

T.J. Demos

Reflecting on the unprecedented flow of contemporary art throughout the world today, as it trail-blazes new networks and energizes disparate local contexts, Gerardo Mosquera notes optimistically that “globalisation has certainly improved communications to an extraordinary extent, just as it has dynamised and pluralized cultural circulation while providing a more pluralist consciousness.”¹ He may be partly correct, even as he goes on to point out the dark underside of nationalism, xenophobia, and racism that persists. Still, Renzo Martens’ film, *Episode III: Enjoy Poverty*, set in the Democratic Republic of the Congo (DRC), provides a devastating alternative optic on the brutal nature of North-South relations of inequality and the exploitative image economy that stubbornly mediates it. Despite all its risks – perpetuating stereotypes of Africans as helpless victims, reducing Congolese people to neo-colonized servants and neophytes, reproducing a pornography of poverty – *Episode III* bears important lessons. Among them, a reality check for optimistic globalists and a lethal blow to the ambitions of concerned documentarians, especially those that seek to ameliorate suffering by representing abjection in developing countries. The scandal that is the film puts us squarely before the fault lines of globalization’s many crises today, including the disastrous fallout from neoliberal structural adjustment policies implemented in the global South, the failures of humanitarian practice and its compromised ethical discourse, and the paradoxes of a politically engaged photojournalism and contemporary art.

Consider the European photojournalists operating in the DRC who are featured in Martens’ film, shown producing images of dead militia men and starving children for the international media at fifty Euros a shot. The film uncovers how such famine photography flows into a global image industry running on poverty as fuel, unleashing a vicious cycle of profit, objectification, and sympathy that perpetuates clichés of Africans as helpless victims mired in misery, reducing spectators to depoliticized charitable donors. It is of course a long story, going back to the food shortages in Biafra during the 1968 Nigerian civil war, when journalists first produced horrific images of starving children meant to encourage relief aid.² A similar cycle beleaguers the international humanitarian industry – which, for critics like Martens, risks *exacerbating* conflicts more than mitigating their negative effects, in large part because NGOs not only service emergency victims (limiting their identity precisely to victimhood), but also depend on them, and importantly on their sensationalized images, to generate the funding streams that guarantee their continued existence.³

In this regard, the DRC is only one flashpoint for many such zones of conflict – think of Afghanistan, Iraq, Haiti, the Sudan – where we encounter an increasingly common logic of intervention that joins military response and humanitarian aid in the context of defunded public institutions and eroding national infrastructure, intertwining ethical imperatives and political justifications, challenging ruling concepts of legitimacy and legality. As social scientist Craig Calhoun points out, “Humanitarianism flourishes as an ethical response to emergencies not just because bad things happen in the world, but also because many people have lost faith in both economic development and political struggle” – dominant up until the end of the Cold War – “as ways of trying to improve the human lot.”⁴ This *ethical* response opens onto the wider quandaries of humanitarianism, including its lack of accountability, its self-perpetuat

T.J. Demos

In een beschouwing over de ongekeerde stroom hedendaagse kunst die momenteel de wereld overspoelt, de weg vrijmaakt voor nieuwe netwerken en uiteenlopende lokale contexten bezielt met nieuwe energie, merkt Gerardo Mosquera optimistisch op: ‘...de globalisering heeft de communicatie enorm verbeterd en ook de circulatie van cultuur dynamischer gemaakt en een pluralistischer bewustzijn teweeggebracht’.¹ Hij kan deels gelijk hebben, al wijst hij vervolgens ook op de duistere en onuitroeibare keerzijdes, zoals nationalisme, xenofobie en racisme. Een heel andere, ontluisterende kijk op de genadeloos ongelijke betrekkingen tussen Noord en Zuid en de perfide beeldeneconomie waarmee die hardnekkig in stand worden gehouden, biedt de film *Episode III: Enjoy Poverty* van Renzo Martens, opgenomen in de Democratische Republiek Congo (DRC). Natuurlijk bestaat het gevaar dat de film het stereotype beeld van Afrikanen als hulpeloze slachtoffers in stand houdt, het Congolese volk reduceert tot geherkoloniseerde knechten en onnozelaars en een pornografie van armoede reproduceert, maar toch biedt *Enjoy Poverty* belangrijke lessen. Een ervan is dat hij optimistische globalisten met beide benen op de grond zet en de ambities van bezorgde documentairemakers genadeloos onderuithaalt, vooral van diegenen onder hen die het lijden willen verlichten door de ellende in de ontwikkelingslanden te tonen. Martens scandaleuze film confronteert ons keihard met de vele crises in de huidige geglobaliseerde wereld, inclusief de rampzalige neveneffecten van de neoliberale, structurele aanpassingsprogramma’s zoals die in het zuidelijk halfrond worden uitgevoerd, de mislukkingen en het dubieuze ethische discours van de humanitaire praktijk, en

de paradoxen van politiek geëngageerde fotojournalistiek en hedendaagse kunst.

Denk bijvoorbeeld aan de Europese fotojournalisten die in Congo werken en in de film van Martens voorkomen: voor vijftig euro per opname maken ze voor de internationale media foto’s van dode militieleden en hongerende kinderen. De film onthult hoe dit soort hongerfotografie naadloos aansluit bij een wereldwijde beeldindustrie die op armoede als brandstof loopt en een vicieuze cirkel van winst, objectivering en medeleven in stand houdt, en daarmee het cliché van Afrikanen als hulpeloze, in ellende gedompelde slachtoffers – en de toeschouwer reduceert tot een gedepoliteerde schenker aan liefdadigheid. Het is natuurlijk een lang verhaal, dat ooit begon met het voedselgebrek in Biafra tijdens de burgeroorlog in Nigeria in 1968, toen journalisten voor het eerst gruwelijke beelden maakten van hongerende kinderen met als doel de noodhulp op gang te brengen.² Voor de internationale humanitaire industrie dreigt een soortgelijke cyclus die conflicten volgens Martens eerder zal *verergeren* dan de negatieve effecten ervan te verzachten, voornamelijk omdat NGO’s niet alleen de slachtoffers van rampen ‘bedienen’ (en hun identiteit reduceren tot louter hun slachtofferschap), maar ook van hen afhankelijk zijn, en dan vooral van overgedramatiseerde beelden van hen, om de geldstromen op gang te brengen die hun eigen voortbestaan garanderen.³

In dit opzicht is Congo maar één van de vele conflictgebieden – denk aan Afghanistan, Irak, Haïti, Soedan – waar sprake is van een steeds gangbaardere logica van interventies waarbij een militaire reactie gepaard gaat met humanitaire hulp, tegen een achtergrond van overheidsinstellingen zonder geld en een afbrokkelende nationale infrastructuur. In zo’n situatie raken ethische plicht en politieke rechtvaardiging met elkaar verstrengeld en wordt getornd aan heersende concepten van legitimiteit en legaliteit. De sociale wetenschapper Craig Calhoun verklaart: ‘Het humanitarisme floreert als ethisch antwoord op noodsituaties, niet alleen omdat er in de wereld

ing institutions that prioritize highly visible and mediatized conflicts over non-sensationalized areas of devastation, and its self-declared political “neutrality” that often inadvertently serves the interests of those in power rather than helping victims in need – exactly the problems that *Episode III* reveals in the DRC.⁵

Not unexpectedly, Martens fails in his central endeavor, representing the film’s focus: to train Congolese photographers to financially benefit from images of starvation, malnutrition, and violence, which are otherwise monopolized by European photojournalists who have exclusive access to the global media commissions. It turns out the Congolese cannot “enjoy poverty” in any other way than to submit to its irrevocable reality – a conclusion that we should all reject, which points to the politicizing energy the film inspires. Nevertheless we should take seriously Martens’ provocation, which he voices at a meeting of the World Bank shown in the film: that poverty is the Congo’s greatest “resource,” for which it receives huge sums of humanitarian aid. In doing so, his film implicates a range of international actors – multinational corporations carrying out resource extraction in the DRC, global financial institutions encouraging free trade over social welfare, self-promoting humanitarian organizations cleaning up the civil-war damage, and the media industry sensationalizing the whole carnival – all shown to be the key players in the massive racket that is globalization, continuous with its colonial past.

So, instead of a more equitable and inclusive New World Order, the present state of things, according to *Episode III*, equals more or less what the International Forum on Globalization calls “global economic apartheid.”⁶ According to this counter narrative, worldwide environmental devastation unfolds amidst endless brutal wars over precious resources, while a widespread and growing democratic deficit rules, as multinational corporations disregard national

sovereignty and their seemingly useless mechanisms of legal and economic accountability. Disaster capitalism keeps countries in the global South locked in the position of neo-colonialism via debt-servitude, providing fodder for the media industry that continues to feed off the spectacle, haunting European viewers who conveniently misrecognize the dreadful outcome of their governments’ policies as if it were an accident of nature. Such is the world Martens encounters in the DRC.

In another of the film’s parables, the artist visits a photography exhibition in Kinshasa showing black and white shots of toiling Congolese workers, images subsequently purchased for their aesthetic value by one white plantation owner. More than a matter of local scandal, the scene dramatizes a widespread dilemma of contemporary art: that of presenting the “politics of aesthetics” in contexts that paradoxically perpetuate an exploitative “distribution of the sensible” – of sheer consumerism, of voyeuristic enjoyment, of a false sympathetic proximity to the victimized that grants spectators distance from complicity in the wider situation of generalized economic inequality.⁷ The problem is of course not new; in fact, it identifies art’s difficult and longstanding location in a paradox endemic to liberalism, according to which art offers simultaneously: (1) a social-cultural progressivism supportive of human rights, individual freedoms, equality in principle, and concerned expressions of political sympathy with the oppressed; and (2) the tacit acceptance (or at least absence of a critique) of the wider economic system that perpetuates the very same social unfreedoms and global divisions against which (1) is posed – a paradox which has only grown more blatant in recent years. It is in this same context that we can locate the humanitarianism that has exploded since 1989, thanks to the end of ideological conflicts and the demolition of state welfare in the post-Cold War era, which has supplanted

erge dingen gebeuren, maar ook omdat veel mensen het vertrouwen kwijt zijn in zowel de economische ontwikkeling als de politieke strijd – die de toon zette tot aan het einde van de Koude Oorlog – ‘als manieren om het menselijk lot te verbeteren.’⁴ Dit *ethische* antwoord biedt ook zicht op de bredere dilemma’s van het humanitarisme, zoals het feit dat instellingen geen rekenschap hoeven af te leggen en er vooral op gericht zijn zichzelf in stand te houden, en hierdoor meer oog hebben voor de meer zichtbare en door de media gecoverde conflicten dan op minder spectaculaire rampgebieden. Een ander punt is hun zelfverklaarde politieke ‘neutraliteit’, waardoor ze vaak eerder de belangen van de machtigen dienen dan de slachtoffers helpen die de hulp nodig hebben – precies de problemen die *Episode III* in Congo aan het licht brengt.⁵

Het zal niemand verbazen dat Martens zijn centrale doelstelling, dat waar zijn film om draait, niet bereikt: Congolese fotografen te leren financieel te profiteren van de hongersnood, de ondervoeding en het geweld, die anders worden gemonopoliseerd door Europese fotojournalisten met hun exclusieve toegang tot mediaopdrachten. De Congolezen kunnen ‘profiteren’ dan door zich te onderwerpen aan haar onverbiddelijke realiteit – een conclusie die we allemaal moeten verwerpen, en dat is een indicatie van de politiserende energie die de film opwekt. Toch moeten we de provocatie van Martens, die hij uitspreekt op een in de film getoonde vergadering van de Wereldbank, goed ter harte nemen: dat de armoede Congo’s grootste ‘hulpbron’ is, waarvoor het land enorme sommen geld aan humanitaire hulp ontvangt. Hiermee wijst zijn film impliciet een hele reeks internationale actoren aan – multinationals die in Congo natuurlijke hulpbronnen winnen, mondiale financiële instellingen die liever vrije handel stimuleren dan zich in te zetten voor maatschappelijk welzijn, zichzelf promotende humanitaire organisaties die de schade van de burgeroorlog opruimen, en de media-industrie die het hele zaakje flink opblaast – als sleutelspelers in de

reusachtige globaliseringsuitspatting die in wezen een voortzetting is van het koloniale verleden.

De huidige situatie is dus volgens *Episode III* niet een nieuwe wereldorde die voor iedereen rechtvaardiger en toegankelijker is, maar min of meer gelijk aan wat op het Internationale Forum over Globalisering ‘mondiale economische apartheid’ werd genoemd.⁶ Volgens dit tegenverhaal vindt ten gevolge van onafgebroken meedogenloze oorlogen over kostbare hulpbronnen een wereldwijde milieuvernietiging plaats en zet een wereldwijd en groeiend democratisch tekort de toon, omdat multinationale bedrijven zich nu eenmaal niets gelegen laten liggen aan nationale soevereiniteit en schijnbaar nutteloze mechanismen als het geven van rekenschap, zowel in wettelijke als in economische zin. Het rampkapitalisme houdt het Zuiden via schuldsavernij in een positie van neokoloniale gevangenschap en voedt daarmee de media-industrie, die blijft gedijen op het spektakel en haar beelden loslaat op de Europese kijkers. Die laatsten zien die vreselijke resultaten van het beleid van hun regeringen gemakzuchtig aan voor een gril van de natuur. Dat is de wereld die Martens in Congo aantreft.

In een andere door de film getoonde parabel bezoekt de kunstenaar een fototentoonstelling in Kinshasa, waar zwart-witfoto’s worden getoond van zwoegende Congolese arbeiders, beelden die vervolgens om hun esthetische waarde worden aangekocht door een blanke plantage-eigenaar. Deze scène is niet zozeer een shockerend voorbeeld van een lokale misstand, maar maakt op suggestieve wijze duidelijk in welk dilemma de hedendaagse kunst verkeert: dat ze de ‘politiek van de esthetiek’ presenteert in contexten die juist de instandhouding bevorderen van een op uitbuiting gebaseerde ‘distributie van het zinnelijke’ – van puur consumentisme, van voyeuristisch genot, van een meelevende pseudo-nabijheid met de slachtoffers die de kijkers verschoont van medeplichtigheid aan economische ongelijkheid in bredere zin.⁷ Het probleem is natuurlijk niet nieuw; het bevestigt in feite alleen de lastige, al lang bestaande positie van de kunst

the struggle for political agency and economic justice. The current resurgence of political aesthetics, sometimes propped up with superficial reliance on fashionable theorists in the context of a globalizing art world funded by elite financial interests, only makes these critical considerations newly urgent.

As Hito Steyerl has recently observed, the “blind spot” of contemporary political art dedicated to global issues is to overlook the often compromised local conditions of its own production and display – a situation often reeking of the exploitation of armies of young female volunteers and funded by politically unsavory benefactors, such as multinational banks and arms dealers. In her view, “We could try to understand [art’s] space as a political one instead of trying to represent a politics that is always happening elsewhere.”⁸ She is surely right to point out this negligence; but it is, in my view, a false choice. We can and must work on multiple fronts, not one or the other. Which is the significance of Martens’ work: to critically locate political images in networks of consumption and distribution that support forms of inequality, putting himself in the midst of those networks and its contradictions and failures – or rather his self-constructed avatar of the do-gooder artist, as he walks around for much of the time with the camera trained on his own face in an insistent act of self-reflexive criticality. It is equally imperative for writers to reflect on these matters, to extend the debate via discourse and pedagogical contexts, to contribute to the growth of critical awareness. Instead of abandoning global politics for local art-world politics, we could try to connect them as overlapping spheres of complex entanglements.

It’s also important to resist the potential reductiveness of such critiques – that politically conservative contexts, funding bodies, and commercial institutions somehow completely determine, as if by necessity, the meaning of art; or that politically engaging work cannot operate in

unanticipated or strategic ways against the very contexts that frame it. Consider a recent comment by *Bidoun*-editor Negar Azimi: “What is the good of engaged art – whether it take the form of governmental critique or institutional critique or otherwise – when it is subsumed back into the system?”⁹ But who is to say that such work, no matter where it is presented, cannot inspire a politicization amongst unexpected viewers, or contribute to unsuspected alliances with social movements outside the gallery, or even inspire protests and manifestations? The problem with arguments that endow the “system” with a seemingly omnipotent power of co-optation is that they end up serving that very power, inadvertently licensing reactionary attacks on art’s political ambition. (One exemplary retort is Judith Butler’s inspiring consideration of the infamous digital images taken by US military contractors at Abu Ghraib prison, images that did inspire global protests after they escaped their secretive but precarious system of distribution – the moral being: there is no final system that can contain images, only endless “frames” of possibility with interpretive potentiality that cannot always be predicted and never completely controlled¹⁰). Certainly it is an accomplishment of Martens’ artwork that we are having these debates right now. Would it not represent an act of intellectual laziness, even a defeated conservatism, to abandon the politics of aesthetics to institutions that are only too happy to instrumentalize them? Why not engage a diversity of approaches, assess them individually and critically, but without forcing simplistic choices and posing false alternatives?

In that vein, let’s consider another model that critically investigates the relation between globalization’s image economy and humanitarian photojournalism: *The Sound of Silence*, 2006, by Alfredo Jaar. The Chilean-born artist has long focused on the documentary image’s intersection with media and politics, including subjects such as the conditions of labour and exploitation in the global South

in een paradox die eigen is aan het liberalisme en die inhoudt dat de kunst tegelijkertijd twee dingen biedt: (1) sociaal-culturele progressiviteit met een warm hart voor mensenrechten, individuele vrijheden en principiële gelijkheid, en bezorgde uitingen van politieke begaanheid met onderdrukten; en (2) de stilzwijgende acceptatie van (of althans afwezigheid van kritiek op) het bredere economische systeem dat die maatschappelijke onvrijheid en wereldwijde deling waartegen (1) zich teweer stelt, juist in stand houdt – een paradox die de laatste jaren alleen maar schrijnender is geworden. In diezelfde context kunnen we het humanitarisme situeren, dat dankzij het einde van de ideologische conflicten en de teloorgang van de staatswelzijnszorg in de periode na de Koude Oorlog sinds 1989 zo’n hoge vlucht heeft kunnen nemen, en dat in de plaats is gekomen van de strijd voor politieke zeggenschap en economische rechtvaardigheid. De huidige heropleving van de politieke esthetiek, soms onder oppervlakkige verwijzing naar modieuze theoretici in de context van een globaliserende kunstwereld die wordt gefinancierd door de belanghebbende financiële elites, maakt deze kritische overwegingen alleen maar opnieuw urgent.

Zoals Hito Steyerl onlangs opmerkte is de ‘blinde vlek’ van de hedendaagse politieke kunst die zich met mondiale kwesties bezighoudt dat ze vaak voorbijgaat aan de dubieuze plaatselijke condities van haar eigen productie en presentatie – een situatie waaraan vaak een luchtje hangt van uitbuiting van hele legers jonge vrouwelijke vrijwilligers en financiering door politiek verdachte weldoeners als banken en wapenhandelaren. Volgens Steyerl ‘zouden we kunnen proberen de ruimte [van de kunst] als een politieke ruimte op te vatten in plaats van te trachten een politiek te tonen die zich altijd ergens anders afspeelt’.⁸ Ze wijst terecht op deze blinde vlek, maar maakt volgens mij een verkeerde keuze. We kunnen en moeten op meerdere fronten actief zijn, niet op het ene of het andere. En daarin ligt het belang van Martens’ werk: dat het op kritische wijze politieke beelden aanwijst in consumptie- en

distributienetwerken die vormen van ongelijkheid bevorderen, en dat hij zichzelf midden in die netwerken en hun tegenstrijdigheden en mislukkingen plaatst – althans, zijn zelf geconstrueerde avatar van de goedbedoelende kunstenaar, want een groot gedeelte van de tijd richt hij de camera op zijn eigen gezicht, in een hardnekkig volgehouden houding van kritische zelfreflectie. Schrijvers hebben net zo goed de plicht over deze zaken na te denken, het debat via het discours en educatieve contexten uit te breiden en bij te dragen aan de groei van een kritisch bewustzijn. In plaats van de mondiale politiek in te ruilen voor een lokale, tot de kunstwereld beperkte politiek zouden we kunnen proberen de twee met elkaar te verbinden, en ze te zien als overlappende domeinen die op complexe wijze met elkaar zijn verstrengeld.

We moeten er ook voor waken dat dit soort kritiek te abstract wordt: dat de betekenis van kunst volledig en min of meer onvermijdelijk wordt bepaald in politiek conservatieve contexten, binnen financierende instanties en commerciële instellingen; of dat politiek geëngageerd werk niet op onvoorzien of strategische manieren kan ingaan tegen de contexten waarbinnen het tot stand komt. Denk in dit verband aan een recente opmerking van Negar Azimi, redacteur van *Bidoun*: ‘Wat is het nut van geëngageerde kunst – hetzij in de vorm van kritiek op de overheid, van institutionele kritiek of in wat voor vorm ook – als die weer wordt geabsorbeerd in het systeem?’⁹ Maar wie zegt dat zulk werk, waar het ook wordt gepresenteerd, bij onverwachte kijkers geen politieke bewustwording op gang kan brengen, of niet kan bijdragen aan onvoorzien bondgenootschappen met maatschappelijke bewegingen buiten de galerie, of zelfs kan leiden tot protesten en manifestaties? Het probleem met argumenten die aan het ‘systeem’ een schijnbare almacht tot inkapseling toeschrijven is dat ze uiteindelijk die macht juist versterken, en ongewild reactionaire aanvallen op de politieke ambities van de kunst legitimeren. (Een voorbeeldige repliek is de inspirerende beschouwing door Judith Butler over de beruchte digitale beelden

(e.g. gold mining in Amazonia in *Introduction to a Distant World*, 1985, and *Rushes*, 1986), the oil industry and environmental despoliation in Nigeria (*Geography = War*, 1991), and the corporate media's alternately spectacularizing and silencing approach to humanitarian emergencies outside the West, as with the 1994 genocide in Rwanda (*Untitled* (*Newsweek*), 1994).

The Sound of Silence follows suit by taking up Kevin Carter's infamous 1993 photograph of starvation in the Sudan used to illustrate a *New York Times* article about the country's civil-war crisis. The piece presents an eight-minute-long silent film inside a large container. The spatial arrangement choreographs a carefully controlled experience, beginning with a wall of fluorescent lights placed on its exterior, which blind viewers as they enter the dark architectural space following a green light. Inside, the film projects a running text, presented in a typewriter-like font, which recounts Carter's life as an anti-apartheid South African photojournalist, relaying the circumstances of his taking the famous photograph of a malnourished little Sudanese girl resting on the ground, who appeared near death while stalked by a hungry vulture. The photographer waited twenty minutes for a dramatic shot, hoping in vain that the creature would spread its wings, before he finally clicked the camera's shutter and chased the bird away. According to Jaar's account, he then "sat under a tree and lit a cigarette, talked to god, and cried." The film projects the ghastly image for an instant on the screen, curtailing the viewer's time to act as voyeur, but only after four strobe lights surprise viewers with a flash of light, as if to transform spectators into objects and make them interrogate their own relation to being photographically objectified. We learn that "no one knows what happened to the child." How does one relate to such an image in the art gallery context, and to Carter's own ethical dilemma – whether to give immediate assistance to a girl in need, or cruelly

withhold that assistance in order to make the most powerful image he could in the hope of generating international assistance for the Sudan's crisis? Was Carter not himself "another vulture on the scene," as one critic mentioned in Jaar's film asks, and do gallery visitors not become another in turn? Clearly Jaar's work deals with exactly these thorny questions. For Jacques Rancière, Jaar's work brings about a "different way of looking." By creating a "disruption of the normal relationships between textual messages and visible forms," the artist constructs spaces "where a completely new interweaving of words and forms can give mass death or mass exile its resonance."¹¹ The solution to the problem of media's spectacle of misery, then, is not to look away, but rather to look again in a different way. As Rancière writes, "The accusation of 'aestheticizing horror' is too convenient, shows too much ignorance of the complex entanglement between the aesthetic intensity of the exceptional situation taken in by a gaze, and the ethical or political concern to bear witness to the horror of a reality nobody is bothering to see."¹²

Yet I would argue that while this ethical questioning is important, Rancière does not go far enough; it is also urgent, in my view, to identify the wider framework in which such images circulate, and to move toward a systemic critique of humanitarianism and the media industry. Images like Carter's reproduce images of famine that motor crises – most notably when perpetrators stage a spectacle of violence readymade for cameras precisely to get aid, as has happened repeatedly in the Sudan, Sierra Leone, Zaire, and Somalia.¹³ Once we position ourselves as spectators and accept the ethical terms of the demand made on us – to be appalled at the horror, to sympathize, to bear witness – we have already been sucked into the logic of humanitarianism and risk becoming complicit in its larger situation. In this regard, it is significant that *The Sound of Silence* points out as well how, following Carter's grief-stricken

die Amerikaanse militairen in de Abu Ghraib-gevangenis maakten; foto's die wel degelijk tot wereldwijd protest leidden toen ze buiten hun geheime maar kwetsbare distributiesysteem terecht kwamen. De moraal hiervan is: beelden passen in geen enkel definitief systeem, er zijn alleen eindeloze 'kaders' van interpretatiemogelijkheden die niet altijd voorspelbaar en nooit volledig controleerbaar zijn¹⁰). Het is zeker een verdienste van het betreffende kunstwerk dat we die debatten momenteel voeren. Zou het geen daad van intellectuele luiheid zijn, zelfs van berustend conservatisme, om de politiek van de esthetiek over te laten aan instellingen die deze maar al te graag ten eigen bate aanwenden? Waarom zouden we geen verscheidenheid aan benaderingen inzetten en die stuk voor stuk kritisch beoordelen, maar zonder simplistische keuzes op te dringen en schijnalternatieven voor te stellen? Laten we vanuit dit perspectief eens kijken naar een model dat de relatie onderzoekt tussen de beeldeneconomie van de globalisering en humanitaire fotojournalistiek: *The Sound of Silence* (2006) van Alfredo Jaar. Deze in Chili geboren kunstenaar concentreert zich al vele jaren op de raakvlakken van het documentaire beeld met media en politiek, waarbij hij onderwerpen behandelt als arbeidsomstandigheden en uitbuiting in het mondiale Zuiden (bijvoorbeeld de mijnbouw in het Amazonegebied in *Introduction to a Distant World*, 1985, en *Rushes*, 1986), de olie-industrie en milieuverniëting in Nigeria (*Geography = War*, 1991) en de afwisselend sensatiebeluste en verdoezelende benadering door de commerciële media van humanitaire noodsituaties buiten het Westen, zoals bij de genocide in Rwanda in 1994 (*Untitled* (*Newsweek*), 1994). Ook *The Sound of Silence* hoort thuis in dit rijtje. Uitgangspunt is Kevin Carters beruchte foto uit 1993 van de hongersnood in Soedan, die als illustratie werd gebruikt bij een artikel in de *New York Times* over de door de burgeroorlog veroorzaakte crisis in dat land. Het werk bestaat uit een acht minuten durende film zonder geluid die wordt vertoond in een grote container. Met deze ruimtelijke opstelling wordt de beleving

van het werk zorgvuldig geregisseerd, te beginnen met een wand van aan de buitenkant van de container aangebrachte fluorescerende lichten, die de kijker verblinden als ze de donkere architectonische ruimte betreden zodra het licht op groen staat. Binnen wordt een tekst in typeletters geprojecteerd die Carters leven beschrijft als Zuid-Afrikaanse anti-apartheidsfotojournalist en de omstandigheden vermeldt waaronder hij zijn beroemde foto nam van een ondervoed Soedanees meisje dat op de grond ligt, zo te zien op sterven na dood en gadegeslagen door een hongerige gier. De fotograaf wachtte twintig minuten om een nog dramatischer shot te kunnen maken, in de ijdele hoop dat de gier zijn vleugels zou spreiden. Uiteindelijk drukte hij af en joeg de vogel weg. Volgens de beschrijving van Jaar ging hij vervolgens 'onder een boom zitten, stak een sigaret op, sprak met God, en huilde'. De film projecteert de gruwelijke foto heel even op het scherm – de voyeuristische neiging van de kijker wordt de pas afgesneden – maar eerst wordt de kijker verrast door een flits van vier stroboscopische lichten, die hem als het ware tot object maken en laten stilstaan bij de vraag hoe het is om tot fotografisch object te worden gemaakt. We lezen dat 'niemand weet wat er met het kind is gebeurd'.

Wat moet je aan met zo'n beeld in de context van een kunstgalerie, en met het ethische dilemma van Carter zelf: direct hulp bieden aan het meisje in nood, of haar die hulp wreed onthouden om een zo krachtig mogelijk beeld te kunnen maken in de hoop internationale hulp op gang te brengen voor de crisis in Soedan? Was Carter zelf niet 'ook een loerende gier', zoals een in Jaars film opgevoerde criticus zich afvraagt, en worden de galeriebezoekers dat op hun beurt niet ook? Het werk van Jaar draait duidelijk om deze netelige vragen. Volgens Rancière brengt Jaar een 'andere manier van kijken' teweeg. Door 'de normale relaties tussen tekstuele boodschappen en zichtbare vormen te verstoren' construeert de kunstenaar ruimtes waarin 'een volledig nieuwe verweving van woorden en vormen begrippen als massasterfte en

suicide months after winning the Pulitzer Prize for his Sudan photograph, his surviving daughter came to inherit the image, and its rights would be managed by the Corbis photo agency, owned by Bill Gates. As in Martens' film, this situation confronts us with the fact that the world's poor cannot even own the images of their own poverty. It is this larger analysis of photojournalism's location within the aid industry, and the relation of humanitarianism to neoliberal globalization that needs emphasis (and for further critical resources, we can turn to the archive of critical literature presented in Jaar's *The Marx Lounge*, which ambitiously attempts to bridge political theory and everyday space).

In a recent panel discussion on the "poverty pornography" that characterizes so many journalistic and artistic documentary approaches to sub-Saharan Africa, Achille Mbembe questions why such stereotyping and demeaning images continue to circulate and command attention.¹⁴ Considering Martens' and Jaar's work – despite themselves dealing in such images, thereby repeating the very objectionable practices they are otherwise posed against – it is clear that what drives the industry is the conjunction of liberal-humanitarian concern and neoliberal capitalist incentive, and in this regard these projects are worthy of critical debate. But even while they importantly expose the financial causes that drive the political economy of poverty porn, one can hardly disagree with Mbembe's important point that the danger remains of exhausting one's critical energies on such work while overlooking the many local African practices that show positive representations of collective solidarity and political agency posed against the media spectacle of African misery (even though I think the either/or imperative is, once again, a false alternative).

Consider in this light a third model that approaches African poverty and neoliberal globalization from an

African perspective: *Bamako*, 2006, by Malian director Abderrahmane Sissako. The feature-length film stages a political-legal theatre in order to place the central financial institutions of globalization on trial for the disastrous effect they've had on African economies and standards of living, subjecting its peoples to malnutrition, undernourishment, chronic illiteracy, unemployment, and to a lack of decent living conditions over the last few decades. The witnesses, including Mali's former culture minister Aminata Traoré, come before the court one after the next to tell their stories, mostly recounted by the anonymous sufferers of the austerity budgets the World Bank and IMF have forced onto struggling African nations through so much blackmail and coercion. "Africa is rich in natural resources, yet has been exploited, brutalised and impoverished," Traoré observes in her testimony: "I am against the fact that Africa's main characteristic in the eyes of the world is its poverty. Africa is rather the victim of its wealth."¹⁵ Her point is further clarified by witnesses who identify the outlandish disproportion of debt repayments foisted on African nations, repayments that typically take up nearly half of national budgets compared to the less than ten percent they can spend on social programs such as education, health care, and infrastructure. We thereby confront once again the global paradigm in which poverty doesn't simply exist as such – as if it were an accidental natural disaster – but is the result of the neo-colonial financial pillaging of Africa by G8 nations.¹⁶

Sissako was trained in Moscow during the 1980s, and as such represents one of the last in a line of filmmakers to participate in the revolutionary anti-colonial African cinema that stretches back to the 1960s and 70s, when figures such as Ousmane Sembène and Sarah Maldoror took part in skills exchange in the Soviet Union, generating a radical pedagogy and cinematic practice of resistance and politicization.¹⁷ Although it appears as a vanished history in today's post-Cold War context – without socialist nations

massaballingschap voelbaar maakt'.¹¹ De oplossing van het probleem van ellende als mediaspektakel is dus niet wegkijken maar opnieuw, maar anders kijken. Rancière schrijft: 'De beschuldiging dat de "ellende wordt geësthetiseerd" is te gemakkelijk en duidt op een al te grote onwetendheid van de complexe verstremgeling van enerzijds de esthetische intensiteit van de uitzonderlijke situatie die het oog registreert en anderzijds de ethische of politieke drang getuigenis af te leggen van de gruwelen van een werkelijkheid die eigenlijk niemand wil zien.'¹²

Maar al is dit soort ethische vragen belangrijk, toch vind ik dat Rancière niet ver genoeg gaat: naar mijn mening is het daarnaast dringend noodzakelijk om het bredere kader te identificeren waarbinnen zulke beelden circuleren en te komen tot een systematische kritiek van het humanitarisme en de media-industrie. Beelden als die van Carter zijn weergaven van een hongersnood die crises kunnen versnellen – met name als de daders de camera's een kant-en-klaar geweldsspektakel voorschotelen met de expliciete bedoeling hulp te krijgen, zoals herhaaldelijk is gebeurd in Soedan, Sierra Leone, Zaire (nu DRC) en Somalië.¹³ Op het moment dat we de rol van toeschouwer op ons hebben genomen en de ethische voorwaarden die daarmee verbonden zijn hebben geaccepteerd – ontzet zijn over de gruwelen, meelevens, ervan getuigen – zijn we al meegezogen in de logica van het humanitarisme en lopen we de kans medeplichtig te worden aan de bredere werking ervan. In dit licht is het van belang dat *The Sound of Silence* ook vermeldt dat Carter enkele maanden nadat hij voor de betreffende foto de Pulitzer Prize had gewonnen, uit radeloosheid zelfmoord pleegde, dat zijn dochter de foto erfde en dat de rechten ervan zouden worden beheerd door het fotoagentschap Corbis, dat eigendom is van Bill Gates. Net als in de film van Martens drukt deze gang van zaken ons met de neus op het feit dat de armen van de wereld niet eens eigenaar zijn van de beelden van hun eigen armoede. Het is deze bredere analyse van de positie van de fotojournalistiek binnen

de hulpindustrie en de relatie van het humanitarisme met de neoliberale globalisering die de nadruk moet krijgen (voor meer kritische bronnen kunnen we terecht bij het archief van kritische literatuur dat in Jaar's *The Marx Lounge* wordt gepresenteerd en waarmee hij een ambitieuze poging doet de kloof tussen politieke theorie en alledaagse ruimte te overbruggen).

In een recente paneldiscussie over de 'armoedeporno' die de journalistieke en artistieke benadering van Afrika ten zuiden van de Sahara zo vaak kenmerkt, vraagt Achille Mbembe zich af waarom dergelijke stereotiepe en vernederende beelden blijven circuleren en de aandacht blijven opeisen.¹⁴ Als we kijken naar het werk van Martens en Jaar – die ondanks zichzelf in dit soort beelden handelen en daarmee de laakbare praktijken herhalen waartegen ze ageren – is duidelijk dat het de combinatie is van liberaal-humanitaire bezorgdheid en neoliberale kapitalistische prikkels die de industrie drijft, en dat maakt het de moeite waard deze projecten te bediscussiëren. Maar ook al worden in dit werk de financiële mechanismen achter de politieke economie van de armoedeporno aan de kaak gesteld, toch kan men het moeilijk oneens zijn met Mbembes belangrijke argument: dat het gevaar blijft bestaan dat men zijn kritische energie aan dit soort werk opgebruikt, maar de vele plaatselijke Afrikaanse initiatieven over het hoofd ziet die positief getuigen van collectieve solidariteit en politieke zeggenschap als tegenwicht tegen het mediaspektakel van de Afrikaanse ellende (al ben ik ook nu weer van mening dat het onjuist is uitsluitend in termen van of/of te denken).

Vanuit deze invalshoek wil ik een derde model presenteren waarin de armoede in Afrika en de neoliberale globalisering vanuit Afrikaans perspectief worden benaderd: *Bamako* (2006) van de Malinese regisseur Abderrahmane Sissako. In deze film op speelfilmengte wordt een politiek-juridisch theater opgezet om de financiële instellingen die een centrale rol spelen in de globalisering voor de rechtbank ter verantwoor

to support militant cinema against neoliberal regimes, we confront an NGOcracy of humanitarian depoliticization – Sissako importantly makes a crucial stand against the current forms of imperialism. As such, he joins the ranks of other African artists and collectives who continue to struggle for political resistance, for a decolonization from corporate globalization, and for practices that strengthen local communities, self-governance, and sovereign independence.¹⁸

Rather than perpetuate the image economy of African poverty, *Bamako* generates a community space of politicization directed against global financial arrangements, a space that animates local protest culture and activism against the World Bank and the IMF. Setting up a makeshift set in the midst of a domestic courtyard, the film interweaves legal testimony about the devastating effects of global financial instruments with scenes featuring the diversity, vibrancy and also the banality of Malian everyday life. In other words, the film goes beyond the negative fatalism of media and artistic stereotypes that Okwui Enwezor condemns as “Afro-pessimism.”¹⁹ In this regard it is significant that *Bamako* has not only been screened in European film festivals and the like, but has also been shown to local audiences in the same courtyard where the film was shot; in other words, the film transcends divisions between North and South, and attempts to build political solidarity across those borders.

These still-emerging trade routes and communication networks – including the South-South axis that Mosquera calls to be further developed – do pose fresh possibilities for the circulation of imagery and information that can join transnational political alliances and artistic sharing across the growing geographical divisions of political, economic, and social inequality. Especially in the context of the ongoing rightwing movement of European and American political discourse and the widening gaps between North and South, it is crucial to develop these connections toward a transformative political project, one of social and economic justice,

rather than allowing the forces of homogenization, economic inequality, and anti-democracy to continue unchallenged. If Martens and Jaar identify the barriers, Sissako points a way forward. At the end of *Bamako*'s trial, the court aptly sentences the World Bank and the IMF to serve humanity for perpetuity, and in fidelity to their original mandate – to foster long-term development and poverty reduction. That is, even as one witness laments, “why waste your time? No one will listen.”

T.J. Demos is a critic and a Reader in the Department of Art History, University College London, and the co-curator of ‘Uneven Geographies: Art and Globalization’ (Nottingham Contemporary, 2010). Writing widely on modern and contemporary art, he is the author of *Migrations: Contemporary Art and the Politics of Globalization* (forthcoming, Duke University Press), *The Exiles of Marcel Duchamp* (MIT Press, 2007), and *Technology/Transformation: Wonder Woman* (Afterall/MIT Press, 2010).

- 1 Gerardo Mosquera, “Art and Cultural Interactions in a Globalised World,” *Stedelijk Museum Bureau Amsterdam Newsletter*, no. 120 (2011), p. 6.
- 2 Not surprisingly, it was around the same time that artists and writers like Allan Sekula and Martha Rosler articulated some of the most powerful critiques of what Sekula terms the “pornography” of documentarism. See Allan Sekula, “Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation,” in *Dismal Science: Photo Works, 1972-1996* (Normal: University Galleries, Illinois State University, 1999); and Martha Rosler, “In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography),” in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, ed. Richard Bolton (Cambridge: MIT Press, 1993).
- 3 See Linda Polman, *The Crisis Caravan: What's Wrong with Humanitarian Aid?*, trans. Liz Waters (New York: Metropolitan, 2010), and Alex De Waal, *Famine Crimes: Politics & The Disaster Relief Industry in Africa* (London: African Rights & the International African Institute, 1997).
- 4 Craig Calhoun, “The Idea of Emergency: Humanitarian Action and Global (Dis)order,” *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, ed. Didier Fassin and Mariella Pandolfi (Cambridge, MA: Zone Books, 2010), 18.

ding te roepen voor het rampzalige effect dat ze hebben gehad op de Afrikaanse economieën en levensstandaard: in de loop van de afgelopen decennia hebben ze volkeren blootgesteld aan slechte voeding, ondervoeding, chronisch analfabetisme, werkloosheid en een gebrek aan fatsoenlijke leefomstandigheden. De getuigen, onder wie de voormalige Malinese cultuurminister Aminata Traoré, vertellen een voor een voor de rechtbank hun verhaal. De meeste getuigen die aan het woord komen zijn echter anonieme slachtoffers van de schrale budgetten die de Wereldbank en het IMF de worstelende Afrikaanse landen via chantage en dwang heeft opgedrongen. ‘Afrika is rijk aan natuurlijke hulpbronnen, maar is uitgeput, gekoeioneerd en verzwakt’, merkt Traoré in haar getuigenis op: ‘Ik verzet me tegen het feit dat armoede in de ogen van de wereld het voornaamste kenmerk is van Afrika. Afrika is eerder het slachtoffer van zijn rijkdom.’¹⁵ Haar betoog wordt verder verhelderd door getuigen die wijzen op de buitenproportionele schuldaflossingen die de Afrikaanse landen krijgen opgelegd, aflossingen die doorgaans bijna de helft van de nationale begroting opslokken, terwijl minder dan tien procent ervan kan worden besteed aan sociale programma’s als onderwijs, gezondheidszorg en infrastructuur. Hier stuiten we opnieuw op het mondiale paradigma waarin armoede niet simpelweg als zodanig bestaat, maar het resultaat is van de nekoloniale plundering van Afrika door de G8-landen.¹⁶

Sissako heeft in de jaren tachtig in Moskou gestudeerd en is als zodanig een van de laatste van een reeks filmmakers die de revolutionaire antikoloniale Afrikaanse cinema vertegenwoordigen die in de jaren zestig en zeventig ontstond. Figuren als Ousmane Sembene en Sarah Maldoor namen destijds in de Sovjet-Unie deel aan een deskundighedsuitwisselingsprogramma dat uitmondde in een radicale onderwijs- en filmpraktijk van verzet en politisering.¹⁷ Hoewel dat in de huidige wereld van na de Koude Oorlog een overblijfsel van een verleden lijkt – aangezien er geen socialistische landen meer zijn die een militante cinema kunnen financieren die zich afzet

tegen neoliberale regimes, hebben we nu te maken met een gedepoliteerde, humanitaire NGO-cratie – neemt Sissako op cruciale wijze stelling tegen de huidige vormen van imperialisme. Als zodanig sluit hij zich met zijn film aan bij andere Afrikaanse kunstenaars en collectieven die zich sterk blijven maken voor politiek verzet, voor bevrijding van het juk van de globalisering door het bedrijfsleven, en voor activiteiten die lokale gemeenschappen sterker maken en zelfbestuur, soevereiniteit en onafhankelijkheid bevorderen.¹⁸

In plaats van de beeldeneconomie in stand te houden creëert *Bamako* een eigen, gezamenlijke politieke ruimte, gericht tegen mondiale financiële regelingen, een ruimte die een lokale cultuur van protest en activisme tegen de Wereldbank en het IMF stimuleert. De film, waarin een provisorisch decor wordt opgezet op de binnenplaats van een huis, verweeft rechtbankgetuigenissen over de verwoestende effecten van mondiale financiële instrumenten met scènes waarin de diversiteit, vitaliteit en ook de gewoonheid van het dagelijks leven in Mali te zien zijn. Met andere woorden, de film stijgt uit boven het stereotiepe, negatieve fatalisme in media en kunst, door Okwui Enwezor veroordeeld als ‘Afro-pessimisme’.¹⁹ In dit licht is het van belang dat *Bamako* niet alleen is vertoond op de Europese filmfestivals en dergelijke, maar ook ter plaatse aan de lokale bevolking, op dezelfde binnenplaats als waar de film is opgenomen; met andere woorden, de film overstijgt de verdeling tussen Noord en Zuid, en probeert politieke solidariteit op te bouwen over die grenzen heen.

Deze nog prille handelsroutes en communicatienetwerken – inclusief de Zuid-Zuid-as die volgens Mosquera verder ontwikkeld moet worden – bieden nieuwe mogelijkheden voor de circulatie van beelden en informatie die deel kan gaan uitmaken van transnationale politieke bondgenootschappen en artistieke banden over de toenemende geografische tweedeling van politieke, economische en sociale ongelijkheid heen. Met name in de context van de huidige rechte tendensen in het Europese en Amerikaanse discours en de

- 5 See Philip Gourevitch, "Alms Dealers: Can you provide humanitarian aid without facilitating conflicts?" *The New Yorker* (October 11, 2010) and Linda Polman, *War Games: the Story of Aid and War in Modern Times* (London: Viking, 2011).
- 6 See John Cavanagh et al., eds., *Alternatives to Economic Globalization: A Better World is Possible: A Report of the International Forum on Globalization* (San Francisco, CA: Berrett-Koehler, 2002), p. 33.
- 7 I use the language of Jacques Rancière, whose work I believe helps us to critically analyze the situation, not fall into its trap, even though he neglects to deal with this situation. See Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004)
- 8 Hito Steyerl, "Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy," *e-flux* no. 21 (December 2010).
- 9 Negar Azimi, "Good Intentions," *Frieze* 137 (March 2011).
- 10 Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?* (London: Verso, 2009).
- 11 Jacques Rancière, "Theater of Images," in *Alfredo Jaar: The Politics of Images*, ed. Nicole Schweizer (Zurich: JRP Ringier, 2007), 78-79.
- 12 Ibid. Griselda Pollock, in her essay "Not-Forgetting Africa: The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying, and Knowing/Understanding in the Positioning of the View by the Work of Alfredo Jaar, in *Alfredo Jaar: The Politics of Images*," 117, argues similarly: "Jaar feels called upon, by his refusal to look away from what is happening in the world to and around Africa, to examine not only what our current regimes of representation do in this double bind of representation and the disposition of the viewer of the representation, but also the very conditions under which the artist can draw attention to the new complexities and ineffectuality of representation in a mediatic age that is ostensibly always watching but not always seeing."
- 13 See Gourevitch, "Alms Dealers," and Polman, *The Crisis Caravan*.
- 14 See the panel on "Poverty Pornography? A Critical Analysis of Contemporary Photographic Practice in Africa," with Them-binkosi Guniwe, Khwezi Gule, Gabi Ngcobo and Achille Mbembe, moderated by Ayana Jackson, at Gallery MOMO, Johannesburg, South Africa, August 5, 2010. (Mbembe's statement is available online at: <http://witspress.book.co.za/blog/2010/08/20/video-achille-mbembe-on-poverty-pornography/>).
- 15 Traoré continues: "I would rather talk about pauperization than poverty. In talking of pauperization, you pinpoint the mechanisms."
- 16 For further evidence, see James Ferguson, *Global Shadows:*

Africa in the Neoliberal World Order (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2006).

- 17 See "Cine-geographies of the Militant Image," the recent issue of *Third Text*, Volume 25, Issue 1 (2011), guest edited by Kodwo Eshun and Ros Gray.
- 18 Consider, for instance, Le Groupe Amos, founded in 1989 in Kinshasa: Composed of social and political activists, they use pedagogical tools such as essays, pamphlets, cartoons, theatrical productions and radio broadcasts to educate and raise awareness of violence against women, democratic election processes, build local histories and culture, and work with illiterate communities via vernacular languages such as Lingala, Kikongo, Swahili and Tshiluba. See Okwui Enwezor, "The Production of Social Space as Artwork: Protocols of Community in the Work of Le Groupe Amos and Huit Facettes," in *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, eds. Blake Stimson and Gregory Sholette (University of Minnesota Press, Minneapolis), 223-52.
- 19 See Owui Enwezor's title essay in *Snap Judgments: New Positions in Contemporary African Photography* (New York: International Center of Photography, 2006).

Front page image: Alfredo Jaar, *The Sound of Silence*, 2006 (detail of installation)

groeïende kloof tussen Noord en Zuid is het van cruciaal belang deze banden uit te laten groeien tot een transformatief politiek project, een project van sociale en economische rechtvaardigheid, in plaats van de krachten van homogenisering, economische ongelijkheid en antidemocratie ongestoerd hun gang te laten gaan. Waar Martens en Jaar de barrières aanwijzen, daar laat Sissako de weg vooruit zien. Aan het einde van het proces in Bamako veroordeelt de rechtbank de Wereldbank en het IMF toepasselijk tot het voor altijd dienen van de mensheid, geheel in overeenstemming met hun oorspronkelijke mandaat: om ontwikkeling op de lange termijn te bevorderen en de armoede terug te dringen. Ook al klaagt een van de getuigen: 'Waarom zou je je tijd verspillen? Er luistert toch niemand.'

T.J. Demos is criticus en lector bij de faculteit Kunstgeschiedenis van University College in Londen, en medecurator van 'Uneven Geographies: Art and Globalization' (Nottingham Contemporary, 2010). Hij schrijft over een breed gebied van moderne en eigentijdse kunst en is auteur van *Migrations: Contemporary Art and the Politics of Globalization* (nog te verschijnen, Duke University Press), *The Exiles of Marcel Duchamp* (MIT Press, 2007) en *Technology/Transformation: Wonder Woman* (Afterall/MIT Press, 2010).

- 1 Gerardo Mosquera, 'Kunst en culturele interacties in een geglobaliseerde wereld', *Nieuwsbrief Stedelijk Museum Bureau Amsterdam*, nr. 120 (2011), p. 6.
- 2 Het is niet verrassend dat rond dezelfde tijd kunstenaars en schrijvers als Allan Sekula en Martha Rosler scherpe kritieken formuleerden van wat Sekula de 'pornografie' van de documentaire noemt. Zie Allan Sekula, 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)', in *Dismal Science: Photo Works, 1972-1996* (Normal: University Galleries, Illinois State University, 1999); en Martha Rosler, 'In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)', in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, red. Richard Bolton (Cambridge: MIT Press, 1993).
- 3 Zie Linda Polman, *De crisiskaravaan: achter de schermen van de noodhulpindustrie* (Amsterdam: Balans, 2008), en Alex De Waal, *Famine Crimes: Politics & The Disaster Relief Industry in Africa* (Londen: African Rights & the International African Institute, 1997).
- 4 Craig Calhoun, 'The Idea of Emergency: Humanitarian Action and Global (Dis)order', *Contemporary States of Emergency: The Politics of Military and Humanitarian Interventions*, red. Didier Fassin en Mariella Pandolfi (Cambridge, MA: Zone Books, 2010), p. 18.
- 5 Zie Philip Gourevitch, 'Alms Dealers: Can you provide humanitarian aid without facilitating conflicts?' *The New Yorker* (11 oktober 2010) en Linda Polman, *War Games: the Story of Aid and War in Modern Times* (London: Viking, 2011).
- 6 Zie John Cavanagh e.a., red., *Alternatives to Economic Globalization: A Better World is Possible: A Report of the International Forum on Globalization* (San Francisco, CA: Berrett-Koehler, 2002), p. 33.
- 7 Ik hanteer het idioom van Jacques Rancière, wiens werk ons volgens mij kan helpen de situatie kritisch te analyseren en niet in dezelfde val te trappen, ook al gaat hijzelf de kwestie uit de weg. Zie Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, vert. Gabriel Rockhill (London: Continuum, 2004)
- 8 Hito Steyerl, 'Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Postdemocracy', *e-flux* nr. 21 (december 2010).
- 9 Negar Azimi, 'Good Intentions', *Frieze* 137 (maart 2011).
- 10 Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?* (Londen: Verso, 2009).
- 11 Jacques Rancière, 'Theater of Images,' in *Alfredo Jaar: The Politics of Images*, red. Nicole Schweizer (Zürich: JRP Ringier, 2007), p. 78-79.
- 12 Ibid. Griselda Pollock, in haar essay "Not-Forgetting Africa: The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying, and Knowing/Understanding in the Positioning of the View by the Work of Alfredo Jaar", in *Alfredo Jaar: The Politics of Images*, p. 117, hanteert gelijksoortige argumenten: 'Door zijn weigering weg te kijken van wat er gebeurt in de wereld in en rond Afrika voelt Jaar zich aangesproken om niet alleen te onderzoeken hoe ons representatieregime werkt in deze dubbele verstrengeling van het representeren en de positionering van de kijker van deze representatie, maar ook onder welke condities de kunstenaar de aandacht kan verleggen naar de nieuwe complexiteit en ineffectiviteit van representatie in het mediale tijdperk waarin schijnbaar altijd wordt gekeken maar niet altijd wordt gezien'.
- 13 Zie Gourevitch, 'Alms Dealers', en Polman, *De crisiskaravaan*.
- 14 Zie de paneldiscussie over 'Poverty Pornography? A Critical Analysis of Contemporary Photographic Practice in Africa', met Them-binkosi Guniwe, Khwezi Gule, Gabi Ngcobo en Achille Mbembe, onder voorzitterschap van Ayana Jackson, in Gallery MOMO, Johannesburg, Zuid-Afrika, 5 augustus 2010, (Mbembes uitspraak is online beschikbaar op: <http://witspress.book.co.za/blog/2010/08/20/video-achille-mbembe-on-poverty-pornography/>).
- 15 Traoré vervolgt: 'Ik heb het liever over verpaupering dan over armoede. Door van verpaupering te spreken leg je de vinger op de mechanismen.'