shoah, et celle du deuil, du souvenir, de la mémoire¹⁰. Le recours aux noms propres, aux noms de lieux et aux dates amplifie ici le message et le propulse bien au-delà de la pure et simple description.

Même si les *Real Pictures* de Jaar ne font pas partie de cette exposition, elles y exercent une présence indéniable. Tout comme est indéniable le fait que le photjournaliste Kevin Carter n’était pas un monstre; il était en empathie avec la souffrance humaine, dont il rapportait de l’autre bout du monde le témoignage dans son propre pays. La vidéo de la violoniste rrom me rappelle le premier mouvement de Jaar quand il est arrivé au Rwanda en 1994, juste après le génocide : il a tout de suite commencé à expédier des cartes postales à ses amis et ses relations professionnelles — il leur annonçait, à eux et donc en même temps au monde entier, que parmi les Tutsis qu’il rencontrait, beaucoup étaient toujours en vie. À Paris, et en France, les Rroms le sont tout autant.

10. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, quand les images

d’horreur des camps de la mort nazis commencèrent à circuler

— témoignant ainsi de la dimension du massacre —, se posa très rapidement la question de la représentation de la Shoah en art,

au cinéma et dans la littérature. La fameuse citation d’Adorno :

« Écrire de la poésie après Auschwitz est barbare », reflète

ce scepticisme sur la nature de la représentation d’une telle

violence. Jaar a certainement en tête cette problématique (voir

Theodor Adorno, *Prismes, op. cit.*)

ALFREDO JAAR'S ART OF ILLUMINATION

OKWUI
ENWEZOR

19

“Nearly all men can stand adversity, but if you want to test a man’s character, give him power”

Abraham Lincoln, US president, 1861-1865

OKWUI ENWEZOR is a curator, critic and writer.

He was the artistic director of Documenta 11 and Dean of Academic Affairs at the San Francisco Art Institute.

Since the fall of 2011 he has been the director of Haus der Kunst in Munich.

Let us begin with light and luminosity, transparency and illumination. When we think of these terms, we tend to relate them to the way things appear — to the quality of objects, spaces, images, and the like. But on a basic level, these associations are merely supplementary to the more fundamental, reactive, and metabolic sensations; that is, their somatic effects on the body, on the eye: the way we look, how we see, and what we see. To a large degree, these reflexes have one thing in common: the nature of appearances and the process of image reception. However, once we cross the threshold of how the body processes and the eyes absorb their surroundings, we arrive at a second juncture: the role of contemplating, reflecting, judging, and making sense of what we have seen. In short, how we see, read, and think the image.

Alfredo Jaar’s exhibition at kamel mennour gallery avers a surplus of these frames of perception. In bringing the present group of works together, Jaar has purposely placed before the viewer, within certain regimes of seeing and perception, a series of sculptures, photographic images, graphic prints, and a video that focus intently on the way what is seen is illuminated, both in the sense of the visuality and the visibility of forms and images. In a profound sense, what he offers the viewer becomes an enlightening and probing mechanism that digs into the deeper truth of the subject. In this exhibition, Jaar presents us with an inventory of his critical procedures in which protocols of reading, viewing, and analysis are the principal mechanisms of engagement.

That inventory is comprised of appropriated covers of global newsmagazines and newspapers, and includes his monumental *Searching for Africa in LIFE* (1996), a framed installation consisting of five vertical panels on which he assembled 2,158 covers of *Life* magazine, which span every edition published, up to the date when the work was composed. Jaar’s array of visual stimuli also includes other appropriated magazine covers, such as *From Time to Time* (1996), a panel of nine *Time* magazine covers: three images showcase wild African animals — lion, leopard, and gorilla — the other six feature malnourished or starving Africans. To the Western media, apparently such images are two sides of the same currency of reportage on African-related stories. Along this same line are other examples of Afro-pessimism, in which Africa is played out in the global unconscious, in extremis, as the world’s basket-case of abuse and deprivation. As such, *Greed* (2007), displaying a single *BusinessWeek* cover from December 10, 2007, opens with the headline: “Can Greed Save Africa?”; or Jaar’s *Afrika* (2007), a cover of *Der Spiegel* from April 16, 2007, emblazoned in German, “Afrika: Der Fluch des Paradieses” (Africa: The Curse of Paradise), on which a montage of rebel soldiers on the top half of the cover surmounts a vast picturesque, Edenic savannah traversed by grazing elephants. Between hunger and animals, or chaos and animals, the covers seem to say: *plus ça change, plus c’est la même chose*.

Beyond Africa is *BusinessWeek Magazine Cover, December 24, 1984* (1984), a seminal work that

is also one of the most important in Jaar’s then-evolving critique of the convergence of global media and global capital. This work is in two versions: the first is a display of the original cover of the magazine that incorporates two photographs. On the top left corner, just below the magazine’s logo, is a small image of a crouched young Indian woman, resting her head on the palm of her left hand; her eyes are bandaged shut. Centered on the lower portion of the cover is the face of a pensive-looking European man, photographed with soft lighting and chiaroscuro shadows, providing an even softer backdrop to his seemingly contrite expression. The man is Warren Anderson, then chairman of the American chemical conglomerate Union Carbide. His company’s pesticide factory in Bhopal, India, had caused one of the world’s most catastrophic industrial disasters when, on the night of December 2-3, 1984, its plant leaked fumes of toxic chemicals into the atmosphere, killing thousands of people, permanently impairing and disabling thousands more, and sickening tens of thousands. Between these two photographs is a headline in thick black letters that dominate the cover: “Union Carbide Fights for Its Life.”

The other version of this work is a vertical stack of the same cover, this time rendered in black white and divided into its four components: magazine logo, Indian woman, cover headline, and European man. The dissonance between the cataclysmic loss of life and the cold-hearted concern for the survival of Union Carbide is one of shocking ambivalence. The analysis of such ambivalence

has become a signature of Jaar’s retinue of visual and textual rhetoric.

In a second inventory, Jaar presents the front pages of newspapers, four examples of which are presented in this exhibition. For our purposes, let us focus only on two of them: *Europe’s Heart of Darkness?* (2007) which displays the headline from the front page of the September 7, 2007, issue of London’s *The Independent*, describing the increase in xenophobia in Switzerland; and *Avec Humanité et Cœur* (1996) from the front page of the August 24-25, 1996, issue of Paris’s *Libération* which shows the French police storming a sanctuary church where sans papiers (migrants without legal papers) had taken refuge from expulsion. The central concern of both newspaper features spotlights the question of immigration and the plight of immigrants. Both are directly linked to the only video in the show, *du voyage, des gens* (2011), as it relates to the recent harassment and expulsion of the Roma in France¹. What is clear in these three examples is Jaar’s ongoing use of material drawn from a variety of media sources, as well as his unrelenting critical interest as a scavenger of information, an insatiable consumer of global news.

His final inventory focuses on works whose technical mechanisms deploy the use of light — fluorescent tubes, strobe lights, and spotlights — as metaphorical and physical apparatuses. In Jaar’s repertoire of installations and sculptures, *The Sound of Silence* (2006) and *Three Women* (2010) draw a direct correlation between images,

1. On July 18, 2010, French police shot and killed a French Roma man for assaulting a gendarme after driving through a traffic checkpoint. The next day, French Romas rioted in protest over the shooting in the Loire Valley town of Saint-Aignan. On July 29, French president Nicholas Sarkozy ordered that Roma camps in France be cleared and that the residents be deported to their homelands in Romania and Bulgaria. The appearance of a policy of mass deportation violates EU anti-discrimination laws and the EU Charter of Fundamental Rights. See BBC News/ Europe online: accessed February 9, 2011.

text, and illumination through the use of light sources as technical support in the production of narrative. Between all these works lie two central preoccupations in his practice: on the one hand are the status of the image and the pictorial regimes of its sensible distribution, reception, and absorption; on the other is the social perception of the representation of humanism in art. Before I examine each of these works more closely, I would like to explore the overarching philosophy of Jaar's critical practice.

Over the past thirty years, Alfredo Jaar's work has been preoccupied with how we see and perceive a given image. In pursuing this line of inquiry and examining the effects of his work, as well as excavating its public imagination, close scrutiny reveals that a fundamental principle, one that pervades his entire oeuvre, is a strategy of illumination. In these three decades, Jaar has evolved and honed a keen synoptic sensibility that activates the trigger of illumination in order to spotlight issues of political violence, social exploitation, abuse of power, and modes of tactical resistance and activism. His work represents one of the most developed commitments by a contemporary artist (although Hans Haacke, Christian Boltanski, Thomas Hirschhorn, and Adrian Piper reflect different sensibilities, in this regard they are probably closely aligned to Jaar) in the blatant embrace of the structural link between ethics and aesthetics, art and politics. Like those contemporaries, Jaar also underlines the basic proposition that any aesthetic logic is fundamentally a language of

visual communication which includes its visceral impact, rather than a form of distancing according to which a work of art dissolves as a pure visual phenomenon. Therefore, in his work, the enunciative and the communicative, the visual and the haptic, the artistic and the mediatized, converge in the production of a febrile aura around his installations, sculptures, photographs, and videos. This strategy revolves and operates around the logic of sensory and visual immersion, or its withdrawal into stark, unmediated forms.

Regardless of the subjects he tackles — be it the repressive silence under Augusto Pinochet's dictatorship in Chile; the fate of Vietnamese boat people in Hong Kong; the infernal world of Brazilian gold miners; the Rwandan genocide; the Union Carbide disaster in Bhopal, India; toxic chemical pollution in Nigeria's Niger Delta; or making the improbable but critical link between Cape Town's Robben Island, a disused limestone mine in Pennsylvania, and satellite imaging technology — Jaar's entire artistic career has been relentlessly premised on a single vision: making the operations and effects of the work of art exceed the boundaries of aesthetic pleasure alone, and instead exposing art to the vulnerability of life, to puncture the brittle membrane that constantly seeks to separate artistic inquiry from profound issues of political and ethical thought. In seeking to illuminate the diverse scenes of ethical life, Jaar keenly navigates the dialectic between insight and blindness, thus steadfastly binding the claims of his work to the

complicated negotiation between art as a singular miraculous event and art as a medium of social responsibility².

Negotiating the space between the singularity of the work of art and its claims to ethical necessity is often difficult. On the other hand, creating a bridge of mutuality between these two roles has also come under critical attack. Take, for example, an experience from more than a decade ago, at the Galerie Lelong, then on 57th Street in New York. The occasion was the 1998 exhibition "The Eyes of Gutete Emerita", a part of Jaar's work on the Rwandan genocide. I had gone to see the exhibition, an impossibly beautiful installation of a monumental light table, and photographs of landscape and clouds. The exhibition followed a 1995 exhibition in the same gallery, "Real Pictures", in which he presented archival photographic boxes stacked one on another like little monuments. Jaar, who had gone to Rwanda when the genocide was at its ebb, returned psychologically shaken and found himself unable to use the images he had collected there. The result was a series of projects that are unambiguous tributes to the victims of that genocide. Yet the images he presented did not depend on the pathos around the terrible massacres. Nor did he try to inflame and exploit the emotions of the public with gratuitous and sensational grotesquery. Instead, his principal inquiry seemed to revolve around a simple question: "what can we know of evil and how can evil be represented?" Jaar speaks with characteristic eloquence on the impossibility of

such a task within an image:

"For me, what was important was to record everything I saw, and to do this as methodically as possible. In these circumstances a 'good photograph' is a picture that comes as close as possible to reality. But the camera never manages to record what your eyes see, or what you feel at the moment. The camera always creates a new reality. I have always been concerned with the disjunction between experience and what can be recorded photographically. In the case of Rwanda, the disjunction was enormous and the tragedy unrepresentable. This is why it was so important for me to speak with people, to record their words, their ideas, their feelings. I discovered that the truth of the tragedy was in the feelings, words, and ideas of those people, and not in the pictures³."

Art has always been confronted with such philosophical and ultimately unanswerable questions. For Jaar, the Rwanda genocide — like all the other events of atrocity and cruelty that have been documented in his work — concerns first, the limits of the image and its capacity to reveal a singular truth of events; and second, the knowability of the human psyche through pictorial fragments. I lingered in the exhibition, feeling its effect cling to me like a sticky substance, unable to let go of my puzzlement, between the exquisite beauty of the presentation and the macabre horrors that it concealed. I was glad not to be confronted with the images anew. I had seen enough of them in the global public media: in newspapers, magazines, and television.

² Jaar's claim for the social dimension of his work is perhaps echoed by Theodor Adorno, who writes that "art is lost when it has relinquished its place in the immediacy of life, in its functional context...the only pure works, the only works that can sustain serious observation, are the impure ones which do not exhaust themselves in that observation but point beyond, towards a social context." See Theodor Adorno, "Valéry Proust Museum," in *Prisms*, trans. Samuel and Shiery Weber (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), p. 180.

³ Interview with Ruben Gallo, quoted in David Levi Strauss, "A Sea of Grief is not a Proscenium: On the Rwanda Projects of Alfredo Jaar," in Alfredo Jaar and Ramon Prat, *Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994-1998* (Barcelona: Actar, 1998), unpaginated.

As I left the exhibition, while signing the guest book, I was struck by a denunciatory message, scribbled with such vehemence by an editor from a major French art magazine, condemning the work for the “aesthetic exploitation” of politics. That editor’s reaction is a familiar one. It was partly based on a conception of art that requires that it be separated from the taint of the real, by washing it in a purifying solvent that dissolves the lumpy substance of politics and the surrounding world. This is an old debate. However, it is one that recurs not too infrequently, often with great force, as the global proliferation of media expands the structures of image-production beyond the traditional circuits of controlled reception and distribution.

In the regime of the archival age of today — between Google and Wikipedia, Facebook and Twitter, YouTube and Wikileaks — in which contemporary experience is currently immersed, and in which the multiple events of life across the globe are ever present on the screens of diverse digital gadgets, a certain contradictory impulse towards the visibility of images drawn from those events in art has given rise to the critique of the documentary form’s recurring appearance in spaces formerly reserved solely for aesthetic disciplines. Jaar’s work and its powerful aesthetic logics and rigorous formal registers are explosively located within this domain of debate. That his work about Rwanda elicited the kind of vehement response that was written on that guest book in 1998 has precisely to do with the unsettled status of the documentary image in contemporary art.

And therein lies its critical importance. Though his work — owing to his interest in concrete, rather than meta-critical images — is often referred to as political art, in truth, such a designation misses the point of his much more nuanced philosophical enterprise: in the link between Hannah Arendt’s *vita activa* and *vita contemplativa*⁴ distinction; viscosity and thought, seeing and reflection, transparency and opacity; in short, his work as the trigger of illumination.

These triggers and logics are not oppositional structures of engagement in his work. Rather, they are precisely inscribed in the very mechanisms of reception within which each work is carefully constructed. There are three distinctive frameworks through which Jaar’s artistic interventions embody the philosophical idea of illumination. The first is aesthetic, or what could be called its strategies of codification: here the interplay between luminosity and opacity, or the dialectic of blindness and insight⁵ are structured through the use of camera-based media, namely photography, video, and film; the deployment of light-emitting sources and reflective surfaces, such as mirrors, light boxes, transparency tables, and strobe lights; and, finally, print media and digital technology. A second important feature of his work is its political consciousness, rather than politics as such. This reflects the work’s social dimension. By employing the structures of broadcast technology and public dissemination such as posters, and the appropriation of magazine and newspaper covers and images in public interventions, Jaar’s work proposes a

second dialectic, namely the intersection of a social gaze and public responsibility. Here the global public is called in as witnesses to unfolding events, to participate in the reading and thinking of images, including their aesthetic properties and communicative strategies: the manner in which images signify, that is embody, their messages. In this way, a social vision of art and images operates beyond both aesthetic contemplation and the passive reception of coded communication. The third and final, but more complicated, aspect of Jaar’s work is its relationship to humanism⁶. In Jaar’s work the effect of illumination is not about mere appearances, about how things look, the sensations that images produce. It is not about specifying and showing or about narrative per se. Rather, as aptly phrased by Jacques Rancière in response to Jaar’s work, “It is the construction of a sensory arrangement that restores the power of attention itself”⁷. For Jaar, to place a spotlight on the subject of his art is precisely to bring the power of attention to bear on art’s relationship with the other⁸.

Jaar’s artistic insight sharpened very early in his career, in the reading and thinking of images coalesced around the operations of the three principles outlined above. In 1981, Jaar, a twenty-five-year old artist living in the conservative, militarized, political culture of Augusto Pinochet’s Chile, began reflecting on the social, political, and artistic significance of images as a counterpoint to the repressive intolerance of critical thought and public speech that was then pervasive in his homeland. *Telecomunicación* (1981) was one

of Jaar’s earliest works to signal his emerging sensibility in the use of strategies of illumination. The piece consists of six flat, polished aluminum discs placed on the ground, as an urban intervention, in various locations around Santiago. Arranged in a close, symmetrical row, the intervention might have evoked a sense of delayed reception by the young Jaar of American post-minimal sculpture, such as Robert Smithson’s mirror-dispersion works. However, while formally related to post-minimalist sculpture, the genealogy of Jaar’s work makes no reference whatsoever to post-minimalism. Instead, its reference derives from a black-and-white photograph published in a Santiago newspaper. The photograph shows a group of women, affiliated with the Irish Republican Army, in a public demonstration. The women are crouched on the ground, in the middle of the paved street, banging the metal lids of garbage bins on the hard ground. In so doing, they are signaling the death of IRA political activist Thomas McElwee, as a result of his hunger strike in Belfast’s Maze Prison. The powerful transformation of the information contained in the photograph, through the abstraction of the intervention, conveys a clear transcription of the event into a subversive sign of illumination and communication. The lid covers, placed low on the ground in Santiago, allude to Chile’s own state of emergency. The homologous echo of the cacophony of lids being slammed onto the ground would itself travel beyond Santiago, connecting with the four-year-old protests of the Mothers of Plaza de Mayo in Buenos Aires, Argentina, who were staging similar public denunciations against



Telecomunicación, 1981
Public intervention, Santiago.

4. See Hannah Arendt, *The Human Condition*, second edition (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

5. See Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, second edition (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).

6. For a discussion of the role of humanism in Jaar’s work, see Jacques Rancière, “Theater of Images,” in Nicole Schweizer, ed., *Alfredo Jaar: The Politics of Images* (Zurich: JRP Ringier, 2007), p. 71–80.
7. *Ibidem*, p. 76.
8. See Emmanuel Lévinas, *Entre Nous: Thinking-of-the-Other*, trans. Michael B. Smith and Barbara Harshav (New York: Columbia University, 1998).



Studies on Happiness, 1981
Billboards. Variable dimensions and various locations.
Public intervention, Santiago.



Out of Balance, 1989
6 lightboxes with color transparencies 45,7 x 243,8 x 12,7 cm chq.
Variable overall dimensions.

the disappearance of their children in Argentina’s so-called Dirty War (1976–1983).

Such public intervention, as a motif of illumination, crystallized early in Jaar’s career, and would become an important signature of his artistic inquiry. Another element of his critical approach, which developed alongside his creation of *Telecomunicación*, is based on the uses of research. In *Studies on Happiness* (1979–81), Jaar initiated a two-year-long survey of the psychic state of his compatriots in Chile, beginning with a basic social science questionnaire that asked participants whether they were happy or not. The answers were collected with photo-ID portraits of the participants, along with their names, ages, and occupations. Expanding on the research itself, Jaar developed a companion piece, a series of public interventions, in which the question “Es Usted Feliz” (“Are You Happy?”) was printed and enigmatically placed on billboards across the city — at bus stops pedestrian crossings, and newsstands; along sidewalks, on highways, and streets; and other urban thoroughfares. That the very question of their state of civic happiness can be posed to citizens under the regulatory oversight of the military dictatorship is a remarkable tribute to Jaar’s ability to operate within and around the contours of social and media control. These moments would mark the profound philosophical and aesthetic disposition that Jaar’s mature work would further elaborate in a series of dramatic tableaux and images.

Images of violence, deprivation, and

dehumanization have a corrosive effect on human subjectivity. Courageous and sophisticated artists understand the ethical implications of blending the formal aesthetic strategies of representation with material drawn from the realm of politics. Rancière addressed this issue:

“Humanism and compassion are words people like to use with regard to Alfredo Jaar. Now, those words are not very favorably regarded: we do not like press photographers who tug at our heartstrings over the misfortunes of our fellows, even less so if it means displaying that appeal for pity in large expensive formats on the walls of museums and galleries⁹.”

Rancière makes an important point here, one that recalls how a similar issue provoked the ire of the aforementioned esteemed French editor. Jaar is certainly not indifferent to this critique. In fact, his critical models, which include the great Italian radical filmmaker Pier Paolo Pasolini (1922–1975) and the Marxist philosopher Antonio Gramsci (1891–1937), do offer important insight into the entanglement between art and politics. In his alignment to the work of these two great twentieth-century thinkers, Jaar envisions the space of art as the ground on which the protocols of illumination are concerned with addressing threats to human subjectivity. Jaar started employing these protocols in a direct way when he began using light boxes in the mid 1980s. *Out of Balance* (1989) consists of a series of horizontal light boxes spread across the flat walls of a gallery space. The boxes are placed at varying heights,

from eye level, to near the ceiling, to just at the edge of the floor. Each light box is filled with an expanse of blank luminous space, except at points where the solitary portraits of mud-caked young men are isolated on the right or left corners of each box. The images derive from earlier works: a 16mm color film, *Introduction to a Distant World* (1985), and a series of photographs in *Rushes* (1986).

Images from these two bodies of work were shot in the encampment of an open-pit gold mine in Brazil, an infernal scene where hundreds of men, buzzing like frenzied worker bees, are engaged in the most primitive, backbreaking labor: digging for gold with shovels and pick axes, hauling rock with their bare hands, and carrying mud-filled sacks on their backs up rocky cliffs. In *Out of Balance*, a small selection of these men are pictured in cropped headshots, as they stare directly and intently into the camera, and by extension out of the light boxes, as if to proclaim their individuality. Installed in dimly lit spaces, the light boxes become not only the containers for the portraits, but also the sources of light by which the images of the men become visible to us. The interplay between the conceptual and the formal, philosophical, and political becomes obvious. While *Out of Balance* is presented in an interior space, *Rushes* was shown as a series of billboards along the platforms of the Spring Street subway station in New York City. In the 1986 installation, Jaar combined large prints, culled from the images of the laborers, with graphic information showing the price of gold in the global commodity

markets in London, Frankfurt, Zurich, etc., where the precious metal is traded daily. Here, the key to analyzing the objective conditions of the images hinges on Jaar’s objective to both visualize and bring to visibility the dissonance between labor and capital. More importantly, what is spotlighted in these images is the very remoteness of these anonymous laborers from the consumer economy that literally enslaves them.

From literal light to allegorical spotlight, Jaar’s work constantly oscillates between visualization and concealment. Calling attention to atrocities or showing people images of devastation does not necessarily mean that they cannot be concealed. And yet concealment does not always mean the absence of images. Terrible events such as the Rwandan genocide can also be suffocated by silence. The sonic discordance of silence cuts off vision and asphyxiates the ability to read events properly. When the massacres started in Rwanda, it took from April 6 to August 1, 1994, before the pogrom made it to the cover of *Newsweek*. In the intervening months, between the start of the massacre and the first cover image devoted to it, the former American football player and actor O. J. Simpson and his sensational murder trial was featured on the cover three times.

Accompanying the work that Jaar called *Untitled* (*Newsweek*) (1994) — which displayed all of the magazine’s covers published in those four months — is a monumental work that Jaar began shortly after returning from Rwanda. Among Jaar’s Rwanda Projects, which he produced from 1994 to 2000, is his *Real Pictures* (1995) and *The*



Introduction to a Distant World, 1985
Digital video, color, sound 9 min 30 s.



Rushes, 1986
Advertsing panels. Variable dimensions.
Public intervention, Spring street subway station, New York

⁹ Jacques Rancière, “Le théâtre des images”, *op cit*, p. 76

Eyes of Gutete Emerita (1996). The latter work is essentially a massive light table on which ostensibly one million slides of the same pair of eyes is repeated on all slides and piled into a small mountain on top of the table, with the rest of the images spilling down into a carpet of eyes across the flat, luminous surface of the table. Magnifying scopes are affixed to all four corners of the light table, inviting viewers to look into the eyes of a true witness, a survivor whose family had been destroyed. Here, the act of bringing to light prompts several contradictory impulses: on the one hand are the excesses of what is seen; on the other, the unrepresentability of such epic killing. Here, illumination is not merely the act of seeing, but exists in the viewer's capacity to think deeply about catastrophe.

From light table to light boxes, black box to white light, we arrive at *Lament of the Images* (2002), an installation produced and shown for the first time at Documenta 11 in Kassel in 2002. This work, both structurally and discursively, is directly related to *The Sound of Silence*. The Documenta 11 installation opens up the possibility of thinking about what could be called the abyss of the image, the rectangular pool of blank, blinding light that irritates vision, makes it impossible to see anything, and interrupts the very act of looking, setting up new protocols of communication between the space of the spectator and that of the image. The journey through the spaces follows a series of narratives from reading, to opacity, to blindness. The first room, a dark narrow space, contains three text panels arrayed against the

dark gray ground of one wall. Working with the critic David Levi Strauss, Jaar composed three narratives: the first tells the story of Nelson Mandela's time in prison. The text describes his constant exposure to the blinding sun as he was put to work breaking rocks in a lime quarry while he was a political prisoner on South Africa's Robben Island for eighteen years (1964–1982). Apparently the effects of the intense sun, aggravated by the caustic effects of the lime, led to the destruction of his tear ducts. Thus there is no picture of Mandela crying upon his ultimate release from prison in 1990. The second text panel is based on a report of Microsoft founder Bill Gates's acquisition, through his photo agency Corbis, of a vast photographic archive numbering more than nineteen million images from the defunct United Press International and the Bettmann Archive. Microsoft planned to preserve the images by burying them in a limestone mine in Pennsylvania, essentially taking the images out of public access, except by way of digital images made from scans. The third and final panel recounts a report in which the U.S. Defense Department, in preparation for the war in Afghanistan, acquired exclusive rights to all available satellite images of Afghanistan, the effect of which provided, according to the text panel, "an effective white-out" of images to the point where "there is nothing left to see." After reading these narratives, the viewer then navigates several pitch-black corridors, in the course of which there is a literal black-out of vision as one stumbles through the darkness. The viewer emerges from this disconcerting experience and exits into a large room, in front of which he or

she faces a blinding white rectangle. After being engulfed in darkness, it is extremely difficult to look into the white-hot light.

In *Lament of the Images*, it is clear that Jaar engages us in the politics of photographic images and the capacity to see and decipher their meaning. It is also about the control of access to images, and their withdrawal from view, from public scrutiny. From Mandela's destroyed tear ducts to the voracious acquisitiveness of Corbis, to the inscrutable possessiveness of the U.S. Defense Department, Jaar opens up an inquiry into the systems that conspire to create a hole in vision, structures that render the act of seeing, looking, and reading inherently political acts. Between seeing, looking, and reading is the other side of making images: the work and subjectivity of the photographer.

The Sound of Silence concerns this particular issue. It is a sculpture that blends several devices — photography, text, computer software, video projection and filmic duration — into one seamless narrative apparatus. It was initially conceived in 1995, but only realized in 2006, when advanced software programming helped solve the technical issues that Jaar faced during its initial conception in the mid 1990s. With later technological advances, it became possible to bring together the disparate elements of the work into one cohesive structure. At the center of the piece is a photograph by the South African photographer Kevin Carter. A notorious image which won the Pulitzer Prize after it was published on page 3

of the *New York Times* in 1993, the image shows an emaciated young Sudanese child crumpled on the ground with a large vulture patiently crouched behind her, ominously waiting for her demise. Both the sensationalism of the image and its brutal isolation of prey and human victim became a *cause célèbre*, provoking angry responses from readers and philosophical debates about the responsibility of the photojournalist to his subject. As one of those readers, Jaar absorbed the grim news of the picture. As he is wont to do, he carefully clipped the image and story, filing them away in his archive with the intention of revisiting them later.

In 1995, he wrote the narrative that serves as the core element of the piece. But by then, Carter had committed suicide. Apparently the burden of photojournalism had taken its toll. Excerpts from his last testament at his despair would be incorporated into the narrative. *The Sound of Silence* consists of a freestanding architectural box. The structure of the piece reverses the spatial sequence of *Lament of the Images*. The viewer first approaches the box frontally. It is covered with rows of blinding white fluorescent tubes. The intense light irritates the gaze, forcing an immediate physical reckoning. Entering into the box proper requires circling around to its far side, where a green-and-red neon signal indicates when one may enter. The box houses a projection space with seating and a large white screen flanked by four standing strobe lights, two lights arrayed on each corner of the screen at eye level, facing the viewer. The video lasts for eight-minutes. It

opens with white text on a black field, in a stream of one- and two-line sentences, telling Carter’s story and the story of his infamous photograph. Toward the conclusion of the narrative, a part of Carter’s suicide note, saying that he is sorry, comes on the screen and as if in coordination the strobe lights pops, releasing flashes of blinding light into the viewer’s eyes. An instant later, after this flash from the strobe lights, the photograph appears, filling the screen momentarily. The explosion of the strobe lights causes a momentary whiteout, with lingering afterimages. Finally, the last lines of text conclude the narrative. With this momentary cessation of seeing, vision is called into question, prompting afresh the lingering debate surrounding the status of the documentary image in contemporary art.

Throughout this text, I have attempted to address the extent to which Jaar’s work is prompted by the multiple considerations of vision and blindness, visuality and visibility, opacity and transparency, issues which inexorably lead to the concept and uses of illumination in his practice. That he has consistently based his practice around the fundamental aporia of the documentary photographic image in contemporary art does not mean that he is more sensitive to the plight of humanity than other artists, or that he has greater insight into the way images work on collective experience and historical subjectivity. What it does mean is that diverse means and mechanisms exist, through which the difficult collision — between documentary images and the forms they take in public debates, and the

imagination of art — can be complexly explored. *Du voyage, des gens* (2011) is one such work. It is a video of a scene that Jaar found purely by chance, and filmed in Paris. However, to have understood its importance, this scene — which shows a Roma woman playing a fiddle in a public plaza — does require a keen sensitivity to events, especially in the way that isolated images can broaden and deepen the understanding of shifting cultural and political moods.

In the video, an aged female fiddler, a Roma, is playing a fugue-like tune on her ancient instrument in front of the hulking industrial armature that is the Centre Pompidou in Paris. The contrast between post-industrial architecture and its postmodern rationalism is hard to square with the rabid nationalism with which the political far right has stigmatized so-called foreigners, and in 2010 targeted the Roma for brutal expulsion from France. The plaza in front of the museum is a civic space where diverse publics converge and the fact that performances such as the one recorded by Jaar are daily occurrences somehow undoes the nativism of nationalism. But against the backdrop of virulent police attacks against the Roma in France, and the expulsion of many of them (no doubt prompted by President Sarkozy’s attempt to criminalize immigration and his general antipathy towards immigrants), the simple, uninflected image of this woman playing her instrument in open view in Paris, places a nimbus of light — like the ones used to spotlight the portraits of Graça Machel, Aung San Sui Kyi, and Ela Bhatt in *Three Women* — around the inextinguishable

presence of the beleaguered Roma in the French public imagination. In a much more structured way, these works reference the Jaar masterpiece *Real Pictures*, a body of work that represents the convergence of techniques of illumination, enunciation, and narration; and that brings to bear artistic issues of memory and remembrance, representation and witnessing.

Aware of the flood of images from Rwanda that deluged the world after it became clear that the global community had failed the victims of the genocide, *Real Pictures* saw Jaar questioning the efficacy of the documentary format for conveying precise information, especially in regard to an event that overwhelms the viewer’s ability to make sense of the colossal dimension of the slaughter. Instead of showing us images of corpses, maimed survivors, and brutalized victims, he instead chose to withdraw the images from view by placing them inside black archival photographic boxes. On the cover of each box, a notation of the location, date, place, and the description of the image contained within is printed in simple white serif lettering. These boxes, numbering in the hundreds, perhaps several thousands, are then arranged in different rectangular configurations — from columns to flat fields to horizontal walls — and installed in hushed, darkened galleries. Completing the dramatic tableau is a series of spotlights that are focused, like a halo, around the boxes and also directly on top of the boxes, to illuminate the lettering. The effect of this installation was to combine the Adornian idea of the unrepresentability of mass atrocities such as the Holocaust, mourning,

remembrance, and memory¹⁰. The use of proper names, places, locations, and dates amplifies this message and lifts the work beyond the realm of the descriptive.

Though Jaar’s *Real Pictures* is not part of the present exhibition, its presence is undeniable. And what is also undeniable is that the photojournalist Kevin Carter was not a monster; he cared and suffered in the act of bringing home the distant news of human suffering. The video of the Roma woman reminds me of the first gesture that Jaar undertook when he arrived in Rwanda in 1994 after the genocide: he started sending postcards to friends and professional acquaintances — announcing to them, and by extension to the world, that many of the Tutsis he met were still alive. Like that period in 1994, in Paris and in France, the Roma are certainly still alive.

10. In the wake of the Holocaust during World War II, as the horrific images of the Nazi death camps slowly began to emerge — thus making explicit its dimension — questions of the representation of the Holocaust in art, cinema, and literature began to be addressed. Adorno’s famous statement, “To write poetry after Auschwitz is barbaric,” reflected skepticism about the nature of the representation of such violence. Jaar was certainly working with a keen awareness of this problematic. See Theodor Adorno, *Prisms*, p. 34.

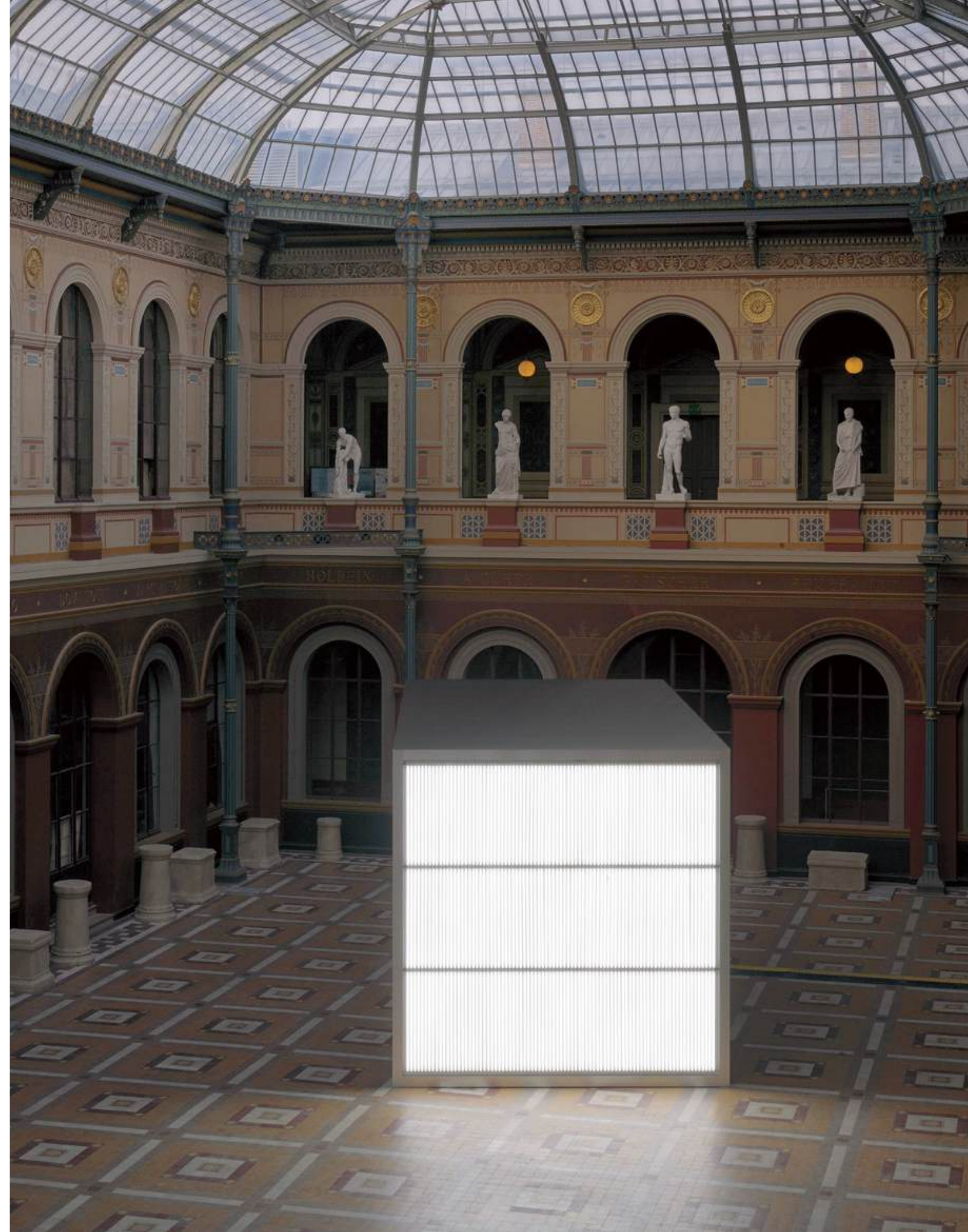
ALFREDO
JAAR

THE SOUND
OF SILENCE

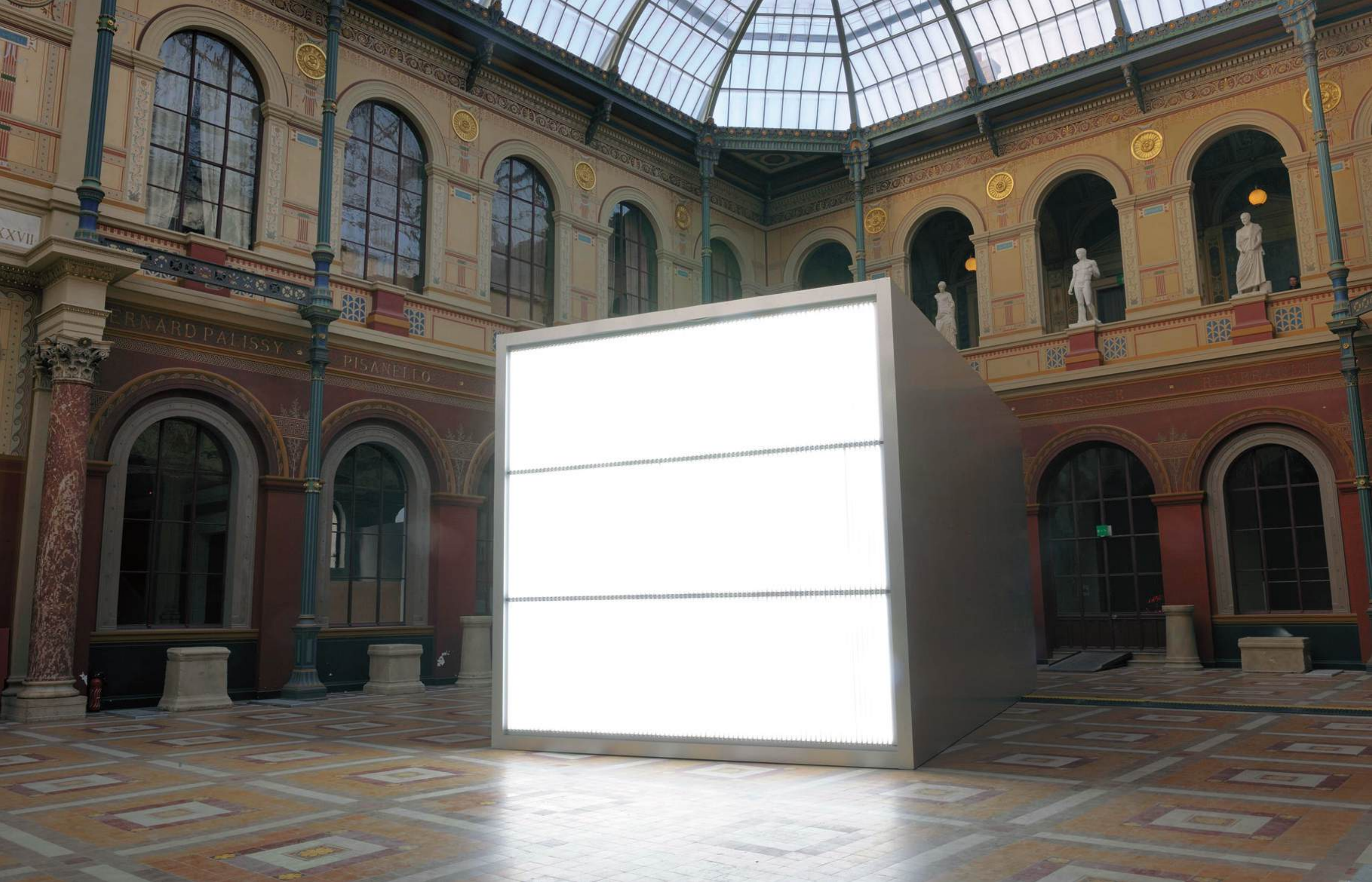
THE SOUND OF SILENCE

Projection vidéo, 8 min (en boucle), structure en bois, aluminium,
tubes fluorescents, lumières stroboscopiques
Vues de l'installation, Cour vitrée du Palais des études,
École des beaux-arts, Paris, 2011

*Video-projection, 8 min (loop), wood structure, aluminium,
fluorescent tubes, strobe lights
Installation views, Cour vitrée du Palais des études,
École des beaux-arts, Paris, 2011*







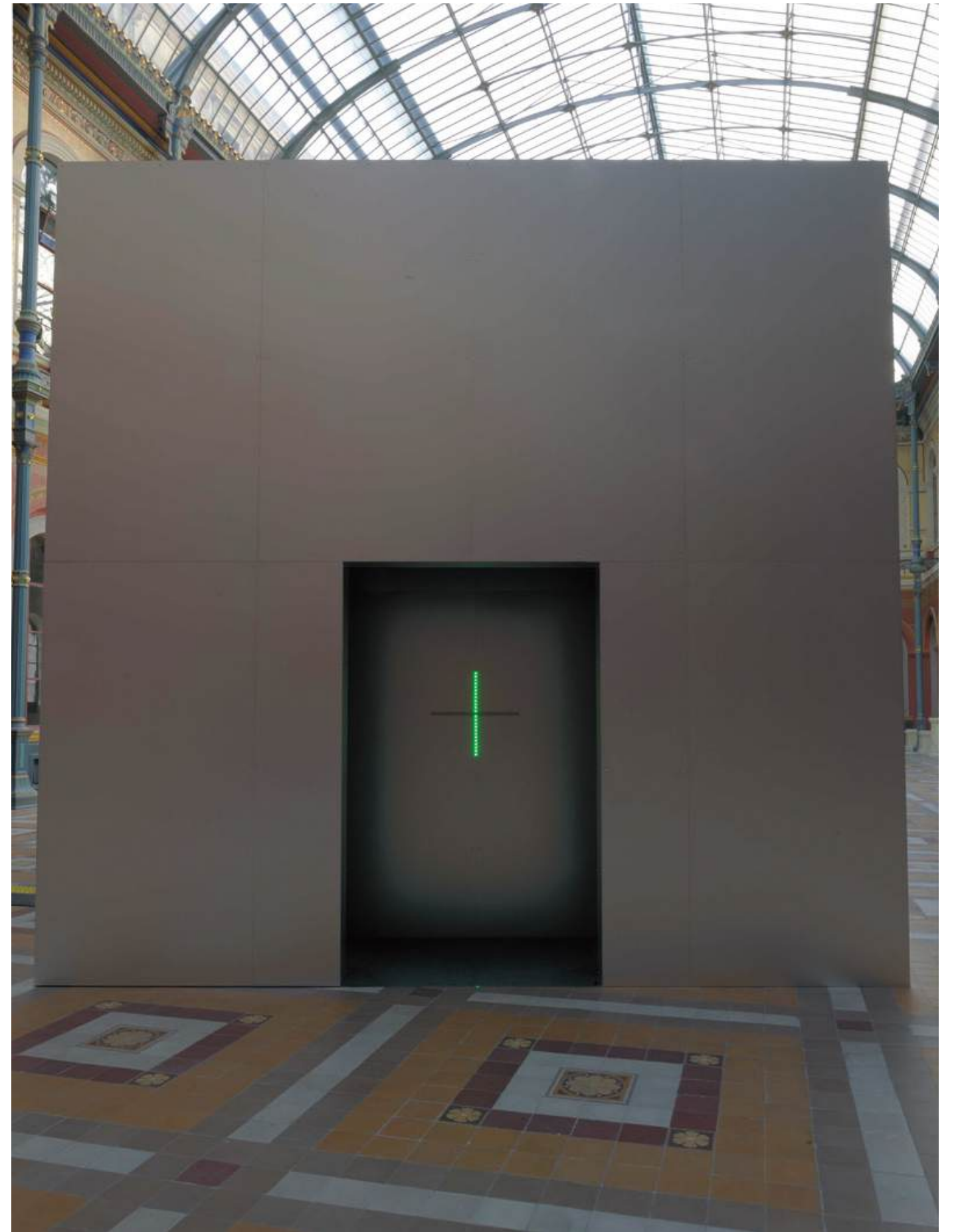
XXVII

BERNARD PALISSY

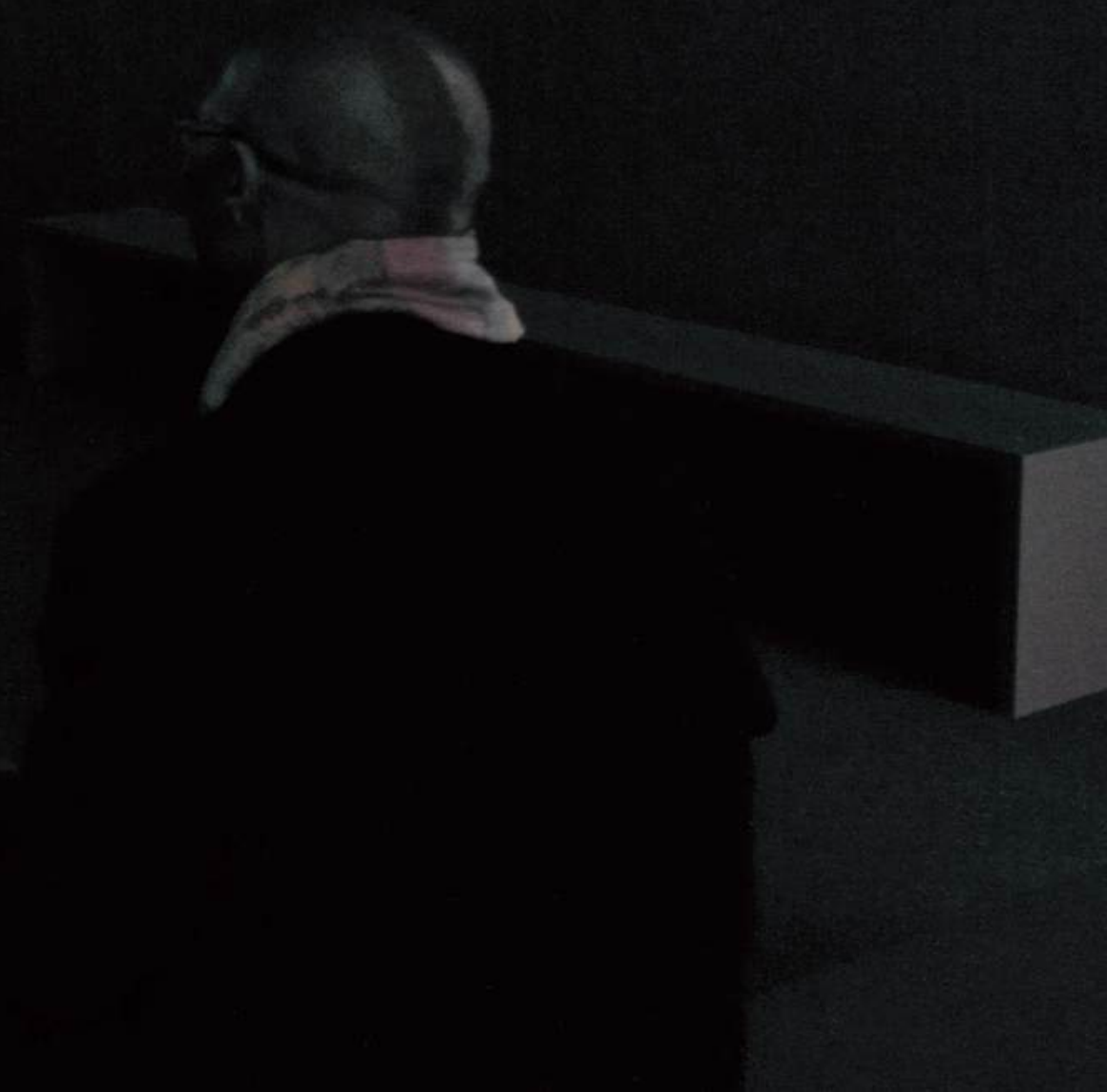
PISANELLO

REMPART



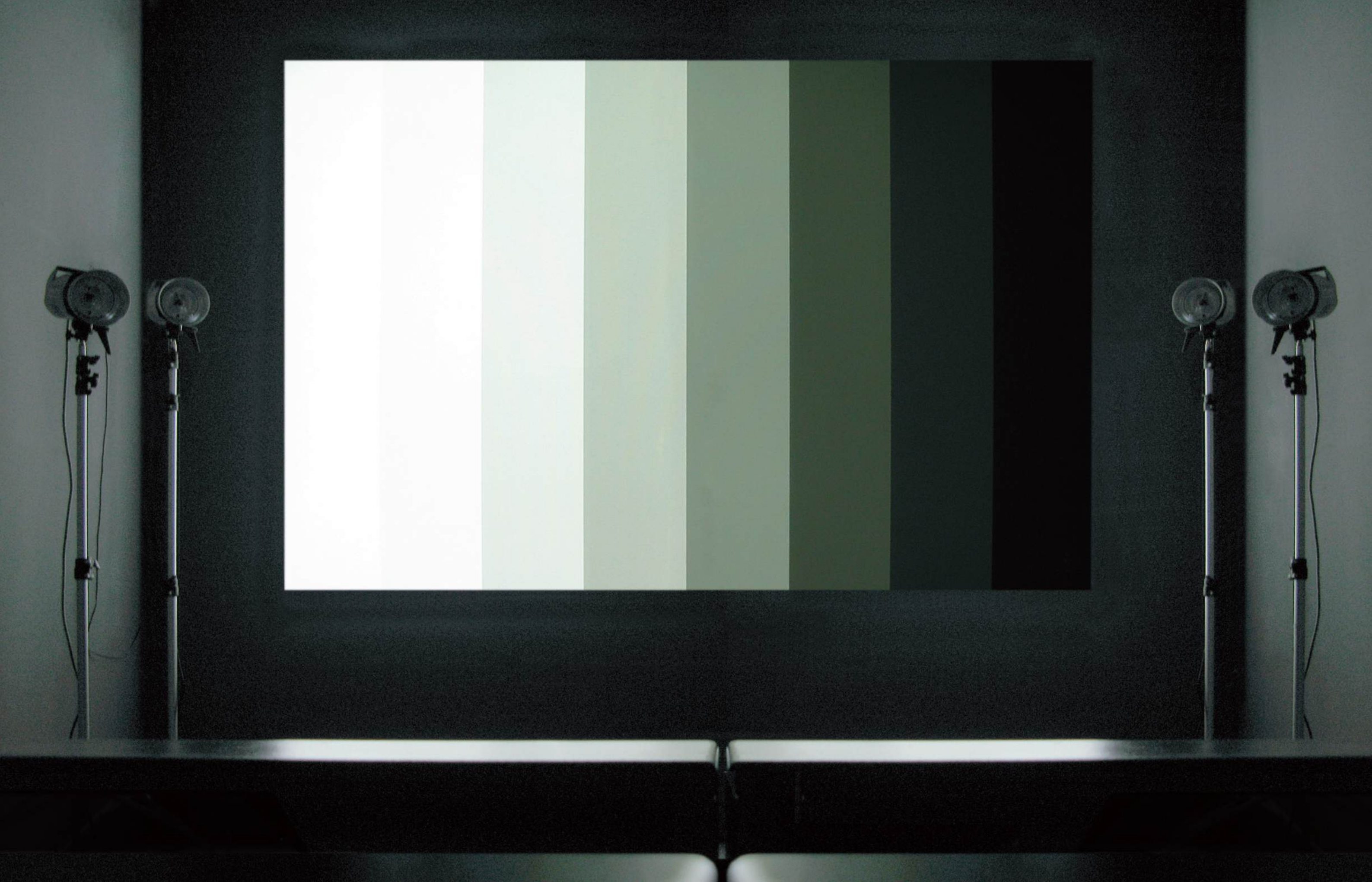


kevin carter





il devient célèbre en même temps que
trois autres photographes blancs



The Sound of Silence, 2006 - 2011

Projection vidéo, 8 min (en boucle), structure en bois, aluminium,
tubes fluorescents, lumières stroboscopiques

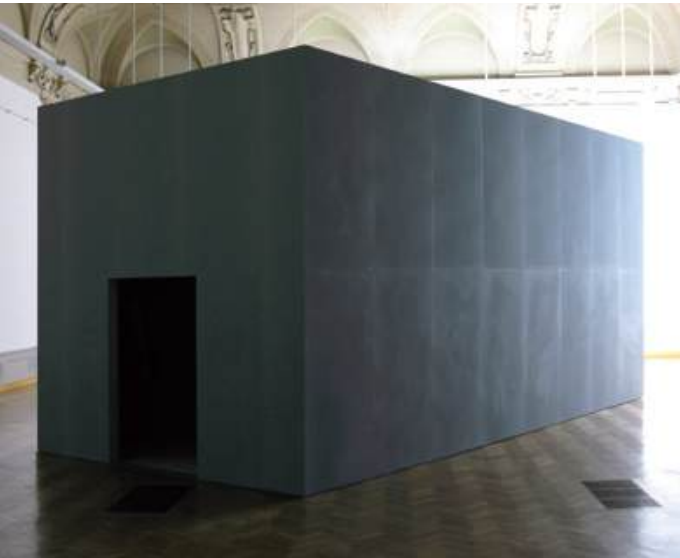
Vues de l'installation



« FotoFest2006 », DiverseWorks Artspace, Houston, 2006



Biennale de la photographie de Brighton, Fabrica, Brighton, 2006



Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 2007



Wesleyan University, Middletown, 2007



South London Gallery, Londres, 2008



3^e Biennale internationale d'Art contemporain de Moscou, Moscou, 2009



« Cream », Yokohama, 2009



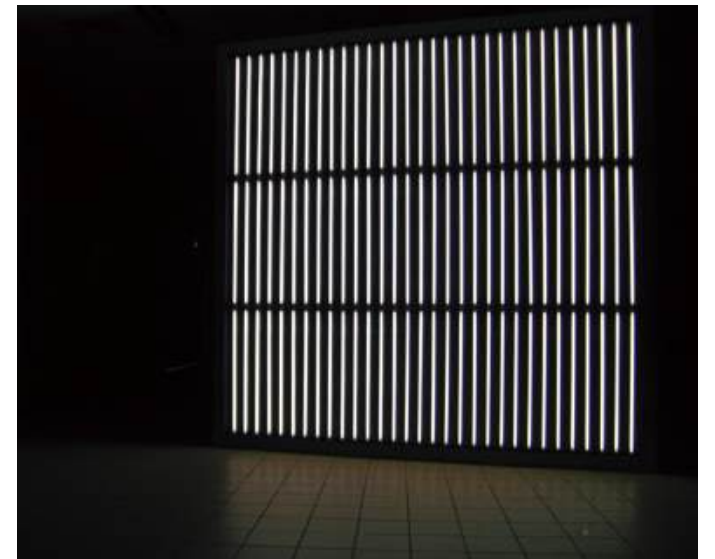
Hangar Bicocca, Milan, 2008



Galerie Lelong, New York, 2009



« Artefact », STUK, Louvain, 2010



« Disturbed Silence », Duffel, 2010



Biennale de la photographie de Guangzhou, Guangzhou, 2009



Mois de la Photo, Montréal, 2009



Galeria Oliva Arauna, Madrid, 2010



Cour vitrée du Palais des études, École des beaux-arts, Paris, 2011

THREE WOMEN

Vues de l'exposition, kamel mennour, Paris, 2011

Exhibition views, kamel mennour, Paris, 2011



Three Women (Aung San Suu Kyi, Ela Bhatt, Graça Machel), 2010

3 photographies, 18 projecteurs, 18 trépieds
Photographies : 9,5 x 7 cm
Dimensions variables

Vues de l'exposition, kamel mennour, Paris, 2011





Three Women (Aung San Suu Kyi), 2010

1 photographie, 6 projecteurs, 6 trépieds
1,80 x 3 x 0,9 m





Three Women (Ela Bhatt), 2010

1 photographie, 6 projecteurs, 6 trépieds
1,80 x 3 x 0,9 m





Three Women (Graça Machel), 2010

1 photographie, 6 projecteurs, 6 trépieds
1,80 x 3 x 0,9 m



Aung San Suu Kyi est à la tête du mouvement non violent pour les droits de l’homme et la démocratie en Birmanie. Elle s’est vu décerner le prix Nobel de la Paix en 1991. Sa lutte contre le régime militaire birman est un des plus extraordinaires exemples de courage que nous ait offerts l’Asie au cours de ces dernières décennies. Les élections qui suivirent la prise du pouvoir par la junte, en 1988, furent gagnées par le parti d’Aung San Suu Kyi, la Ligue nationale pour la démocratie. Les militaires refusèrent alors de reconnaître le résultat. Ils imposent depuis ce jour au pays un mode de gouvernement brutal, face à une opposition qu’Aung San Suu Kyi a su faire connaître au monde entier. Sur les vingt dernières années, elle en a passé plus de quinze sous le coup d’une assignation à résidence.

Aung San Suu Kyi is the leader of the nonviolent movement for human rights and democracy in Burma. She received the Nobel Peace prize in 1991. Her struggle against the military regime of Burma is one of the most extraordinary examples of civil courage in Asia in recent decades. After the military junta seized power in 1988, elections were won by Aung San Suu Kyi’s National League for Democracy. However, the military junta refused to recognize the results. The military have since ruled brutally the country in the face of worldwide opposition led by Aung San Suu Kyi, who has been living under house arrest totaling more than 15 of the past 20 years.



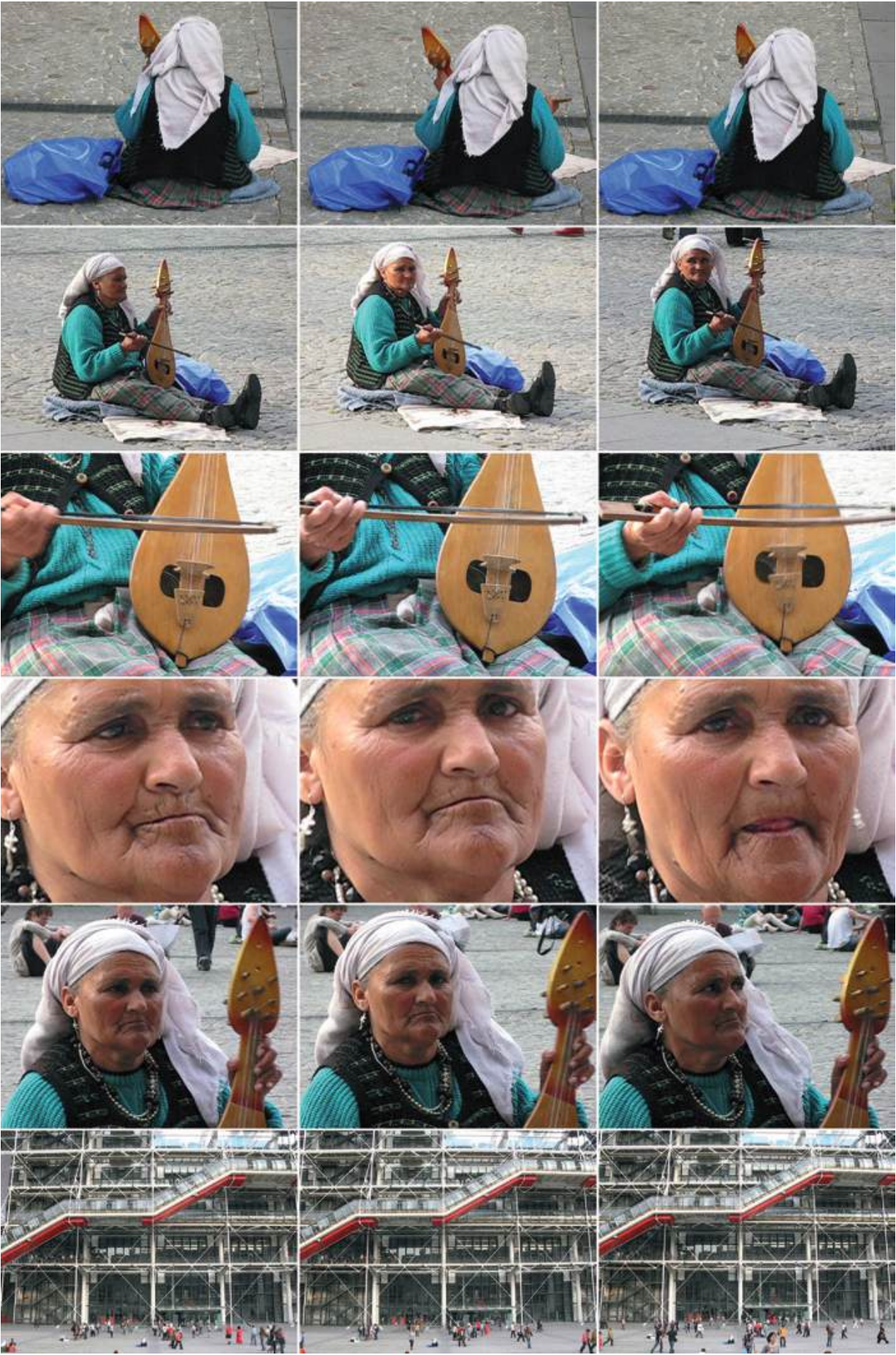
Ela Bhatt est une femme d’action et une pionnière dans le domaine de l’organisation politique qui s’est fait connaître au niveau mondial. Surnommée la «révolutionnaire douce», elle a consacré sa vie à l’amélioration du sort des plus pauvres et des plus opprimées parmi les travailleuses indiennes. En 1972, elle a créé l’Association des femmes auto-employées (SEWA), dans le but d’arracher par la lutte de meilleurs salaires pour les Indiennes. Elle a par la suite également créé la première banque indienne à leur être destinée. À l’aide de ces deux organisations, Ela Bhatt a pu offrir des retraites et une couverture médicale à des ouvrières qui n’avaient jamais connu de sécurité sociale, tout en prêtant un capital aux plus entreprenantes. Elle a également présidé à la création de centaines de coopératives dirigées par des femmes, certaines se spécialisant dans la garde des enfants pour les mères au travail. Députée au parlement indien de 1986 à 1989, elle fit alors partie de la Indian Planning Commission. Elle a fondé et présidé la Banque mondiale des femmes (WWB), et l’École indienne du microcrédit pour les femmes (ISMfW).

Ela Bhatt is one of the world’s most remarkable pioneers and entrepreneurial forces in grassroots development. Known as the “gentle revolutionary” she has dedicated her life to improving the lives of India’s poorest and most oppressed women workers. In 1972 she created SEWA, the Self-Employed Women’s Association, in order to fight for higher wages for the women of India. She then created India’s first women’s bank. Through these institutions she has offered retirement accounts and health insurance to women who never had a safety net and lent working capital to entrepreneurs. She has also created more than a hundred women-run cooperatives, some of which provide childcare for working mothers. Ela Bhatt was a Member of the Indian Parliament from 1986 to 1989, and subsequently a Member of the Indian Planning Commission. She founded and served as chair for Women’s World Banking and the Indian School of Micro-finance for Women.

Militante politique et sociale au Mozambique depuis des dizaines d’années, Graça Machel s’est forgée une réputation mondiale en défendant les droits des femmes et des enfants. En 1994 elle a mis sur pied la Fondation pour le développement communautaire, destinée à lever des fonds pour les différentes organisations de la société civile s’occupant du lien social, de la justice économique et sociale, ainsi que de la reconstruction et du développement du Mozambique d’après guerre. En 1994 toujours, le secrétaire général des Nations unies a nommé et financé Graça Machel comme expert indépendant chargée d’une mission d’enquête sur l’impact des conflits armés sur les enfants. Présenté en 1996, son rapport sans concession a permis l’élaboration de nouvelles règles innovantes sur la protection de l’enfance en cas de guerre, qui ont modifié en profondeur la politique et la pratique des gouvernements, des agences onusiennes et des organisations non gouvernementales, tant nationales qu’internationales. En tant que ministre de l’Éducation du Mozambique (1975-1989), elle peut inscrire à son bilan d’avoir fait, entre ces deux dates, passer le taux de scolarisation dans l’enseignement primaire de 40 à 90 % pour les garçons, et à 75 % pour les filles.

Graça Machel is one of the best known international advocates for women and children rights, and has been a social and political activist for decades. She founded the Foundation for Community Development in Mozambique in 1994 which makes grants to civil society organisations to strengthen communities, facilitate social and economic justice, and assist in the reconstruction and development of post-war Mozambique. In 1994, the Secretary General of the United Nations appointed Graça Machel as an independent expert to carry out an assessment of the impact of armed conflict on children. Her groundbreaking report was presented in 1996 and established a new and innovative agenda for the comprehensive protection of children caught up in war, changing the policy and practice of governments, UN agencies, and international and national civil society. As Minister of Education and Culture in Mozambique (1975-1989) she was responsible for overseeing and increase in primary school enrolment from 40 % of children in 1975 to over 90% of boys and 75 % of girls by 1989.





du voyage, des gens, 2011

Vidéo
3 min (en boucle)



Le siècle Lévi-Strauss, 2007

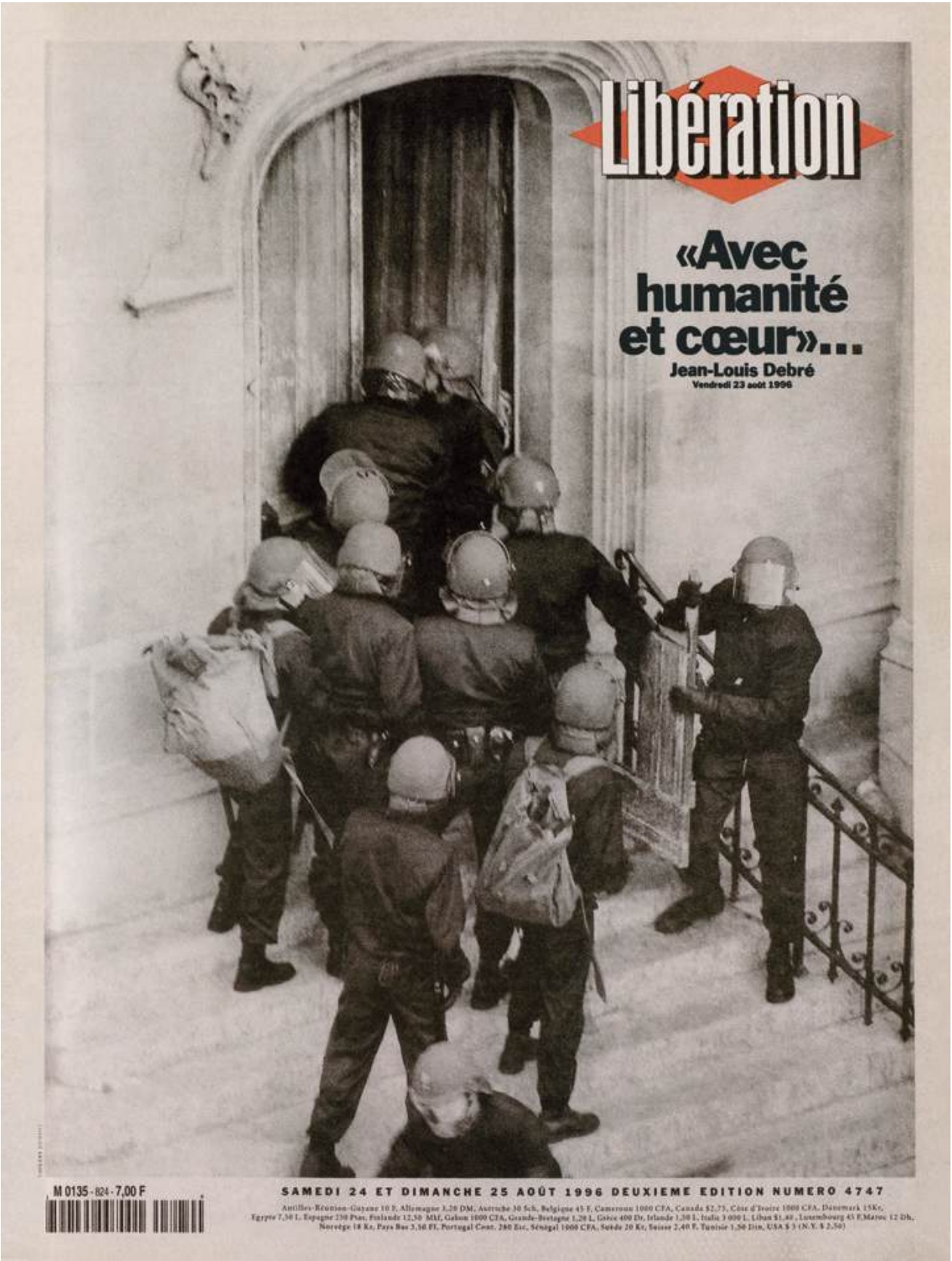
Impression jet d'encre et néon blanc
63,5 x 50,8 cm (Photographie)
15,25 x 7,5 cm (Néon)

Collection MAC's - Musée des Arts Contemporains, Grand-Hornu,
Boussu



Avec humanité et cœur, 1996

Impression jet d'encre et néon blanc
102 x 76 cm (Photographie)
200 x 80 cm (Néon)

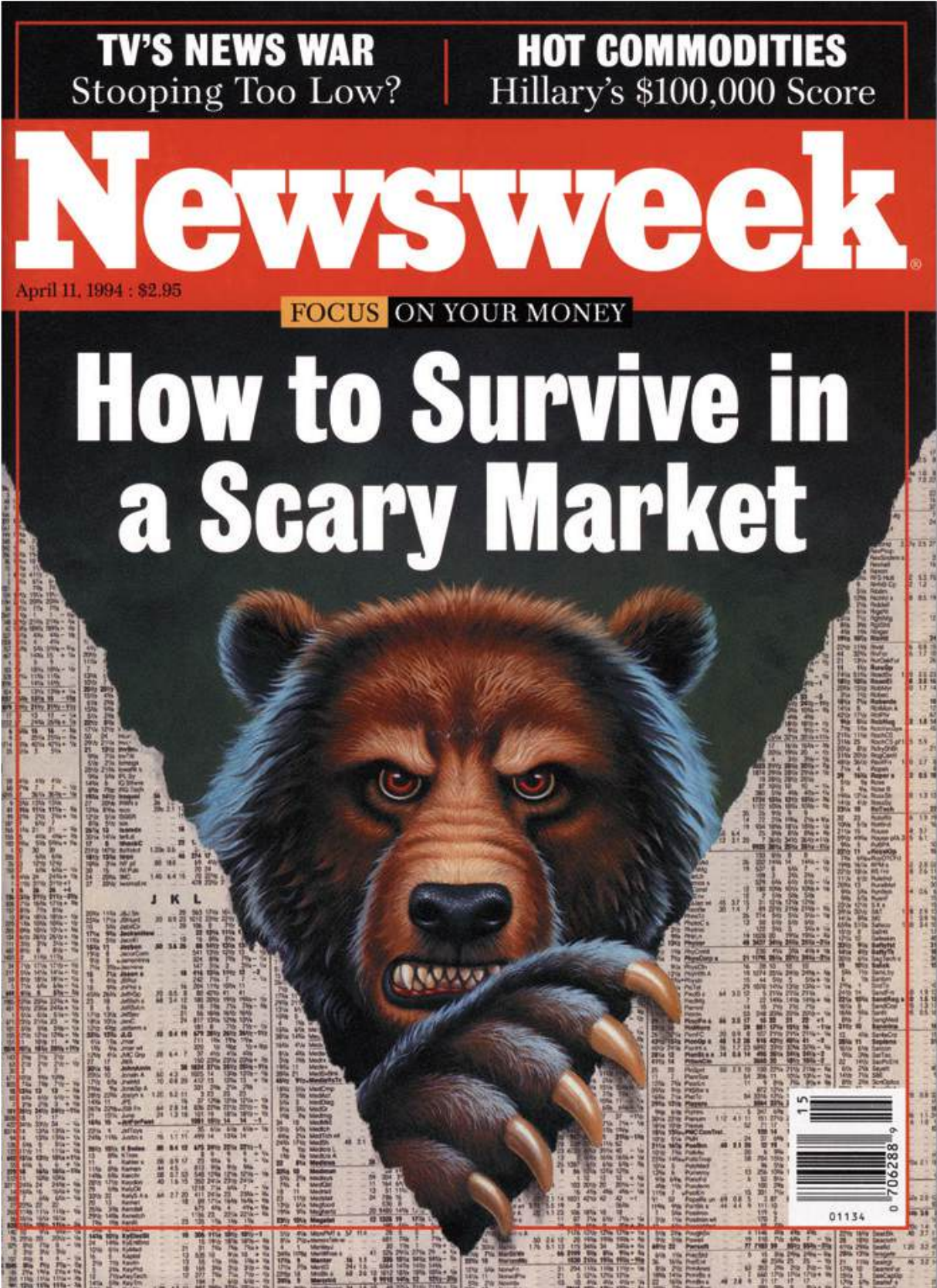




Untitled (Newsweek), 1994

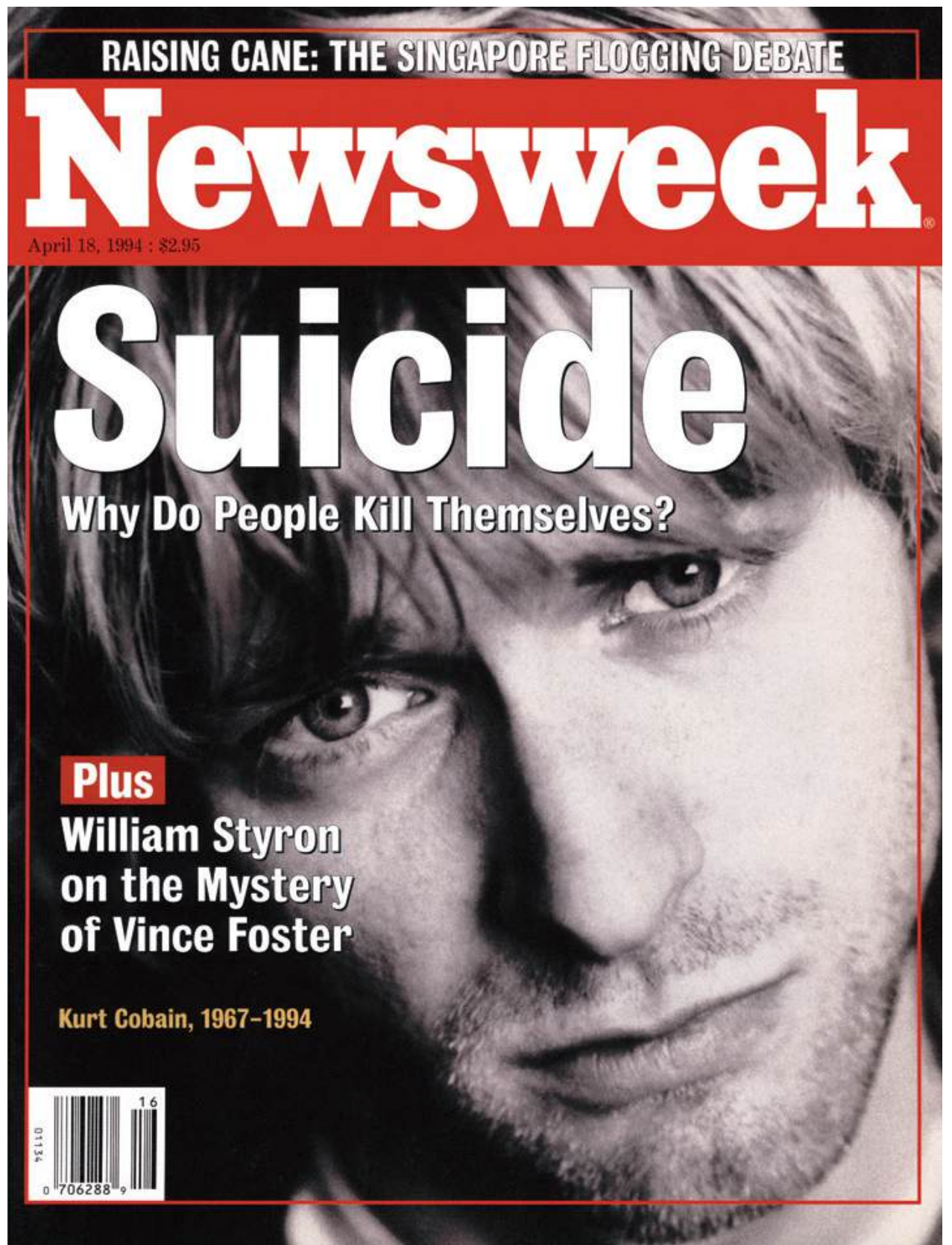
17 impressions jet d'encre
48,3 x 33 cm chq

Collections particulières



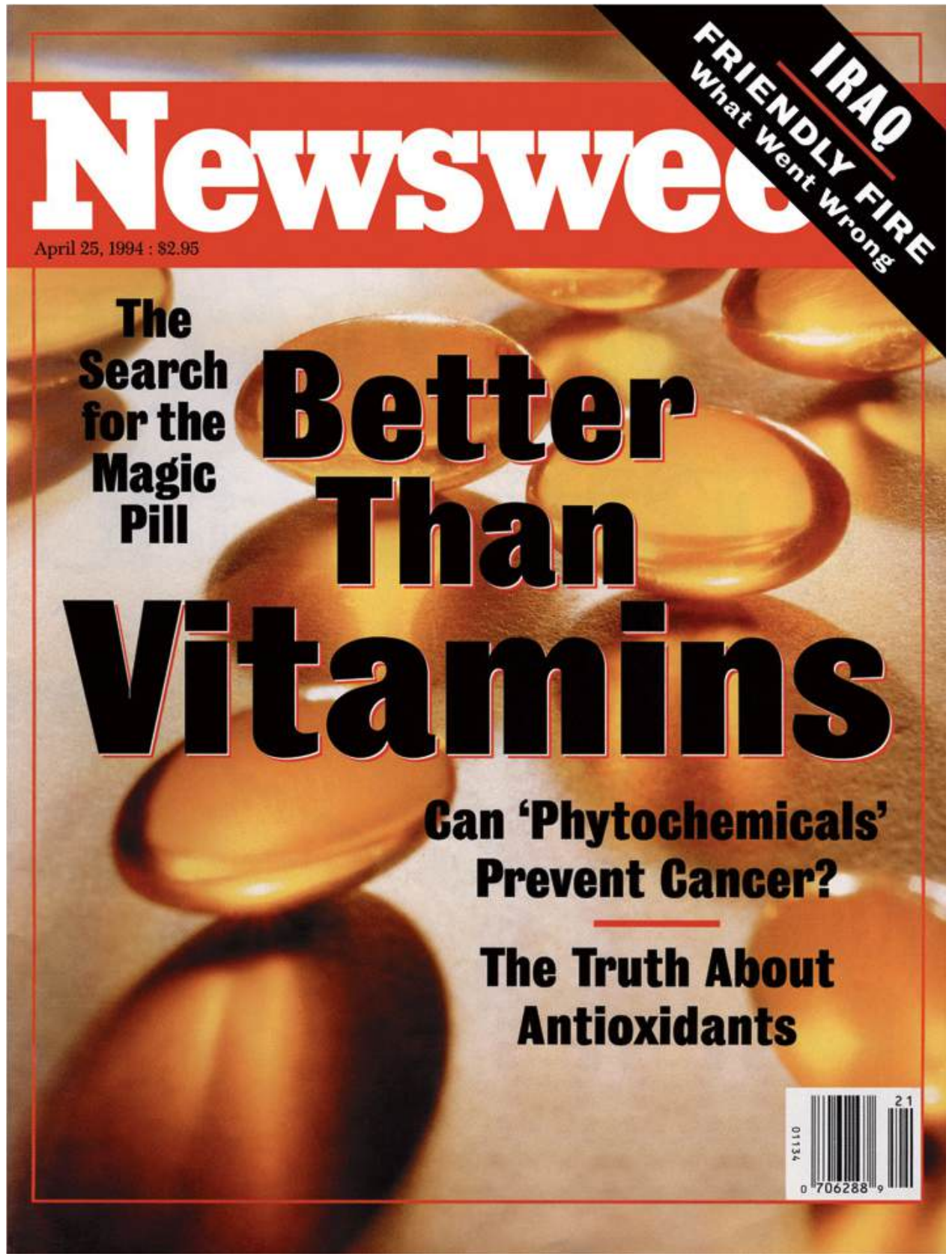
6 avril 1994 : L'avion transportant les présidents du Rwanda et du Burundi est abattu au-dessus de Kigali, la capitale du Rwanda. Leur mort déclenche une série de massacres à grande échelle, à Kigali et dans tout le Rwanda, visant les Hutus modérés et la population de la minorité tutsie. Le Front Patriotique Rwandais, jusque-là contenu le long de la frontière nord du Rwanda, entame une nouvelle offensive.

April 6, 1994: A plane carrying the presidents of Rwanda and Burundi is shot down above Kigali, the capital of Rwanda. Their deaths spark widespread massacres, targeting Hutu moderates and the minority Tutsi population, in Kigali and throughout Rwanda. The Rwandan Patriotic Front, which had been encamped along the northern border of Rwanda, starts a new offensive.



12 avril 1994 : Le gouvernement intérimaire rwandais fuit Kigali pour la ville de Gitarama. Les responsables humanitaires estiment que près de 25 000 personnes ont été tuées à Kigali durant les cinq premiers jours de violence.

April 12, 1994: The interim Rwandan government flees Kigali for the town of Gitarama. Relief officials estimate that as many as 25,000 people have been killed in Kigali alone in the first five days of violence.



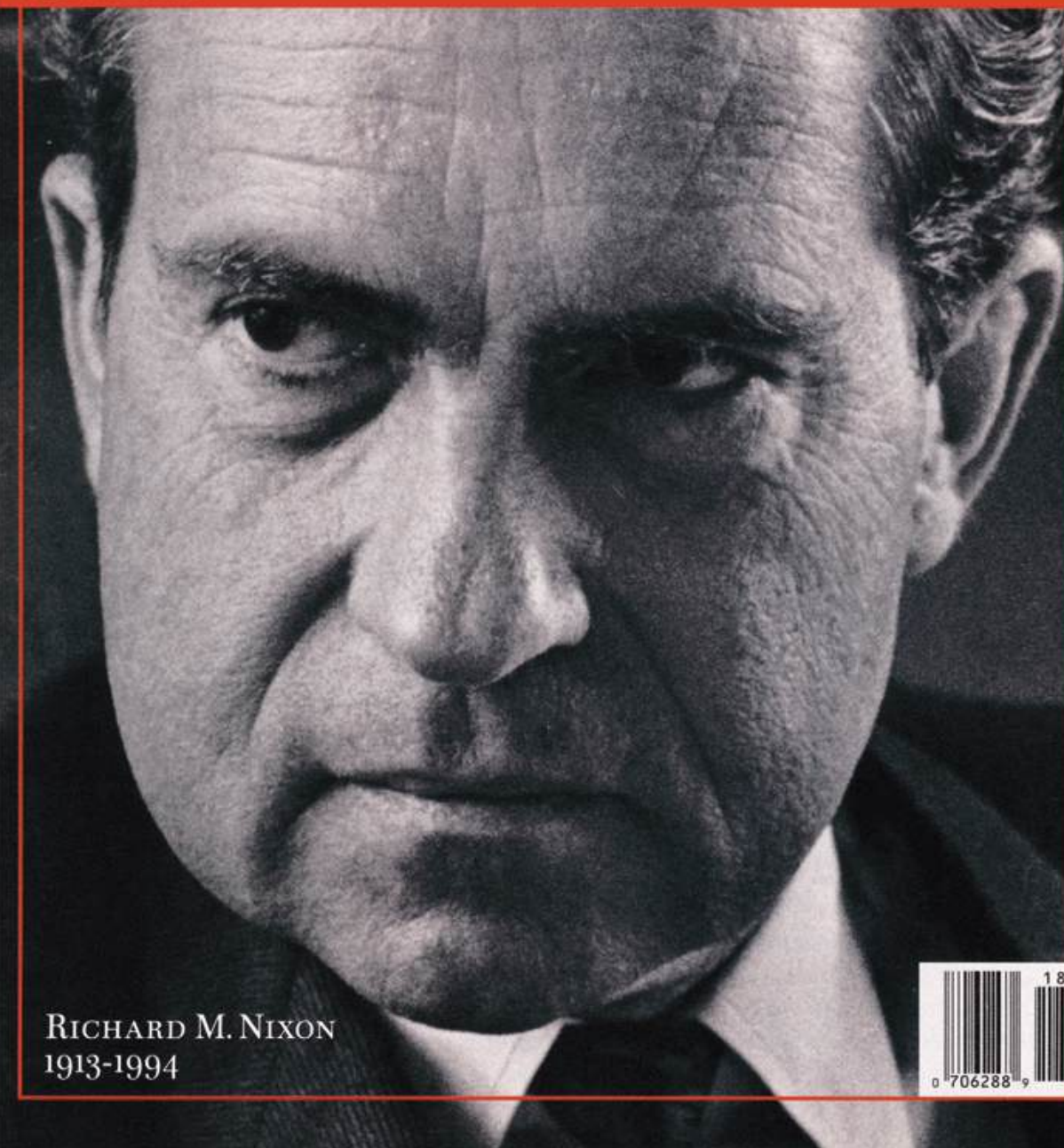
21 avril 1994 : La Résolution 912 du Conseil de sécurité des Nations unies réduit la force de maintien de la paix des Nations unies au Rwanda de 2 500 à 270 soldats. 50 000 morts.

April 21, 1994: The United Nations Security Council Resolution 912 reduces the UN peacekeeping force in Rwanda from 2,500 to 270. 50,000 deaths.

YELTSIN An Exclusive Excerpt From His New Book
Plus: A Surprisingly Candid Interview

Newsweek

May 2, 1994 : \$2.95



RICHARD M. NIXON
1913-1994



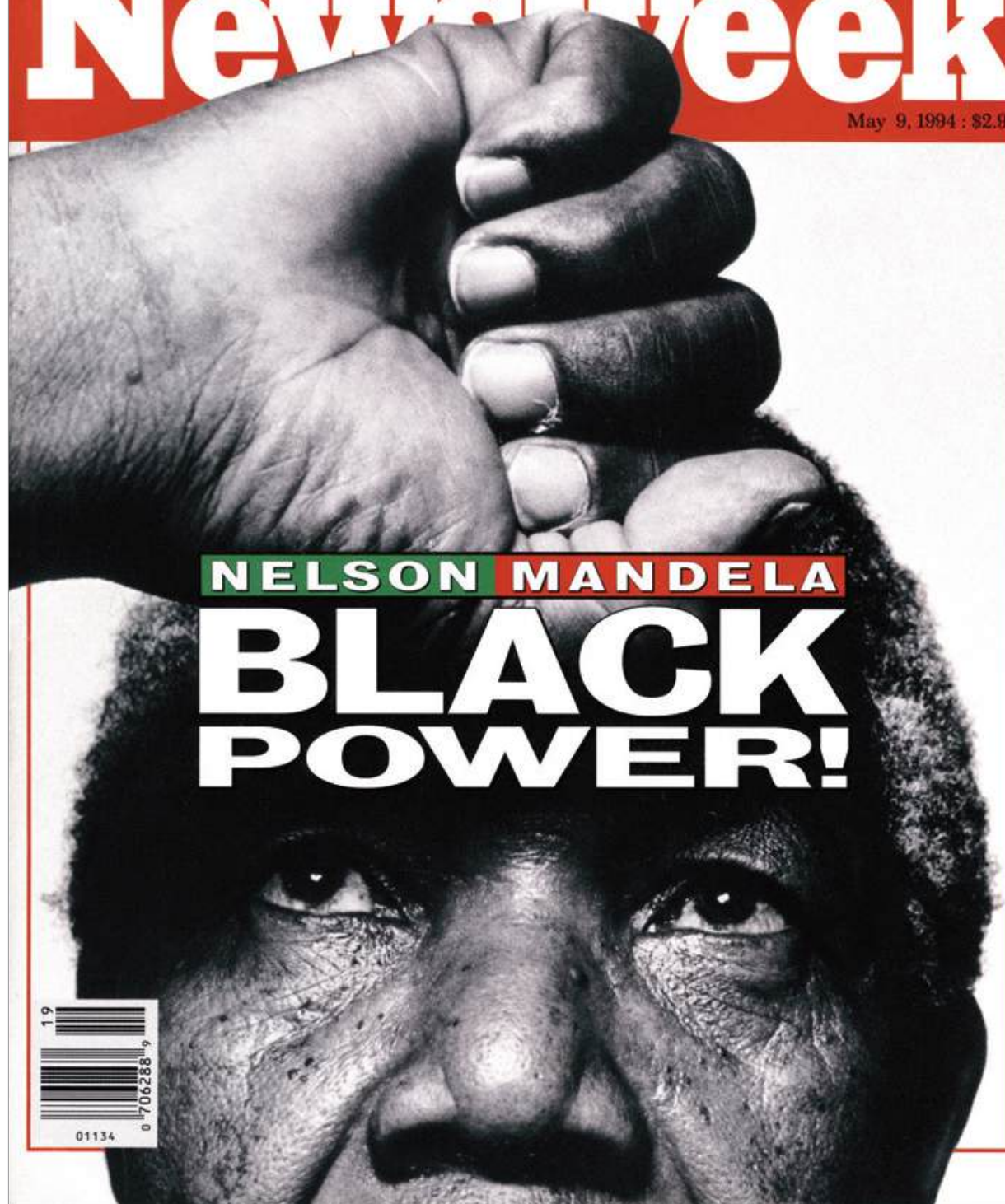
30 avril 1994 : Plus de 1,3 million de Rwandais fuient leurs maisons. Plus de 250 000 réfugiés traversent la frontière vers la Tanzanie. C'est le plus grand exode jamais recensé par le Haut Commissariat des Nations unies. 100 000 morts.

April 30, 1994: At least 1.3 million Rwandans have fled their homes. More than 250,000 refugees cross the border into Tanzania, the largest mass exodus ever witnessed by the United Nations High Commissioner for Refugees. 100,000 deaths.

CLINTON Joe Klein on the Politics of Promiscuity **QUAYLE** Exclusive Excerpts From His New Book

Newsweek

May 9, 1994 : \$2.95



8 mai 1994 : Le Front Patriotique Rwandais contrôle désormais pratiquement tout le nord du Rwanda. Comme les massacres se poursuivent, des centaines de milliers de réfugiés fuient vers le Zaïre, le Burundi et l'Ouganda. 200 000 morts.

May 8, 1994: The Rwandan Patriotic Front gains control of most of northern Rwanda. As killings continue, hundreds of thousands of refugees flee to Zaire, Burundi and Uganda. 200,000 deaths.



13 mai 1994 : On compte plus de 30 000 corps à la dérive sur la Kagera, rivière marquant la frontière entre le Rwanda et la Tanzanie.

17 mai 1994 : Le Conseil de sécurité de l'Organisation des Nations Unies adopte la Résolution 918 autorisant le déploiement de 5 500 casques bleus au Rwanda. On peut y lire que « des actes de génocide ont pu être commis ».

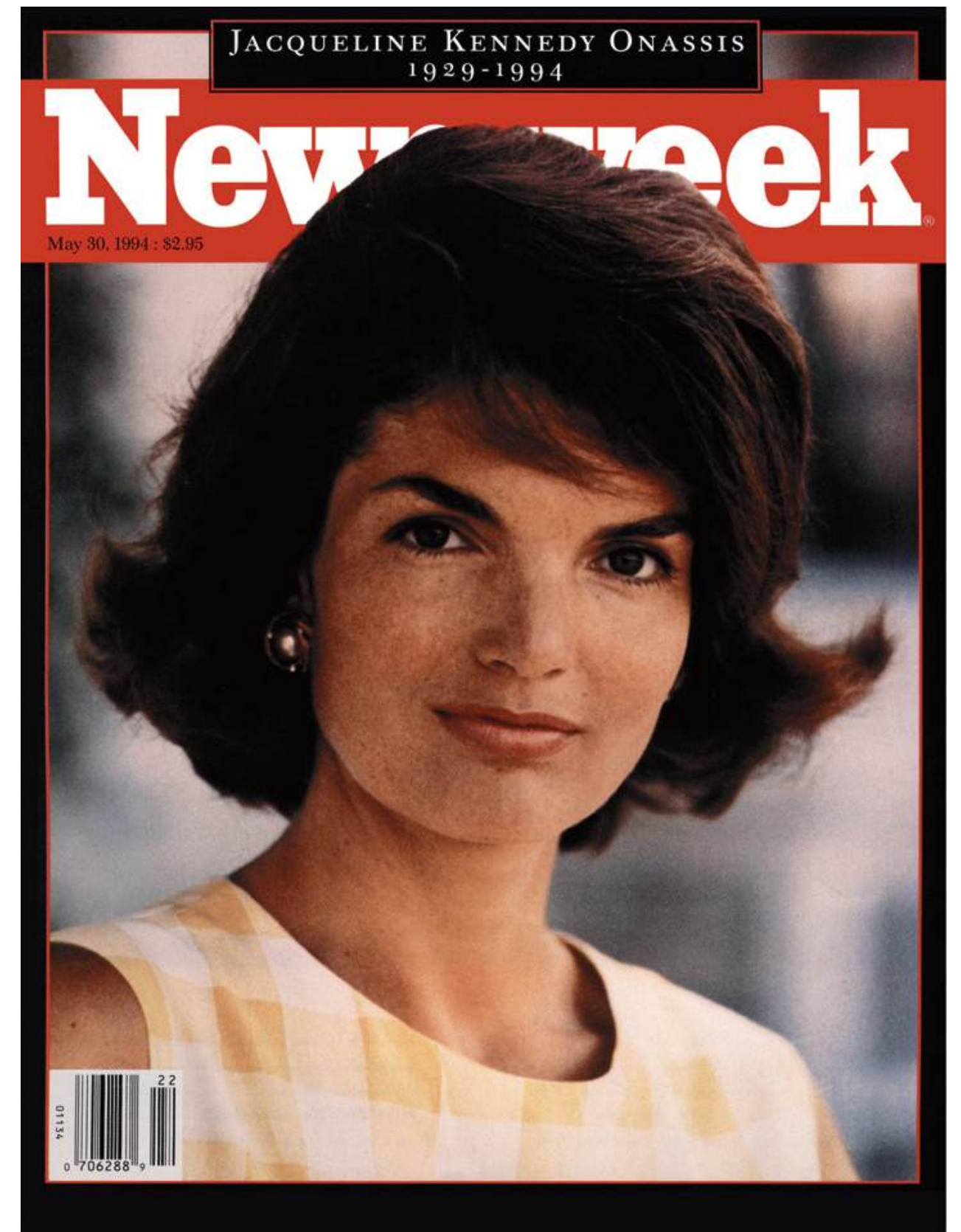
May 13, 1994: More than 30,000 bodies wash down the Kagera River, which marks Rwanda's border with Tanzania.

May 17, 1994: The United Nations Security Council passes Resolution 918 authorizing the deployment of 5,500 UN troops to Rwanda. The resolution says : « acts of genocide may have been committed ».



22 mai 1994 : Le Front Patriotique Rwandais contrôle Kigali et son aéroport. 300 000 morts.

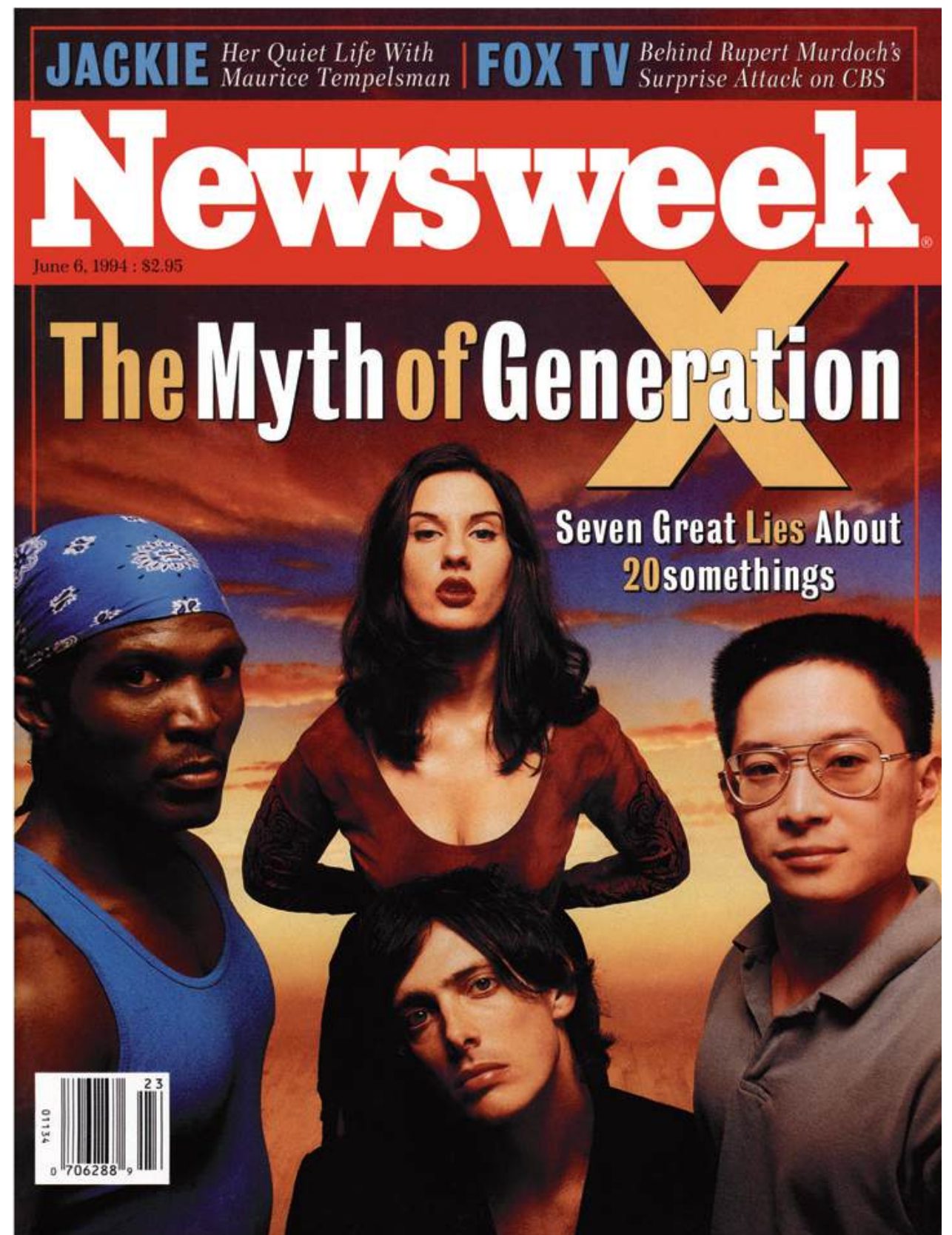
May 22, 1994: The Rwandan Patriotic Front gains full control of Kigali and the airport. 300,000 deaths.



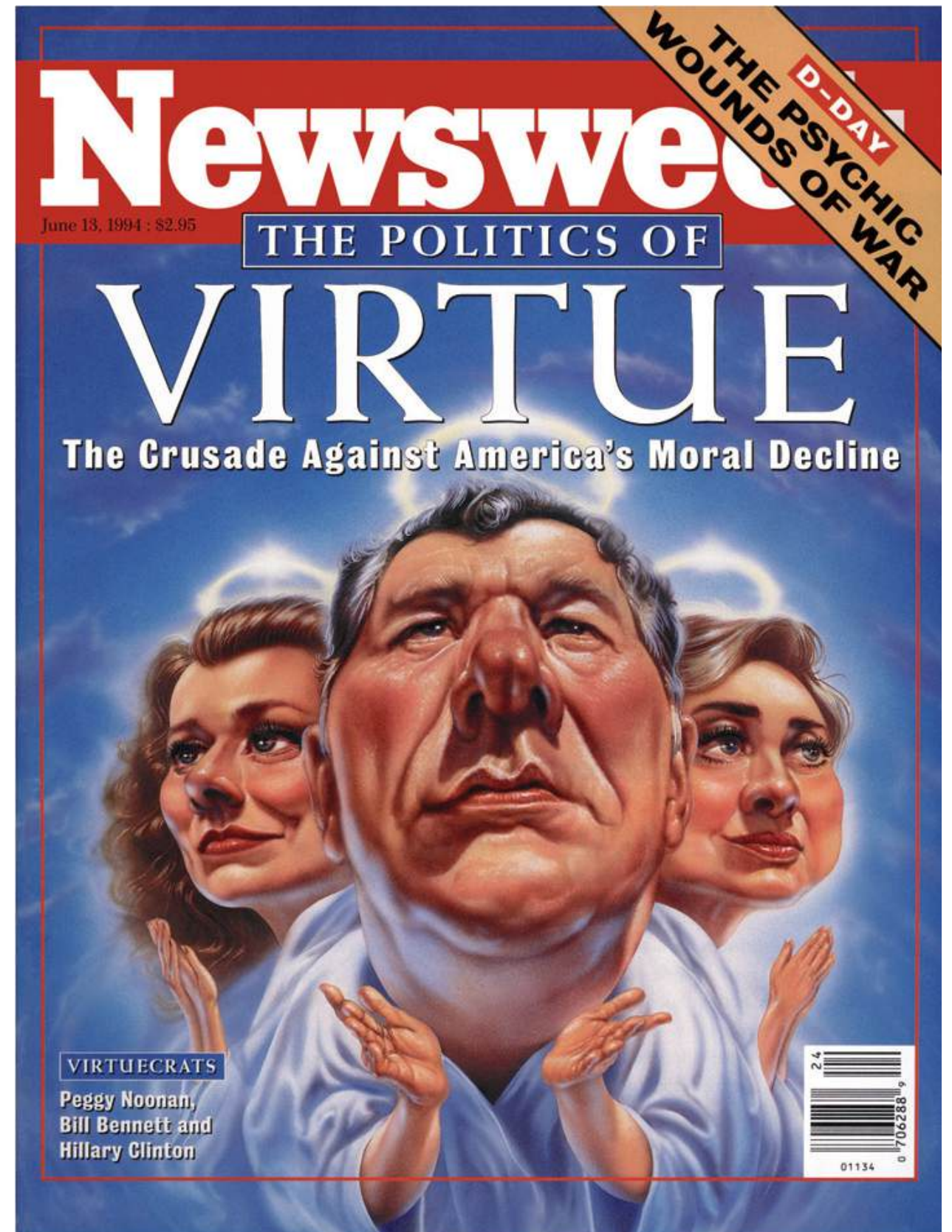
26 mai 1994 : Le déploiement des casques bleus, majoritairement africains, est retardé en raison de divergences sur la fourniture de l'équipement et la couverture des frais de l'opération. 400 000 morts.

May 26, 1994: Deployment of the mainly African UN force is delayed due to a dispute over who will provide equipment and cover the cost for the operation. 400,000 deaths.

5 juin 1994 : Les États-Unis marchandent avec l'ONU le prix des véhicules blindés nécessaires au maintien de la paix. 500 000 morts.



June 5, 1994: The United States argues with the UN over the cost of providing heavy armored vehicles for the peacekeeping force. 500,000 deaths.



10 juin 1994 : Le massacre des Tutsis et des Hutus modérés se poursuit, y compris à l'intérieur même des camps de réfugiés. 600 000 morts.

June 10, 1994: The killing of Tutsis and moderate Hutus continues, even in refugee camps. 600,000 deaths.



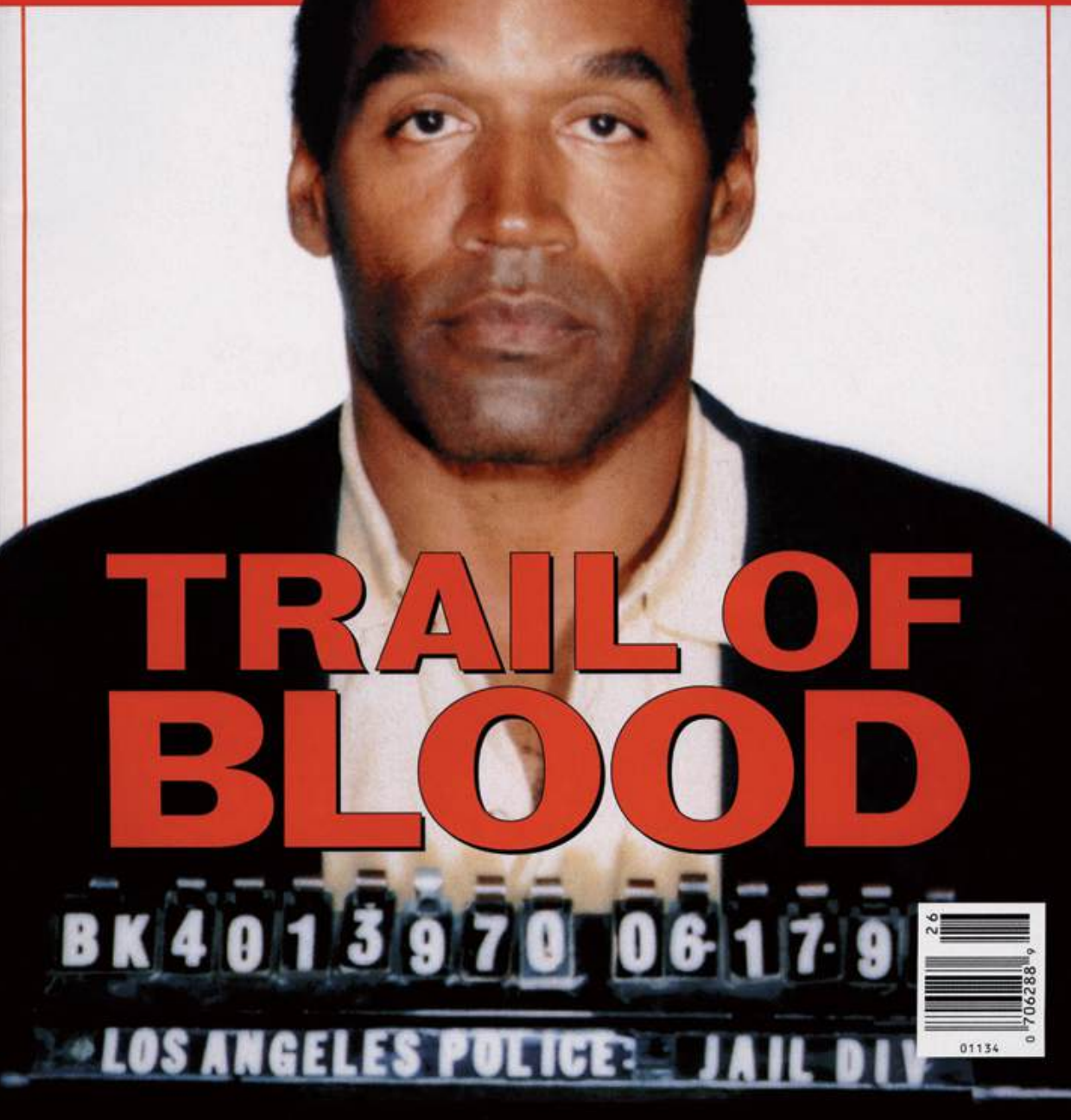
17 juin 1994 : La France annonce son intention d'envoyer 2 500 soldats au Rwanda comme force de paix provisoire en attendant l'arrivée des troupes de l'ONU. 700 000 morts.

June 17, 1994: France announces its plans to send 2,500 troops to Rwanda as an interim peacekeeping force until the UN troops arrive. 700,000 deaths.

HEALTH CARE: *Who's Afraid of 'Rationing'?* **GAYS:** *Tony Kushner on Stonewall 25*

New Week

June 27, 1994 : \$2.95



22 juin 1994 : Les casques bleus se faisant toujours attendre, le Conseil de sécurité de l'Organisation des Nations Unies autorise le déploiement de 2 500 soldats français au sud-ouest du Rwanda. 800 000 morts.

June 22, 1994: With still no sign of UN deployment, the United Nations Security Council authorizes the deployment of 2,500 French troops in southwest Rwanda. 800,000 deaths.

Caning: Exclusive Interview With Michael Fay **Soccer:** America Scores a Miracle Win

Newsweek

July 4, 1994 : \$2.95

BATTERED WOMEN

Living in Terror

**Who is
at Risk**
**The
Warning
Signs**

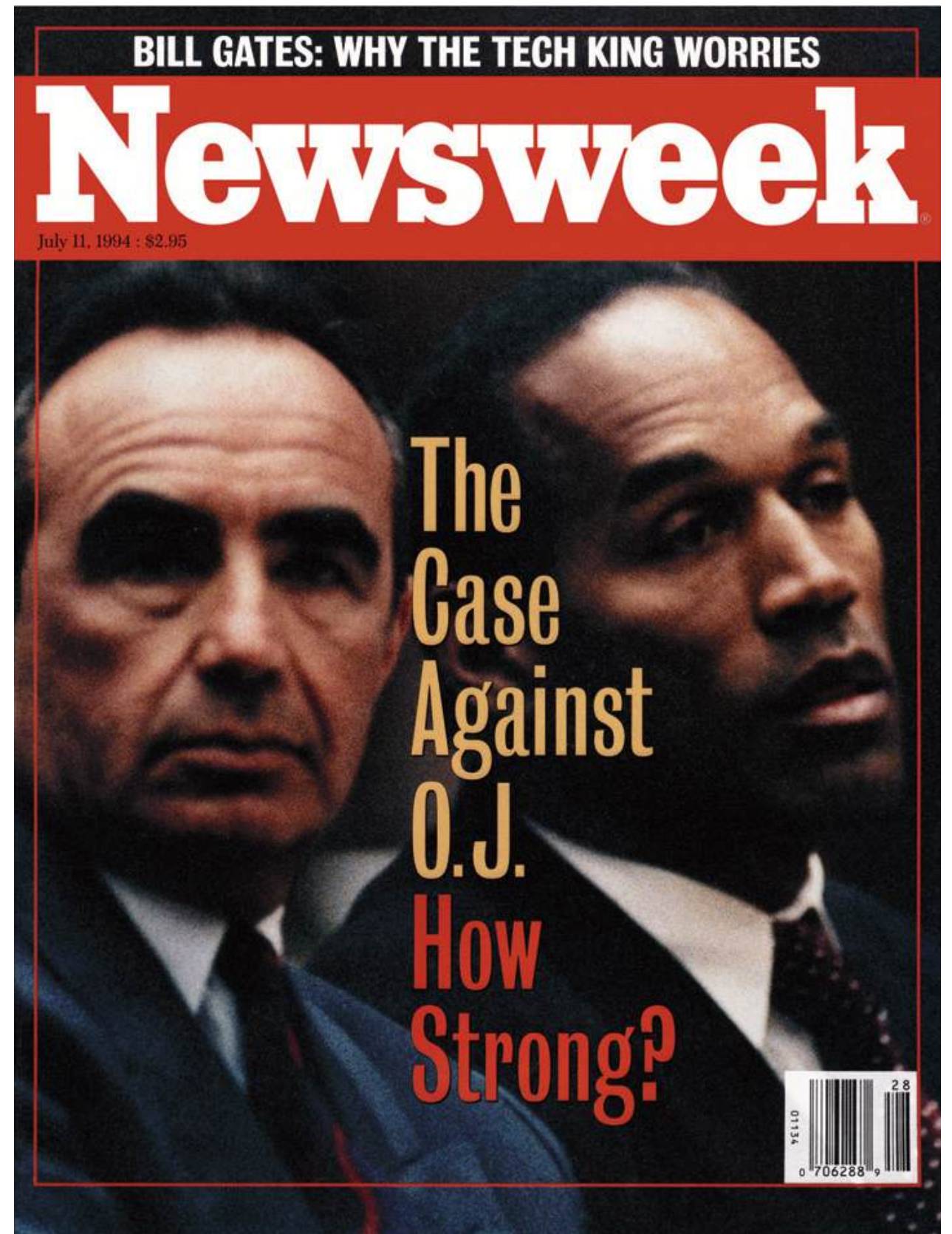


28 juin 1994 : L'envoyé spécial de l'ONU publie un rapport indiquant que les massacres ont été planifiés et qu'ils relèvent d'une volonté systématique de génocide.

4 juillet 1994 : Les troupes françaises établissent une prétendue « zone de sécurité » dans le sud-ouest du Rwanda.

June 28, 1994: The UN Rights Commission's special envoy releases a report stating that the massacres were pre-planned and formed part of a systematic campaign of genocide.

July 4, 1994: French troops establish a so-called « safe zone » in the southwest of Rwanda.



8 juillet 1994 : Alors que le Front Patriotique Rwandais poursuit son avance vers l'ouest, l'afflux de personnes déplacées dans la prétendue « zone de sécurité » passe de 500 000 à 1 million de personnes en quelques jours. 900 000 morts.

July 8, 1994: As the Rwandan Patriotic Front advances westward, the influx of displaced persons into the so-called « safe zone » increases from 500,000 to 1 million within a few days. 900,000 deaths.

The O.J. Ruling • The Smokejumpers' Deaths

Newsweek

July 18, 1994 : \$2.95

KOREA AFTER KIM

THE SUDDEN DEATH OF NORTH KOREAN PRESIDENT KIM IL SUNG MAKES THE



COUNTRY EVEN MORE DANGEROUS. HOW WILL HIS RECLUSIVE SON RULE?

HEADLESS

PLUS: THE WORST-CASE SCENARIO, BY COLONEL DAVID H. HACKWORTH

BEAST

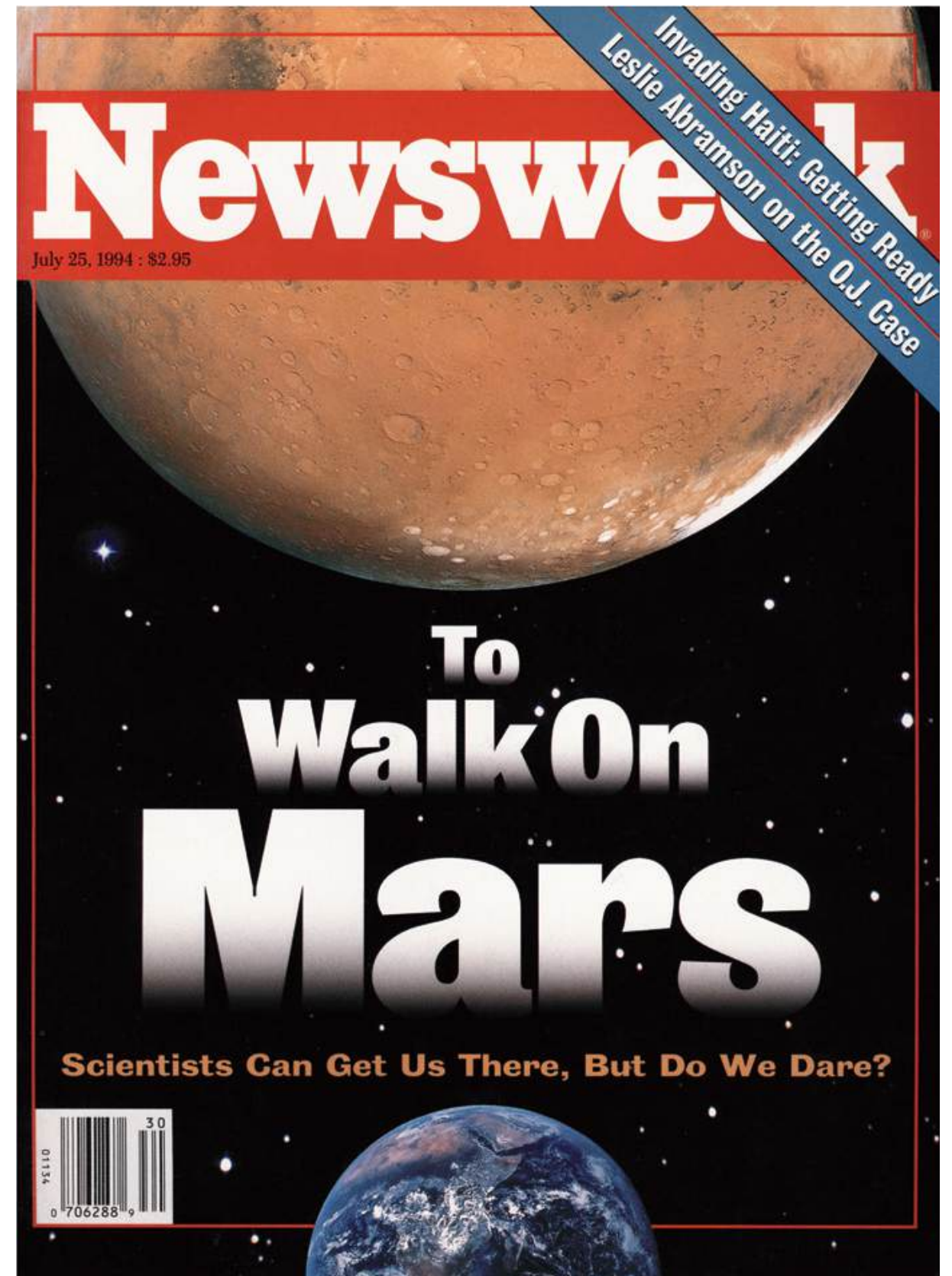


29

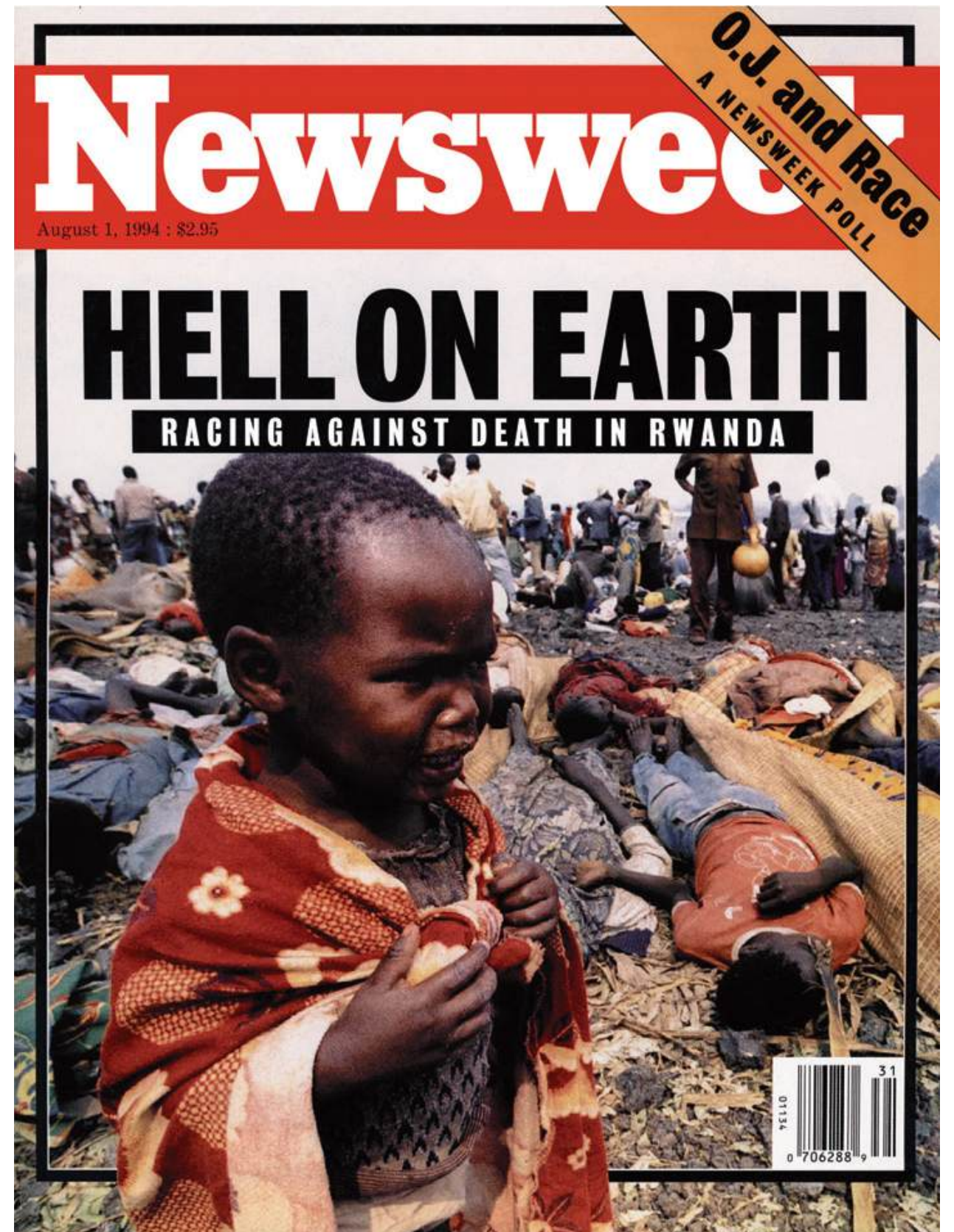
12 juillet 1994 : Environ 1,5 million de Rwandais fuient vers le Zaïre. Plus de 15 000 réfugiés traversent la frontière toutes les heures et déferlent sur la ville de Goma, qui devient le plus grand camp de réfugiés du monde. Une épidémie de choléra se répand dans les camps autour et dans Goma, tuant environ 50 000 personnes de plus.

July 12, 1994: An estimated 1.5 million Rwandans flee toward Zaire. More than 15,000 refugees cross the border every hour and enter the town of Goma, which becomes the largest refugee camp in the world. A cholera epidemic sweeps through the camps in an around Goma, killing an estimated 50,000 people more.

21 juillet 1994 : Le Conseil de sécurité des Nations unies parvient à un accord sur l'envoi d'une force internationale au Rwanda. Un million de personnes ont été tuées. Deux millions ont fui le pays. Deux autres millions ont été déplacées à l'intérieur des frontières.



July 21, 1994: The United Nations Security Council reaches a final agreement to send an international force to Rwanda. One million people have been killed. Two million have fled the country. Another two million are displaced within Rwanda.



1 août 1994 : Le magazine *Newsweek* consacre sa première une au Rwanda.

August 1, 1994: *Newsweek* magazine dedicates its first cover to Rwanda.



April 6, 1996. A polar bear preys on the presidents of Rwanda and Burundi in that order above. Right, the capital of Rwanda. Their deaths spark widespread mourning, targeting their moderate and the recently free press, in East and West Africa. The Rwandan Patriotic Front, which had been encouraged along the eastern border of Rwanda, starts a new offensive.



April 12, 1996. The Rwandan Patriotic Front government tries to kill the leader of the Rwandan Patriotic Front, the capital of Rwanda. Their deaths spark widespread mourning, targeting their moderate and the recently free press, in East and West Africa. The Rwandan Patriotic Front, which had been encouraged along the eastern border of Rwanda, starts a new offensive.



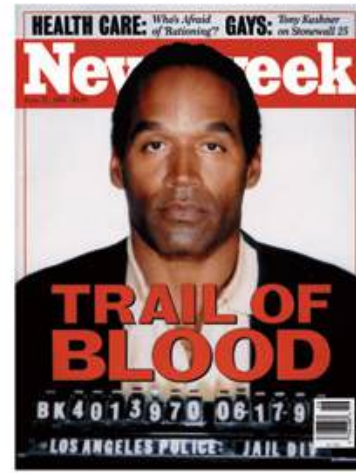
April 23, 1996. The United Nations Security Council Resolution 1028 reduces the UN peacekeeping force in Rwanda from 4,000 to 270. 30,000 deaths.



June 18, 1996. The killing of Tutsi and moderate Tutsi continues, more in Rwanda, more in the Congo. 100,000 deaths.



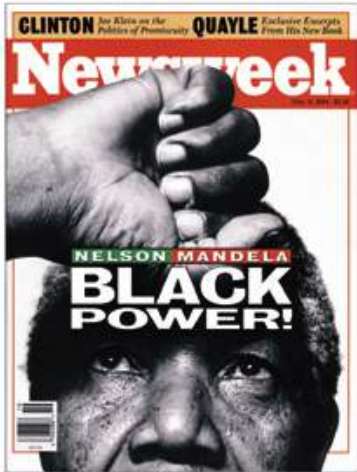
June 17, 1996. France announces its plan to send 2,000 troops to Rwanda as an interim peacekeeping force until the UN troops arrive. 100,000 deaths.



June 25, 1996. With still no sign of UN withdrawal, the United Nations Security Council authorizes the deployment of 27,000 French troops to Rwanda. 100,000 deaths.



April 30, 1996. At least 1.5 million Rwandans have fled their homes. More than 250,000 refugees cross the border into Tanzania, the largest mass exodus ever authorized by the United Nations High Commissioner for Refugees. 100,000 deaths.



May 6, 1996. The Rwandan Patriotic Front gains control of most of northern Rwanda. As 100,000 refugees cross the border into Tanzania, the largest mass exodus ever authorized by the United Nations High Commissioner for Refugees. 100,000 deaths.



May 13, 1996. More than 30,000 refugees cross the border into Tanzania, the largest mass exodus ever authorized by the United Nations High Commissioner for Refugees. 100,000 deaths.



June 26, 1996. The UN Rights Commission's special envoy releases a report stating that the Rwandan Patriotic Front is not a threat to the lives of Tutsi. 100,000 deaths.



July 8, 1996. As the Rwandan Patriotic Front advances westward, the influx of refugees across the border every hour and into the town of Goma, which receives the largest volume of refugees in the world. A million deaths.



July 15, 1996. An estimated 1.5 million Rwandans flee toward Zaire. More than 100,000 refugees cross the border every hour and into the town of Goma, which receives the largest volume of refugees in the world. A million deaths.



May 28, 1996. The Rwandan Patriotic Front gains full control of Kigali and the airport. 100,000 deaths.



May 28, 1996. Deployment of the newly arrived UN force is halted due to a refusal to allow UN troops to enter the capital. 100,000 deaths.



June 4, 1996. The United Nations Security Council creates a task force to investigate the genocide in Rwanda. One million people have been killed. Two million have fled the country. Another one million are displaced within Rwanda.



July 23, 1996. The United Nations Security Council creates a task force to investigate the genocide in Rwanda. One million people have been killed. Two million have fled the country. Another one million are displaced within Rwanda.



August 5, 1996. Rwandan newspaper indicates its first report in Rwanda.





Greed, 2007

Impression jet d'encre sous diasec contrecollée sur aluminium
91,5 x 76 cm

The McGraw-Hill Companies

DECEMBER 10, 2007 | BUSINESSWEEK.COM

BusinessWeek



\$4.99US \$6.99CAN



0 71435 18248 7

50>



From Time to Time, 2006

Impression jet d'encre sous diasec contrecollée sur aluminium
122 x 96,5 cm



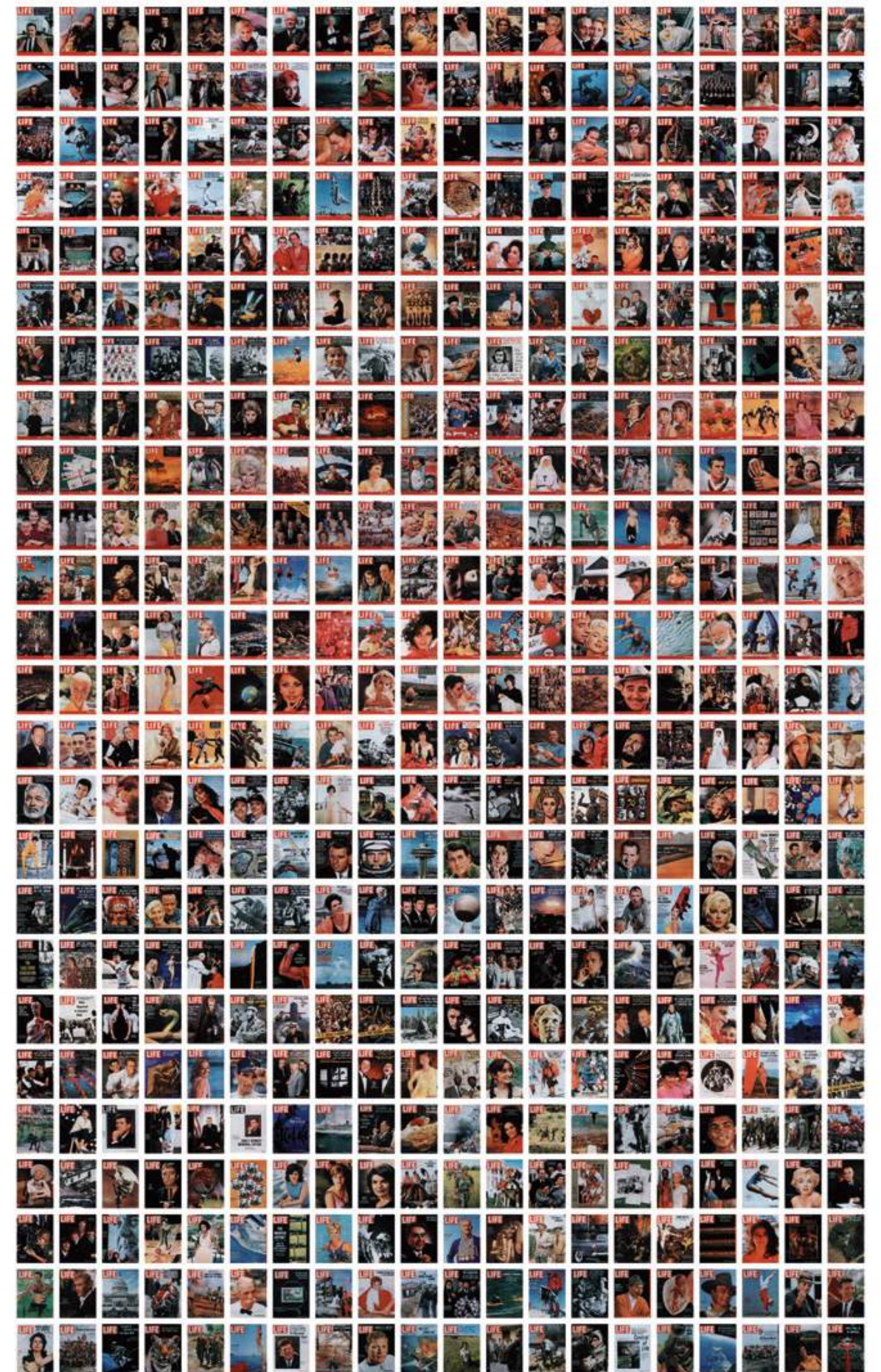
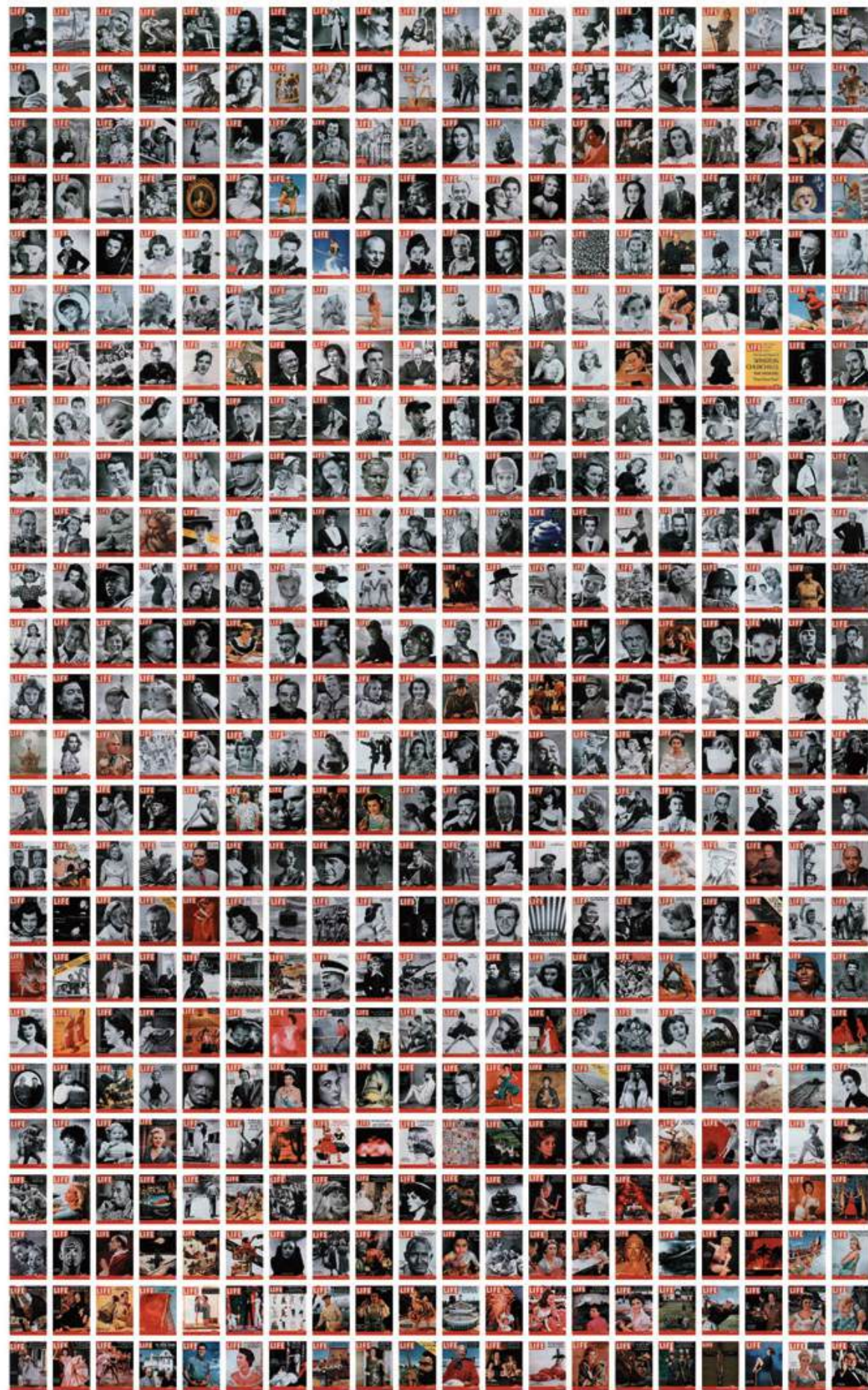


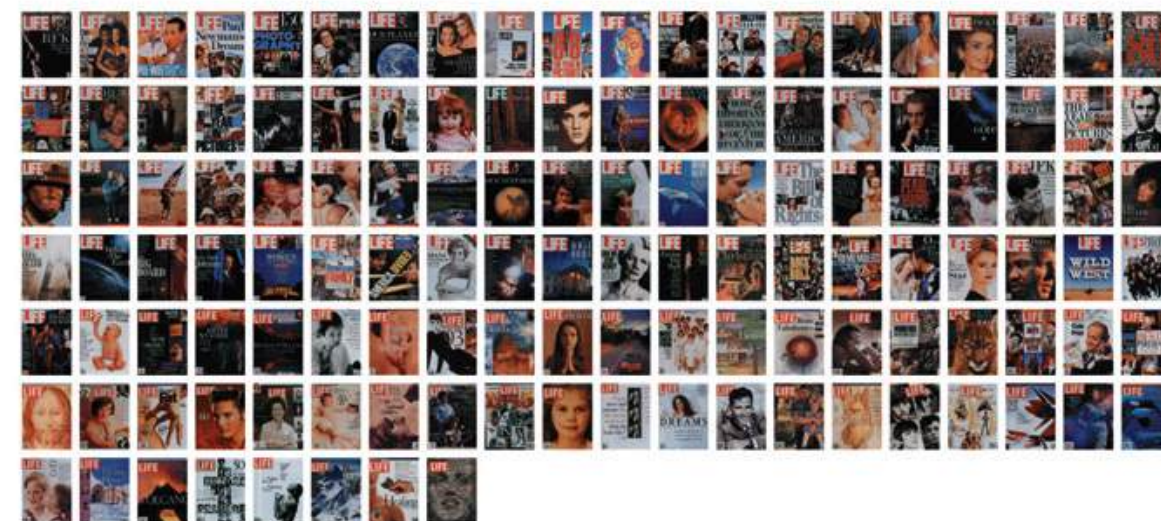
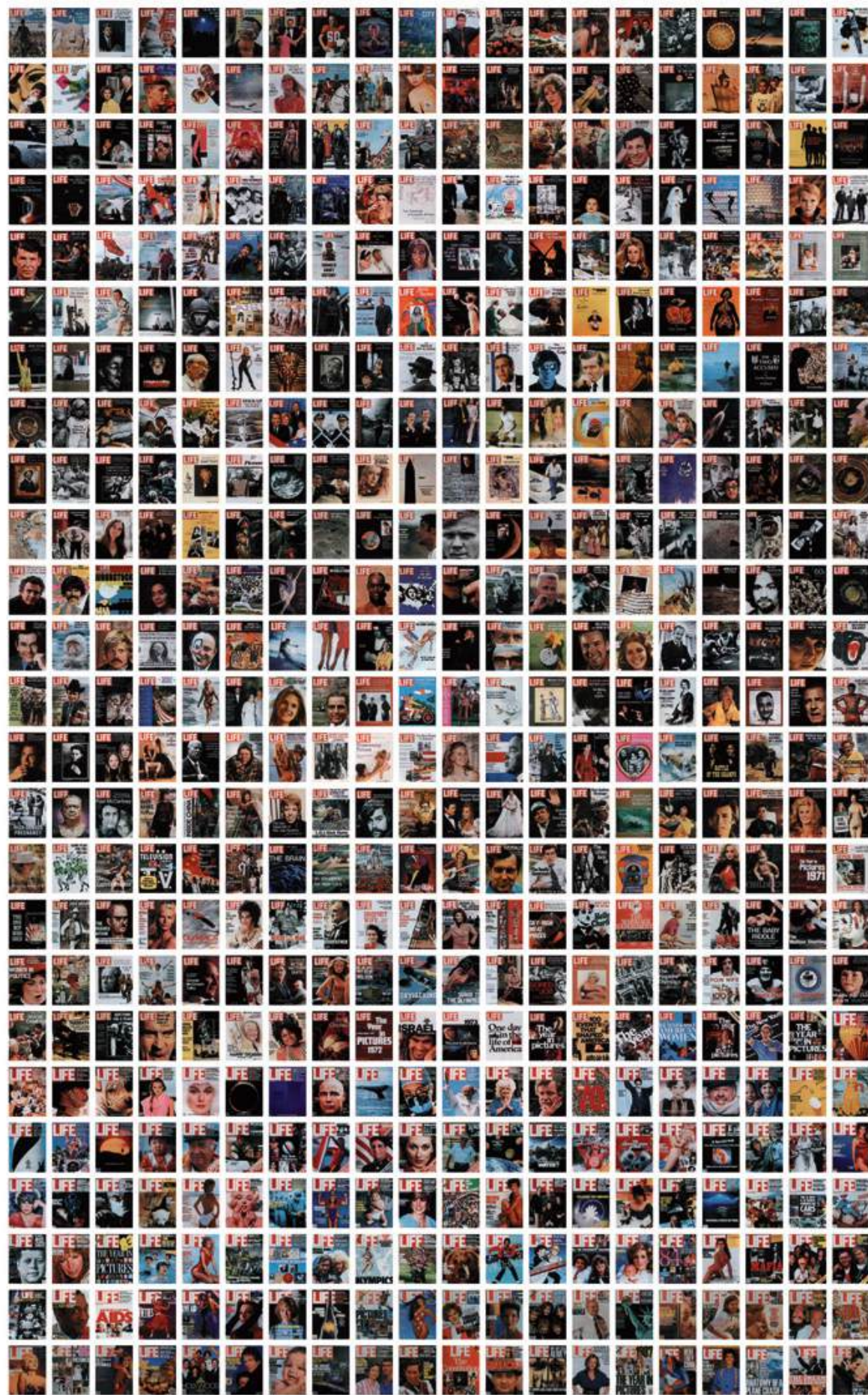
Searching for Africa in LIFE, 1996

Polyptyque : 5 impressions jet d'encre sous diasec contrecollées
sur aluminium
152,5 x 102 cm chq.

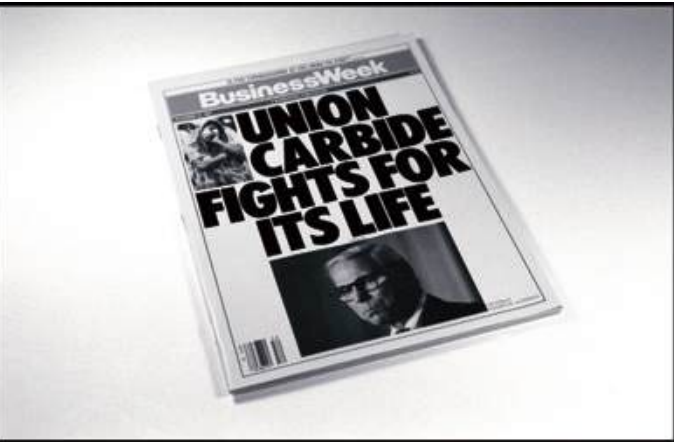
Collections particulières











BusinessWeek Magazine Cover, December 24, 1984, 1984

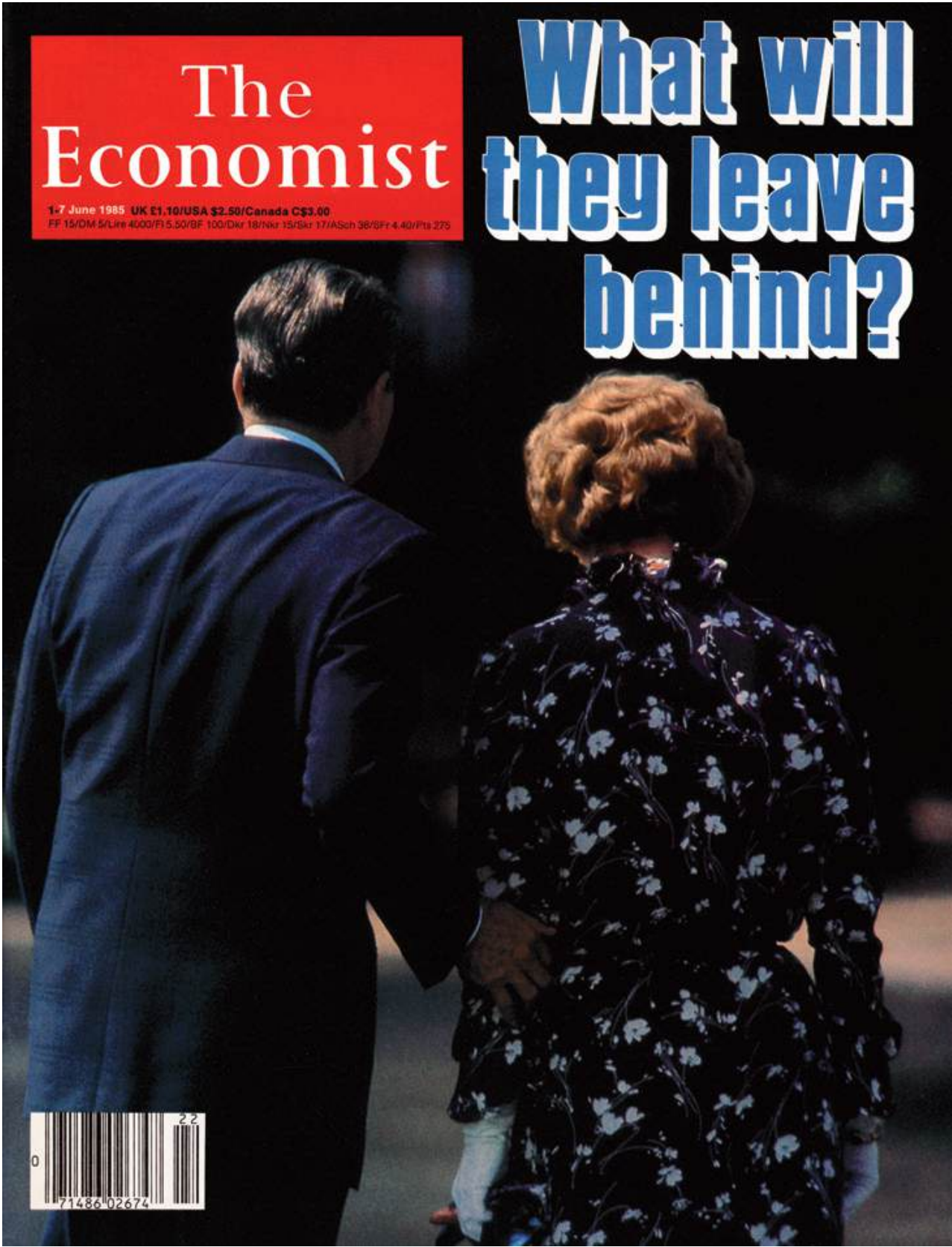
4 impressions jet d'encre
128 x 48 cm

SELECTED
PRESS WORKS
1984 - 2011



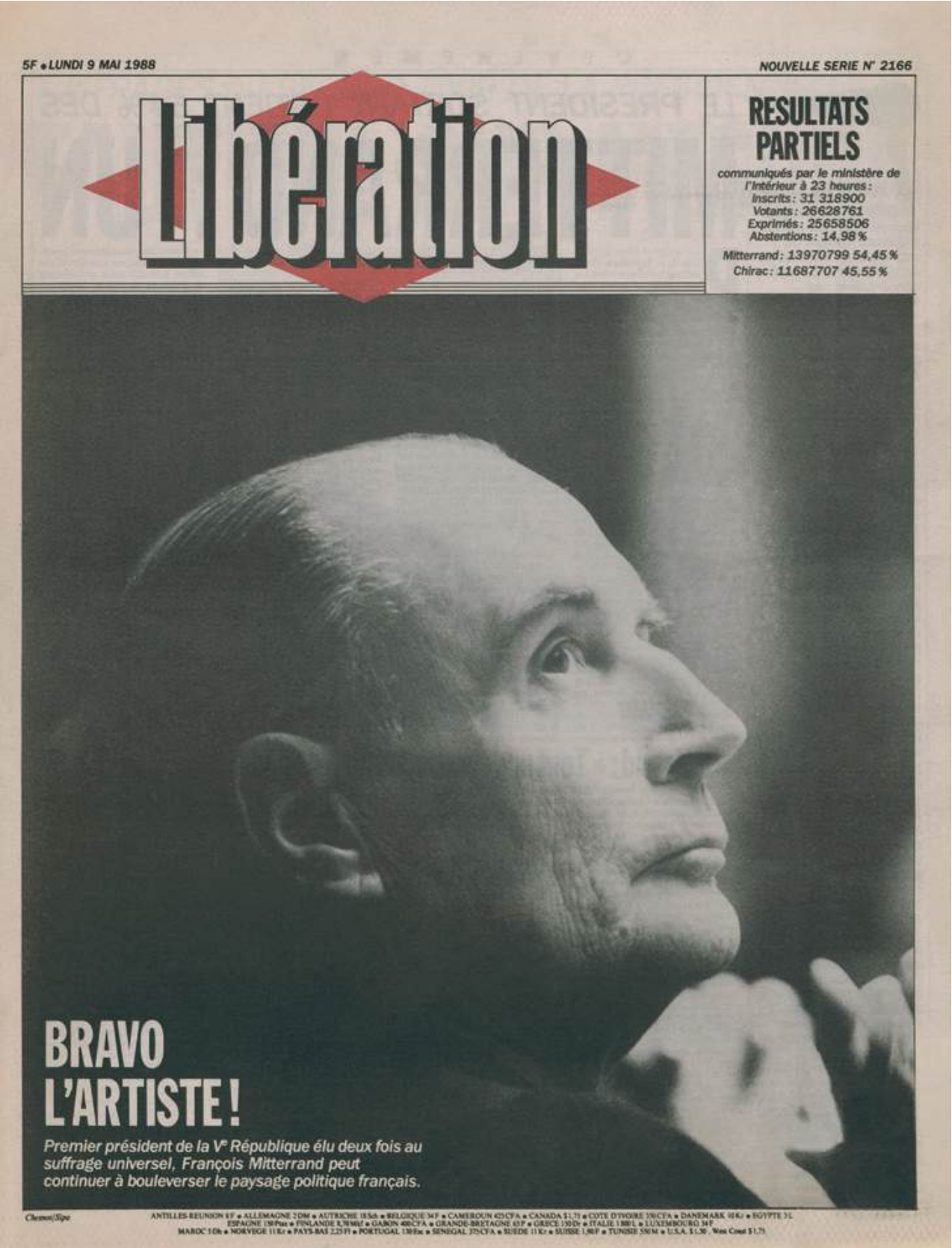
Killing on camera is wrong, 1984

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



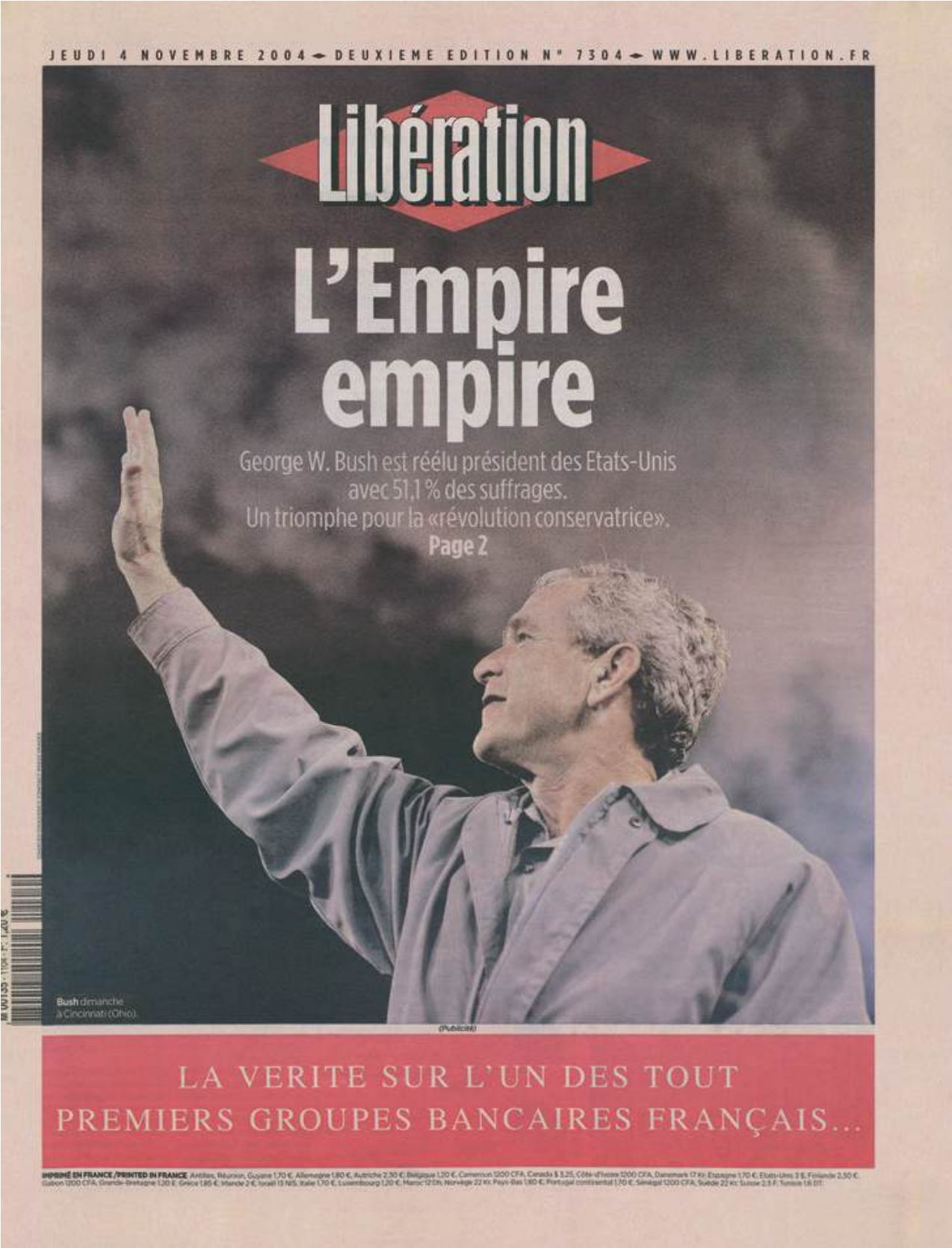
What will they leave behind?, 1985

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



Bravo l'artiste, 1988

Impression jet d'encre
63,5 x 50,8 cm



L'Empire empire, 2004

Impression jet d'encre
63,5 x 50,8 cm

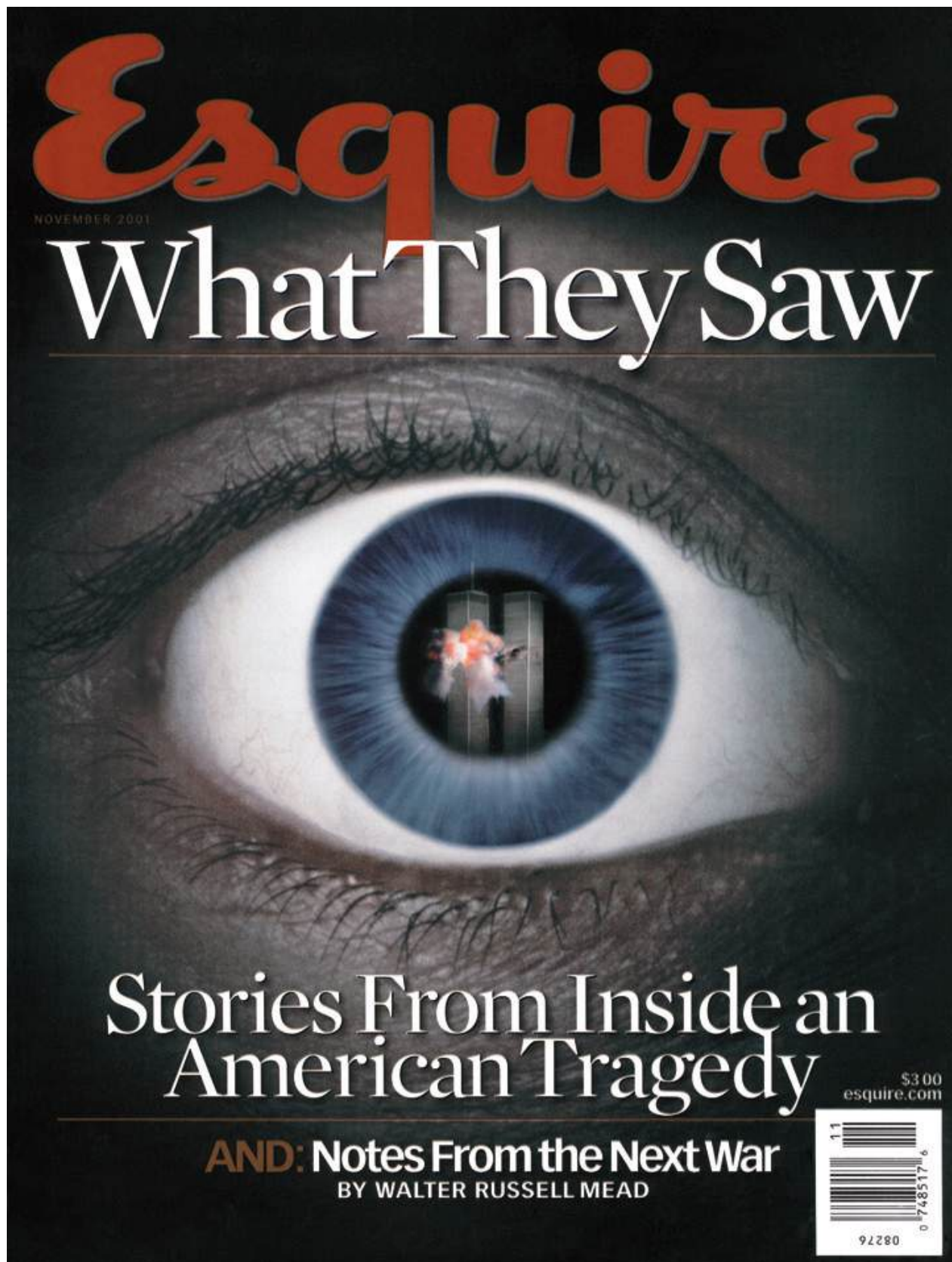


Quelques Non, 2002

Polyptyque : 8 impressions jet d'encre
17,6 x 13,2 cm chq.

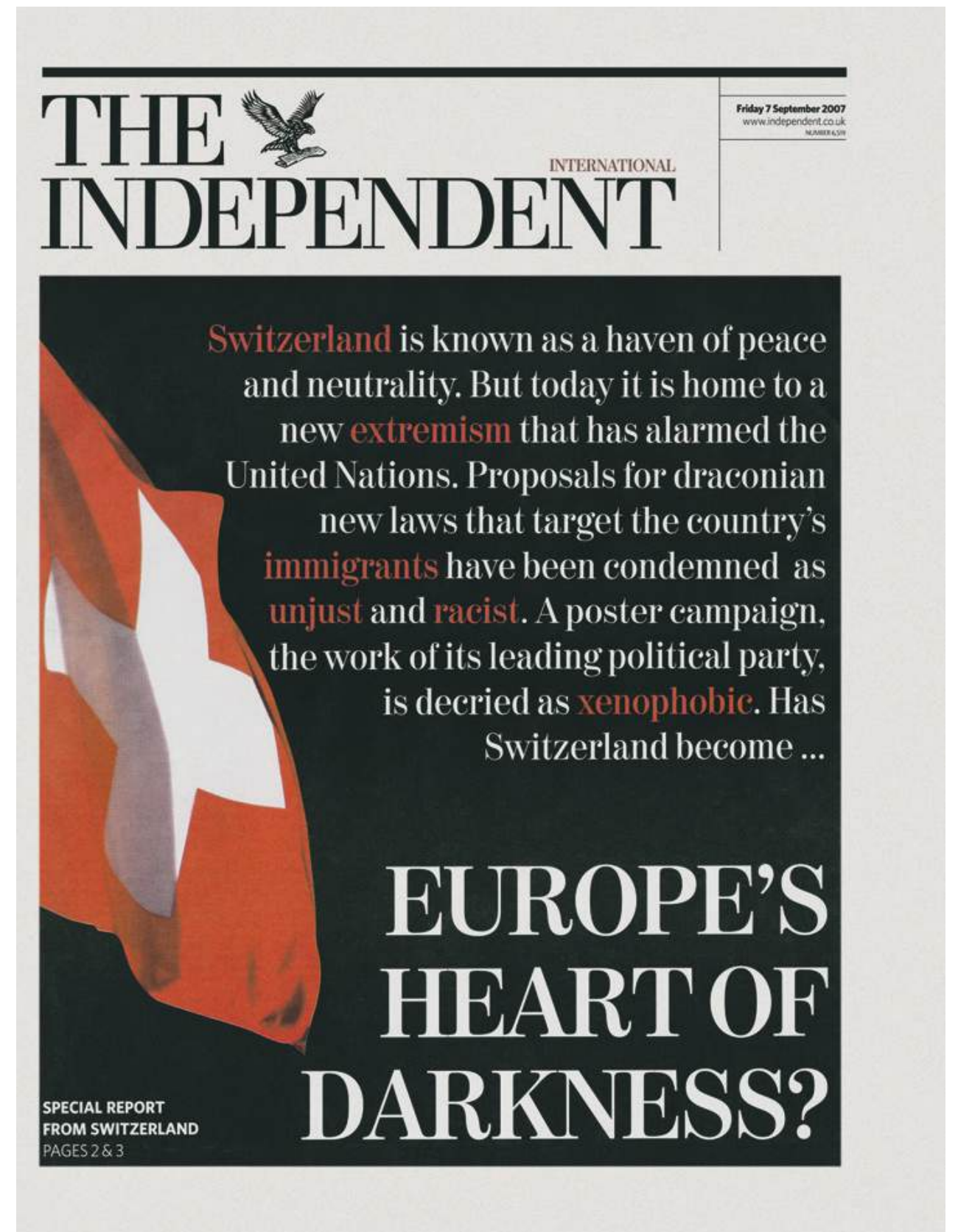
Collection particulière





What They Saw, 2001

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



Europe's Heart of Darkness?, 2007

Impression jet d'encre
63,5 x 50,8 cm



Der Preis der Überheblichkeit, 2008

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



How Great Powers Fall, 2009

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



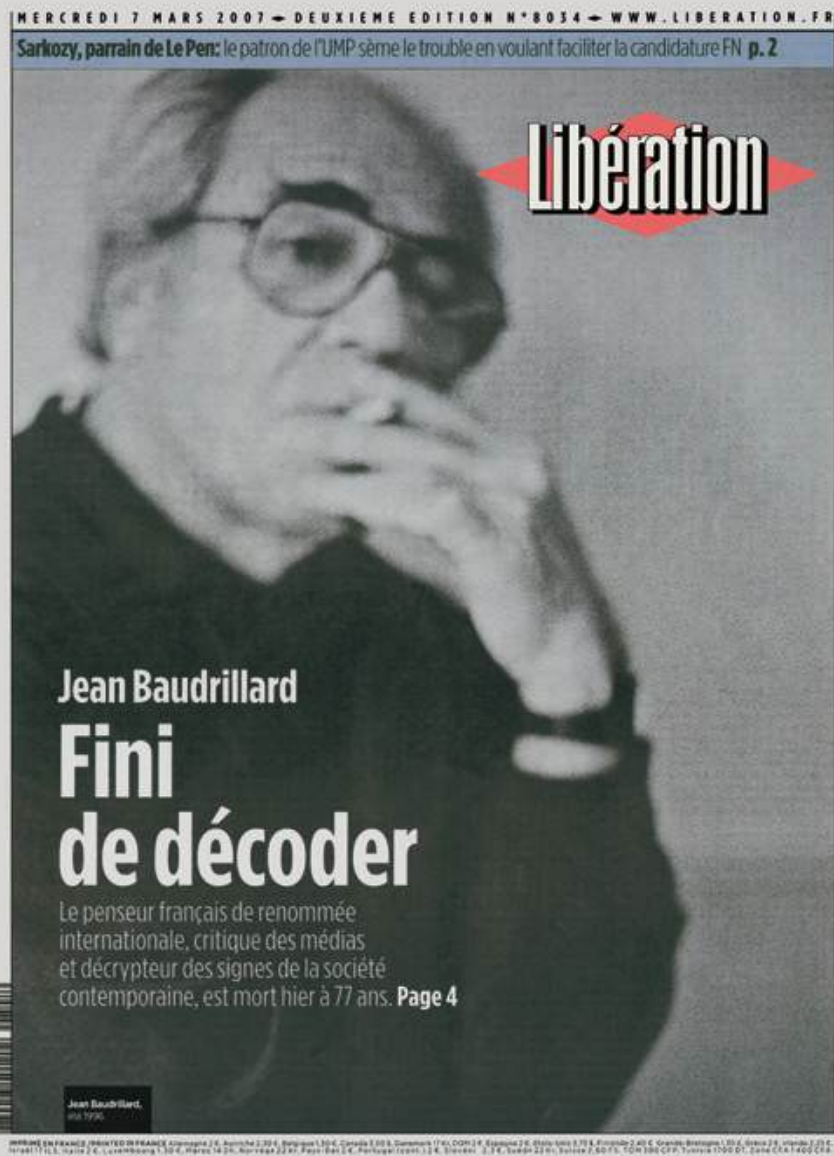
Das Staatsversagen, 2010

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



Is America turning left?, 2007

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



Fini de décoder, 2007

Impression jet d'encre
58,4 x 134,6 cm

Collection particulière



Now, 2009



Triptyque : 3 impressions jet d'encre
48,3 x 33 cm chq



We Are All Socialists Now, 2009

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



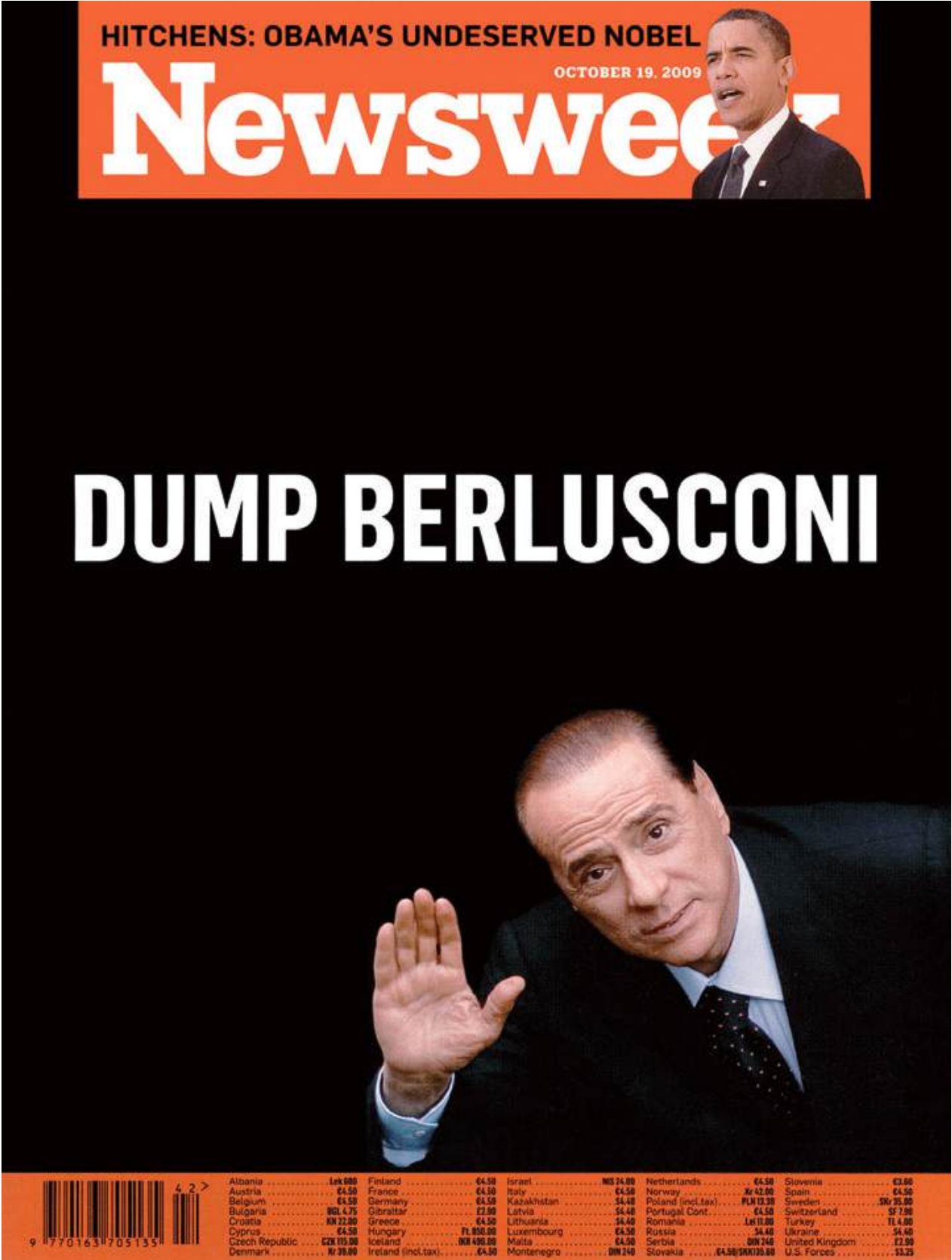
Sending Wall Street to Jail, 2009

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



The Future of Kapitalism, 2008

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



Dump Berlusconi, 2009

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



Rockstar Dell'anno Silvio, 2009

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



The man who screwed an entire country, 2011

Impression jet d'encre
48,3 x 33 cm



Ciao / 2011

Impression jet d'encre
63,5 x 50,8 cm

SELECTED
PROJECTS
1985 - 2011



Cien años de soledad, 1985

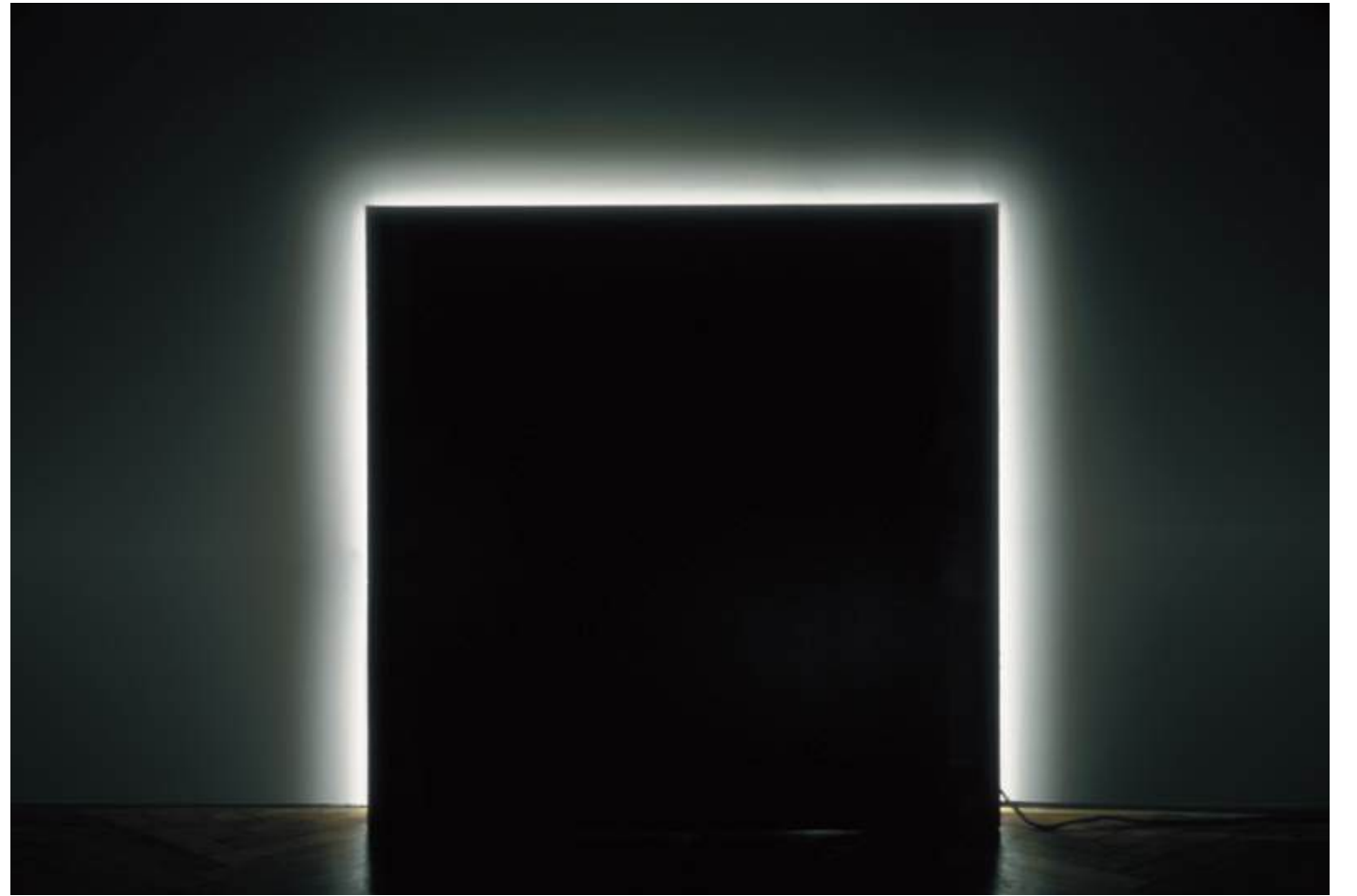
Néon
Env. 40 x 150 cm

Collections particulières

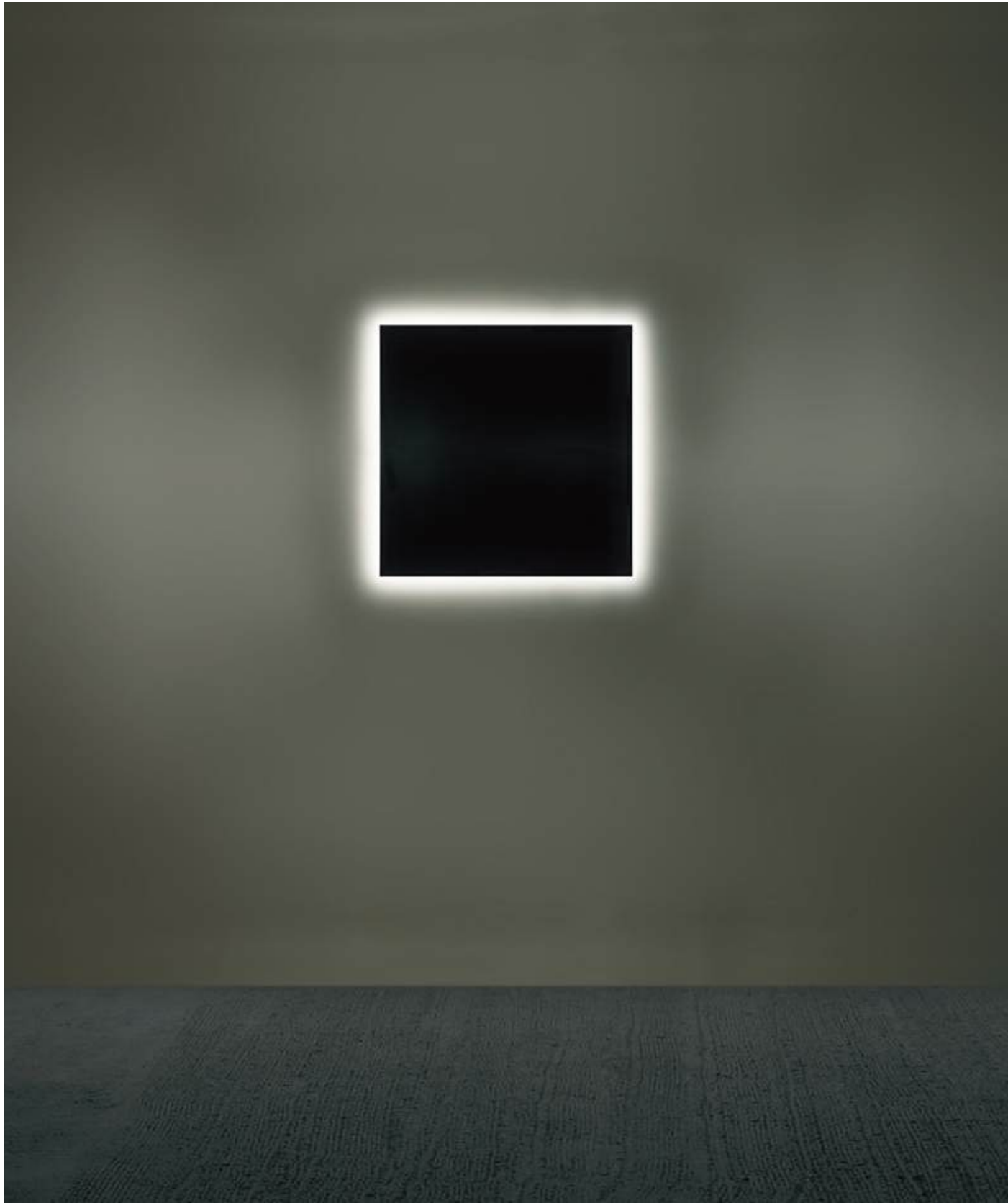


Unseen (100 days in 1994), 1994

Installation : 18 caissons lumineux
100 x 100 x 13 cm chq. / Dimensions variables de l'installation

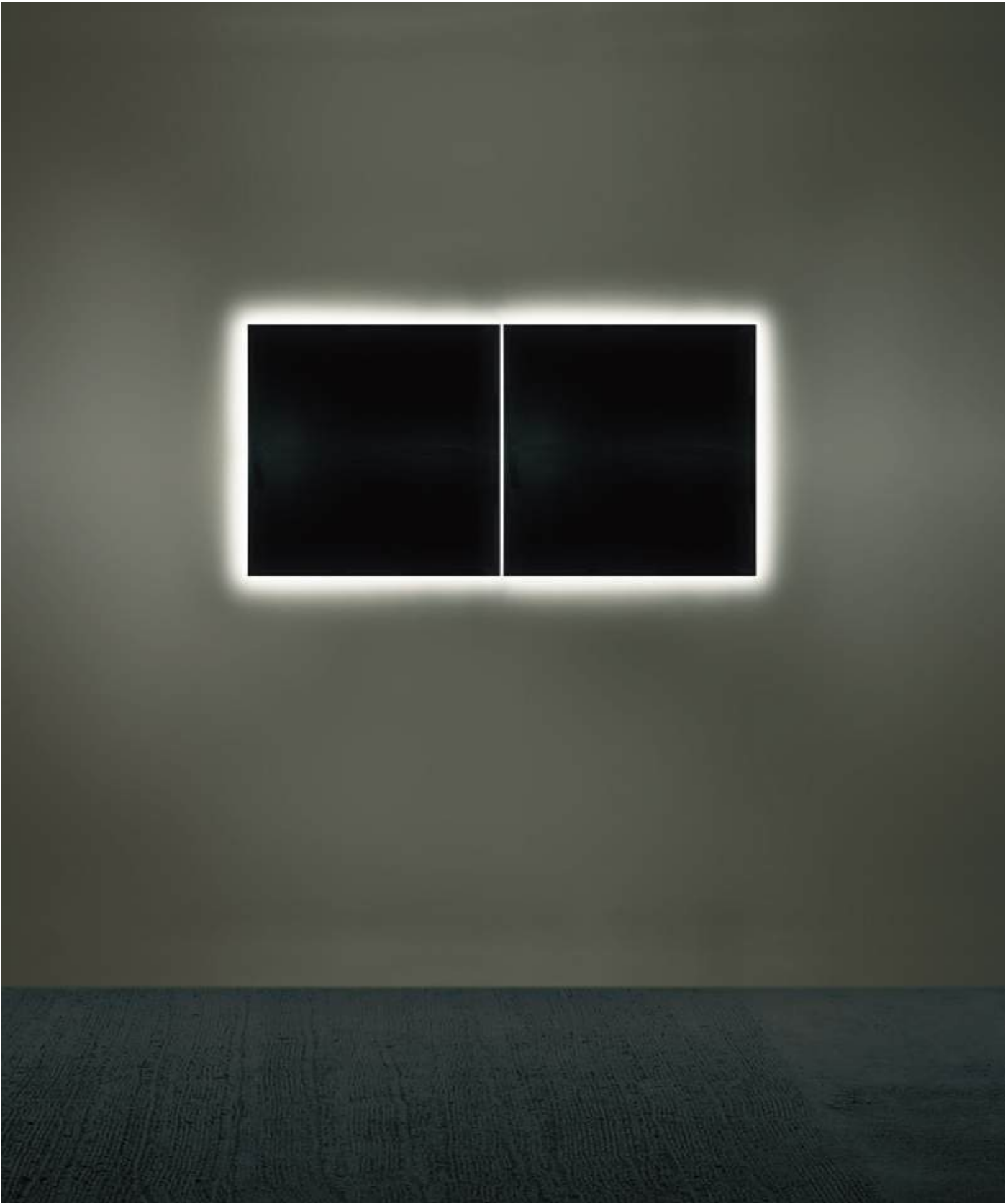


Vues de l'installation, Galerie Crita Insam, Vienne, 2003



Unseen (100 days in 1994) (a), 1997

Installation : 1 caisson lumineux
100 x 100 x 13 cm



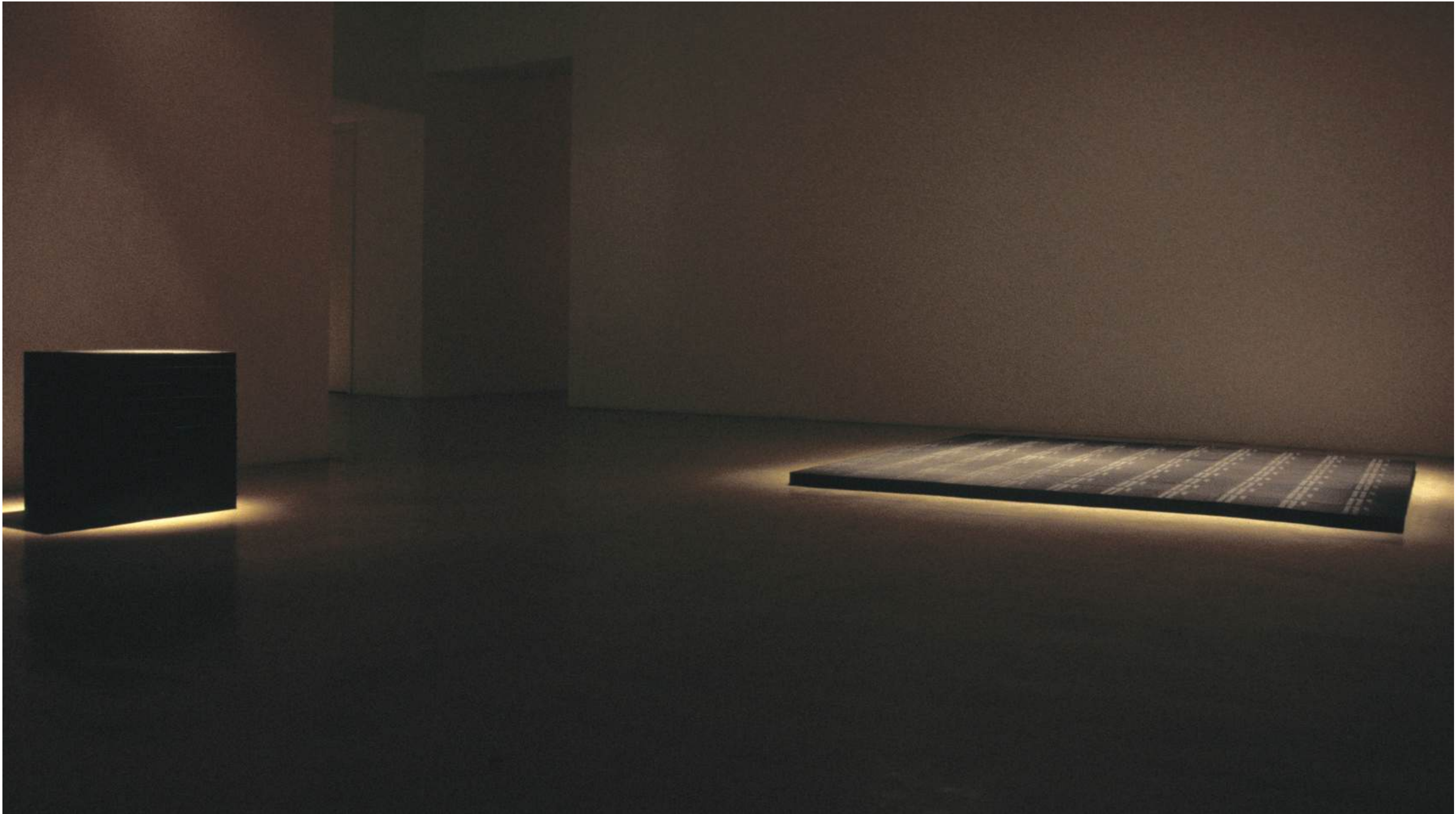
Unseen (100 days in 1994) (b), 1997

Installation : 2 caissons lumineux
100 x 200 x 13 cm



Unseen (100 days in 1994) (d), 1997

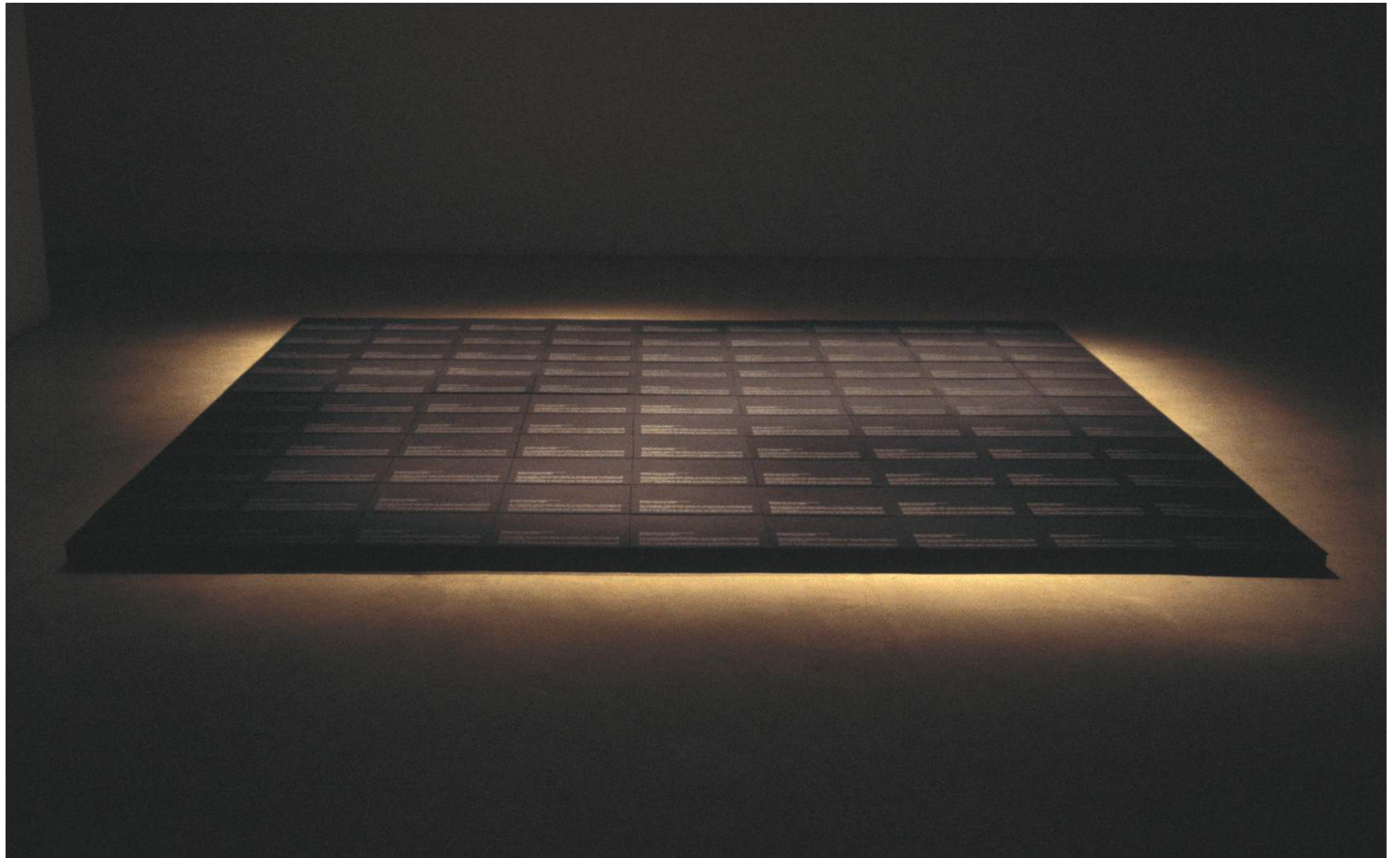
Installation : 5 caissons lumineux
100 x 500 x 13 cm

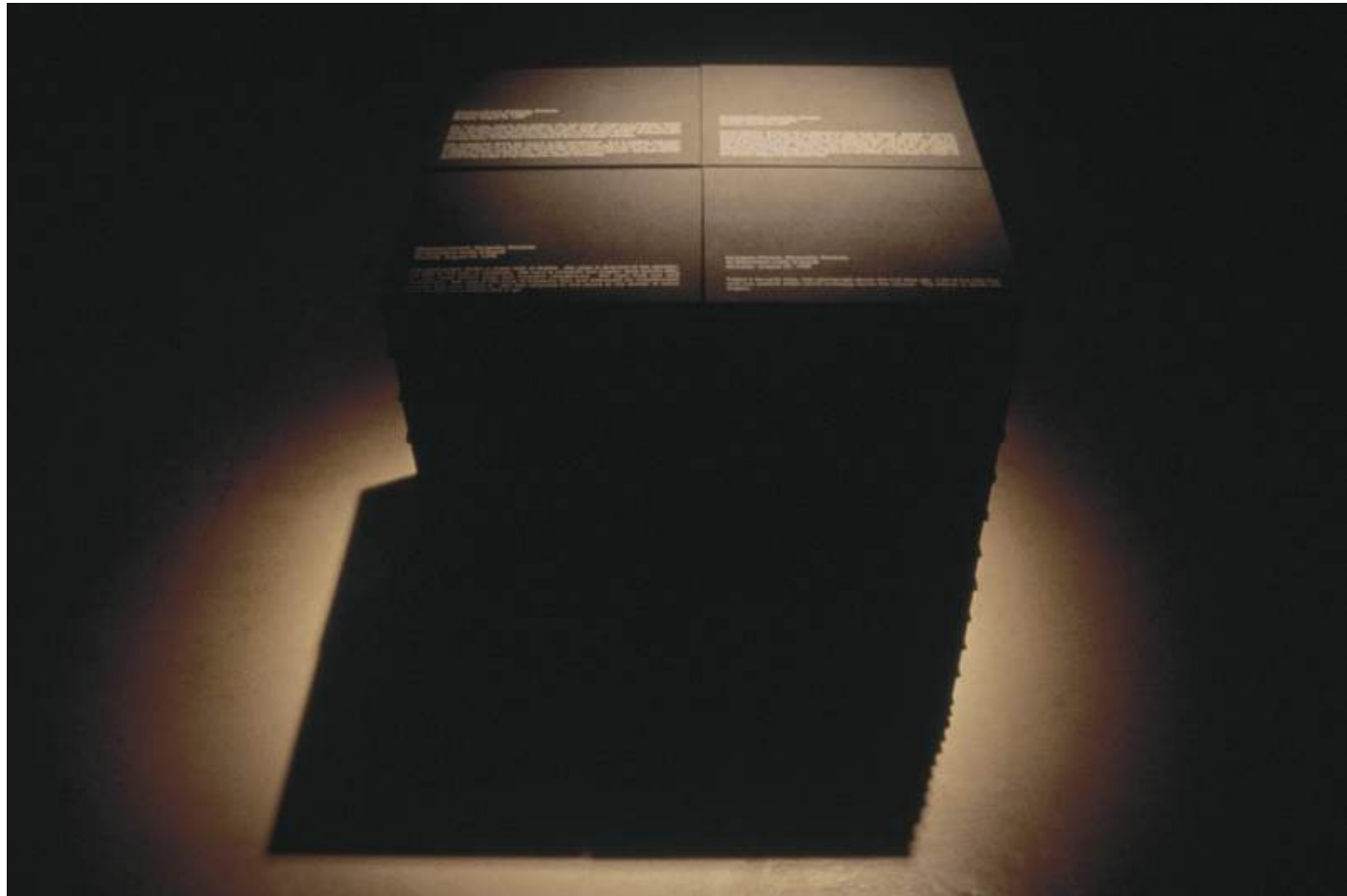


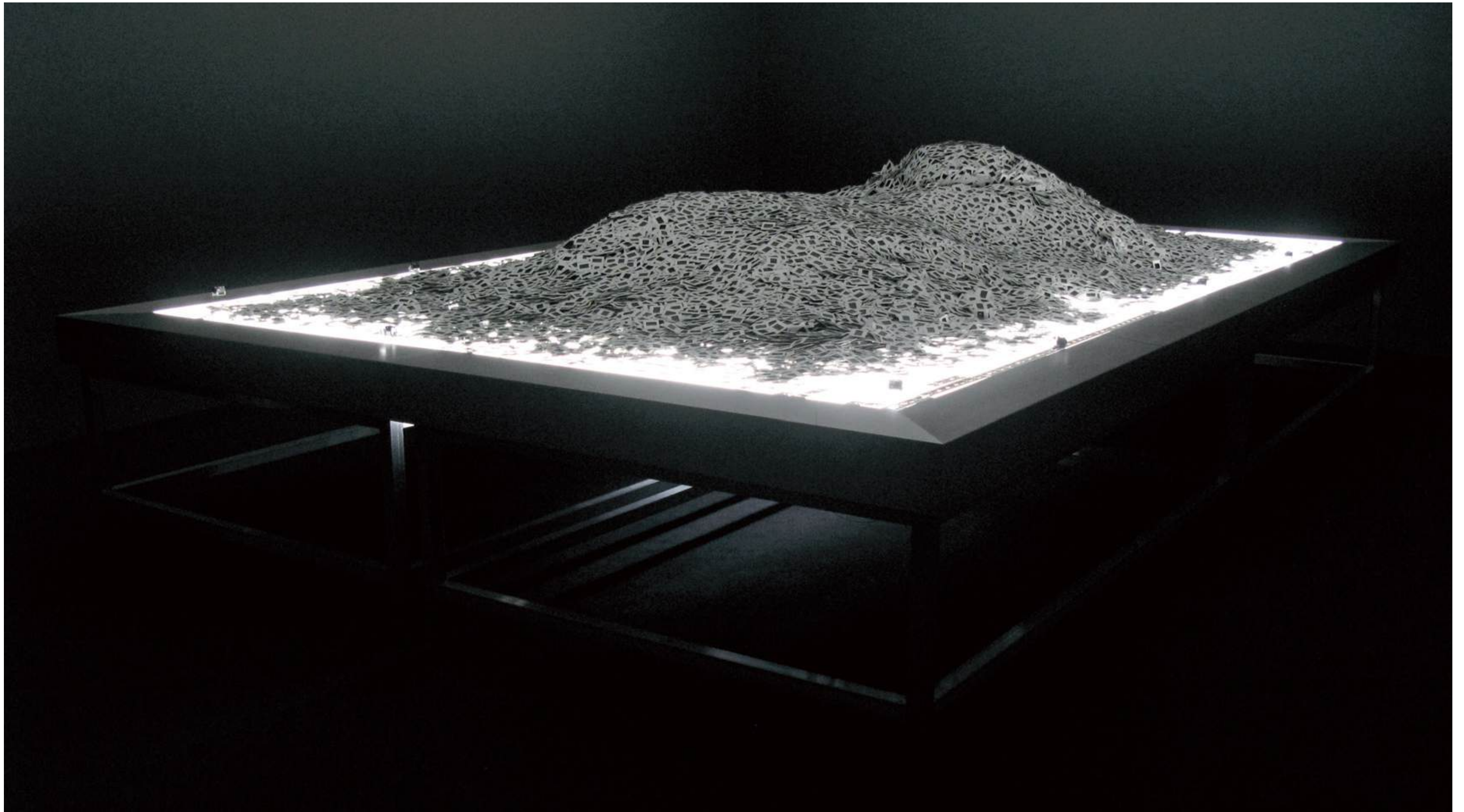
Real Pictures, 1995

Installation : boîtes photographiques en lin, texte sérigraphié,
photographies
Dimensions variables de l'installation

Vues de l'installation, Galerie Lelong, New York, 1995
Collections : MuHKA - Museum van Hedendaagse Kunst
Antwerpen, Anvers ; Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne







The Eyes of Gutete Emerita, 1996

Table lumineuse, diapositives, loupes de visée, texte rétro-éclairé
sur mur
Table lumineuse : 91,4 x 548,6 x 365,8 cm, texte : 2,5 x 655,3 cm
Dimensions de l'installation : 4,6 x 12,2 x 8,5 m

Vues de l'installation, Biennale de São Paulo, 2010
Collections : Daros, Zurich ; MFA - Museum of Fine Arts,
Houston









Lament of the Images (Version 1), 2002

3 textes lumineux, écrans lumineux
Textes composés par David Levy Strauss

Vues de l'installation, Documenta 11, Cassel, 2002
Collections : MoMA - Museum of Modern Art, New York ;
Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek

Cape Town, South Africa, February 11, 1990.

Nelson Mandela is released from prison, after 28 years of brutal treatment by the apartheid regime. The images of his release, broadcast live around the world, show a man squinting into the light as if blinded.

More than half of Mandela's sentence was spent on Robben Island, a windswept rock surrounded by the treacherous seas of the Cape of Good Hope. Only seven miles off Cape Town, the island had been used as a maximum security prison for "non-white" men since 1959. Mandela's fellow inmates there included Walter Sisulu, Ahmed Kathrada, and Govan Mbeki, the father of current South African President Thabo Mbeki. Mandela later said that Robben Island was "intended to cripple us so that we should never again have the strength and courage to pursue our ideals."

In the summer of 1964, Mandela and his fellow inmates in the isolation block were chained together and taken to a limestone quarry in the center of the island, where they were put to work breaking rocks and digging lime. The lime was used to turn the island's roads white. At the end of each day, the black men had themselves turned white with limedust. As they worked, the lime reflected the glare of the sun, blinding the prisoners. Their repeated requests for sunglasses to protect their eyes were denied.

There are no photographs that show Nelson Mandela weeping on the day he was released from prison. It is said that the blinding light from the lime had taken away his ability to cry.

Pennsylvania, U.S.A., April 15, 2001.

It is reported that one of the largest collections of historical photographs in the world is about to be buried in an old limestone mine forever. The mine, located in a remote area of western Pennsylvania, was turned into a corporate bomb shelter in the 1950s and is now known as the Iron Mountain National Underground Storage site.

The Bettmann and United Press International archive, comprising an estimated 17 million images, was purchased in 1995 by Microsoft chairman Bill Gates. Now Gates' private company Corbis will move the images from New York City to the mine and bury them 220 feet below the surface in a subzero, low-humidity storage vault.

It is thought that the move will preserve the images, but also make them totally inaccessible. In their place, Gates plans to sell digital scans of the images. In the past six years, 225,000 images, or less than 2 percent of them, have been scanned. At that rate, it would take 453 years to digitize the entire archive.

The collection includes images of the Wright Brothers in flight, JFK Jr. saluting his father's coffin, important images from the Vietnam War, and Nelson Mandela in prison.

Gates also owns two other photo agencies and has secured the digital reproduction rights to works in many of the world's art museums. At present, Gates owns the rights to show (or bury) an estimated 65 million images.

Kabul, Afghanistan, October 7, 2001.

As darkness falls over Kabul, the U.S. launches its first airstrikes against Afghanistan, including carpet bombing from B-52s flying at 40,000 feet, and more than 50 cruise missiles. President Bush describes the attacks as "carefully targeted" to avoid civilian casualties.

Just before launching the airstrikes, the U.S. Defense Department purchased exclusive rights to all available satellite images of Afghanistan and neighboring countries. The National Imagery and Mapping Agency, a top-secret Defense Department intelligence unit, entered into an exclusive contract with the private company Space Imaging Inc. to purchase images from their Ikonos satellite.

Although it has its own spy satellites that are ten times as powerful as any commercial ones, the Pentagon defended its purchase of the Ikonos images as a business decision that "provided it with excess capacity."

The agreement also produced an effective white-out of the operation, preventing western media from seeing the effects of the bombing, and eliminating the possibility of independent verification or refutation of government claims. News organizations in the U.S. and Europe were reduced to using archive images to accompany their reports.

The CEO of Space Imaging Inc. said, "They are buying all the imagery that is available." There is nothing left to see.

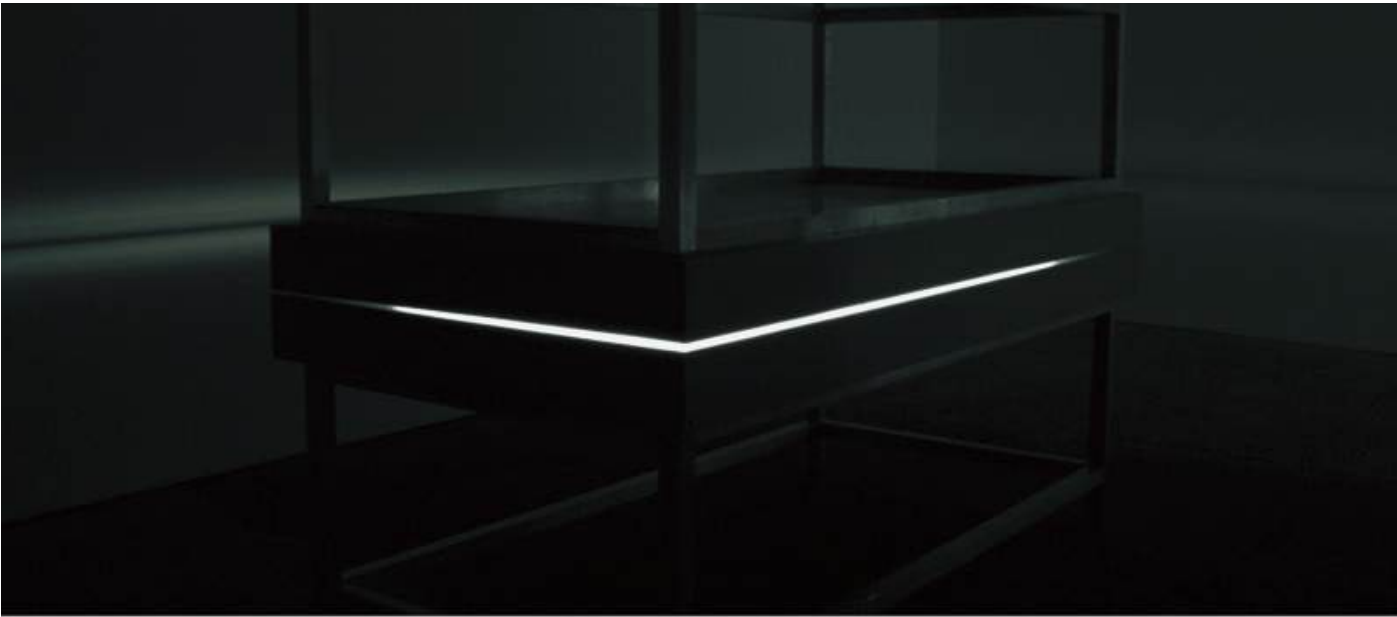


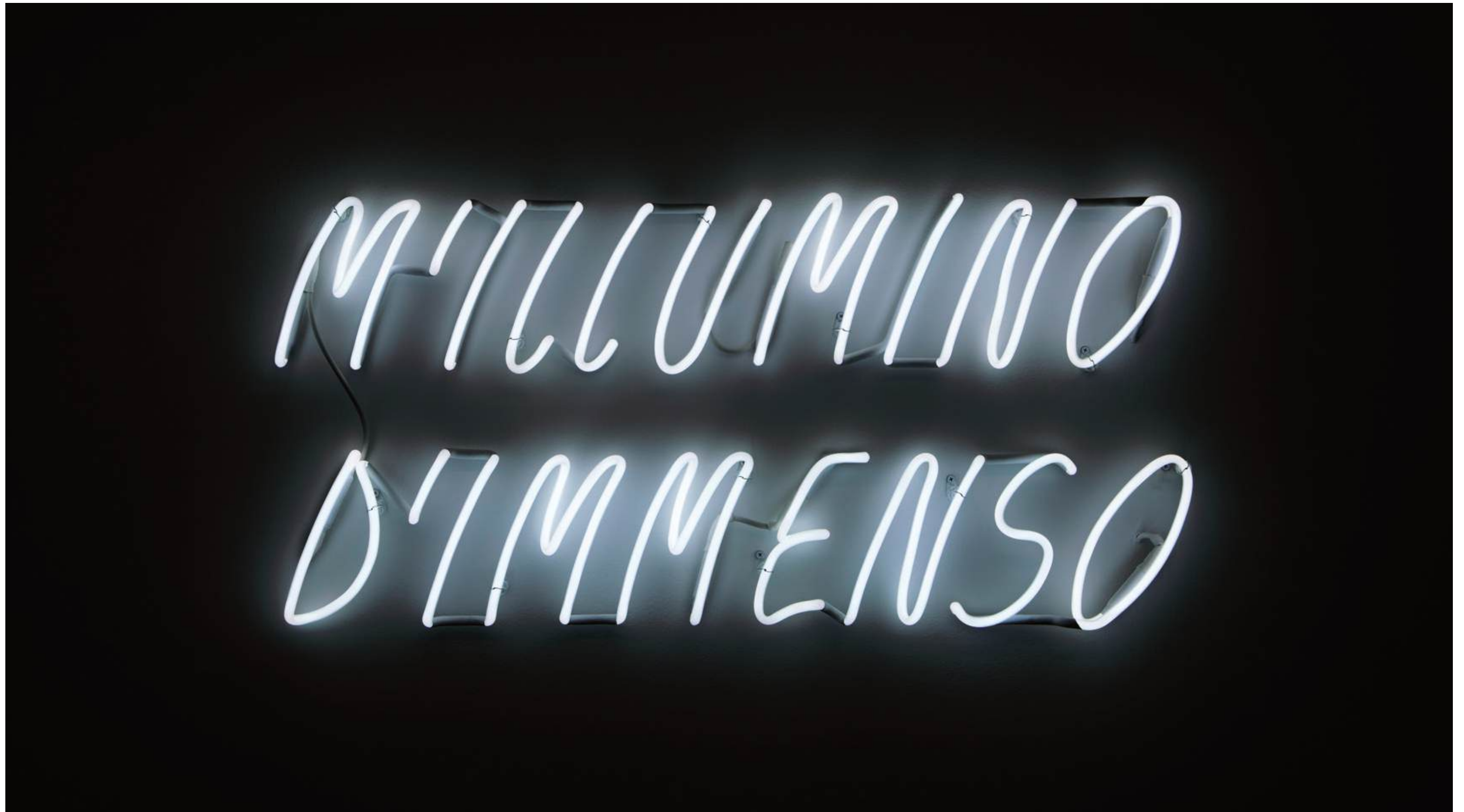


Lament of the Images (Version 2), 2002

2 tables lumineuses, moteurs
Construit par Albert et Mark Baumgartner

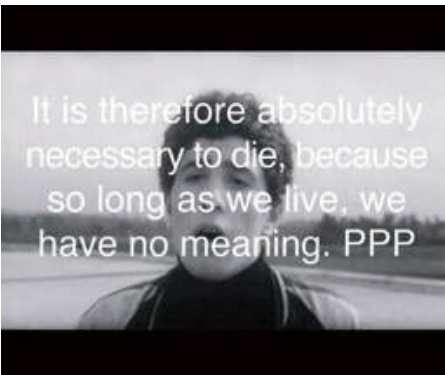
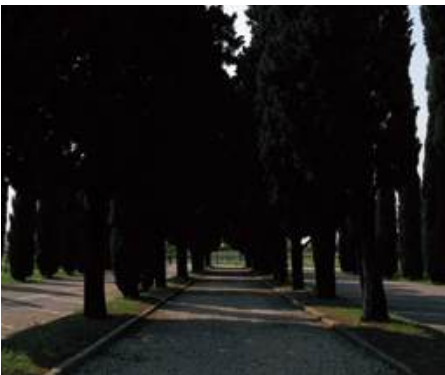
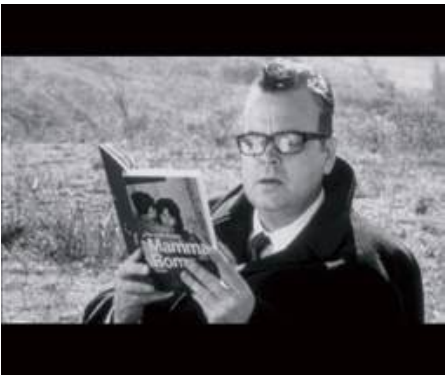
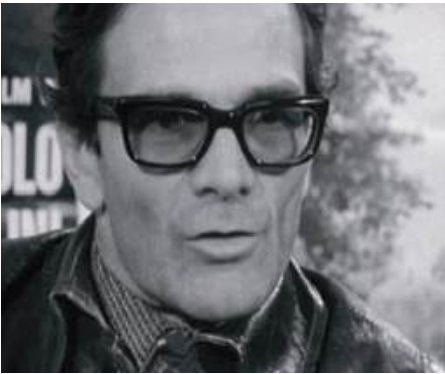
Vues de l'installation, Galerie Lelong, New York, 2002
Collection Tate, Londres





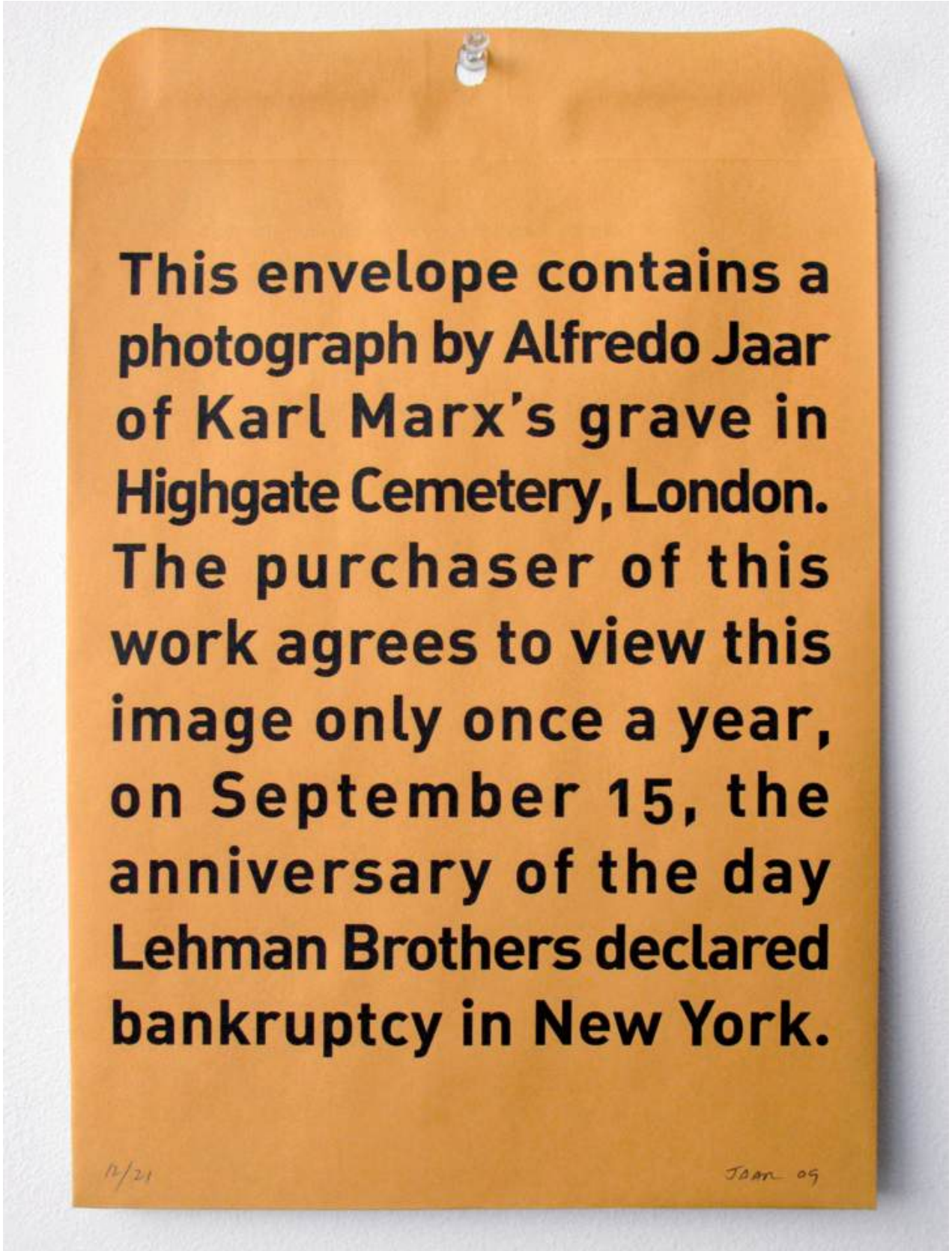
Millumino D'immenso, 2009

Néon
45 x 96 cm



The Ashes of Pasolini, 2009

Film
36 min



This envelope contains a photograph by Alfredo Jaar of Karl Marx's grave in Highgate Cemetery, London. The purchaser of this work agrees to view this image only once a year, on September 15, the anniversary of the day Lehman Brothers declared bankruptcy in New York.

12/21

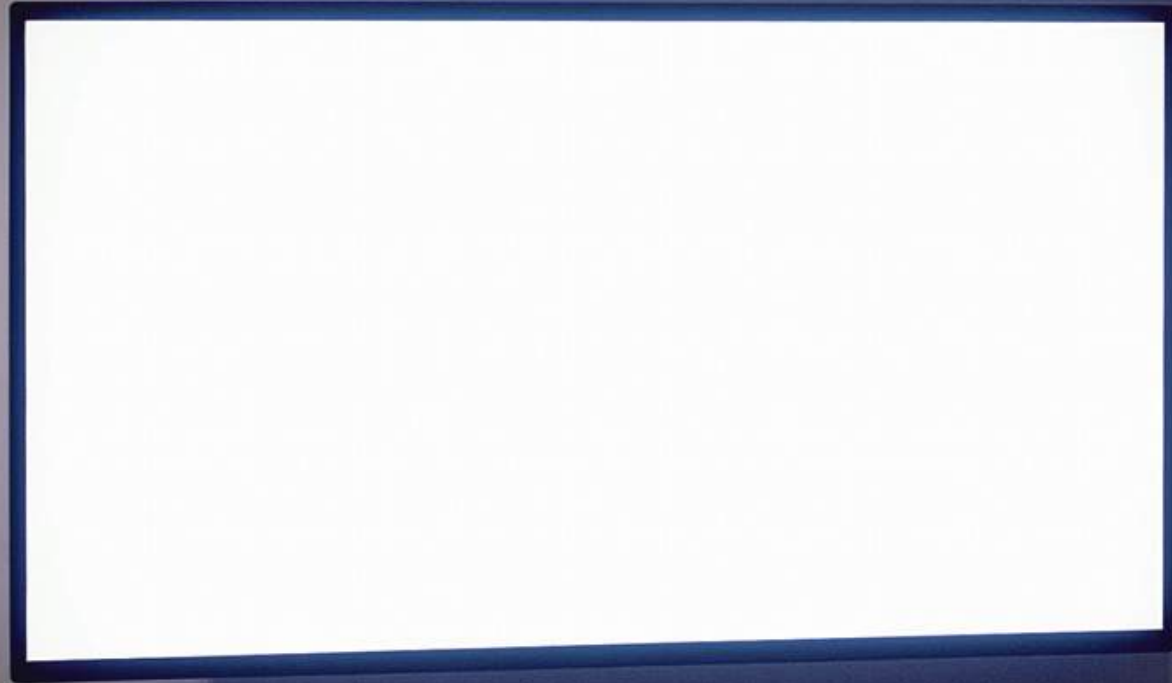
Jaar 09

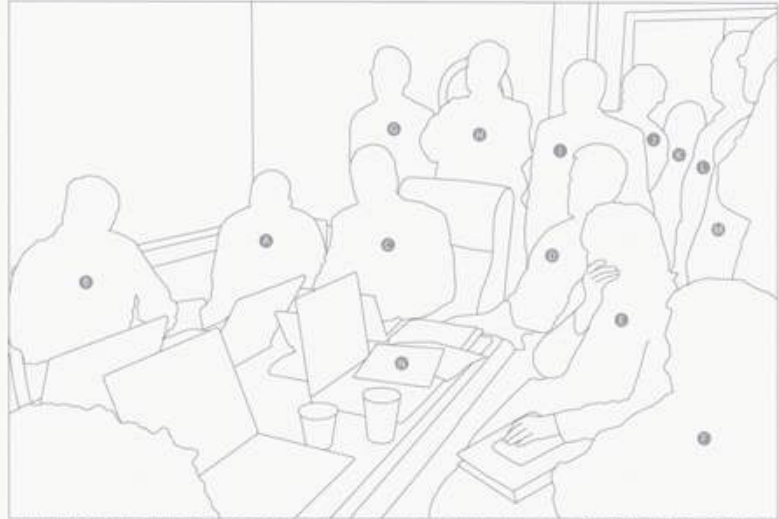
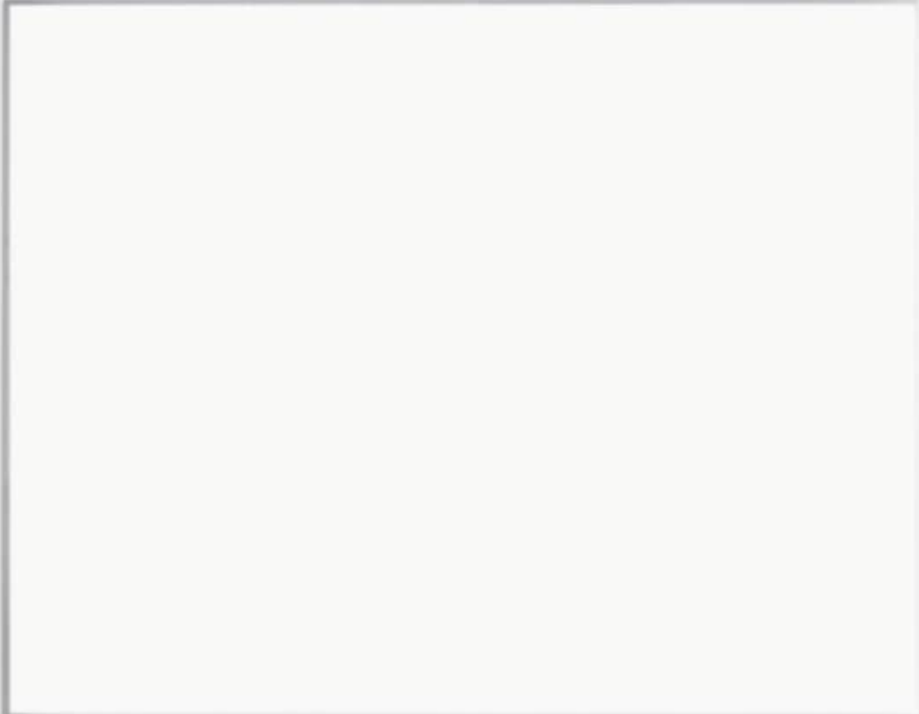
September 15, 2009

Impression jet d'encre insérée dans une enveloppe
27,9 x 21,6 cm (Photographie)
30,5 x 22,9 cm (Enveloppe)

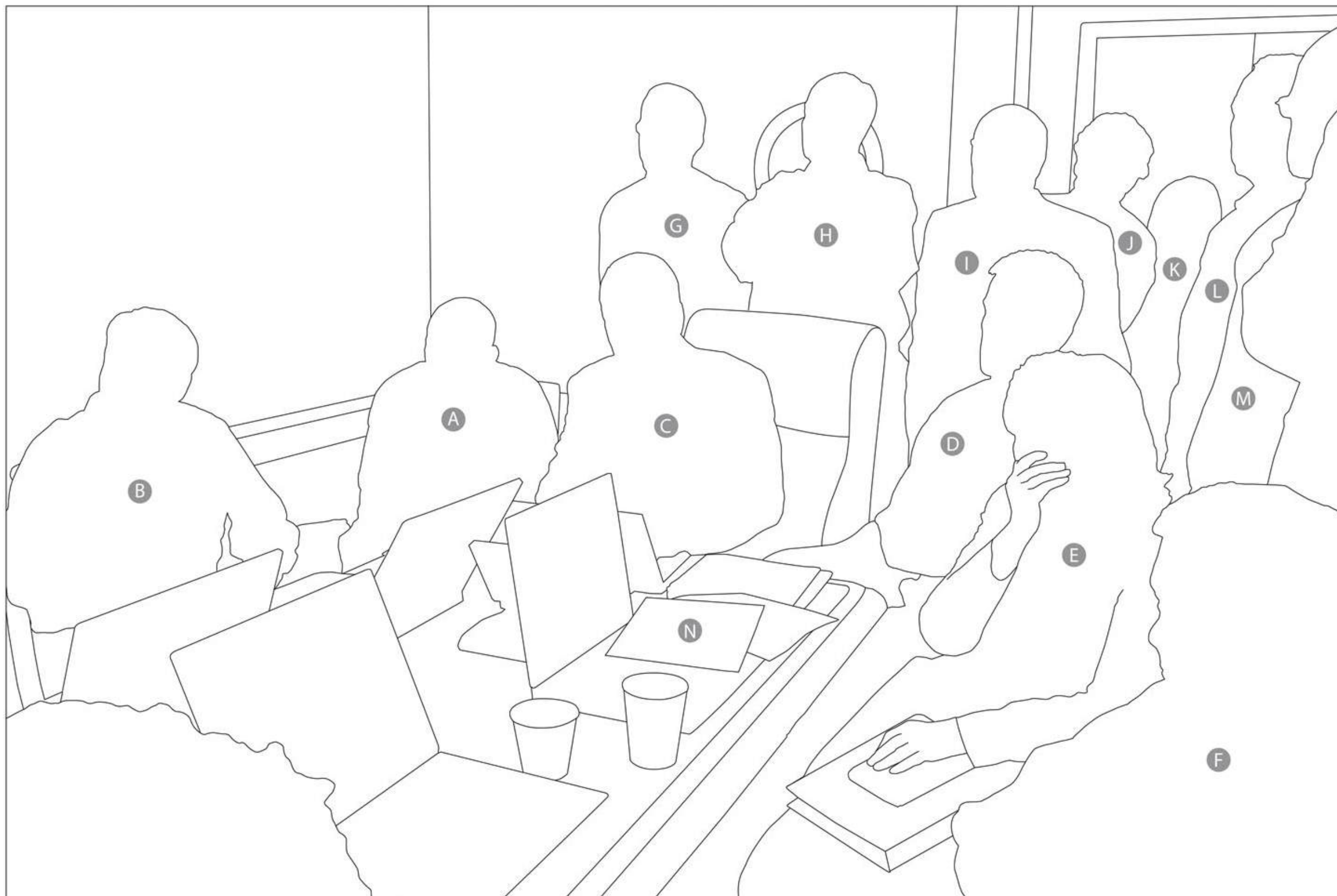
CULTURE = CAPITAL







President Barack Obama (1) and Vice President Joe Biden (2), along with members of the national security team, receive an update on the mission against Osama bin Laden in the Situation Room of the White House, May 1, 2011. Seated, from left, are: Brigadier General Marked S. "Star" Witten (3), Assistant Commanding General, Joint Special Operations Command; Deputy National Security Advisor Denis McDonough (4), Secretary of State Hillary Rodham Clinton (5), and Secretary of Defense Robert Gates (6). Standing, from left, are: Admiral Mike Mullen (7), Chairman of the Joint Chiefs of Staff; National Security Advisor Tom Donilon (8), Chief of Staff Bill Daley (9), Tony Blinken (10), National Security Advisor to the Vice President Audrey Tompkins (11), Director for Counterterrorism, John Brennan (12), Assistant to the President for Homeland Security and Counterterrorism, and Director of National Intelligence James Clapper (13). Please note: a classified document seen in this photograph has been obscured. © Official White House Photo by Pete Souza



President Barack Obama (A) and Vice President Joe Biden (B), along with members of the national security team, receive an update on the mission against Osama bin Laden in the Situation Room of the White House, May 1, 2011. Seated, from left, are: Brigadier General Marshall B. "Brad" Webb (C), Assistant Commanding General, Joint Special Operations Command; Deputy National Security Advisor Denis McDonough (D); Secretary of State Hillary Rodham Clinton (E); and Secretary of Defense Robert Gates (F). Standing, from left, are: Admiral Mike Mullen (G), Chairman of the Joint Chiefs of Staff; National Security Advisor Tom Donilon (H); Chief of Staff Bill Daley (I); Tony Blinken (J), National Security Advisor to the Vice President; Audrey Tomason (K), Director for Counterterrorism; John Brennan (L), Assistant to the President for Homeland Security and Counterterrorism; and Director of National Intelligence James Clapper (M). Please note: a classified document seen in this photograph has been obscured (N). (Official White House Photo by Pete Souza)



RECENT PUBLIC INTERVENTIONS 2010 - 2011



The Geometry of Conscience, 2010

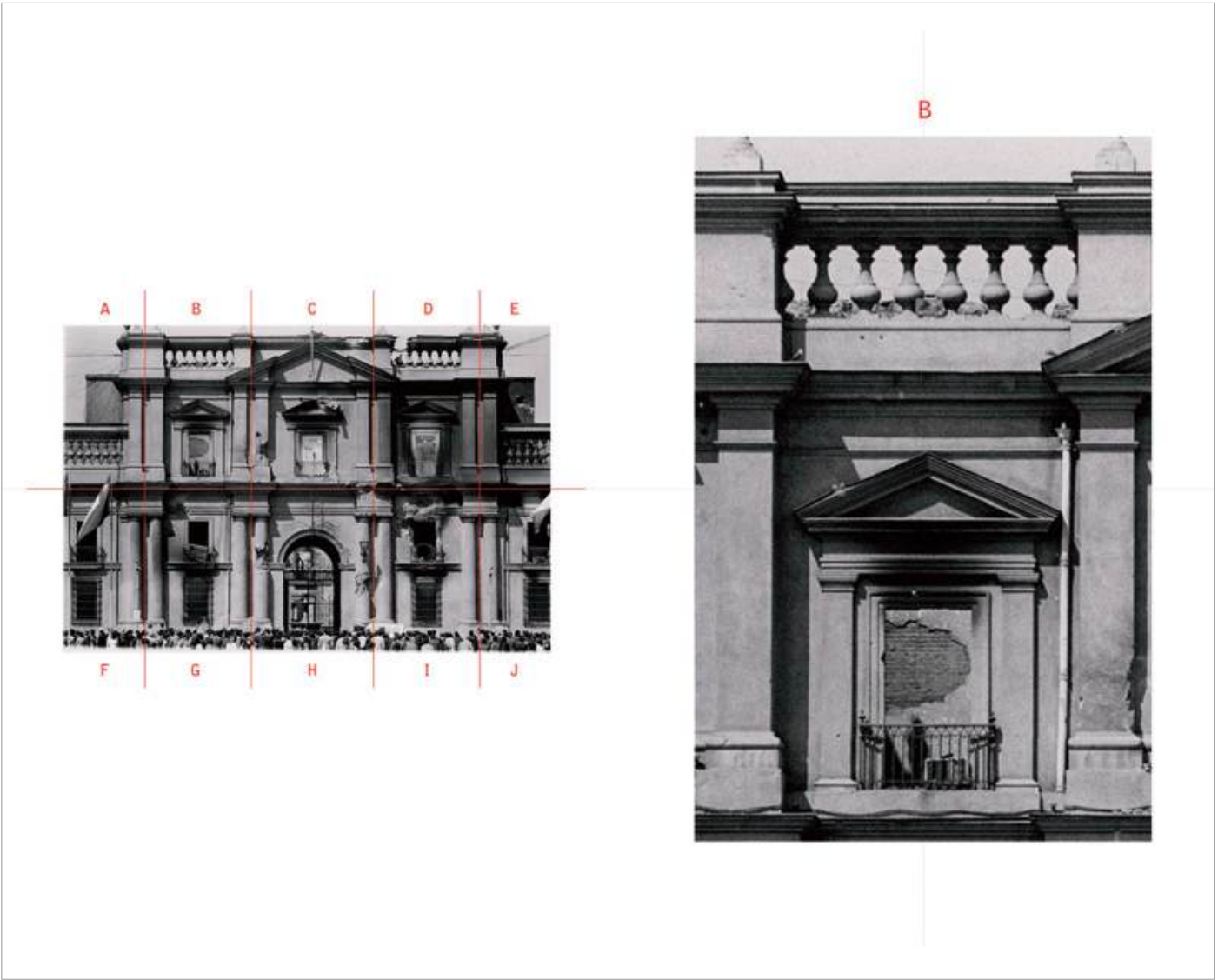
Mémorial souterrain : Béton armé, acier, verre et système LED

Vues du mémorial, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago du Chili, 2010









Fragments, 2010

Actions performées par Malin Arnell, Julia Brown, Ross Carlisle, Aisha Cousins, Johanna Gustavsson, John Houck, Chelsea Knight, Gabriel Martinez, Danna Vajda, Hong-An Truong
10 reproductions photographiques à copier, 10 dessins au crayon sur papier

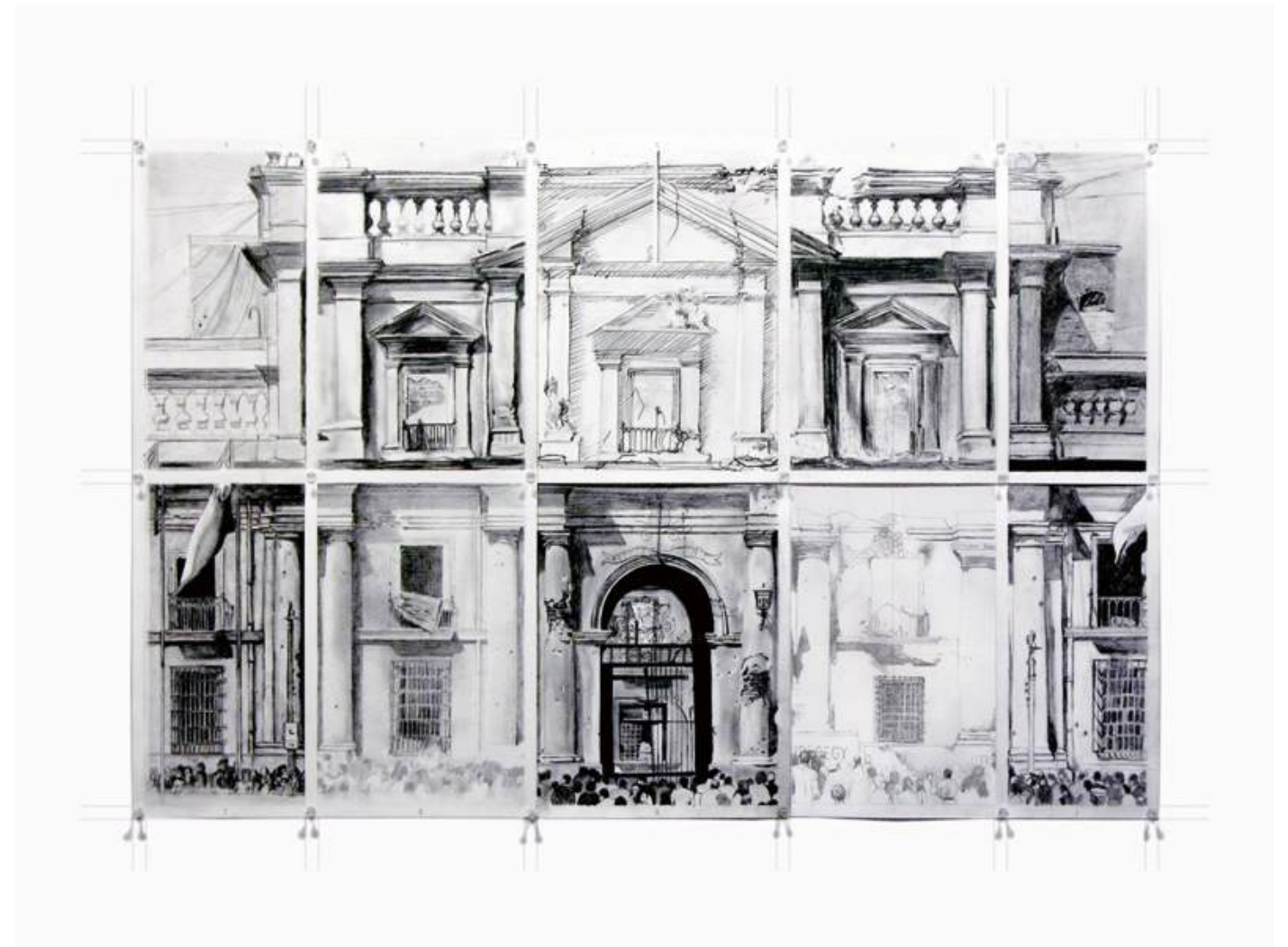
Vues de la performance, The High Line, New York, 2010





Fragments, 2010

10 dessins au crayon sur papier



Vues de l'installation, The Kitchen, New York, 2010



Park of the Laments, 2010

Mémorial : Calcaire, gabions, béton, plantes vertes

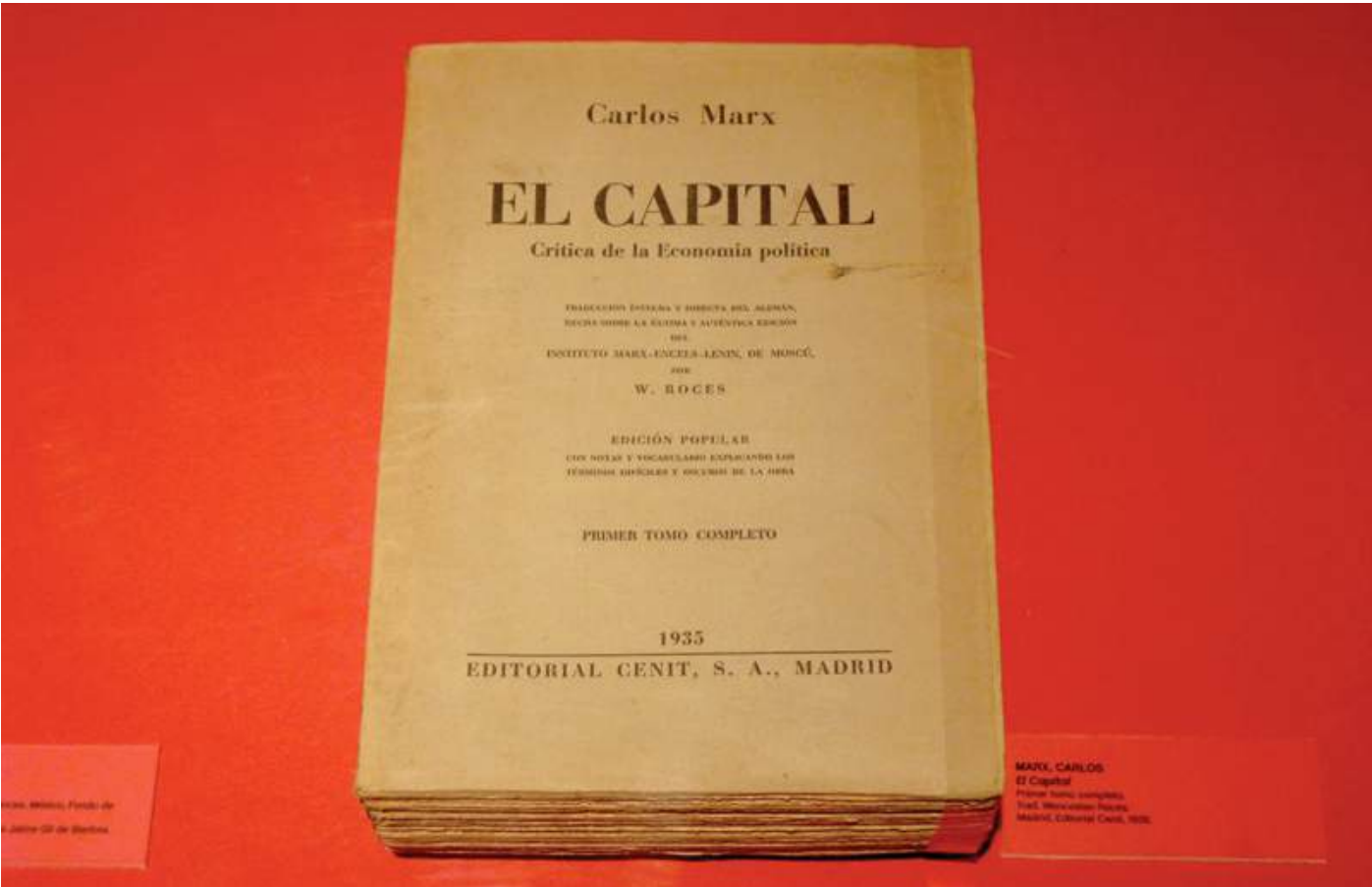
Vues du mémorial, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis,
2010
Collection Indianapolis Museum of Art, Indianapolis







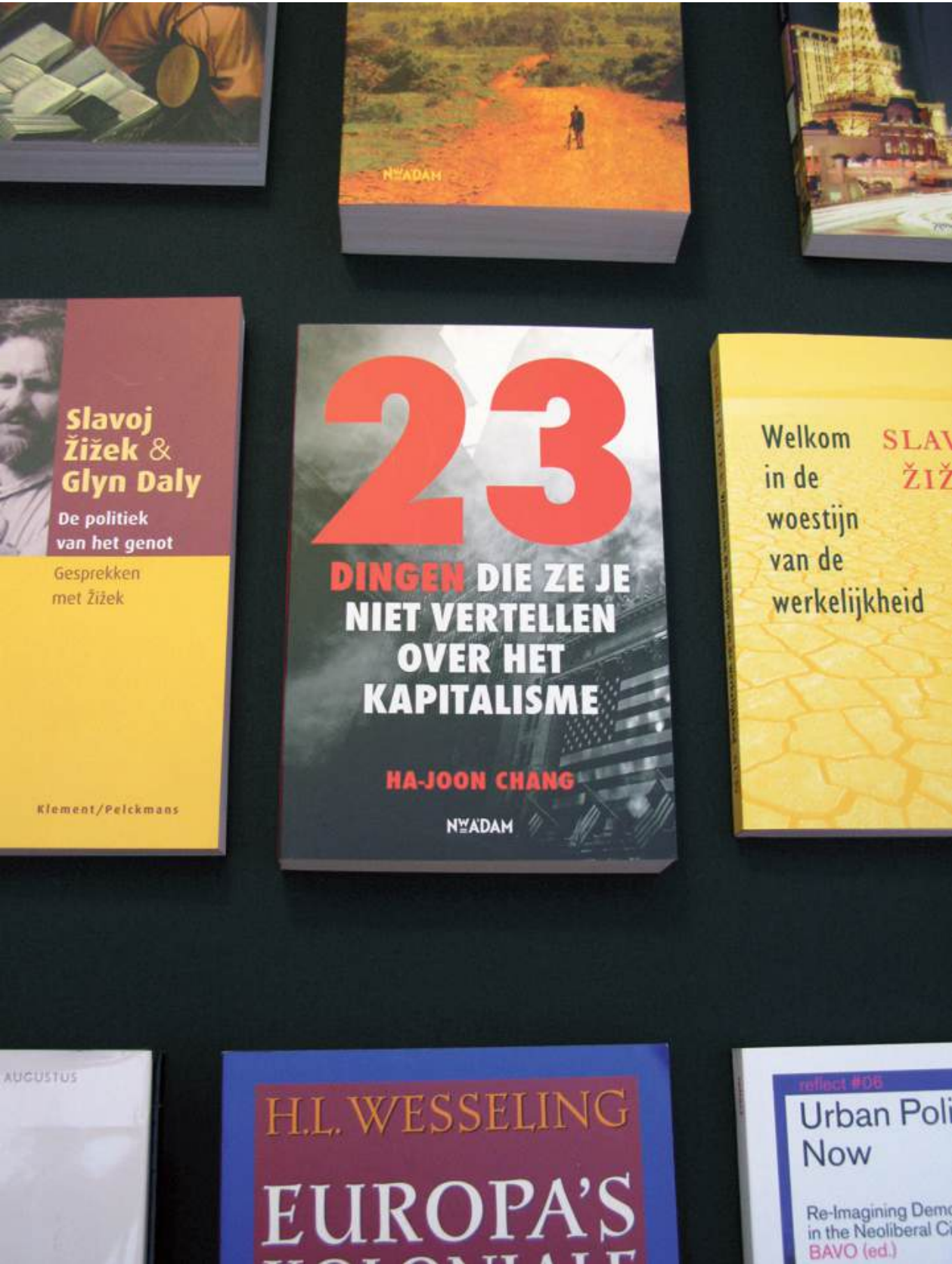
Marx Lounge, 2011



Livres et vitrines

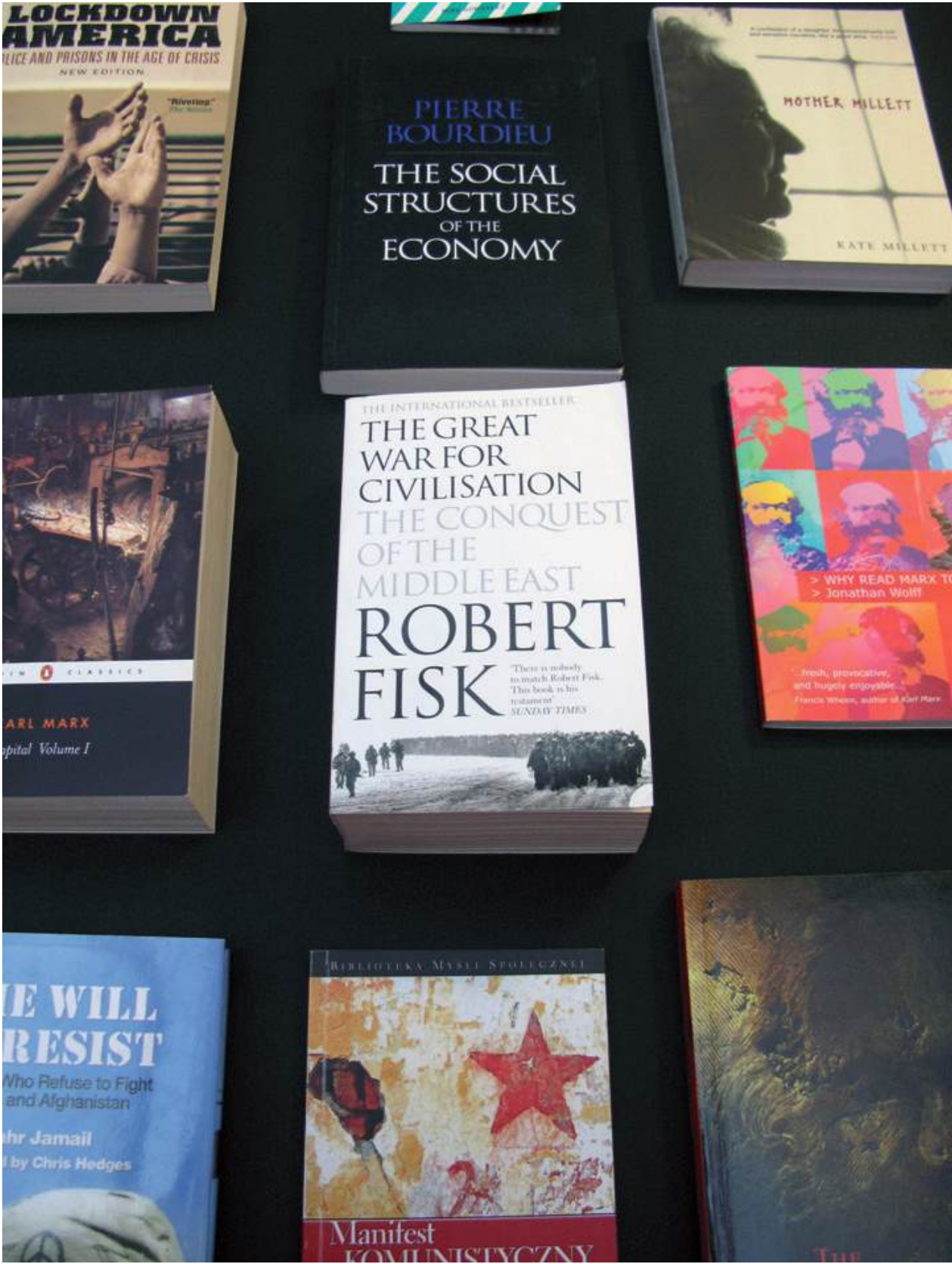
Vues de l'installation, CAAC - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Séville, 2011
Collection CAAC - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Séville





The Marx Lounge, 2011

Näon, 1500 livres, tables, fauteuils, lampes



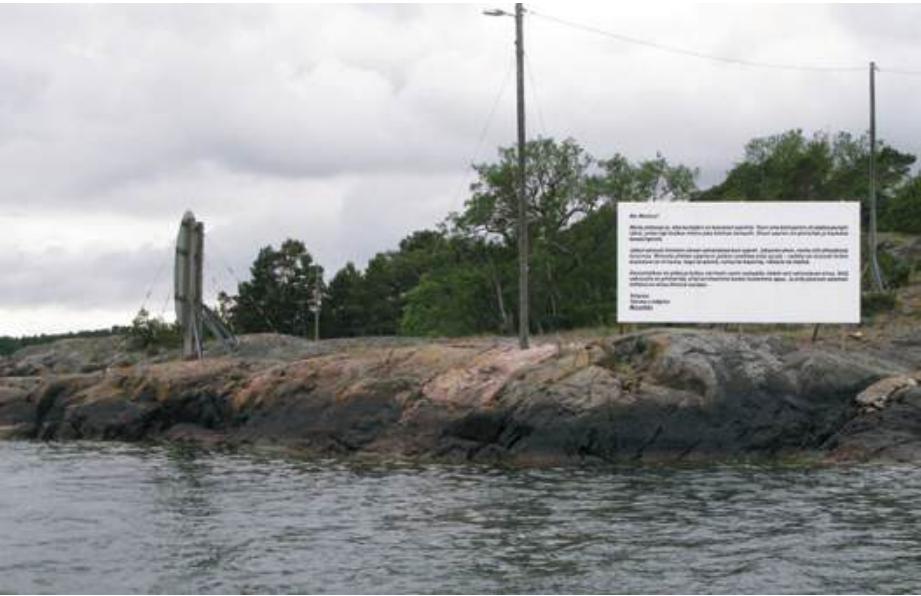
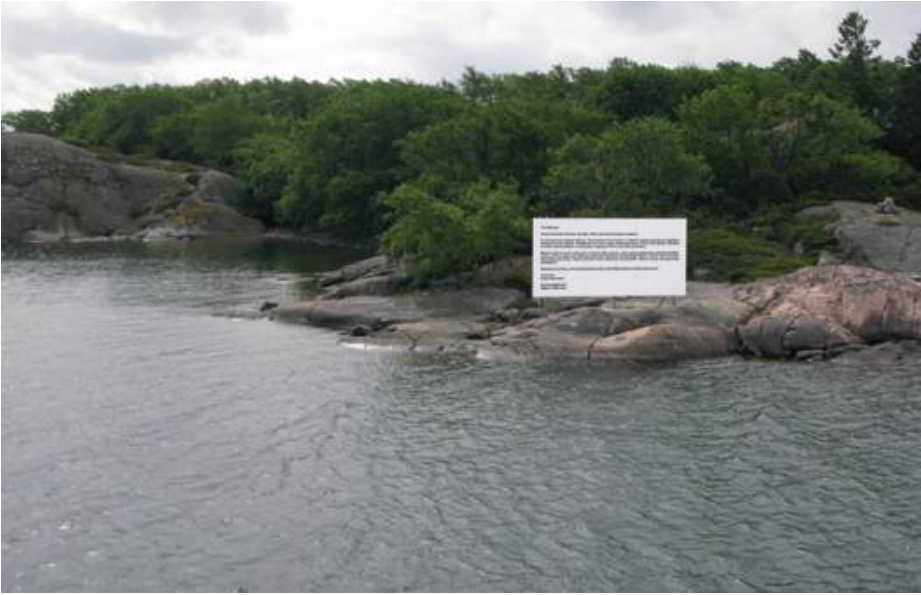
Vues de l'installation (détails), SMBA - Stedelijk Museum Bureau
Amsterdam, Amsterdam, 2011

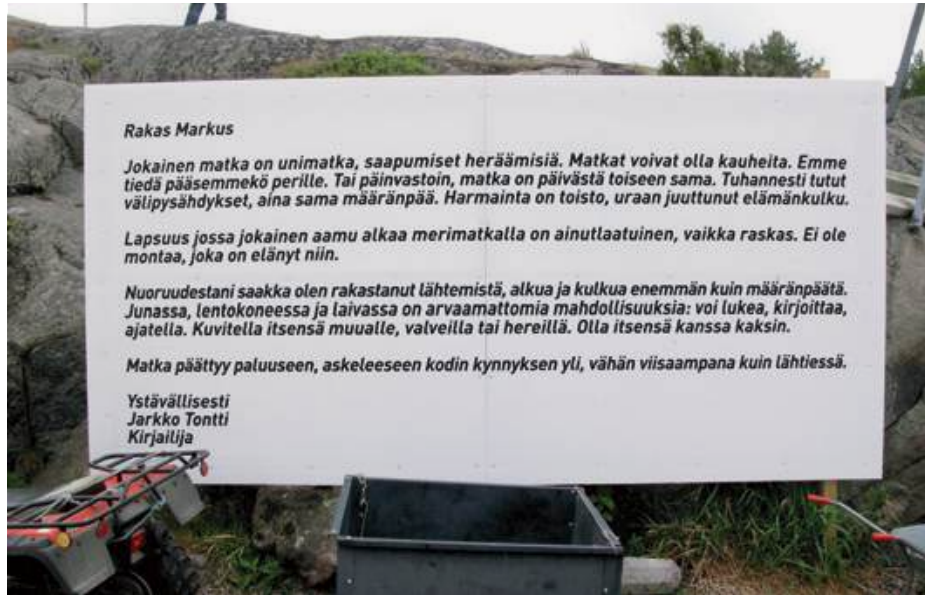


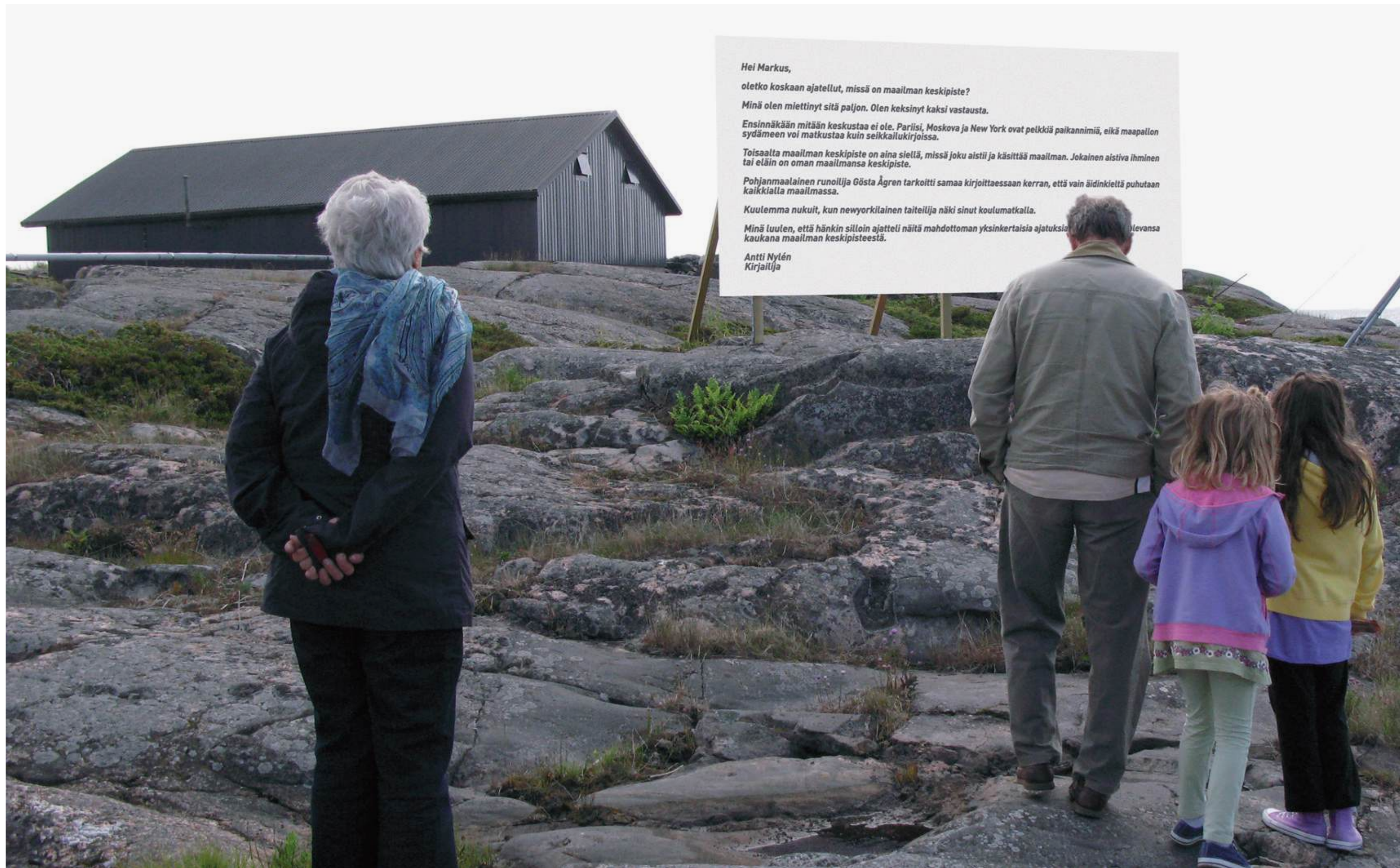
The Marx Lounge, 2010

Néon, 1500 livres, tables, fauteuils, lampes

Vue de l'installation, The Liverpool Biennial, Liverpool, 2010







Hei Markus,

oletko koskaan ajatellut, missä on maailman keskipiste?

Minä olen miettinyt sitä paljon. Olen keksinyt kaksi vastausta.

Ensinnäkään mitään keskustaa ei ole. Pariisi, Moskova ja New York ovat pelkkiä paikannimiä, eikä maapallon sydämeen voi matkustaa kuin seikkailukirjoissa.

Toisaalta maailman keskipiste on aina siellä, missä joku aistii ja käsittää maailman. Jokainen aistiva ihminen tai eläin on oman maailmansa keskipiste.

Pohjanmaalainen runoilija Gösta Ågren tarkoitti samaa kirjoittaessaan kerran, että vain äidinkieltä puhutaan kaikkialla maailmassa.

Kuulemma nukuit, kun newyorkilainen taiteilija näki sinut koulumatkalla.

Minä luulen, että hänkin silloin ajatteli näitä mahdottoman yksinkertaisia ajatuksia, jotka ovat ylevänsä kaukana maailman keskipisteestä.

Antti Nylén
Kirjailija

Expositions personnelles

1985	<i>Installation Projects: 1980-1985</i> , Grey Art Gallery & Study Center, New York University, New York
1987	<i>Alfredo Jaar</i> , Lannan Museum, Lake Worth, Floride <i>Frame of Mind</i> , Grey Art Gallery & Study Center, New York University, New York
1988	<i>Alfredo Jaar: Public Project</i> , ICA, Philadelphie
1989	<i>The Fire Next Time</i> , The Brooklyn Museum, New York <i>Paysage</i> , L'arche de la fraternité, La Défense, Paris
1990	Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego ; Exposition itinérante au San José Museum of Art, San José ; au Seattle Art Museum, Seattle ; au Carnegie Mellon Art Gallery, Pittsburgh ; au Laumeier Sculpture Park, St. Louis
1991	<i>Alfredo Jaar: Geography = War</i> , Virginia Museum of Fine Arts & The Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond
1992	<i>1+1+1: Works by Alfredo Jaar</i> , The New Museum of Contemporary Art, New York <i>Alfredo Jaar: Two or Three Things I Imagine About Them</i> , Whitechapel Art Gallery, Londres ; Exposition itinérante au Kunstnernes Hus, Oslo <i>Alfredo Jaar: Geography = War</i> , The Museum of Contemporary Art, Chicago
1993	<i>Alfredo Jaar</i> , Gesellschaft fur Aktuelle Kunst, Brême <i>(Un)framed</i> , Tramway, Glasgow
1994	<i>Alfredo Jaar</i> , Fotografiska Museet & Moderna Museet, Stockholm <i>Alfredo Jaar</i> , Frankfurter Kunstverein, Frankfort
1995	<i>Alfredo Jaar</i> , Museum of Contemporary Photography, Chicago
1998	<i>Let There Be Light: The Rwanda Project 1994-1998</i> , Centre d'Art Santa Monica, Barcelone ; Exposition itinérante au Koldo Mitxelena, Saint-Sébastien <i>Let There Be Light: The Rwanda Project</i> , Stedelijk Museum Het Domein, Sittard
1999	<i>Lament of the Images</i> , MIT, List Visual Arts Center, Cambridge, Massachusetts
2000	<i>Alfredo Jaar: Happiness</i> , Kalmar Konstmuseum, Kalmar
2001	<i>Let there Be Light: The Rwanda Project</i> , Badischer Kunstverein, Karlsruhe <i>The Silence: The Rwanda Project 1994-2000</i> , International Museum of the Red Cross, Genève
2004	<i>Todo el Dolor del Mundo</i> , Centro Portugues de Fotografia, Porto <i>Das Rote Wien</i> , Galerie Fotohof, Salzburg

2005	<i>Alfredo Jaar: Muxima</i> , Villa Médicis, Rome <i>Let One Hundred Flowers Bloom</i> , MACRO - Museo Arte Contemporanea Roma, Rome <i>The Eyes of Gutete Emerita</i> , Museum of Fine Arts Houston, Houston
2006	<i>Jaar SCL 2006</i> , Sala de Arte Fundación Telefonica & Galeria Gabriela Mistral, Santiago <i>Alfredo Jaar: Muxima</i> , MAMCO, Genève <i>Alfredo Jaar: Muxima</i> , Fundación Tapies, Barcelone <i>Alfredo Jaar: Muxima</i> , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
2007	<i>La politique des images</i> , Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
2008	<i>Politics of the Image</i> , South London Gallery, Londres <i>It Is Difficult</i> , Spazio Oberdan & Hangar Bicocca, Milan
2011	<i>The Sound of Silence</i> , Cours vitrée du palais des études, École des beaux-arts, Paris & <i>Three Women</i> , kamel mennour, Paris <i>The Marx Lounge</i> , CAAC - Centro Andaluz de Arte Contemporaneo, Séville <i>The Marx Lounge</i> , SMBA - Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, Amsterdam <i>A Hundred Times Nguyen</i> , Museu Coleção Berardo, Lisbonne <i>Muxima</i> , The Art Institute of Chicago, Chicago <i>The Ashes of Pasolini</i> , Palais des Beaux-arts, Bruxelles
2012	<i>Alfredo Jaar: The way it is. An Aesthetics of Resistance</i> , Berlinische Galerie, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. & Alte Nationagalerie, Berlin <i>Alfredo Jaar: Public Intervention</i> , Guimarães - Capitale Européenne de la Culture 2012 <i>Alfredo Jaar: Public Intervention</i> , à l'occasion de la commémoration du 75 ^e anniversaire du bombardement, Guernica
Expositions collectives	
1984	<i>Art & Ideology</i> , The New Museum of Contemporary Art, New York <i>Selections from the Artists File</i> , Artists Space, New York
1985	18 ^e Biennale internationale de São Paulo, São Paulo
1986	<i>Aperto</i> , Biennale internationale d'Art contemporain de Venise, Venise
1987	Documenta 8, Museum Fridericianum, Cassel 19 ^e Biennale internationale de São Paulo, São Paulo
1988	<i>Committed to Print</i> , MoMA - Museum of Modern Art, New York
1989	<i>Magiciens de la Terre</i> , Musée national d'Art moderne - Centre Pompidou & la Grande Halle - La Villette, Paris <i>Images critiques</i> , Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris <i>Tenir l'image à distance</i> , Musée d'Art contemporain de Montréal, Montréal

1990	<i>To Be And Not To Be</i> , Centre d’Art Santa Monica, Barcelone Biennale de Sydney, Sydney <i>The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980’s</i> , The New Museum of Contemporary Art, New York <i>New Work: a New Generation</i> , San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco
1992	<i>Regard multiple</i> , Musée national d’Art moderne - Centre Pompidou, Paris <i>Pour la suite du monde</i> , Musée d’Art contemporain de Montréal, Montréal <i>Arte Amazonas</i> , Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro ; Exposition itinérante au Museu de Arte, Brasilia & Staatliche Kunsthalle, Berlin <i>Latin American Artists of the Twentieth Century</i> , Estación Plaza de Armas, Séville ; Exposition itinérante au Musée national d’art Moderne - Centre Pompidou, à l’Hôtel des Arts - Fondation nationale des Arts, Paris <i>Latin American Artists of the Twentieth Century</i> , Museum Ludwig à la Josef-Haubrich-Kunsthalle, Cologne <i>Latin American Artists of the Twentieth Century</i> , MoMA - Museum of Modern Art, New York <i>Trans-Voices</i> , Whitney Museum of American Art & différentes stations de métro, New York ; Musée national d’art Moderne - Centre Pompidou & différentes stations de métro, Paris <i>Plus Ultra: Intervenciones</i> , Torre de la Santa Cruz, Cadix & Pabellon de Andalucia, Expo 92, Séville
1993	<i>New Images of the World</i> , Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk <i>Prospect 93</i> , Frankfurter Kunstverein & Kunsthalle Frankfurt, Frankfort
1994	<i>The Origin of Things</i> , Musée d’Art contemporain de Montréal, Montréal
1995	<i>ARS 95</i> , Museum of Contemporary Art, Helsinki <i>The Spirit of Hiroshima and After</i> , Museum of Contemporary Art, Hiroshima <i>Our Century</i> , Museum Ludwig, Cologne Biennale d’Istanbul, Istanbul Biennale de Kwangju, Kwangju
1996	<i>Thinking Print</i> , MoMA - Museum of Modern Art, New York <i>Blurring the Boundaries. Installation Art: 1969-1996</i> , Museum of Contemporary Art, San Diego ; Exposition itinérante au Miami Art Museum, Miami <i>Macht / Onmacht</i> , MUHKA, Anvers <i>Happy End</i> , Kunsthalle, Düsseldorf
1997	<i>Biennale de Johannesburg</i> , Johannesburg <i>American Stories</i> , Setagaya Museum, Tokyo <i>Absolute Landscape</i> , Yokohama Museum of Art, Yokohama
1998	<i>Do all oceans have walls?</i> , GAK - Gesellschaft fur Aktuelle Kunst, Brême <i>Photography’s Multiple Roles: Art, Document, Market, Science</i> , Museum of Contemporary Photography, Chicago
1999	<i>Ghost in the Shell: Photography and the Human Soul, 1850-2000</i> , LACMA - Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

2000	<i>Versiones del Sur: Más allá del Documento</i> , Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid <i>The Space of Silence</i> , Canadian Museum of Contemporary Photography, Ottawa <i>inSITE2000</i> , Frontière entre Tijuana et San Diego
2001	<i>O Espiritu da Nossa Epoca</i> , Museu de Arte Moderna, São Paulo <i>Nauman Kruger Jaar</i> , Daros Exhibitions, Zurich
2002	Documenta 11, Museum Fridericianum, Cassel <i>Conceptes de l’espai</i> , Fundació Joan Miró, Barcelone <i>Tilflukt / Refuge</i> , Henie Onstad Kunstsenter, Oslo
2003	<i>Experience</i> , Biennale de la Photographie de Rotterdam, Nederlands Foto Museum, Rotterdam <i>Die Sehnsucht des Kartografen (The Desire of the Cartographer)</i> , Kunstverein Hannover, Hanovre
2004	<i>En Guerra</i> , CCCB, Barcelone
2005	<i>Lichtkunst aus Kunstlicht</i> , ZKM Museum für Neue Kunst & Medienmuseum, Karlsruhe <i>The Hours: Visual Arts of Contemporary Latin America</i> , Irish Museum of Modern Art, Dublin ; Exposition itinérante au Museum of Contemporary Art, Sydney <i>Emergencias</i> , MUSAC - Museo Arte Contemporaneo de Castilla y León, León
2006	2 ^e Biennale internationale d’Art contemporain de Séville, Séville <i>Gyroscope</i> , Hirschhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.
2007	<i>Check List: Luanda Pop</i> , 52 ^e Biennale internationale d’Art contemporain de Venise, Venise <i>Sharjah Biennial 8—Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change</i> , Sharjah Art Museum, Sharjah <i>Macro Future</i> , MACRO - Museo D’arte Contemporanea Roma, Rome
2008	<i>That Was Then... This Is Now</i> , P.S.1 Contemporary Art Center, New York <i>New Acquisitions</i> , Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk
2009	<i>The Fear Society</i> , Pavillon de l’urgence, Biennale internationale d’Art contemporain de Venise, Venise <i>En los márgenes del arte. Creación y compromiso politico</i> , MACBA, Barcelone 3 ^e Biennale internationale d’Art contemporain de Moscou, Moscou
2010	<i>Space</i> , MAXXI, Rome Liverpool Biennial, Liverpool
2011	10 ^e Biennale de Sharjah, Sharjah <i>ARS 11</i> , Kiasma, Helsinki <i>Seeing is Believing</i> , KW Institute for Contemporary Art, Berlin
2012	<i>Intense Proximity</i> , La Triennale, Palais de Tokyo, Paris <i>This Will Have Been: Art, Love, & Politics</i> , Museum of Contemporary Art, Chicago <i>Making History</i> , Frankfurter Kunstverein, MMK - Museum für Moderne Kunst, MMK Zollamt, Frankfort

	<i>Status – 24 Contemporary Documents</i> , Fotomuseum Winterthur, Winterthur <i>Border Crossing</i> , Kunsthallen Brandts, Odense
	Interventions au sein de l'espace public
1979-1981	<i>Studies on Happiness</i> , Santiago du Chili
1981	<i>Chile, 1981, antes de partir (Chile, 1981, before leaving)</i> , Quintero <i>Telecomunicación (Telecommunication)</i> , Santiago du Chili
1982	<i>Mary Boone</i> , Soho, New York
1984	<i>You and Us</i> , Métro, New York
1986	<i>Rushes</i> , Métro - Station « Spring Street », New York
1987	<i>A Logo For America</i> , Times Square, New York
1988	<i>Contents</i> , FlashArt Magazine, Milan
1989	<i>Welcome to Canada</i> , Mirabel Airport, Montréal
1990	<i>Crossing</i> , Route « 94 », San Diego
1991	<i>MVSEVM</i> , Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. <i>Saturday Night</i> , Saturday Night Magazine, Toronto
1992	<i>Je me souviens</i> , Restaurants Dalat, Delta-Ba & La Vietnamienne, Montréal <i>Rafael, Manuel y los otros</i> , Torre de la Santa Cruz, Cadix <i>The Conference</i> , Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro <i>The Aesthetics of Resistance</i> , Pergamon Museum, Berlin
1993	<i>Repetition</i> , Frankfurt Kunsthalle, Frankfort
1994	<i>Rwanda Rwanda</i> , Malmö <i>Europa</i> , IFA, Stuttgart
1995	<i>One Million Finnish Passports</i> , Museum of Contemporary Art, Helsinki <i>La Géographie ça sert, d'abord, à faire la Guerre</i> , Palais des Nations, Genève
1996	<i>Camera Lucida</i> , Catia, Caracas <i>Shelter (Please Close Your Eyes)</i> , University of Washington Campus, Seattle <i>Homage</i> , Film Forum, New York

1997	<i>It is Difficult</i> , Toronto <i>The Eyes of Gutete Emerita</i> , World Wide Web
1998	<i>Weltanschauung</i> , GAK - Gesellschaft fur Aktuelle Kunst, Brême <i>Emergency</i> , Umeå Public Library, Umeå <i>The Gift</i> , Stockholm
1999	<i>Five Years Later</i> , Wereldwijd Magazine, Anvers <i>Lights in the City</i> , Marché Bonsecours, Montréal <i>Juego de Niños (Playground)</i> , Sant Boi, Barcelone
2000	<i>Bunka no Hako (Culture Box)</i> , Matsudai, Niigata <i>La Nube (The Cloud)</i> , Vallée de la mort, Tijuana, Frontière entre Mexico et San Diego <i>Signs of Light</i> , Hôtel de Ville, Lyon <i>The Skoghall Konsthall</i> , Skoghall <i>Offering</i> , Biennale de Kwangju, Kwangju
2001	<i>The Spectacle of Life</i> , Fukuroi
2003	<i>Hope</i> , Green Point Stadium, Cape Town <i>Project Emergencia</i> , World Wide Web
2004	<i>Project for a Revolution</i> , World Wide Web
2005	<i>La Geografia del Futuro (Geography of the Future)</i> , Ministère de l'Éducation, Santiago du Chili (non réalisé) <i>Requiem for Leipzig</i> , Philippus Church, Leipzig
2006	<i>Escalera al cielo (Stairway to Heaven)</i> , Santa Cruz de Ténérife
2008	<i>WHY</i> , Belfast <i>Questions, Questions</i> , Milan
2010	<i>Fragments</i> , The High Line, New York <i>The Geometry of Conscience</i> , Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago du Chili <i>Park of the Laments</i> , Indianapolis Museum of Art, Indianapolis
2011	<i>Dear Markus</i> , Archipel de Turku - Capitale Européenne de la Culture 2011

Remerciements /
Acknowledgments

Nous tenons à remercier tout particulièrement /
We would like to especially thank

Okwui Enwezor, Henri-Claude Cousseau, Jany Lauga, Éric Féloneau et toute l'équipe de l'École des beaux-arts, Jessy Mansuy-Leydier, Ravi Rajan, Jordan Benke et toute l'équipe du Studio Alfredo Jaar à New York, Patrick Ferragne et toute l'équipe d'Art Project, Aline Pujo, Mary Sabbatino (Galerie Lelong, New York), Michel Pencreac'h, Charles Duprat, Fabrice Seixas, Christophe Pany, Hervé Woltèche, Fabien Moureau et toute l'équipe de la galerie kamel mennour.

© 2012 Alfredo Jaar.
© 2012 kamel mennour, Paris.
© 2012 l'auteur : Okwui Enwezor pour son essai / *The author: Okwui Enwezor for his essay.*
© 2012 pour les photographies de Charles Duprat, Fabrice Seixas et Cristobal Palma / *For the photographs by Charles Duprat, Fabrice Seixas and Cristobal Palma*

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de ce catalogue, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite de la galerie kamel mennour. /

All rights reserved. No part of this book may be reproduced by any means, in any media, electronic or mechanical, without prior permission in writing from kamel mennour gallery.

Dans le souci de la protection de l'environnement, ce livre est imprimé avec des encres végétales sur Condat Matt Périgord 170 g, certifié FSC, composé de fibres issues de forêts suivant une gestion responsable, ainsi que sur Munken Print White 150 g, papier également certifié FSC. /
In order to protect the environment, this book was printed in vegetable ink on Condat Matt Perigord 170 g, FSC certified, composed of wood fibers from responsible forest management, and on Munken Print White 150 g, FSC certified paper also.

Édition / *Publishing*

kamel mennour

kamel mennour
47, rue saint-andré des arts
paris 75006 france
tel +33 1 56 24 03 63
galerie@kamelmennour.com
kamelmennour.com

Coordination générale / *General coordination*
Jessy Mansuy-Leydier

Coordinatrice éditoriale / *Publishing coordination*
Emma-Charlotte Gobry-Laurencin

Graphisme original / *Original graphic design*
Yorgo Tloupas

Graphisme / *Graphic design*
Éloïse de Guglielmo & Amélie du Petit Thouars
(MOSHI MOSHI Studio)

Traductions / *Translations*
Michel Pencreac'h (Français / French)

Relectures / *Rereading*
Michel Pencreac'h

Production / *Printing production*
Seven7 - Liège
(info@seven7.be)

Impression / *Printing*
SNEL - Liège
(www.snel.be)

Distribution / *Distribution*

les presses du réel

www.lespressesdureel.com

ISBN 13 : 978-2-914171-40-3
30 €