

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 22: Collabroation Christian Boltanski, Jeff Wall

Rubrik: Collabroation Christian Boltanski, Jeff Wall

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

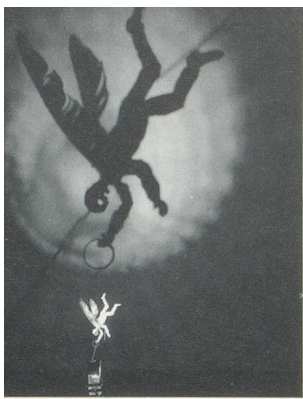


CHRISTIAN BOLTANSKI, AUTEL DE LYCÉE CHASES AND /UND 6 INDIVIDUAL STUDENTS FROM LE LYCÉE CHASES, 1986-87. (THE YDESSA HENDELES FOUNDATION, TORONTO, PHOTO: ROBERT KEZIERE)

Collaborations CHRISTIAN BOLTANSKI ■ JEFF WALL

JEFF WALL, THE JEWISH CEMETERY / DER JÜDISCHE FRIEDHOF, 1980. CIBACHROME TRANSPARENCY / DIAPOSITIV, 24 1/2 x 90 1/8" / 62 x 229 cm ED. 3





DIDIER SEMIN

An Artist of Uncertainty

In some respects Boltanski is an artist for the general public: his references to the style of amateur photographers, to the popular press and, more recently, to religious tradition are directed at everybody, and play on a whole register of emotions which are both simple and far-reaching. In other respects, however, which are related to the indecisive nature of the works he produces and the constant shuttling of the personage between truth and illusion, he is an avant-garde artist in a direct line from the ready-made of Marcel Duchamp and a contemporary of the provocations of Marcel Broodthaers. We will only understand him if we make the effort to straddle the twin banks of truth and falsehood, of the moralist and the trickster, in the stimulating anxiety of indecision.

After a period, a period he now wants to forget, when he made paintings (on frames, on canvases, with colours and binding element), Boltanski's ambition in 1968 was to work in cinema. It was because the director of the Ranelagh, whom he had spoken to with a view to producing some short films, had seen in his home some strange objects he had knocked up that he had his first exhibition in this

famous theatre in Paris' 16th arrondissement. They were showing Polanski films at the time; he enjoyed being congratulated by people who had mixed up the names. Boltanski never attempts to correct errors, he thinks that nothing should be sure, established, "pigeonholed" (he sees this as the role of art). His work is protean, like the archetypal 20th century art which developed its own territories when experimentation in classical terrains of painting and sculpture was exhausted or seemed to be.

What is a Boltanski? In 1970 and '71 when he sends photos and a key to 30 or 40 people and informs them that he walked on such a day on such a spot, neither the photos, nor the key, nor the walk, nor the act of mailing, nor the announcement alone can be said to constitute a work which is dualistic, both the event and the trace of the event. The little volumes, brochures, post cards and multiple images printed at his initiative – often taken from family photographs – are they works? The catalogue of a recent exhibition in Chicago says they are, and quite logically classifies as works their reproduction in a Pompidou Centre catalogue, no doubt waiting for the day when another museum will classify the reproductions of the Chicago catalogue. In a work, in the classical sense of the word, there are two registers: one, formal, which is the object of all discourse;

DIDIER SEMIN is curator at the Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC, and author of the book "Christian Boltanski," Art Press, Paris 1988.

the other, sentimental and religious, which is the object of all desire. The fact that a state or a collector pays millions of dollars for the *IRISES* of Van Gogh can only be described as an Act of Faith towards a relic. Boltanski's work is about the relic (he likes to compare the work of the Western artist to that of the Oriental philosopher: to communicate through example those values words cannot contain). His almost exclusive love of photography explores the somewhat ritual element of the procedure: sensitive film restores to us a light which at a given moment has touched it. As Roland Barthes says in *CAMERA LUCIDA*, with photography one cannot contest the fact that something was there. This proof value, which also applies to the relic, of a trace of some real event preserved, is contained in the photograph independently of all objective facts of date, name and connection with the subject. The rather vague photos of Boltanski's latest work are deeply disturbing; we have seen them or photos resembling them in a thousand newspapers: there are murderers and victims, whom we cannot distinguish one from the other, but their image is still stronger than when we are able to make them out or make out something resembling them by means of a caption. In another room we are confronted by a wall of biscuit tins, the kind we have all used at one time or another to keep things in: we know – but with a knowledge touching on faith because we are not going to check – that they all contain papers, Christian Boltanski's personal archives built up over the years. In the sixties Manzoni closed up in cardboard tubes, then in metal tubes, lines painted on rolls of paper sometimes hundreds of meters long. Before this, Marcel Duchamp had taken two metal plates and bolted them together over a ball of string in which he had placed an unidentified object, calling the whole thing *A BRUIT SECRET* (With a Secret Noise). The least sacred, most ironic aspect of art in fact touches on the most religious of vocations: to give men something to preserve, something to respect. Boltanski accepts and even anticipates this religious reading: in the *Salpêtrière*, at the Venice Biennale, he has referred to the popular culture of religious imagery. The biscuit boxes topped by a photo and a little lamp watching over them are called altars,

and the title of his exhibition in the U.S.A. (*LESSONS OF DARKNESS*) is taken from the Christian liturgy.

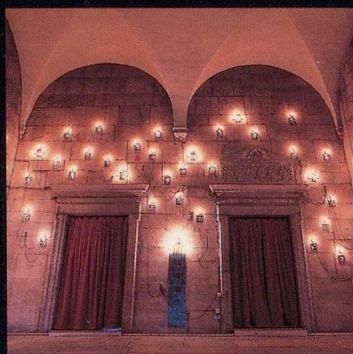
Unsure as to its definition, its limits, the work is also unsure of its status: ready-made, sentimental trace of a past event, or religious relic?

For Boltanski does not believe in Truth, or in any case not in one truth. His work is autobiographical, but it teaches us nothing about him: it only teaches us that we cannot know people, that we cannot stop them slipping through our fingers by accumulating information about them, and that life is not a succession of listable events. Everything Boltanski does bears the mark of indecision, or more accurately of the necessary coming and going between opposites. When we photograph a face, we want to preserve it, but in fact we add a little to its disappearance: death is the passing of a subject into the state of an object, of a living being into what Boltanski calls "the heap of mud." He says he is greatly interested today by this transformation of the subject into the object, and his accumulations of clothing bring to mind the period when, considering subjects in the same terms as goods, you murdered them with the cold certainty of the industrial production line.

If Boltanski can be defined, it is perhaps by this idea of passage: in the same way that in his biography there is nothing that could be false, that death is present in the procedures that try to capture life, there is in the work of the artist something of the high-priest and something of the charlatan. Boltanski transforms shards of nothing into art, bits of cardboard, lumps of sugar, old photos, but plays the game of showing us that this transformation is also mere illusion, that this art is also the nothing or next to nothing from which it has sprung. There is in this work a distant echo of the Vanities of the 18th century and of the dances macabres of the Middle Ages (some of Boltanski's works, particularly the *SHADOWS* are quite close formally), but it is a vanity of vanities: Boltanski is a moral artist, profoundly so, but also one who mocks morality because he sees in art no other value than absolute uncertainty.

(Translation from the French: Charles Penwarden)

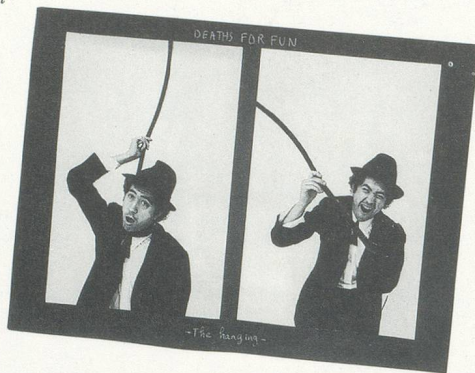
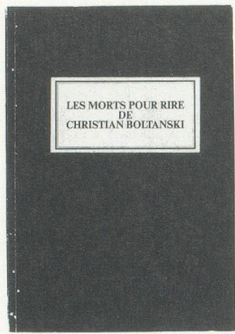
CHRISTIAN BOLTANSKI, LEÇONS DE TÉNÉBRES / LESSONS OF DARKNESS, 1986,
SALPÊTRIÈRE PARIS, BIENNALE VENEZIA. (PHOTOS: A. MORIN)



RECHTS / RIGHT:

CHRISTIAN BOLTANSKI, LES ARCHIVES-DÉTECTIVE, 1987, 408 PHOTO-
GRAPHS, 110 METAL BOXES CONTAINING MAGAZINE ARTICLES, 21 DESK
LAMPS, 12'4" x 50' / 3,7 x 15,2 m. (THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO,
(PHOTO: ROBERT KEZIERE)





CHRISTIAN BOLTANSKI, DEATHS FOR FUN AND SAYNÈTES COMIQUES, 1974.

Ein Künstler der Unbestimmtheit

DIDIER SEMIN

In mancher Hinsicht ist Boltanski ein Künstler fürs grosse Publikum: seine Bezugnahmen auf den Stil der Amateurphotographie, auf die Erfolgspresse und neuerdings auf die religiöse Tradition sprechen jedermann an und bedienen sich eines Registers einfacher und ernster Emotionen. In anderer Hinsicht, nämlich in bezug auf den unbestimmten Status seiner Werke und das ständige Schwanken der Person zwischen Wahrheit und Illusion, ist er ein Künstler der Avantgarde, Erbe der Ready-mades von Marcel Duchamp und der provokativen Würfe Marcel Broodthaers. Man kann ihn nur verstehen, wenn man selber die gegensätzlichen Positionen des Wahren und des Falschen, des Moralisten und des Gauners einnimmt sowie den anregend-unruhigen Zustand der Unbestimmtheit teilt.

Nach einer Periode, von der er nicht mehr hören mag und in der er malte (auf Rahmen, auf Leinwand, mit Farben und Bindemittel), wollte Boltanski 1968 Filme

machen. Weil der Direktor des Ranelagh, an den er sich im Zusammenhang mit der Herstellung kleiner Filme gewandt hatte, bei ihm seltsame Bricolage-Objekte entdeckte, machte er seine erste Ausstellung in jenem berühmten Kinosaal des 16. Arrondissements. Man zeigte dort Filme von Polanski, und Boltanski liess sich gerne beglückwünschen, verwechselte man ihn doch wegen des Namens mit dem Regisseur. Boltanski deckt Irrtümer nie auf, ihm gefällt es (er hält es für die Rolle der Kunst), wenn nichts sicher, festgelegt, «verstaubt» ist. Sein Werk hat verschiedenste Gestalten und widerspiegelt die Kunst des 20. Jahrhunderts, die entstand, indem sie sich ihr eigenes Territorium erfand, nachdem die Erforschung des klassischen Terrains der Malerei und Bildhauerei ihre Möglichkeiten erschöpft hatte oder glaubte, sie erschöpft zu haben. Was macht ein Werk von Boltanski aus? Als er 1970 und 1971 an 30 oder 40 Personen Photos und einen Schlüssel schickt sowie mitteilt, an dem und dem Tag an dem und dem Ort spazierengegangen zu sein, sind es weder die Photos noch der Schlüssel, weder der Spaziergang noch die Über-sendung oder Mitteilung für sich genommen, die das

DIDIER SEMIN ist Konservator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC, und Autor der Publikation «Christian Boltanski», Art Press, Paris 1988.

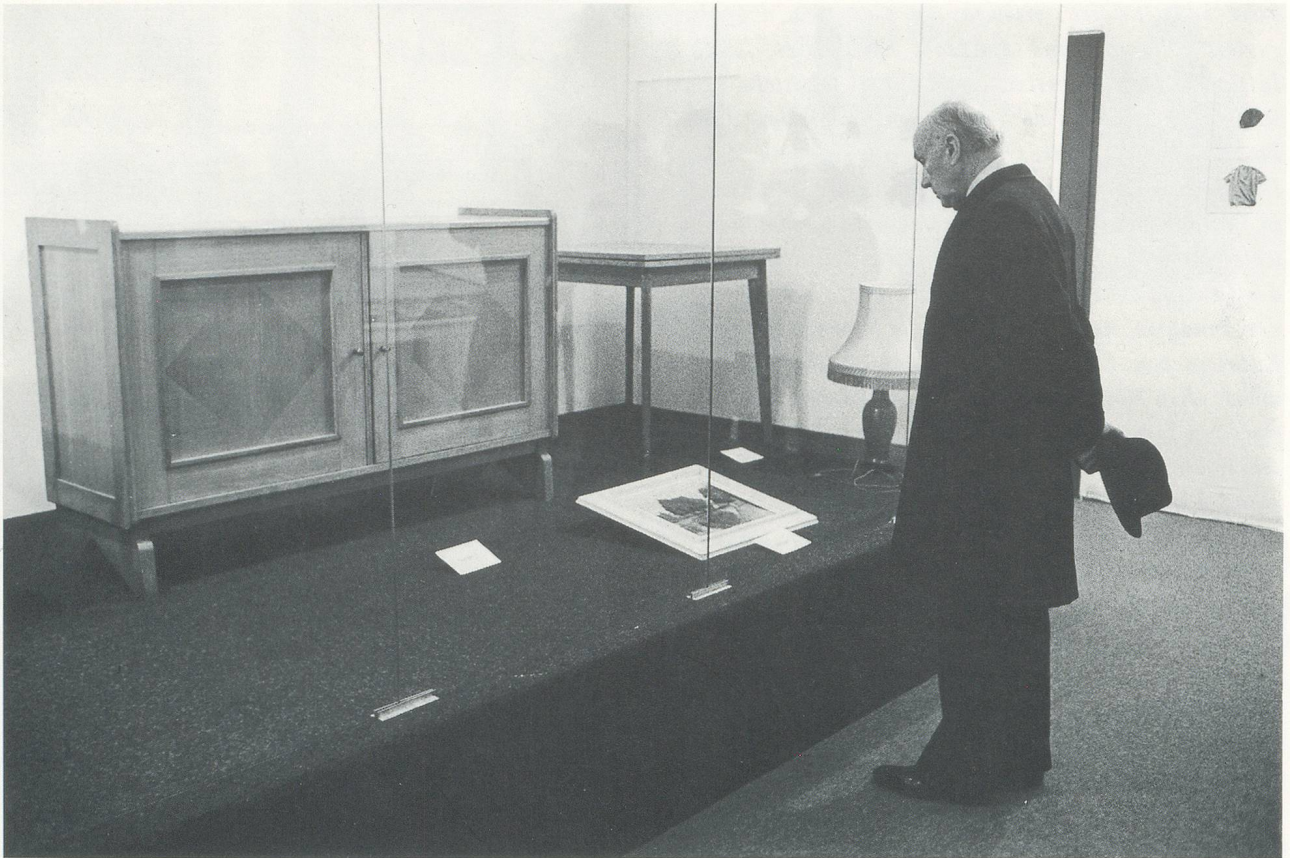
Werk konstituieren, vielmehr ist dieses ein doppeltes, zugleich Ereignis und Spur des Ereignisses. Die auf Initiative des Künstlers gedruckten Büchlein, Broschüren, Postkarten und verschiedenen Bilder, die oft Familienporträts wiedergeben – sind sie denn Werke? Der Katalog einer kürzlich abgehaltenen Ausstellung in Chicago antwortet: ja, und deklariert konsequenterweise dieselben Bilder als Werke, die in einem Katalog des Centre Pompidou reproduziert waren, zweifellos in der Annahme, dass ein Museum die Reproduktionen des Katalogs von Chicago ebenfalls als Werk deklarieren würde. Ein Werk im klassischen Sinn kennt zwei Register: ein formales, das Gegenstand aller Erörterungen ist, sowie ein sentimentales und religiöses, das Gegenstand aller Begierden ist. Die Tatsache, dass ein Staat oder ein Sammler Van Goghs SCHWERTLILIEN für eine unvorstellbare Zahl von Millionen Dollars ersteht, kann nur als Glaubensakt gegenüber einer Reliquie begriffen werden. Boltanski (er liebt es, die Arbeit des westlichen Künstlers mit der des östlichen Philosophen zu vergleichen: durch das Beispiel Werte mitzuteilen, die durch Worte nur unzulänglich erfasst werden) spricht in seinem Werk von dieser Reliquien-Geschichte. Seine geradezu exklusive Vorliebe für die Photographie hängt mit der gewissermassen rituellen Seite des Verfahrens zusammen: der empfindliche Film gibt ein Licht wieder, das ihn, in einem bestimmten Moment, berührt hat. Wie Roland Barthes in DIE HELLE KAMMER sagt, kann die Photographie nicht bestreiten, dass etwas da war. Diese Beweiskraft, die auch der Reliquie und jeder erhaltenen Spur eines realen Ereignisses eignet, verkörpert die Photographie unabhängig von jeder objektiven Gegebenheit, von Datum, Name, Ort. Die etwas unscharfen Photos von Boltanskis letzten Arbeiten erschüttern uns, wir haben sie – oder ähnliche – in Tausenden von Zeitungen gesehen: Mörder, Unschuldige, die man nicht unterscheiden kann, deren Bild jedoch stärker wirkt als eines, das wir mit Hilfe von Legenden entziffern.

In einer andern Arbeit sind wir mit einer Wand von Biskuit-Schachteln aus Blech konfrontiert, Schachteln wie wir sie alle einmal benutzt haben, um dies oder jenes unterzubringen: wir wissen – doch mit einem Wissen, das an Glauben grenzt, weil wir nicht verifizieren werden –, dass sie alle Papiere enthalten, die ganzen persönlichen Archive Christian Boltanskis,

récit-souvenir

Mon grand-père, David Boltanski, était chanteur à Odessa et, une fois, son père le gifla parce qu'il avait parlé avec des jeunes gens russes. Il était d'une famille pauvre et très religieuse. C'est en chantant des airs d'opéras italiens qu'il rencontra ma grand-mère qui, elle, était la fille d'un riche marchand. Puis, un jour, mon grand-père tomba malade et comprit qu'il ne pourrait plus jamais chanter. Il décida alors de partir pour la France. Pendant le voyage, il fut étonné de la politesse des employés de chemin de fer et débarqua à Paris un dimanche. Il chercha tout de suite du travail et entra dans le premier atelier qu'il vit ouvert à la sortie de la gare. On lui demanda des certificats, il montra ses mains. C'est ainsi qu'il fut engagé comme ouvrier carrossier. Ma grand-mère était amoureuse et elle avait beaucoup pleuré quand mon grand-père était parti. Elle s'enfuit finalement de chez elle en emportant un énorme samovar et en laissant une lettre à son père. A Vienne, elle envoya un télégramme à mon grand-père qui vint l'attendre à la gare. Il était habillé en ouvrier et avait le visage fatigué et vieilli. Elle eut du mal à le reconnaître. Puis, il l'amena dans sa chambre, au sixième d'un immeuble de la rue des Volontaires et la laissa au milieu des valises non défaits pour aller travailler. Restée seule dans la chambre, ma grand-mère pleura et pensa un moment à repartir pour Odessa. Mais elle n'osa pas, à cause de la lettre qu'elle avait laissée et de toutes les espérances de bonheur qui y étaient écrites.





CHRISTIAN BOLTANSKI, INVENTAR DER GEGENSTÄNDE EINER FRAU AUS BADEN-BADEN /
INVENTORY OF OBJECTS THAT BELONGED TO A WOMAN IN BADEN-BADEN, CNAC 1974. (PHOTO: J. FAUJOUR)

gesammelt in vielen Jahren. In den sechziger Jahren hatte Manzoni – zuerst in Karton-, dann in Metallrohre – auf Papier gezeichnete Linien gesteckt, die oft mehrere hundert Meter lang waren. Vor ihm hatte Marcel Duchamp in eine zwischen zwei Metallplatten befestigte Schnurspule einen nichtidentifizierten Gegenstand gesteckt und das Ganze *A BRUIT SECRET* (Mit geheimem Geräusch) genannt. Gerade das im höchsten Masse Unheilige, Ironische in der Kunst grenzt an das Religiöse mit seiner Funktion, den Menschen Gegenstände zum Bewahren, zum Verehren zu geben. Boltanski akzeptiert solch religiöse Lesart und leistet ihr Vorschub: In seinen Ausstellungen in der Salpêtrière in Paris und an der Biennale von Venedig bezog er sich auf die volkstümliche religiöse Bilderwelt. Die Biskuitschachteln, über denen sich ein Photo und ein brennendes Lämpchen befinden, erinnern an Altäre, und der

Titel seiner Ausstellung in den USA (*Lessons of Darkness*) ist der christlichen Liturgie entnommen.

Unbestimmt ist das Werk nicht nur in bezug auf seine Definition und seine Grenzen, sondern auch in bezug auf seinen Status: handelt es sich um ein Ready-made, um die sentimentale Spur eines vergangenen Ereignisses oder um eine moderne Reliquie?

Boltanski glaubt nämlich nicht an die Wahrheit, jedenfalls nicht an eine Wahrheit der Dinge. Sein Werk ist autobiographisch, doch bringt es uns nichts über ihn bei: es bringt uns lediglich bei, dass die Menschen Unbekannte bleiben, dass sie sich auch dann entziehen, wenn man viele Daten über sie sammelt, dass das Leben nicht aus einer blossen Abfolge von Ereignissen besteht, die man aufzeichnen kann. Boltanskis gesamte Arbeit trägt den Stempel der Unbestimmtheit, oder genauer: des notwendigen Pendelns zwischen



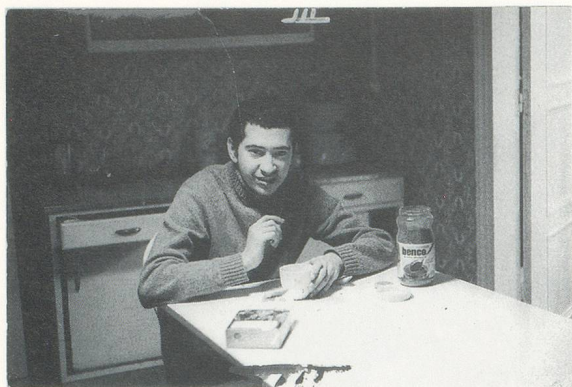
CHRISTIAN BOLTANSKI, LA FÊTE DE POURIM,
MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST BASEL, 1989. (PHOTO: CHRISTIAN BAUR)

den Gegensätzen. Wenn man ein Gesicht fotografiert, will man es festhalten, in Wirklichkeit aber trägt man ein wenig zu seinem Verschwinden bei: der Tod ist der Übergang eines Subjekts in den Zustand eines Objekts, eines Lebewesens in das, was Boltanski einen «Haufen Dreck» nennt. Boltanski interessiert sich heute erklärtermassen sehr für diese Verwandlung des Subjekts in ein Objekt, und seine Anhäufungen von Kleidern rufen eine Zeit in Erinnerung, als man menschliche Subjekte wie Waren behandelte und mit derselben kalten Gewissheit umbrachte, wie sie bei der Einrichtung eines Fabrikfliessbands herrscht.

Wenn Boltanski durch irgend etwas «definiert» werden kann, dann durch diese Idee des Übergangs: so wie es nichts in seiner Biographie gibt, was nicht ebenso gut falsch sein könnte – so wie in den Verfahren, die das Leben wiederzugeben suchen, der Tod nistet –,

verrät die Arbeit des Künstlers sowohl den Priester wie den Scharlatan. Boltanski verwandelt jede Kleinigkeit in Kunst: Kartonfetzen, Zuckerstücke, alte Photos, doch er versucht uns zu zeigen, dass diese Verwandlung ebenfalls Illusion ist, dass diese Kunst eben jene Kleinigkeit oder Nichtigkeit repräsentiert, der sie entsprungen ist. In Boltanskis Werk findet man ein fernes Echo der Vanitas-Darstellungen des 17. Jahrhunderts bzw. der Totentänze des Mittelalters (gewisse Arbeiten, vor allem die Schatten, sind diesen sogar formal ziemlich nahe), doch handelt es sich um eine vanitas vanitatum: Boltanski ist ein zutiefst moralischer Künstler, der sich indes auch über die Moral mokiert, weil er der Kunst keine andere Funktion zuerkennt als die absolute Unbestimmtheit.

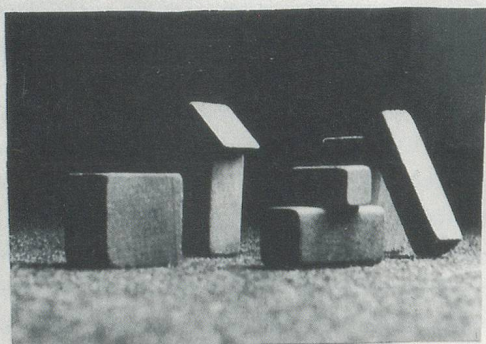
(Übersetzung aus dem Französischen: Ilma Rakusa)



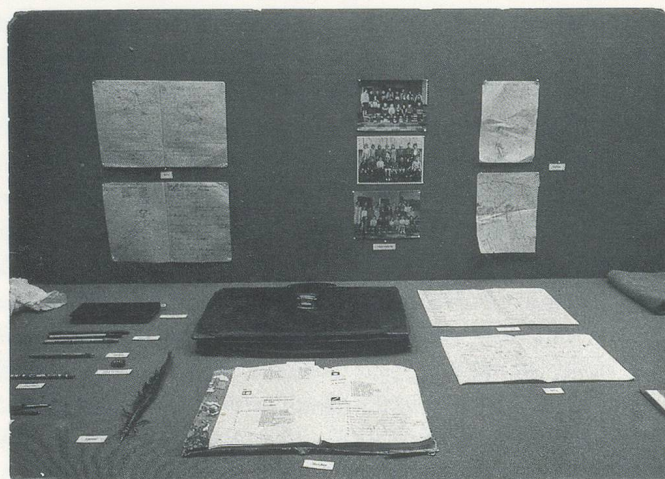
RECONSTRUCTION OF GESTURES AND CHANSONS OF BOLTANSKI'S CHILDHOOD /
REKONSTRUKTION DER GESTEN UND LIEDER VON BOLTANSKIS KINDHEIT, 1970-72



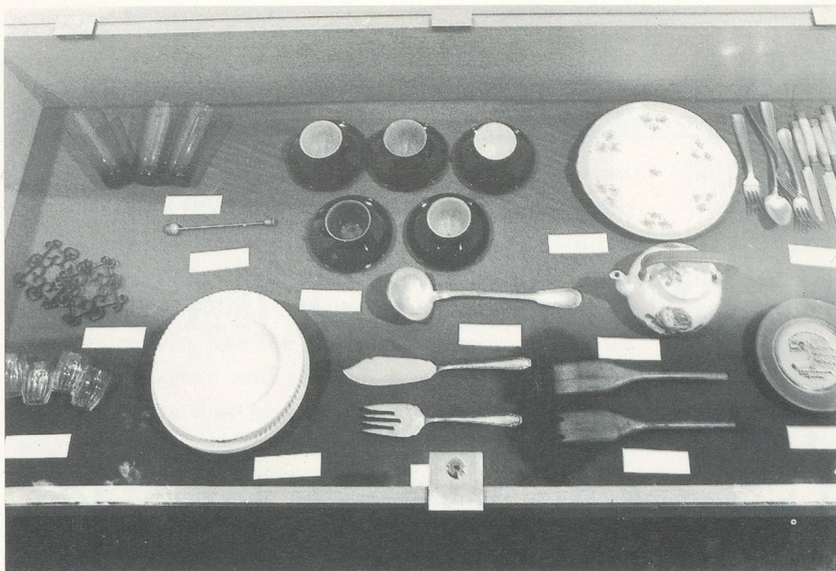
christian boltanski jouant aux cubes - 1946.



cubes de christian boltanski retrouvés en 1969.



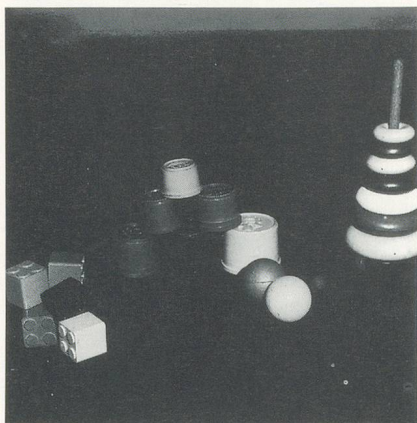
CHRISTIAN BOLTANSKI EXHIBITION, LOUISIANA MUSEUM HUMLEBAEK, 1974



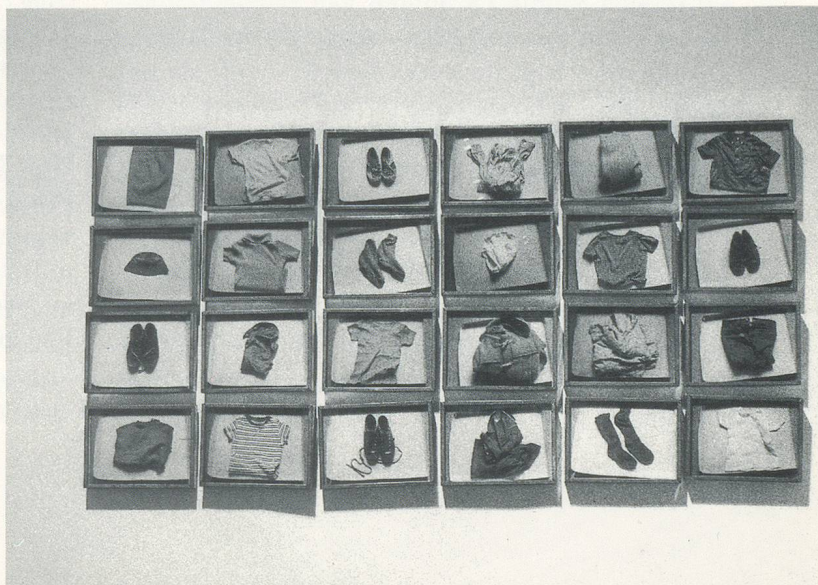
Christian Boltanski

CHRISTIAN BOLTANSKI, INVENTORY OF
OBJECTS THAT BELONGED TO A WOMAN IN
BOIS-COLOMBE / INVENTAR DER GEGEN-
STÄNDE EINER FRAU AUS BOIS-COLOMBE
(DETAIL), 1974.

COMPOSITION THÉÂTRALE ET PHOTO-
GRAPHIQUE, 1977/81



THE CLOTH OF FRANÇOIS C. / DIE KLEIDER DES FRANÇOIS C., 1972.



THE WHITE AND THE BLACK: AN INTERVIEW WITH CHRISTIAN BOLTANSKI

GM: Tell me about this piece you are working on using images of 3,000 dead Swiss.

CB: Obituaries in a local newspaper in the canton of Valais, Switzerland, are published with a photograph of the deceased. The thing about pictures of dead people is that they are always taken when the subjects are alive, all tanned, muscular, and smiling. The photo replaces the memory. When someone dies, after a while you can't visualize them anymore, you only remember them through their pictures.

Often people who don't know me very well take pictures of me. I often think that it would be funny if this turned out to be the picture of my "cold meat" you know, the picture that accompanies one's obituary. I try to make them believe that I am an athlete, which is hard, or that I am an old Jew, which is easier. I want them all to be different.

GM: Why are you working with images of 3,000 dead Swiss?

CB: Because Switzerland is neutral. There is nothing more neutral than a dead Swiss. Before, I did pieces with dead Jews but "dead" and "Jew" go too

well together. It is too obvious. There is nothing more normal than the Swiss. There is no reason for them to die, so they are more terrifying in a way. They are us.

GM: Why this delectation of the dead?

CB: I don't really know myself. We are all so complicated, and then we die. We are a subject one day, with our vanities, our loves, our worries, and then one day, abruptly, we become nothing but an object, an absolutely disgusting pile of shit. We pass very quickly from one stage to the next. It's very bizarre. It will happen to all of us, and fairly soon too. Suddenly we become an object you can handle like a

stone, but a stone that was someone. There is no doubt something sexual about it.

Now I am working with photographs and clothing. What they have in common is that they are simultaneously presence and absence. They are both an object and a souvenir of a subject, exactly as a cadaver is both an object and a souvenir of a subject. Clothing reminds you of the person who was in it. It's

GEORGIA MARSH is an artist living in New York and an old friend of Christian Boltanski.

an experience everyone has had: when someone in the family dies you see their shoes, see the form of their feet. It is a hollow image of the person, a negative. It might sound pretentious but what I am really interested in is the soul, which differentiates a subject from an object, which differentiates someone from nothing. One of the reasons that I always work with large numbers, like the 3,000 dead Swiss, is that we are all the same and all different. What is always fascinating is that every being is interchangeable, and at the same time each one has had a very different life with different desires. I did the piece about the children of Dijon, the one with all the little lights

around it, for the Catholic festival, All Saints' Day, which is about the idea that every human being is holy. I had a couple of hundred photographs of young adolescents, all fairly ugly, and yet each one is different from the others and each one is holy, so I put the little lights around them as if each one were a saint. There is something interesting about the idea of a herd, that becomes dust, identical rotting objects. And yet each one had different hopes and desires. There is a phrase from Kundera that I really like: "The old dead should make room for the young dead."

GM: You often mention your Jewish heritage in talking about your work, but your iconography is based in Catholic ritual.

CB: I really share the two influences. Generally though, people do not see the Christian part, though it is very important. In the United States people rarely saw that side. I borrow many religious forms, but of course, since I had a Christian upbringing,

there are many things in my thinking that are bound up with Christianity. The idea of guilt, for instance, weighs very heavily in my work, and the idea of the corruption of the body, which is bound up with Jansenism, the almost physical rot of the body.

GM: As in your early pieces with the little objects in the biscuit tins, and now in the later ones with the clothing?

CB: You know there is a Jansenist art tradition around the idea of the Vanities. The idea of grace, of sin – or, as in the pieces using DETECTIVE magazine – about innocence. Those are pieces that are really quite Catholic, but there is also a side that I believe is quite Jewish, that is about memory and a world that has disappeared, about being the last survivor. There is a whole Jewish mythology around the idea that there was a marvelous world, the Holy Land, Jerusalem, which was lost and to which we hope to return. After that there were the ghettos in Poland which disappeared. There is the idea of a lost era, of a people near its end, like a candle flame that can go out at any time and survives by a sort of miracle. My work is bound to a certain world that is bordered by the White Sea and the Black Sea, a mythic world that doesn't exist and I never knew, a sort of great plain where armies clashed and where the Jews of cul-

ture lived – because the other Jews have nothing to do with me. This is the same place that Kiefer speaks of, and Kantor, the great Polish playwright. So all three of us speak about this mythical place. Kiefer is the one who occupies it, he is the army, present by a sort of physical weight, obvious, hitting you over the head. Someone like Kantor, a Catholic Pole, is the irony, the derision, the clever peasant. And I am the Jew who flees. We each have a place in it. My activity is almost always derisory, phantasmagorical, like in *LES OMBRES*. It has a transient quality. My monuments are not made of bronze, but of tin. They are biscuit boxes. My clothing is not of lead but of real cloth that will rot. It is something light, you could pack up and carry on your back. Things that don't last. My work will disappear: that comes from the tradition of the Jews of Central Europe. My work is caught between two cultures, as I am. To be a Jew is

also to choose to be a Jew, as I have decided to be a Jew. There is a rapport between the image of the

Romantic artist and the Jew. They are both people with a destiny to accomplish and at the same time, on earth, they are nothing.

GM: Which is also a Christian myth.

CB: I think that the function of art is very close to the function of religion. The fact of being chosen is always before God and not before men, so we don't know if the fact of our being artists is interesting to God or whether or not we have really been chosen. It is very close to the way of life of the mystics. There is always the possibility that God will abandon you, that you are mistaken, or that you will get lost. But unfortunately I am not religious.

God always lays traps, and success is one of them. God loves His monks more than His bishops. The saints were more often monks. The thing that counts

is to live like saints. Warhol and Beuys were both great saints who led exemplary lives.

A couple of years ago a friend of mine was staying in the same hotel as Beuys. The museum was far away, so Beuys very kindly offered him a ride in his car. They drove most of the way his Bentley and then stopped about a hundred yards from the museum. Beuys got out, took his bicycle from the trunk and pedaled the rest of the way to the museum. Some people are shocked by this story, but I think what is important is the example he gives. The facts don't count.

GM: So then what makes Warhol a saint?

CB: The one who doesn't believe in God becomes the one who does; it is the same thing. Warhol destroyed himself for art. Even more than Beuys, he gave his life entirely to art. He himself was nothing more than an art object. Like a saint sitting on a column for 20 years.

Like Warhol says, I have become a machine. There is nothing left of me. I am nothing more than what others hope for, I am their desire. I died a long time ago. One of the first things that I did as an artist was to

send a handwritten letter to 15 people I didn't know. It was a suicide letter from someone who was very unhappy, half-crazy, and going to kill himself. I was very unhappy at the time and I think that if I hadn't been an artist, if I had written only one letter, I probably would have killed myself. But since I was an artist, I wrote 15. I played with death, with the idea of suicide. I displaced it from personal to collective terms. I was no longer unhappy, I represented unhappiness. When you represent, you no longer live, like an actor.

GM: I remember pieces you did of invented childhoods, lots of childhoods.

CB: I had a lot of difficulties with my childhood for different reasons, so I invented one, or rather, so many that I no longer have any childhood. I have

erased it by inventing so many false memories. An artist plays with life and no longer lives it.

GM: Your work is very pathetic.

CB: I want to make people cry. Art should give people emotions.

GM: You want to make TEAR-JERKERS?

CB: I want to be a popular artist. ANYBODY who goes to one of my shows cries, from the cleaning

woman to the curator. Some refuse, but most people respond. That is exactly what I would hope for. Of

course that could also be a criticism, that my art is heavy-handed, that I lay it on too thick. But I want to elicit emotion. This is difficult to say; it sounds ridiculous, unfashionable, but I am for an art that is sentimental. Certain artists are afraid of burning

their fingers, their art is totally based on intelligence. They want to keep a certain distance between themselves and what they do. Art is really emotional in the first degree.

GM: But you are very much a formalist.

CB: But I don't want it to show. I want the formalism to serve up the emotionalism. For example, take the biscuit tins; they are Minimal objects, cubes, very close to objects by Donald Judd. But biscuit tins in France are also childhood objects with many associa-

tions. The task is to create a formal work that is at the same time recognized by the spectator as a sentimentally charged object. Everyone brings their own history to it.

GM: Have you noticed different reactions to your work in different countries?

CB: Well, in the United States or in Israel people make a lot more of the association with the Holocaust, which is not true because my work is not about the Holocaust. In *LES ENFANTS DE DIJON*, for example, I asked 200 children for their photographs and made a permanent installation of them in Dijon. Twelve years later, in 1985, I worked with these same photos again, since these children were now dead: not really dead, but my images of them were no longer true. The children in the photos no longer existed, so I decided to make a monument to the glory of childhood now dead. In New York, absolutely everyone interpreted this piece as being photos of dead children in the concentration camps. And yet they were obviously children of the '70s, little French kids. In Germany, where people tend to deny those things, people will not see that, or will see it to a lesser degree. Everyone sees what they want to see. I did a

piece at the last Documenta in which the walls were covered with the kind of metal grid that one finds in the storerooms of museums, and on it I hung all the photos I had used during my artistic life, even some personal pictures. So there were about 800 pictures hung in a wire cage in a little room about three meters by two meters. I called it *RESERVE*. All the Americans who saw it, saw a gas chamber. Now, naturally, that wasn't completely absent from my thoughts either. But it was in no way indicated. I have never used images that came from the camps, it would be impossible for me, it would be something too shameful to use, too sacred. My work is not about the camps, it is after the camps. The reality of the Occident was changed by the Holocaust. We can no longer see anything without seeing that. But my work is really not about the Holocaust, it's about death in general, about all of our deaths.

GM: There is the death en masse. But what has your Minimal esthetic to do with death?

CB: Crosses... The thing that strikes me is the disorder. When you see pictures of catastrophes there is always a terrible disorder. The ground is always covered with bits of clothing everywhere. It must be the explosion that undresses everyone and throws their clothes everywhere.

At the Basel Museum I did a piece which had half a ton of used clothes on the floor, which of course

smelled. People had to walk over them. For the spectators it was a very painful thing to do because you sank into them and it was like walking on bodies. So I turned them all into murderers. There was also a certain pleasure in walking on all that clothing, which they felt, so they were completely implicated in it. They were murderers.

GM: They were also the next victims, walking over the cadavers.

CB: Yes, but then, we are both. I think the Holocaust showed us this, that we can be killers and that the people we love the most, who are the closest to us, are almost always killers too. Germany was the country with the most culture and philosophy in Europe. Maybe having that knowledge about ourselves could make us a little less killers. So the clothing was a kind of parable. The adults had a very hard time with that

piece but the children loved it. It was very colorful. They kicked around in it and threw pieces of clothing into the air. There was more than one way to read it, I said nothing, I let them each take it on their own terms. They walked into a room filled with old clothing, that's all. Of course, for me it was a piece about guilt, but I also completely accepted those who didn't see that.

GM: The innocent.

CB: A few years ago I had the idea that the artist was someone who holds a mirror and that all those who look in this mirror recognize themselves, but each one sees a different image. The one who holds the mirror has no further existence. Since to live, for

me anyway, has always been something extremely difficult and horrible, I think that I became an artist so that I would no longer have to live. That is a very Christian idea, to give yourself entirely to others, that you are nothing but their image.

GM: There again you are offering yourself as the Lamb of God to save a few souls.

By hoping to make us each "a little less killer," you are offering us a state of grace.

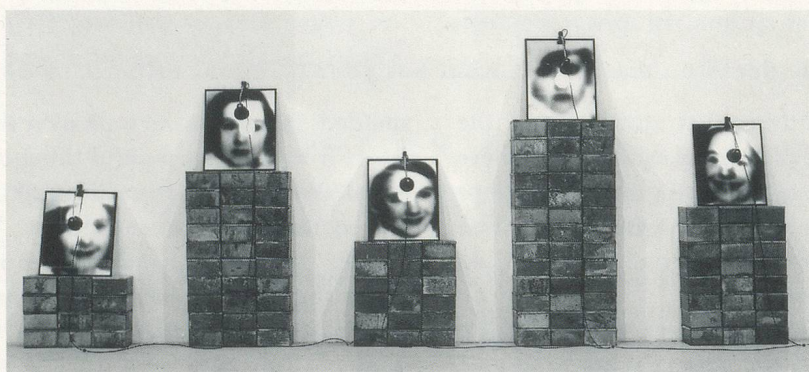
CB: I am also Rasputin. I spoke a lot about sainthood earlier but artists are also despicable con men. I like Rasputin because I think he is an image of the Fool who goes poorly dressed into the homes of the

rich. Rasputin was the opposite of these people, and he laid a bomb on them. At the same time that he was a fake, he was also a true believer who represented the whole Russian people.

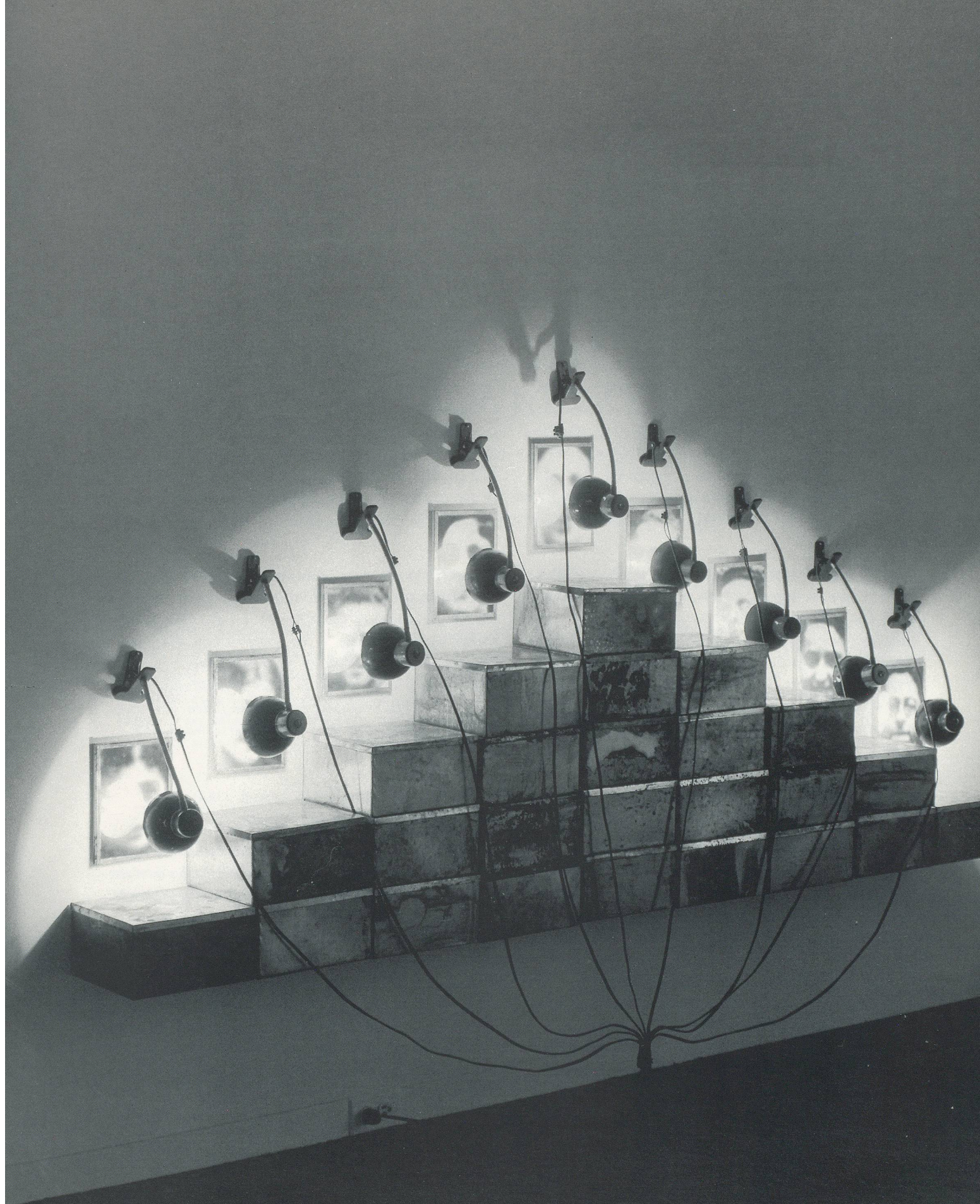
GM: You are very messianic.

CB: Yes, a dubious Messiah though. Art is Utopian. It is very pretentious, but even though I am in the art world I try to say things to people, important things that can change or at least modify people, like a preacher. If I didn't believe that, I wouldn't do my

job. I do it for myself, to understand, but it is also to give to people, even knowing that I am bound to the art world, vain and ambitious. Aren't all preachers like that?



CHRISTIAN BOLTANSKI, MONUMENT (LA FÊTE DE POURIM), 1989, 220 x 540 x 23 cm / 86 1/2 x 212 x 9". (PHOTO: ADAM RZEPKA)



DAS SCHWARZE UND DAS WEISSE:

EIN INTERVIEW MIT CHRISTIAN BOLTANSKI

GM: Sie arbeiten gerade an einem Werk, bei dem Sie die Bilder von 3000 verstorbenen Schweizern verwenden. Können Sie mir etwas Näheres darüber sagen?

CB: In der Schweiz werden in einer Walliser Zeitung mit den Todesanzeigen auch die Photos der Leute publiziert, die gestorben sind. Nun ist es ja aber so, dass Tote aufgenommen werden, solange sie noch leben, braun-gebrannt und muskulös sind und lächeln. Die Photographie ersetzt das Gedächtnis. Nach einer Weile kann man sich den Verstorbenen nicht mehr vorstellen, man kann ihn nur noch durch Photographien in Erinnerung rufen.

Es kommt oft vor, dass Leute von mir ein Photo machen, die mich nicht sehr gut kennen. Mich amüsiert dann jeweils der Gedanke, dass es sich um das Bild meiner Leiche handeln könnte. – Sie wissen schon, eines jener Photos, die den Nachruf zu begleiten pflegen. Ich versuche dann jeweils, einen Athleten vorzutauschen, was nicht ganz einfach ist, oder einen alten Juden, was schon eher geht. Ich möchte, dass sie alle verschieden sind.

GM: Wieso kamen Sie gerade auf die Bilder von 3000 toten Schweizern?

CB: Weil die Schweiz neutral ist. Es gibt nichts Neutraleres als einen toten Schweizer. Zuvor machte ich Werke mit Bildern toter Juden – aber «tot» und «Jude» passen zu gut zusammen. Es ist zu naheliegend. Es gibt

nichts Selbstverständlicheres als die Schweizer. Für sie gibt es keinen Grund zu sterben, und deshalb vermögen sie in gewisser Weise mehr zu erschrecken. Sie sind wir.

GM: Warum dieses Ergötzen am Tod?

CB: Ich bin mir bewusst, dass ich mich nicht wirklich kenne. Erst sind wir alle so kompliziert, und dann sterben wir. Einmal sind wir mit unseren Eitelkeiten, unse-

ren Liebschaften, unseren Sorgen Subjekt, und dann, ganz plötzlich, sind wir nichts mehr als ein Objekt, ein ganz widerlicher Haufen Dreck. Der Übergang vom

GEORGIA MARSH ist Künstlerin in New York und eine alte Bekannte von Christian Boltanski.

einen Stadium ins andere geht sehr schnell. Es ist schon seltsam; alle werden wir einmal an der Reihe sein, und erst noch recht bald. Plötzlich werden wir zu einem Gegenstand, den man wie einen Stein behandeln kann, einen Stein allerdings, der jemand war. Zweifellos gibt es da auch eine sexuelle Komponente.

Zur Zeit arbeite ich mit Photographien und Bekleidung. Beiden gemeinsam ist der Aspekt der gleichzeitigen An- und Abwesenheit. Beide sind sowohl Objekt als auch Erinnerung an ein Subjekt, gerade wie ein Leichnam zugleich Objekt und Erinnerung an ein Subjekt ist. Kleider erinnern an die Person, die in ihnen steckte. Es geht hier um eine Erfahrung, die jeder schon einmal gemacht hat: Stirbt jemand in der Familie, und man sieht seine Schuhe, so sieht man die Form seiner Füße. Es ist ein leeres Bild der Person, ein Negativ. Es mag anmassend klingen, aber was mich wirklich interessiert, ist die Seele, die ein Subjekt vom Objekt unterscheidet, die jemanden vom Nichts abgrenzt.

Ein Grund dafür, dass ich, wie im Fall der 3000

Schweizer, immer mit einer grossen Anzahl arbeite, ist, dass wir alle gleich und doch alle verschieden sind. Es ist immer wieder faszinierend, dass jedes Wesen austauschbar ist und gleichzeitig doch ein völlig eigenes Leben mit eigenen Wünschen lebt. Ich habe das Werk über die Kinder von Dijon mit all den kleinen Lichtern für ein katholisches Fest, für Allerheiligen, gemacht. Dahinter steckt der Gedanke, dass jeder Mensch heilig ist. Ich hatte ein paar hundert Photographien heranwachsender Kinder. Sie waren alle ziemlich hässlich und unterschieden sich dennoch alle voneinander; jedes einzelne von ihnen war irgendwie heilig, und so setzte ich die kleinen Lichter um sie herum, als handelte es sich bei jedem einzelnen um einen Heiligen. Die Idee, dass etwas zu Staub wird, ein Haufen identischer, verwesender Objekte, ist nicht uninteressant. Dabei hatte jedes einzelne seine eigenen Hoffnungen und Wünsche. Es geht hier um die Ergründung der Seele. Mir gefällt, was Kundera einmal sagte, nämlich dass der alte Tote dem jungen Töten Platz machen sollte.

GM: Im Zusammenhang mit Ihrem Werk erwähnen Sie auch oft Ihr jüdisches Erbe.

Dennoch beruht Ihre Ikonographie auf katholischen Riten.

CB: Bei mir kommen beide Einflüsse zum Tragen. Im allgemeinen sehen die Leute die christliche Komponente jedoch nicht, obschon diese sehr wichtig ist. In den Vereinigten Staaten haben sie die Leute kaum bemerkt. Ich borge mir verschiedene religiöse Elemente, aber natürlich sind viele meiner Gedanken eng mit dem Christentum

verknüpft, da ich christlich erzogen worden bin. Zum Beispiel spielt der Schuldgedanke in meinem Werk eine wichtige Rolle, oder die Idee der Verdorbenheit des Leibes, die eng mit dem Jansenismus verbunden ist; die nahezu körperliche Fäulnis.

GM: Wie in Ihren früheren Werken mit den kleinen Gegenständen in den Keksdosen, und jetzt mit den Kleidern?

CB: Im Zusammenhang mit der Idee der Vanitas gibt es eine jansenistische Kunsttradition. Es geht um den Gedanken der Gnade, der Sünde oder – wie in den Werken mit den Kriminalzeitschriften – der Unschuld. Es handelt sich um Werke, die wirklich weitgehend katholisch sind, die aber, wie ich meine, auch eine ziemlich jüdische Seite haben; es geht hier um die Erinnerung, um eine Welt, die verschwunden ist, und darum, dass man der letzte Überlebende ist. Man findet darin die ganze jüdische Mythologie über eine einst wundervolle Welt, das Heilige Land, Jerusalem, das verlorenging und in das

wir zurückzukehren hoffen. Danach waren da die Gettos in Polen, die verschwanden. Da ist das Thema einer untergegangenen Ära, das Thema eines Volkes, das nahezu am Ende ist – wie die Flamme einer Kerze, die jeden Augenblick zu verlöschen droht, die aber durch eine Art Wunder überlebt.

Mein Werk ist an eine bestimmte Welt gebunden, die an das Weisse und an das Schwarze Meer grenzt, eine mythische Welt, die nicht existiert und die ich nie gekannt habe, eine Art grosse Ebene, wo Armeen zusammenprallten und wo die Juden meiner Kultur – denn

die anderen Juden haben mit mir nichts zu tun – lebten. Es handelt sich um denselben Ort, von dem Kiefer spricht, und Kantor, der grosse polnische Bühnenautor. Wir sprechen alle drei von diesem mythischen Ort. Kiefer ist derjenige, der ihn besetzt, er ist die Armee, präsent durch eine Art physisches Gewicht, offensichtlich; er ist der, der einem eins auf den Kopf schlägt. Kantor, ein polnischer Katholik, ist die Ironie, der Hohn, der schlaue Bauer. Und ich bin der Jude, der flieht. Wir alle haben einen Platz an diesem Ort. Was ich tue, ist fast immer spöttisch, phantasmagorisch, wie «Les Ombres». Es ist vergänglich. Meine Kleider sind nicht aus Leder,

sondern aus richtigem Stoff, der zerfallen wird. Es ist etwas Leichtes, das man sich auf den Rücken laden und wegtragen könnte. Dinge, die nicht halten... mein Werk wird verschwinden – das liegt an der Tradition der Juden in Mitteleuropa. Mein Werk ist zwischen zwei Kulturen gefangen, genau wie ich. Jude sein bedeutet auch, Jude sein wollen, so wie ich mich entschlossen habe, Jude zu sein.

Es gibt eine Beziehung zwischen dem Bild des romantischen Künstlers und dem des Juden. Es sind beides Menschen, die ein Schicksal zu bestehen haben und gleichzeitig nichts sind auf dieser Erde.

GM: Was auch wieder christliches Gedankengut ist.

CB: Ich glaube, dass die Funktion der Kunst eng mit jener der Religion zusammenhängt. Auserwählt ist man in bezug auf Gott und nicht in bezug auf die Menschheit, und deshalb wissen wir nicht, ob die Tatsache, dass wir Künstler sind, für Gott interessant ist, oder ob wir nun wirklich auserwählt sind oder nicht. Es ist ganz ähnlich wie bei der Lebensweise der Mystiker. Es besteht stets die Möglichkeit, dass Gott einen verlässt, dass man sich irrt oder verirrt. Aber leider bin ich nicht religiös.

Gott stellt uns immer Fallen, und Erfolg ist eine davon. Gott liebt seine Mönche mehr als seine Bischöfe. Die Heiligen waren mehrheitlich Mönche. Wichtig ist nur, wie ein Heiliger zu leben. Warhol und Beuys waren

beide grosse Heilige, die ein exemplarisches Leben geführt haben.

Vor einigen Jahren wohnte ein Freund von mir im selben Hotel wie Beuys. Da das Museum weit vom Hotel entfernt lag, bot Beuys ihm freundlicherweise an, ihn in seinem Wagen mitzunehmen. Sie stiegen also in seinen Bentley und fuhren los. Ein paar hundert Meter vor dem Museum stellte Beuys seinen Wagen ab, stieg aus, nahm ein Fahrrad aus dem Kofferraum und fuhr damit das letzte Stück zum Museum. Manche Leute sind entsetzt, wenn sie die Geschichte hören. Aber ich finde, was zählt, ist das Exempel, das er statuiert. Die Tatsachen sind unwichtig.

GM: Und wie wird nun Warhol in diesem Sinn zum Heiligen?

CB: Der Nicht-Gläubige wird zum Gläubiger. Hier geht es um dasselbe. Warhol richtete sich für die Kunst zugrunde, mehr noch als Beuys gab er sein Leben völlig der Kunst hin. Er selbst war nicht mehr als ein Kunstobjekt. Wie ein Heiliger, der zwanzig Jahre lang auf einer Säule sitzt.

Wie Warhol bin auch ich zu einer Maschine geworden. Nichts ist von mir übriggeblieben. Ich bin nicht mehr, als was sich die anderen von mir versprechen – ich bin ihr Wunsch. Ich starb schon vor langer Zeit. Eine meiner ersten Tätigkeiten als Künstler war die, dass ich fünfzehn mir unbekannten Personen einen handschrift-

lichen Briefschickte. Es war ein Brief von jemandem, der sehr unglücklich war, halb verrückt, und der Selbstmord begehen wollte. Damals war ich sehr unglücklich, und ich glaube, wäre ich kein Künstler gewesen und hätte nur einen Brief geschrieben, würde ich mich vermutlich umgebracht haben. Aber da ich nun einmal Künstler war, schrieb ich fünfzehn. Ich spielte mit dem Tod, mit dem Selbstmordgedanken. Ich ersetzte die persönlichen durch kollektive Begriffe. Ich war nicht länger unglücklich, sondern ich verkörperte Unglückseligkeit. Stellt man etwas dar, so lebt man es nicht mehr, genau wie ein Schauspieler.

GM: Ich erinnere mich an Werke, die Sie von erfundenen Kindheiten machten, vielen Kindheiten.

CB: Aus verschiedenen Gründen hatte ich grosse Probleme mit meiner Kindheit, so erfand ich eine, oder vielmehr so viele, dass ich nun keine Kindheit mehr habe. Ich

löschte sie aus, indem ich viele falsche Erinnerungen erfand. Ein Künstler spielt mit dem Leben, er lebt es nicht mehr.

GM: Sie verstehen es, mit Ihrem Werk Mitleid hervorzurufen.

CB: Ich will die Leute zum Weinen bringen. Die Kunst sollte bei den Leuten Gefühle wecken.

GM: Wollen Sie Schmachtfetzen machen?

CB: Ich will ein populärer Künstler sein. Jedermann weint, der eine meiner Ausstellungen besucht, von der Putzfrau bis zum Kurator. Einige weigern sich, aber die meisten reagieren auf mein Werk. Und das ist genau, was ich mir eigentlich wünsche. Natürlich könnte es auch als Kritik aufgefasst werden, bedeuten, dass meine Kunst plump ist, ich zu dick auftrage. Ich will jedoch

Gefühle hervorrufen. Es fällt mir nicht leicht, es zu sagen, es klingt lächerlich, altmodisch, aber ich bin für eine Kunst, die sentimental ist. Gewisse Künstler haben Angst davor, sich die Finger zu verbrennen, ihre Kunst basiert völlig auf dem Intellekt. Sie wollen zwischen sich und dem, was sie tun, eine gewisse Distanz wahren. Kunst ist im höchsten Grad emotional.

GM: Aber Sie sind doch ein ausgeprägter Formalist.

CB: Ich will nicht, dass das augenfällig ist. Der Formalismus steht im Dienste der Gefühlsbetontheit. Die Keksdosen zum Beispiel sind Objekte der Minimal art, Würfel, die den Objekten von Donald Judd sehr ähnlich sind. In Frankreich sind Keksdosen aber auch Gegen-

stände, die mit zahlreichen Kindheitserinnerungen verbunden sind. Die Aufgabe besteht nun darin, ein formales Werk zu schaffen, das vom Betrachter zugleich auch als ein Objekt mit sentimentaler Bedeutung erkannt wird. Jeder trägt seine eigene Geschichte hinein.

GM: Haben Sie in den verschiedenen Ländern verschiedene Reaktionen auf Ihr Werk feststellen können?

CB: Nun, in den Vereinigten Staaten oder in Israel bringen die Leute mein Werk viel stärker mit dem Holocaust in Verbindung. Eine solche Verbindung besteht jedoch nicht, denn mein Werk behandelt nicht den Holocaust. In «Les Enfants de Dijon» zum Beispiel bat ich 200 Kinder, mir von ihnen eine Photographie zu geben, und machte daraus eine ständige Installation in Dijon. Zwölf Jahre später, 1985, arbeitete ich erneut mit diesen Photos, da die Kinder inzwischen tot waren. Sie waren nicht wirklich tot, aber meine Bilder von ihnen stimmten nicht mehr. Da es die Kinder auf den Photos nicht mehr gab, beschloss ich, zu Ehren der inzwischen toten Kindheit ein Denkmal zu errichten. In New York sah in diesem Werk jeder die Photos toter Kinder in Konzentrationslagern. Obschon es sich ganz offensichtlich um Kinder

aus den siebziger Jahren handelte, kleine französische Kinder.

In Deutschland, wo diese Dinge im allgemeinen verdrängt werden, sehen die Leute das nicht so, oder zumindest weniger. Jeder sieht das, was er sehen will. Für die letzte Documenta schuf ich ein Werk, für das die Wände mit jener Art Metallgitter bedeckt waren, wie sie in den Dépôts der Museen anzutreffen sind, und daran befestigte ich alle Photos, die ich in meinem Künstlerleben verwendet habe, selbst ein paar persönliche Bilder. So hingen dort nun etwa 800 Photographien in einem Drahtkäfig in einem kleinen Raum von ungefähr drei auf zwei Metern. Ich nannte es «Reserve». Alle Amerikaner, die es betrachteten, sahen darin eine Gaskammer. Natürlich spielte dieser Gedanke bei mir schon

auch mit. Nur hatte ich dies in keiner Weise angedeutet. Ich habe nie Bilder aus den Lagern verwendet. Ich hätte dies nicht fertiggebracht; es wäre etwas zu Entwürdigendes, etwas zu Heiliges, um benutzt zu werden. Mein Werk ist nicht über die Konzentrationslager; es kommt

nach den Lagern. Die Wirklichkeit des Westens wurde durch den Holocaust verändert. Ohne dies zu sehen, können wir nichts mehr sehen. Bei meinem Werk geht es wirklich nicht um den Holocaust, sondern um den Tod ganz allgemein, um alle unsere Tode.

GM: Wir haben den Tod en masse, welches ist nun aber der Bezug ihrer Minimal-Ästhetik zum Tod?

CB: Die Kreuze... Was mir auffällt, ist die Unordnung. Auf Bildern von Katastrophen herrscht immer ein schreckliches Durcheinander. Der Boden ist jeweils übersät mit Fetzen von Kleidungsstücken. Scheinbar werden die Leute jeweils durch die Explosion alle entkleidet und ihre Kleidungsstücke überallhin zerstreut.

In Basel machte ich ein Werk mit einer riesigen Menge

gebrauchter Kleider am Boden, denen natürlich ein Geruch anhaftete. Die Leute mussten diese überqueren, was eine sehr schmerzliche Angelegenheit war, da man darin versank und das Gefühl hatte, über Leichen zu gehen. So machte ich sie alle zu Mördern. Natürlich war das Gehen über die Kleider auch mit einem gewissen Lustgefühl verbunden, was sie spürten und damit ganz in die Sache verstrickt waren. Sie waren Mörder.

GM: Sie waren auch die nächsten Opfer, indem sie über die Leichen gingen.

CB: Richtig, wir sind nun einmal beides. Der Holocaust, so denke ich, hat uns genau das gezeigt, nämlich dass wir alle Mörder sein können – auch diejenigen, die wir lieben und die uns am nächsten stehen. Deutschland war das kulturellste und philosophischste Land Europas. Vielleicht könnte dieses Wissen über uns selbst helfen, etwas weniger mörderisch zu sein. So waren die Kleider denn auch eine Art Parabel. Erwachsene hatten grosse Mühe mit diesem Werk, während die Kinder da-

von begeistert waren. Es war sehr farbenprächtig. Sie traten heftig hinein und warfen mit den Füßen Kleider in die Luft. Es gab nicht nur eine Möglichkeit, das Werk aufzufassen. Ich äusserte mich nicht, liess jedem seine Art, es zu verstehen. Die Leute gingen in einen Raum voller Kleider, das war alles. Für mich war es natürlich ein Werk über die Schuld, aber ich akzeptierte auch alle voll und ganz, die das nicht sahen.

GM: Die Unschuldigen.

CB: Vor einigen Jahren kam mir die Idee, dass der Künstler jemand ist, der einen Spiegel in der Hand hält, und dass all jene, die in den Spiegel schauen, sich selbst zwar erkennen, jeder aber ein anderes Bild sieht. Der, der den Spiegel hält, hört zu existieren auf. Da für mich das Leben so oder so immer etwas äusserst Schwieriges

und Schreckliches gewesen ist, bin ich wahrscheinlich Künstler geworden, um nicht mehr leben zu müssen. Dabei geht es um eine sehr christliche Auffassung: sich selbst den anderen ganz hingeben, damit man nur noch ihr Bild ist.

GM: Einmal mehr bieten Sie sich selbst als Lamm Gottes dar, um ein paar Seelen zu retten. In der Hoffnung, uns alle «etwas weniger mörderisch» zu machen, bieten Sie uns einen Stand der Gnade an.

CB: Ich bin auch Rasputin. Ich habe früher viel über die Heiligkeit gesprochen, aber Künstler sind auch verachtenswerte Betrüger. Rasputin gefällt mir, weil ich glaube, dass er ein Bild des Narren ist, der armselig gekleidet in die Häuser der Reichen geht. Rasputin war

der Gegenspieler dieser Leute, die er zugrunde richten wollte. Einerseits war er ein Betrüger, doch gleichzeitig war er auch ein echter Gläubiger, der das russische Volk verkörperte.

CHRISTIAN BOLTANSKI, CANADA, 1988,
3000 ITEMS OF USED CLOTHING, 16 CLAMP-ON METAL DESK LAMPS /
3000 GEBRAUCHTE KLEIDER, 16 METALLENE KLAMMERLAMPEN, 23 x 29 x 22' / 7 x 8,8 x 6,7 m.
(THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO, PHOTO: ROBERT KEZIERE)



GM: Sie sind sehr messianisch.

CB: Ja, wenn ich auch ein etwas dubioser Messias bin. Kunst ist utopisch. Sie hat hohe Ansprüche. Aber obschon ich in der Kunstwelt bin, versuche ich, wie ein Prediger den Menschen Dinge zu sagen, wichtige Dinge, die sie verändern können. Wenn ich nicht daran glauben würde,

täte ich etwas anderes. Ich mache es für mich selbst, um zu begreifen – doch gebe ich es auch an die Menschen weiter, obschon ich weiss, dass ich der Welt der Kunst verpflichtet bin, eitel und ehrgeizig. Aber sind nicht alle Prediger so? (Übersetzung: Franziska Streiff)

EDITION FOR PARKETT · CHRISTIAN BOLTANSKI

EL CASO, 1989

BOOKLET WITH 17 PHOTOGRAPHS, 2 x 3 1/8"

EDITION OF 80,

SIGNED AND NUMBERED

BÜCHLEIN MIT 17 PHOTOS, 5 x 8 cm

AUFLAGE: 80 EXEMPLARE,

SIGNIERT UND NUMERIERT.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett.

The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.





CHRISTIAN BOLTANSKI, MONUMENT, 1985,
111 BLACK-AND-WHITE AND COLOUR
PHOTOGRAPHS IN TIN FRAMES WITH 15
LIGHTS / 111 SCHWARZWEISS- UND
FARB-PHOTOS IN BLECHRAHMEN MIT
15 LICHTERN. 130 x 63" / 330 x 160 cm.
(THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION,
TORONTO, PHOTO: ROBERT KEZIERE)

SCHATTEN UND LICHT

Christian Boltanski und Jeff Wall

Jeff Walls und Christian Boltanskis Werk vergleichend nebeneinander zu stellen dürfte vorerst als aussichtsloses Unterfangen gelten.

Nichts scheint in der Tat gegensätzlicher als die Wege dieser beiden Künstler, wenn auch ihre Familien – erster Berührungspunkt? – beide ursprünglich aus Odessa stammen. Der eine ist Franzose, in europäischem Kulturgut aufgewachsen, ein Mensch des Schattens, des Zweifels und der Unsicherheit; der andere, ein Kanadier nordamerikanischer Kultur, der für rationelle Analyse, Genauigkeit und sichtbare Gewissheiten eintritt.

Wohl verwenden beide die Photographie wie ein bildnerisches Mittel, aber dort wo der eine das Dämmerige, Verschwommene, Kleinformative, die absichtlich ungeschickte, ihre Geheimnisse wäh-

rende Installation mit intimistischer Beleuchtung vorzieht, arbeitet der andere mit dem grossformatigen Bild, das spektakulär und maximal beleuchtet, als eigenständiges Objekt gezeigt wird.

Zwei Welten ohne sichtlichen Zusammenhang – jede zeugt aber vom Leben und Leiden der Menschen, vom Missbehagen des Daseins.

Boltanskis Anliegen, die Photographie als Maler und nicht als Photograph zu benützen, ist bekannt: Photographieren ist für ihn ein Mittel, um dem «Zufall des Pinselstrichs» zu entgehen. Manchmal spielt er auch mit der Fähigkeit der Photographie, Beweismittel zu sein – indem sie alles verfälscht und dennoch wahr scheint – oder, auf mehr sozialogischer Ebene, mit ihrer Eigenschaft, als Teil einer kollektiven und gemeinsamen Sprache unmittelbar identifizierbar zu sein.

Für Wall ist die Photographie ein künstlerisches Material wie irgendein anderes, das er handhabt wie ein Maler und damit die klassischen Regeln

BÉATRICE PARENT ist Konservatorin am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC, und schreibt seit 1970 über Kunst.

der Komposition, Beleuchtung und Darstellung befolgt. Während Boltanski sich kaum für Technik oder Qualität seiner Abzüge interessiert, zeigt sich bei Wall mit seinen transparenten Cibachrome-Vergrösserungen, die er in Leucht-Kästen ausstellt, ein offensichtliches Bestreben nach höchster technischer Qualität. Sein Wunsch, die Modernität des bildnerischen Ausdrucks in klassischen Werken – Velasquez, Goya oder Manet – wiederzufinden (eine Modernität, die, wie wir im folgenden sehen werden, mit einem realistischen und objektiven Vorgehen verbunden ist), sein Wunsch, eine Brücke zu schlagen zwischen der Tradition der «grossen» Kunst mit ihrer Thematik einerseits, und den neuen Technologien andererseits, führt Wall dazu, sich in besonderem Mass mit der Darstellung auseinanderzusetzen. Er führt jedes Detail aus, bringt richtige Schauspieler in natürliche oder nachgebildete Dekors, die er sorgfältig, oft nach filmtechnischen Methoden, aussucht. Obwohl alles nur eine Frage der Pose, der Bildeinstellung, der Mimesis und der Künstlichkeit ist, schafft er damit Argumente, die den Wahrheitsgehalt des Bildes rechtfertigen. Das lässt sich in höchst ausgestalteten Werken wie *ABUNDANCE* (1985) oder *QUARREL* (1988) feststellen, aber auch in spontaneren wie *DIATRIBE* (1985) oder *MIMIC* (1982). Durch ihr Präsentationssystem geschützt, wirken diese prachtvollen «Superphotographien», wie Els Barents*) sie nennt, wie etwas, das man eine Kunst des «Nicht-Berührens», die den Betrachter «auf Distanz» hält, nennen könnte.

In diesen äusserst realistischen Interpretationen von banalen, oft elenden Daseinsformen werden die Gefühle ständig zurückgedrängt; sie sind nur in jenen zwanghaften oder mechanischen «Mikro-Gesten», wie Wall sie nennt, enthalten, wo sie Unbehagen, soziale Spannung, Krisenzustand vertragen. Der Künstler geht hier klar und rationell vor: seine Personen erleben eine Situation, die ihnen ermöglicht, sich selbst zu erkennen und einen wirklichen Zustand wahrzunehmen, von dem sie sich befreien müssen, um ihre Identität überhaupt zu finden.

Ein für die Dauer des Bildes erstarrter Augenblick zwischen einem Sein und einem Werden,

*) In: Jeff Wall, *TRANSPARENCIES*, Ed. Schirmer/Mosel, München 1986

zwischen dem, was Wall Nicht-Identität und Identität nennt, dieser latent explosive Augenblick, in dem alles umzukippen droht, kann der Betrachter auf sich selbst beziehen; er kann aber auch «ausserhalb» dem, was ihm gezeigt wird, bleiben und darin ein kunstvolles klassisches Werk sehen: er würde dann die Ästhetik dieser «schönen Bilder» (sagt Jeff Wall) wahrnehmen und den geistigen Gehalt der Aussage verstehen.

Mit Boltanskis jüngeren Werken, in denen eine dramatische Dimension sehr stark zum Ausdruck kommt – das ist besonders seit der Serie der *DENKMÄLER* (Venedig 1986) der Fall –, wird der Betrachter von einer inszenierten, aus alltäglichen Dingen zusammengewürfelten Darstellung geradezu bedrängt: Schachteln, Gestelle, Lampen, Wäsche, Kleider und Photos, letztere oft von Kindern und meist schwarzweiss, da die Farben durch das Vergrössern immer verschwommener geworden und schliesslich verschwunden sind.

Das Theatralisierte der Darstellung – der Betrachter kann es buchstäblich befühlen – soll, gerade wie bei Wall, als Wahrheitsdetektor funktionieren, wobei aber Boltanski mehrdeutige Spielregeln aufstellt. Schon immer hat er es verstanden, die Spuren zu verwischen, das Gefühl des «nicht mehr wissen, ob es Kunst ist» aufkommen zu lassen, weil er sich das Recht nimmt, Gefühle auszulösen, den Zuschauer zu verwirren. Dafür zeugen seine jüngsten Werke in der Ydessa Hendeles-Stiftung in Toronto, im Museum für Gegenwartskunst in Basel, oder, erst kürzlich, die *RÉSERVE DU MUSÉE DES ENFANTS* im Musée d'Art Moderne ARC in Paris.

Mit den im Dämmerlicht ausgestellten Photographien von Menschen, die ein wirkliches Dasein geführt haben, die vielleicht gestorben sind, vielleicht auch noch leben, in diesen übereinandergeworfenen Kleidern, auf denen wir, wie in Basel, grausam herumtreten sollen, in dieser Aufstapelung von Schachteln voller mutmasslicher Reliquien hinterlässt Boltanski zweifellos etwas von sich selbst – man denke bloss an seine Ausstellung in der Galerie Hussenot in Paris: eine Serie Schachteln, die seine gesamten früheren kleinen Habseligkeiten enthalten. So wird das Spiel mit der Illusion umgekehrt, so wird die Illusion wirklicher als

JEFF WALL, DIATRIBE / SCHMÄHREDE, 1985,
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY
CASE / CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT
IN KASTEN, 80 x 90" / 203 x 229 cm. (THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO)



Wirklichkeit, so werden die Begriffe von Ästhetik und Kunst entwertet – und was bleibt, ist eine intensive, tragische Wirklichkeit. Ist der Zuschauer, wie es Boltanski beabsichtigt, tatsächlich in diesen Augenblick «eingetaucht», so erkennt er sich in dem, was ihm gezeigt wird: im toten Kind, das er war, in der Welt, die ihn umgibt, in der Geschichte und in deren Stillstand beim Unbeschreibbaren – den Konzentrationslagern –, einer Geschichte, die wir vor uns selbst verbergen, aber trotzdem in der Erinnerung bewahren.

In diesen harten, brutalen Photographien, in dieser sehr emotionell geprägten Theatralisierung, stürzt die Geschichte wie eine nicht aufzuhaltende

Flutwelle, wie eine längst vergrabene und plötzlich wieder auftauchende Erinnerung, auf uns ein und löst die heftigsten Gemütsbewegungen aus. Unwillkürlich muss ich dabei an zwei erschütternde Texte des amerikanischen Dichters Charles Reznikoff denken: «Testimony» und «Holocaust». Reznikoff geht eigentlich kaum anders vor als Boltanski: indem er beschliesst, Texte aus den amerikanischen Gerichtsarchiven vom Ende des 19. Jahrhunderts und aus den grossen Nürnberger Prozessen in Versform zu setzen, richtet er sein Objektiv auf die Wirklichkeit. Weil diese Wirklichkeit aber von ihm aus ihrem Zusammenhang gelöst wurde, transzendiert sie und erhält einen emblematischen Wert;

JEFF WALL, *MIMIC*, 1982,

CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY

CASE / CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT IN KASTEN,

78 x 90" / 198 x 228,6 cm.



nur die krasse Wahrheit daran bleibt erhalten. Auch Boltanski ist ganz bewusst Mitträger des schlechten Gewissens, des Schuldgefühls und des verdrängten kollektiven Gedächtnis und hat sich die schmerzliche Pflicht auferlegt, den Teil «schwarzen Kontinents», der in jedem von uns steckt, zu untersuchen. (Er nennt ihn sehr treffend das «zwischen weissem und schwarzem Meer verlorene Land».) Als ewig Zweifelnder lehnt er indessen die Idee des Fortschritts in der Kunst vehement ab.

In Jeff Walls dialektischem und marxistischem Weltbild ist das Geschichtsbewusstsein im Gegenteil entwicklungsfähig: der Mensch soll den Sinn seines Lebens begreifen und finden, denn in einer

Welt des Lichts – im wahren Sinn des Wortes – müssen die Zweifel dem Wissen weichen. Trotzdem vermag die scheinbare Linearität seiner Aussagen ein tiefes Missbehagen nicht zu verbergen, auch wenn es, im Gegensatz zu Boltanski, nur unerschwellig zum Ausdruck kommt.

Die Bilder, die uns Jeff Wall zeigt, spiegeln Wirklichkeiten, die uns umgeben, denen wir aber nicht unbedingt ins Auge schauen wollen: Rassismus, Einsamkeit, Ausbeuterei, Armut, Beziehungsprobleme zwischen den Geschlechtern usw... Obwohl anonym, sind seine Personen – gerade wie Boltanskis Kinder – ein Teil unserer selbst. Was er uns zu sagen hat, kann aber nur durch Rationalisierungen

im zweiten Grad verstanden werden, während Boltanskis Werk die Gefühle des Betrachters in vollem Mass beansprucht und daher einen unmittelbaren, kommentarlosen Zugang erlaubt.

Trotz dem planmässigen und «objektiven» Verfahren, das Jeff Walls Inszenierungen kennzeichnet, spielt zweifellos das Unbewusste ebenfalls mit. Ein kleiner Teil seines Arbeitsvorgangs entgeht ihm also und macht das bestehende Missbehagen in gewissem Sinn glaubwürdig. Wall verbirgt sein Schuldgefühl nicht; er lässt uns daran teilhaben: er zeigt die ewigen sozialen Ungleichheiten, er zeigt im marginalisierten und vereinsamten Einwanderer das Leiden eines Einzelnen – ich denke an das ausserordentlich starke *TRAN DUC VAN* (1988) –, er zeigt das Leiden, das unsere jüngste Geschichte allgemein geprägt hat, in seinem *JEWISH CEMETERY* (1987), wo er, zwar mit kalt-kritischem Verfahren sich Boltanski nähert.

In einem kürzlich mit Dan Graham ausgearbeiteten Projekt *THE CHILDREN'S PAVILION* zeigt Wall in einer an Ledoux erinnernden Halbkugel-Architektur – in deren Kuppel ein Okulus für das Sonnenlicht und am Boden nach dem Muster des antiken Theaters angeordnete Sitzstufen angebracht sind – ringsum aufgehängte Kinderporträts als Büsten.

Seine Photographien folgen dem Muster idealisierter kommerzieller Bilder; sie erinnern vielleicht an Engelchen der Barockkunst, aber seltsamerweise auch an die «netten» *MODELLBILDER* (1975) des frühen Boltanski. Es sind Kinder mit weit geöffneten Augen und gerader Haltung, den Blick auf den Horizont gerichtet. Auch wenn sie sich nicht, wie in anderen Werken Jeff Walls, durch entscheidende Gesten kennzeichnen, prägt ihre Anwesenheit den Raum.

Boltanskis Bilder sind dunkel, undeutlich, kaum erkennbar, der Blick der Kinder ist oft trüb oder sogar blind. Ihre dennoch kraftvolle Präsenz schöpfen sie gerade aus dieser verschwommenen Realität und zeigen damit eindringlich, wie notwendig es ist, dass diese Realität in der Erinnerung fortbesteht.

Für Wall findet die Geschichte des seinem Schicksal gegenüberstehenden Menschen hier und jetzt statt und beruht, wie es die Kinder des *CHILDREN'S PAVILION* zu symbolisieren scheinen, auf einer siegreichen Vorstellung. Für Boltanski ist Geschichte zeitlos vorhanden, in unserer Vergangenheit und unserer Erinnerung, im Verschwinden und im Tod; deshalb muss das blitzartige Einschlagen von Erinnerungsgut um jeden Preis gezeigt und erhalten werden.

So versuchen sowohl Boltanski als auch Jeff Wall –, wenn auch mit radikal entgegengesetzten Methoden, die beide die Grenzen von Pseudo-Objektivität und -Subjektivität aufzeigen –, Wirklichkeit zu finden, die Welt in ihrer Klarheit und Helle wie auch in ihrer Dunkelheit und Verneinung wiederzuerkennen. Dadurch erst können sie gegen das Unverrückbare (durch die Photographie erstarrte?) ankämpfen und eine Vorstellung der Kunst durchsetzen, die man moralisch und humanistisch nennen darf. Indem sie die Gewissen aufrütteln, selber aber in den Schatten treten, werden sie zum Spiegel der anderen, der Welt. Schatten und Licht sind die beiden Seiten einer gleichen Wirklichkeit: ohne sich zu berühren, können sie zusammentreffen.

(Übersetzung: Mariette Müller)

JEFF WALL, THE GOAT / DIE ZIEGE, 1989, CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE / CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT IN KASTEN, 90 x 122" / 229 x 309 cm.

CHRISTIAN BOLTANSKI, LES ARCHIVES, 1987, INSTALLATION WITH 366 PHOTOGRAPHS AT DOCUMENTA 8, KASSEL 1987.

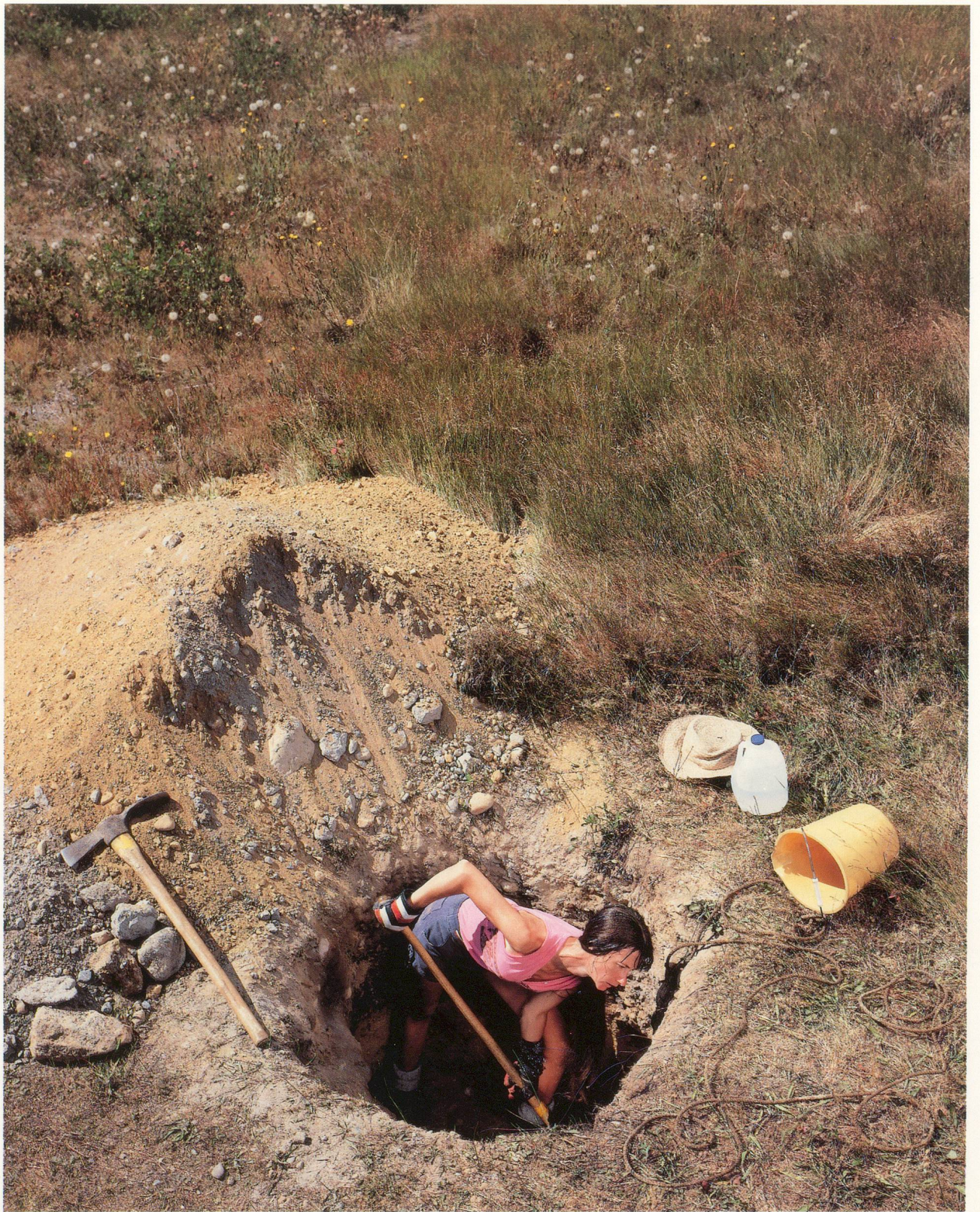
Next pages/nächste Seiten:

CHRISTIAN BOLTANSKI, ARCHIVES, 1989, 126 x 98 x 9" / 320 x 250 x 23 cm. (PHOTO: ADAM RZEPKA)

JEFF WALL, THE WELL / DAS LOCH, 1989 CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE / CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT IN KASTEN, 90 x 70 1/2" / 229 x 179 cm. Ed. of 2.







BÉATRICE PARENT

LIGHT AND SHADOW

Christian Boltanski
and Jeff Wall

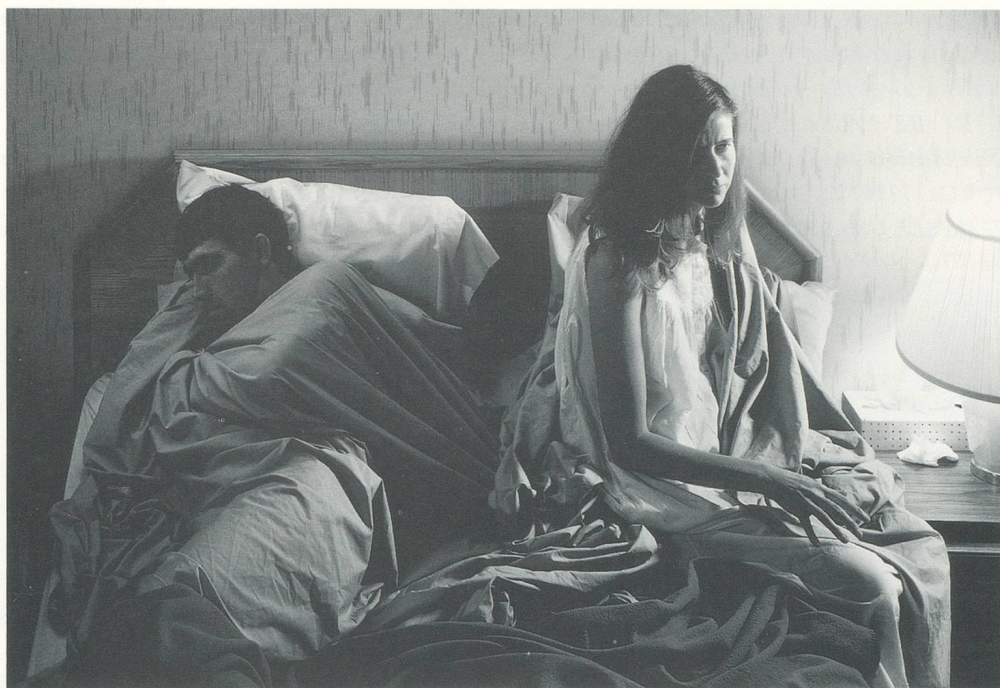
Attempting to draw a parallel between the work of Christian Boltanski and that of Jeff Wall would seem to be impossible – what could be more different than the itineraries of these two, even if the families of both artists originated in Odessa? One is French, of European culture, a creature of shadows and doubts; the other is Canadian of North-American culture, rational, analytical, a man of rigor and apparent certitudes.

Both use photographs as painting; Boltanski prefers dark, blurred, small, secretive photographs, dimly lit in willfully clumsy installations, while Wall works with spectacular, bright images presented as autonomous and well-finished objects. Two separate universes with no obvious relationship, but each artist speaks of the malaise of existence in his own way.

BÉATRICE PARENT is a curator at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ARC, and has been writing essays on art since 1970.

It has become a commonplace to point out that Boltanski claims to use photography as a painter and not as a photographer. For him, this a way of avoiding "the vagaries of the brushstroke." He also plays with photography's fiction of reality, its capacity to function as "proof." Boltanski plays with the characteristics of photography that make it serve as a collective language.

For Wall, it is a pictorial medium like any other. He manipulates it like a classical painter, obeying rules of composition, lighting and subject matter. Where Boltanski is careless about conventional technique or the print quality of the photos, Wall uses a sophisticated technical innovation: transparent Cibachrome enlargements in light boxes. Wall wants to recover the modernity – in the sense of a realism and an objectivity – of classical artists like Velazquez, Goya, or Manet. And he wants to recast the social power of these images in a new technology. Wall is particularly concerned with the idea of representation; mindful of every detail, he uses actors in



JEFF WALL, *THE QUARREL / DER STREIT*, 1988,
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE /
CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT IN KASTEN, 47 x 70" / 119 x 178 cm. Ed. of 4.
(THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO)

natural or reconstructed settings which are chosen after scouting his locations as carefully as a filmmaker. All of these devices are designed to convince us of the veracity of the image – while, in fact, all is artifice, not only in very elaborate works like *ABUNDANCE* (1985) or *QUARREL* (1988), but also in apparently spontaneous works such as *DIATRIBE* (1985) and *MIMIC* (1982). The sumptuousness of the “super photographs,” as Els Barents¹ calls them, protected by their system of presentation, produces a “hands-off” effect that keeps the spectator at a distance.

Emotion is constantly repressed in his realistic representations of banal, even sordid, lives; it is contained in what Wall refers to as the compulsive and mechanical “microgestures” with which the characters enact a state of social tension, crisis and malaise. Wall’s clear and rational presentation of his characters offers them at least the possibility of a self-awareness which would free

them from their present state of consciousness and allow them to find their own identities.

The spectator can make the frozen moment of the image – between present and future, between identity and non-identity – part of his own experience, or he can stay outside it, perceiving instead a perfectly mastered *œuvre*, one sensitive to an esthetic of “beautiful images” (in Wall’s phrase) and characterized by the intelligence of its discourse.

Boltanski’s recent pieces more obviously affirm their dramatic dimension. Beginning with the series of *MONUMENTS* (1986), the spectator is immersed in an environment composed of real objects, including photographs, mostly of children, in black and white, the color having disappeared or softened in the enlargement process, and shelves, boxes, lamps, rags and clothing.

As in Wall’s work, the theatricalization of the scene, which the spectator can literally touch, plays an ambiguous game with truth. Boltanski has always liked to

¹) Jeff Wall, *TRANSPARENCIES*, Schirmer/Mosel, Munich 1986, p. 99.

provoke emotions, to trouble the spectator, clouding the issues until we no longer know "whether or not it is art." This is especially true of his recent works, for example, the piece *AUTEL DE LYCÉE CHASES* (1988) at The Ydessa Art Foundation in Toronto, *RÉSERVES - LA FÊTE DE POURIM* (1989) in Basel, or most recently, *LA RÉSERVE DU MUSÉE DES ENFANTS* at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

The photographs of real people, dead or alive, plunged into a shadowy half-light; the piles of clothing we are cruelly urged to walk over in Basel; the piles of biscuit tins full, or presumed to be full of relics (Boltanski does not hesitate to put himself into them, as for instance, in the piece presented in the Galerie Hussenot in Paris, where a series of boxes were supposed to contain all of the things that had ever belonged to him.) - all these things work together to reverse the play of illusion, to make the pieces more real than reality, to obliterate all estheticism, to arrive at an intense and tragic truth. Boltanski wants to "implicate" the spectator, so that he recognizes himself in the work that confronts him: recognizes the child that he was and the world that surrounded him. History is frozen, the unnameable history of the death camps, the history we hide from ourselves, but keep in our memories.

Fixed in these hard and violent photographs, in this very emotional theatricalization, history suddenly returns like a landslide, like memories long buried rushing back to consciousness. For me, this aspect of Boltanski's work inevitably recalls the moving texts of the American poet Charles Reznikoff: "Testimony" and "Holocaust." In choosing to versify extracts from American newspaper archives from the end of the 19th Century and from the Nuremberg trials, Reznikoff, like Boltanski, focuses his lens on the real. By simply displacing the real from its context, he transcends it and gives it emblematic value, while respecting its rawest qualities. With great clarity of purpose, Boltanski assumes the guilt, and the repressed collective memory of historical crimes. He gives himself the painful task of exploring the "black continent" in each of us, which he magnificently names "this lost country between the White Sea and the Black Sea." Constantly doubting, he strongly refutes the idea of progress in art.

In Wall's dialectical and Marxist vision of the world, history is considered to be an evolutionary process

which one must understand in order to find some sense in life. In this world of light, in the literal sense of the word, doubt should concede its place to resolution. But the apparent linearity of the discourse cannot hide the deep malaise which, though not expressed in such obvious terms as in Boltanski, underlies it.

Wall's images reflect a reality which surrounds us, but which we do not necessarily want to face: racism, solitude, exploitation, poverty, the difficulty of relations between the sexes. Though anonymous, his characters are no less a part of each one of us than Boltanski's children. But Wall's propositions, contrary to the esthetic impact of his work, require a degree of rational effort to be perceived, while in Boltanski's art, the emotional impact is immediate and requires no commentary.

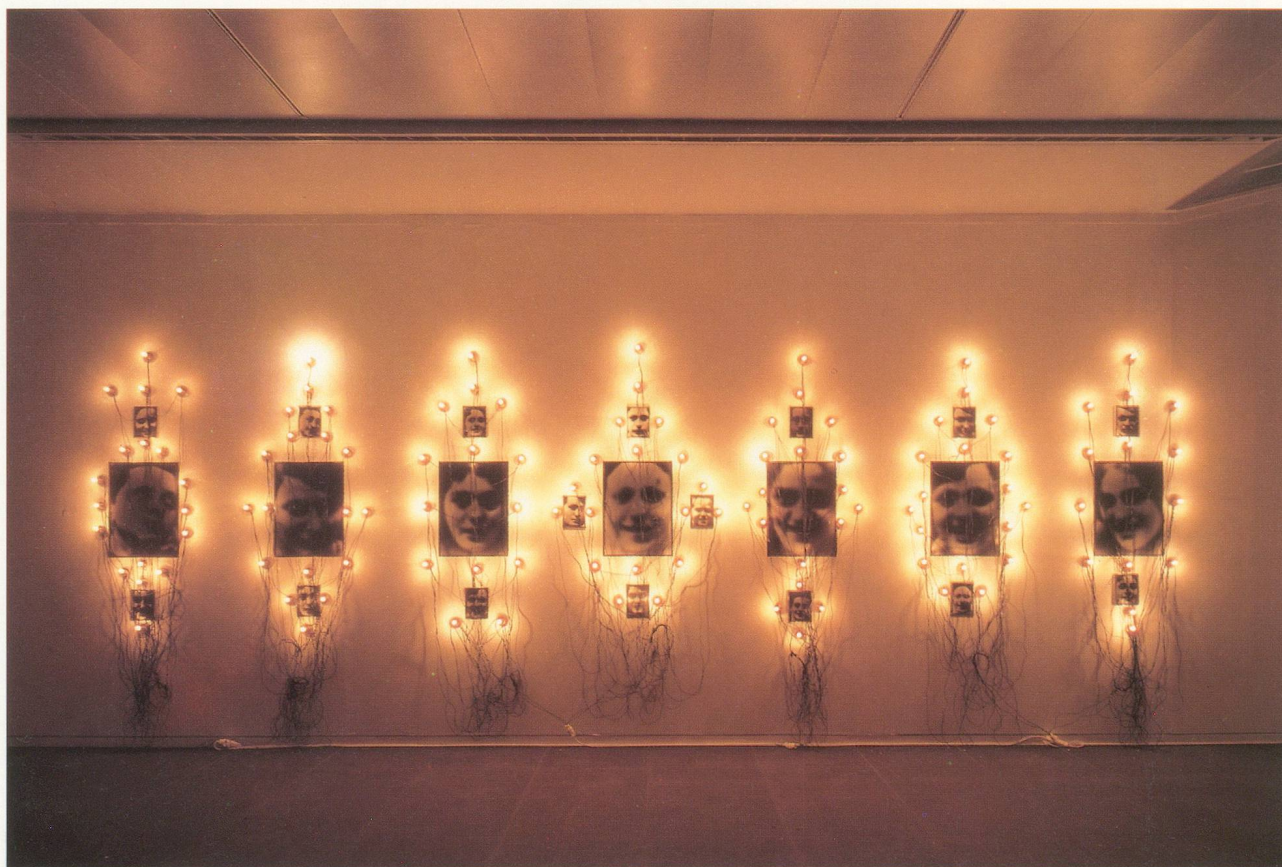
This said, in spite of the calculation in the "objectivity" of his productions, Wall cannot deny the influence of the unconscious in his work. It escapes him, giving a sort of credibility to the ambient malaise. Wall doesn't hide his own guilt before persistent social inequalities: whether the suffering of the immigrant or the despair of the solitary. I am thinking here of his extraordinary *TRAN DUC VAN* (1988) as well as of our own recent history in Indochina. Here, through the mode of a cold critical distancing, he joins the sense of Boltanski's *MÉMORIAL DE L'HOLOCAUSTE* in *THE JEWISH CEMETERY* (1987).

In a recent collaboration with Dan Graham, *THE CHILDREN'S PAVILION* (1989), Wall presented children's portraits hung high inside a dome - somewhat like that of Ledoux - which had a central opening at the top and seats arranged in tiers, like an amphitheatre sunk into the ground. Aside from their resemblance to Baroque cherubs, these idealized commercial images reminded one of Boltanski's earlier reassuringly "nice" *IMAGES MODÈLES* (1985). The children had wide-open eyes, held themselves straight and turned toward the horizon. If they are not as decisive a gesture as some of Wall's other works, they are nevertheless totally present. For Wall, the story of man before his destiny is situated in the here and now and seen through the vision of the conquerer, symbolized by the children of *THE CHILDREN'S PAVILION*.

In Boltanski's work the images are blurred to the limit of the visible. The children often have a blind, indistinct look; their presence gets its force from this

CHRISTIAN BOLTANSKI, LESSONS OF DARKNESS / DIE LEHREN DER DUNKELHEIT, 1987,

79 x 197" / 2 x 5 m. (COLLECTION OF KUNSTMUSEUM BERN)



muddled reality, which insists on the urgency of holding onto one's memory. For Boltanski, the need to witness arises from a point beyond time, in the past and in memory, in disappearance and death.

In their attempts to recognize what is most obvious and luminous in the world as well as what is most somber and negative, both Boltanski and Wall struggle against what is most immutable and fixed (by photography?),

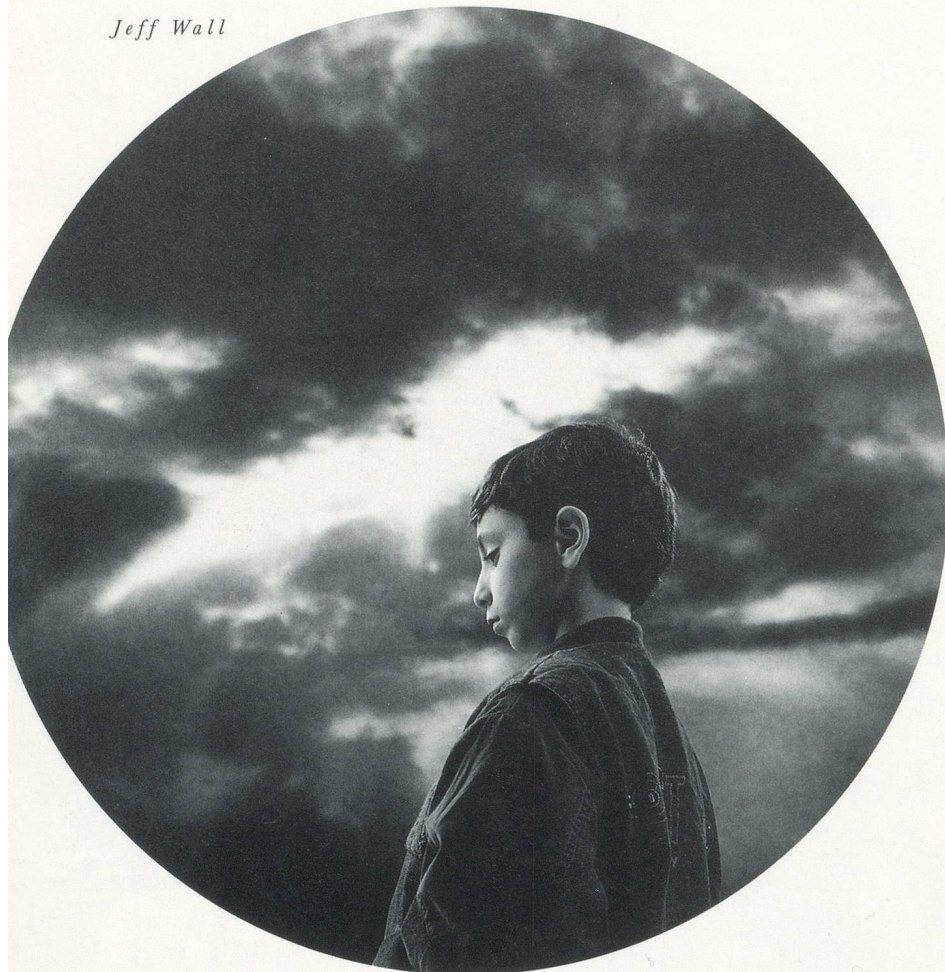
though with radically different approaches. They impose a vision of art that one could call moral and humanist by reversing consciousness, by effacing themselves in order to become the mirror of the Other, of others, of the world. Light and shadow are two aspects of the same reality: without touching: they join each other.

(Translation from the French: Georgia Marsh)

JEFF WALL, *OUTBURST* / AUSBRUCH, 1989,
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT,
DISPLAY CASE / CIBACHROME-
DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT IN
KASTEN, 90 x 123" / 229 x 312 cm.



Jeff Wall



THIS PAGE, OPPOSITE AND FOLLOWING
PAGES / DIESE SEITE, GEGENÜBER-
LIEGENDE UND FOLGENDE SEITEN:
JEFF WALL, UNTITLED / OHNE TITEL,
1988-89, CIBACHROME IN ILLUMINATED
BOX / CIBACHROME IN LEUCHTKASTEN,
ø 53" / 135 cm.



DAN GRAHAM AND JEFF WALL

THE CHILDREN'S PAVILION

The Children's Pavilion is a public building located at the periphery of a playground. It is built into, and enclosed by, a landscaped hill. The structural shell of the hill-form is engineered in concrete. It includes a network of stairways, leading to a walkway around the summit. Large areas of the

exterior surface are planted with lawn.

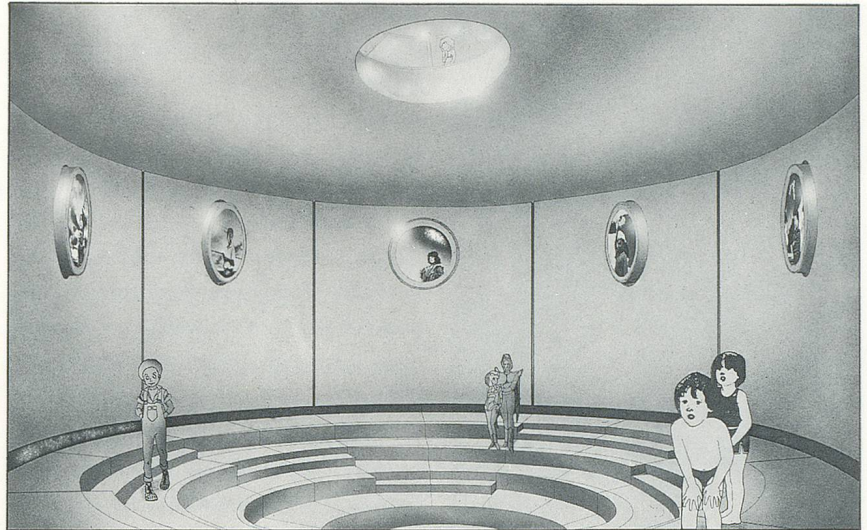
The structure is entered through a portal in the form of a three-quarter circle. The interior floor, made of concrete, is composed of three descending concentric rings with a system of steps leading from level to level. The central circle is a water basin.

The interior walls form a drum, which supports a low dome, at the apex of which is an oculus. In the oculus is installed a one-quarter sphere of two-way mirror glass, its convex surface facing the interior. Visitors inside the pavilion can look out through the oculus, and those on the walkway at

the summit can look into the building. Both groups also see their own reflections on the partly-mirrored glass.

Nine round back-illuminated photo-transparencies are hung equidistant from each other around the interior. Each is a half-length portrait of a child photographed from below viewed against a backdrop of sky. The sky is different in each portrait.

The diameter of the water basin is the same as that of the portraits. The diameter of the quartersphere in the oculus is twice that of the portraits.



ARCHITECTURAL TYPOLOGY

Playgrounds are the special domain of children, but the children who inhabit them are usually attended and observed by adults. Playgrounds are therefore also for adults.

The playground customarily features one or more symbolic mountain or hill forms. These are archetypes of complex experiences because they permit penetration underground through various openings, a primal exploration of the earth, and, at the same time, an occasion for ascent and conquest, for the attainment of a privileged overview as "king of the mountain."

The inside of the hill is of course like a cave or a grotto. Grottos are usually watery, and are associated with lunar goddesses, nymphs, prophecy, birth, and a passage through subterranean realms to rebirth. It suggests also the flowing of water inside the earth, and the sudden, surprising appearances of springs.

Caves are sites of primeval image-making. Prehistoric adults took shelter

in caves from animals, and there created icons and pictures celebrating both their fear of these animals, and their triumph over them in the organized hunt.

Another typological element for the Children's Pavilion is the Pantheon, which is a public temple and mausoleum, dedicated to the memory of gods and heros, to patriarchs and to the state. The great Pantheon in Rome features an open oculus which permits a focussed beam of direct sunlight to move around the interior in the course of the day.

Follies and pavilions in landscaped gardens have a direct relationship with the Children's Pavilion. These structures often replicate, on a reduced scale, ancient monuments with literary or mythological references. Patriotic and heroic memorials, as well as shelters for retreat and meditation, are also included in this type. They often suggest utopian alternatives to present civilization.

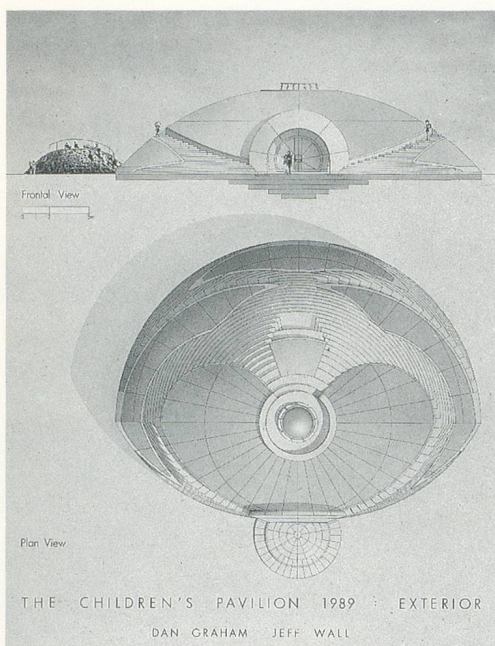
Another aspect of this typology is provided by the observatory and the planetarium. Both derive from older things, structures like Stonehenge. But

they establish their generic identity in the modern, scientific epoch, the period of rationalism and world navigation.

The observatory has no interest in studying the earth, and never looks at it. It is most curious about the furthest reaches of the visible universe. It does this by means of curvatures of glass or other materials which focus energy, whether in the form of light, radio signals or other things.

The planetarium on the other hand reproduces, stages, and projects cosmological narratives as entertainment and education. The darkened dome of the planetarium evokes the primitive world when early man first contemplated the stars and attributed totemic power to constellations.





The spherical form of the planetarium is reiterated in recent World's Fairs. There spherical structures present the cosmos and our earth as one world. These are emblems of a promised future, to be achieved through scientific progress, which would unite us into one global community, one "family of man."

The final element is the space capsule or flying saucer, which is round, cylindrical, disc-like, spherical or hemispherical. It is often a toy played with in the process of constructing adventure narratives of this kind, adventures in which past and future are intermingled, in which archaic forms appear futuristic and futuristic forms can be ruins.

PHOTOGRAPHS OF CHILDREN

The group of nine rondels or tondi includes portraits of children of different

racial and ethnic backgrounds. The organization of the portrait group is related to the concept of the nation state and of its gathering of all its children into systems of universal public education, health, recreation, culture, and citizenship. The concept of the nation includes in its substance the outcome of the great immigration patterns of modernity in which a variety of peoples with different customs have confronted each other within the terms of a common body of law. The group of children can signify the nation, and specifically the nation's future, in a Pantheon-like assembly.

At the same time, the group's multi-racial composition implies the plurality of nations and therefore forms an image of world culture.

The universal-national children of the portraits appear in circular frames. The tondo form is associated with ceremonial and decorative portraits and figure-groups often featuring women, children, and angels; but it is also related to coins, on which the heads of rulers are minted.

The circular form also relates to the sphere, and therefore to the symbol of the cosmos, but also to a rubber ball flying through the air above a playground. Balls, bubbles, lollipops and other round, shiny, happy forms are parts of the world of toys which are vehicles in adventure fantasies. Each of the children is viewed against a background of the sky. Each sky is unique, representing different times of day, different weather conditions, different seasons.

Each child has a unique place, a special trajectory into the future, signified in part by the mood of the sky.

The celestial void is the home of angels or putti, infant beings without

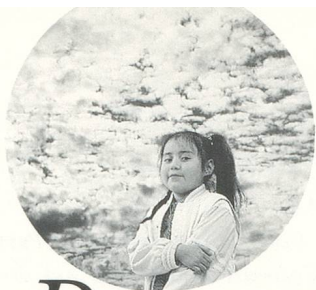
family, who emanate directly from God in infinite numbers at every second of endless time. They exist briefly, before vanishing again.

OCULUS AND SPECTATOR

The oculus functions as the eye of the pavilion. The whole interior is gathered and reflected on the convex surface of the quarter-sphere of mirror glass. At the same time the transparent character of the glass allows the spectators inside the building to see the actual sky outside, and to see as well anyone looking in from the vantage point at the top of the mountain. Similarly, those outside can view the interior. Furthermore, distorted reflections of people looking down through the oculus from the outside which are created by the concave form of the quarter-sphere's outer surface, may also be visible from inside and outside. The entire play of gazes and reflections generated by the architecture and the photographs is condensed onto the outer and inner surfaces of the glass.

Science and fatherhood are implied here, and this implication is augmented by the structure's references to national temples. At the same time, the oculus is set into the form of a hill or mountain, which suggests a more maternal enclosure, a cave or grotto, but one which includes an optical ordering principle. Thus, traditional symbols of both parents are present in the architecture and organize the forms of interaction between adults and children in and around the building.

Excerpts from: "A Guide to the Children's Pavilion," written by both artists.



DER KINDERPAVILLON

Der Kinderpavillon ist ein öffentliches Gebäude, das am Rande eines Spielplatzes steht. Er ist in einen künstlichen Hügel hineingebaut, von ihm umgeben. Das strukturelle Gerüst der Hügelform ist aus Beton konstruiert. Es beinhaltet ein Gefüge aus Treppen, die zu einem Rundweg um den Gipfel herum führen. Grosse Flächen der äusseren Oberfläche sind mit Rasen bepflanzt.

Man betritt den Bau durch ein Portal in Form eines Dreiviertelkreises. Der innere Boden ist aus Beton und setzt sich zusammen aus drei untereinander liegenden konzentrischen Ringen mit einem Treppensystem, das die Ebenen miteinander verbindet. Der innere Kreis ist ein Wasserbassin.

Die inneren Wände bilden eine Trommel, welche eine flache Kuppel trägt, in deren Spitze ein kleines Rundfenster (Oculus) eingelassen ist. Darin ist eine Viertelkugel aus beidseitig durchsichtigem Spiegelglas installiert, deren konvexe Oberfläche ins Innere ragt. Die Besucher im Pavillon können durch das Oculus hinaussehen, und wer auf dem Rundweg auf der Kuppel entlanggeht, kann in das Gebäude hineinschauen. Beide sehen ausserdem ihr eigenes Spiegelbild in dem teilverspiegelten Glas.

Neun runde, von hinten angestrahlte Diapositive hängen in gleicher Entfernung voneinander von der Innenwand herab. Jedes ist das Brustbild eines Kindes, von unten gegen den Himmel als Hintergrund aufgenommen. Der Himmel ist auf jedem der Portraits verschieden.

ARCHITEKTUR-TYPOLOGIE

Spielplätze sind für Kinder reserviert, doch die Kinder, die sie bevölkern, werden normalerweise von Erwachsenen beobachtet und beaufsichtigt. Folglich sind Spielplätze auch für Erwachsene da.

Ein Spielplatz weist für gewöhnlich eine oder mehrere symbolische Berg- oder Hügelformen auf. Diese sind Archetypen komplexer Erfahrungen, denn sie ermöglichen das Eindringen unter die Erde durch diverse Öffnungen, eine frühe Erforschung der Erde und zugleich eine Gelegenheit der Ersteigung und Eroberung, um den privilegierten Überblick als «König des Berges» zu erlangen.

Das Innere des Hügels gleicht natürlich einer Höhle oder Grotte. Grotten enthalten normalerweise Wasser und werden mit Mondgöttinnen, Nymphen, Prophezeiungen, Geburt und dem Durchqueren unterirdischer Reiche hin zur Wiedergeburt assoziiert. Ausserdem verweisen sie auf das Fliessen von Wasser im Inneren der Erde und auf das plötzliche, überraschende Hervorbrechen von Quellen.

Höhlen sind die Fundorte urzeitlicher Bildlichkeit. Die prähistorischen Erwachsenen suchten Schutz vor Tieren in Höhlen und schufen dort Ikonen und Bilder, welche zugleich ihre Angst vor diesen Tieren und ihren Triumph über sie in der organisierten Jagd feierten.

Ein anderes typologisches Element, das im Kinderpavillon aufgenommen worden ist, stellt das Pantheon dar, öffentlicher Tempel und Mausoleum, dem

Gedenken an Götter und Helden, Patriarchen und den Staat gewidmet. Das grosse Pantheon in Rom hat ein offenes Oculus, das einem im Brennpunkt gebündelten Sonnenstrahl ermöglicht, mit dem Verlauf des Tages im Inneren herumzuwandern.

Follies und Pavillons in von Landschaftsarchitekten gestalteten Gärten stehen in direkter Beziehung zum Kinderpavillon. Diese Strukturen bilden oft in verkleinertem Massstab alte Bauwerke mit literarischen oder mythologischen Bezügen nach. Patriotische und heroische Denkmäler gehören ebenso wie Zufluchtsorte für Einkehr und Meditation zu diesem Typus. Oft stellen sie utopische Alternativen zur gegenwärtigen Zivilisation vor.

Ein weiterer Aspekt dieser Typologie ergibt sich aus dem Observatorium und dem Planetarium. Beide sind von älteren Strukturen wie etwa Stonehenge hergeleitet. Sie behaupten ihre Gattungsidentität jedoch in der modernen Epoche der Wissenschaft, in der Zeit des Rationalismus und der Weltnavigation.

Das Observatorium dient nicht dem Studium der Erde und öffnet keinen Blick auf sie. Seine Neugier richtet sich auf die entferntesten Gefilde des sichtbaren Universums. Zum Einsatz gelangen gekrümmte Apparaturen aus Glas oder anderen Materialien, die Energie bündeln, gleich, ob sie als Licht, als Radiosignale oder in anderen Formen auftritt.

Demgegenüber reproduziert, inszeniert und projiziert das Planetarium kos-

mologische Erzählungen zum Zwecke der Unterhaltung und Bildung. Die verdunkelte Kuppel des Planetariums beschwört die Welt im Urzustand herauf, als der primitive Mensch zum ersten Mal die

Sterne betrachtete und ihren Konstellationen totemische Kräfte zuschrieb. Die Kugelform des Planetariums ist in den Weltausstellungen jüngerer Datums wieder aufgenommen worden.

Dort stellen kugelförmige Strukturen den Kosmos und unsere Erde als eine Welt dar. Dies sind Embleme einer verheissenen Zukunft, zu erreichen durch den Fortschritt der Wissenschaft, der uns alle zu einer Weltgemeinschaft, einer «Menschenfamilie» vereinen soll.

Das letzte Element ist die Weltraumkapsel oder Fliegende Untertasse – rund, zylindrisch, scheibenartig, kreis- oder halbkreisförmig. Oft taucht sie als Spielzeug im Entstehensprozess von Abenteuererzählungen dieser Art auf, wo sich Vergangenheit und Zukunft miteinander vermischen, wo archaische Formen futuristisch erscheinen und futuristische Formen Ruinen sein können.

KINDER- PHOTOGRAPHIEN

Die Gruppe aus neun Rondellen oder tondi beinhaltet Portraits von Kindern verschiedener rassischer und ethnischer Herkunft. Der Aufbau der Portraitgruppe steht in Bezug zum Konzept des Nationalstaates, der all seine Kinder in Systemen der allgemeinen öffentlichen Bildung, des Gesundheitswesens, der Freizeit, Kultur und Staatsbürgerschaft versammelt. Das Konzept der Nation schliesst in seiner Substanz die Folgen der

grossen Völkerwanderungsströme der Neuzeit mit ein, innerhalb derer unterschiedliche Völker mit verschiedenen Sitten und Gebräuchen im Rahmen einer gemeinsamen Gesetzgebung miteinander konfrontiert waren. Die Gruppe der Kinder kann die Nation, insbesondere die Zukunft der Nation, in einer Pantheonartigen Versammlung versinnbildlichen.

Zugleich impliziert die Zusammensetzung der Gruppe aus vielen Rassen die Pluralität der Nationen, gibt also ein Bild der Weltkultur ab.

Die universell-nationalen Kinder der Portraits erscheinen in runden Rahmen. Die tondo-Form wird assoziiert mit zereemoniellen und dekorativen Portraits und Figurengruppen, in denen oft Frauen, Kinder und Engel auftreten; diese Form bezieht sich aber auch auf Münzen, auf die Herrscher-Köpfe geprägt werden.

Die Kreisform verweist ausserdem auf die Kugel, also auf das Symbol des Kosmos, zugleich auch auf das Bild eines Gummiballs, der über einem Spielplatz durch die Luft fliegt. Bälle, Seifenblasen, Dauerlutscher und andere runde, glänzende, glückliche Formen gehören zur Welt der Spielzeuge, welche als Vehikel von Abenteuerphantasien dienen.

Jedes der Kinder steht vor dem Himmel als Hintergrund. Jeder Himmel ist unverwechselbar und zeigt verschiedene Tageszeiten, unterschiedliches Wetter, eine andere Jahreszeit.

Jedes Kind hat seinen eigenen Ort, seine besondere Flugbahn in die Zukunft, was zum Teil durch die Stimmung des Himmels ausgedrückt wird.

Die himmlische Leere ist die Heimat statt von Engeln oder putti, Kindwesen ohne Familie, die unmittelbar in unendlicher Zahl aus Gott hervorgehen, in jeder Sekunde der ewigen Zeit. Ihre Existenz währt nur kurz, bevor sie wieder verschwinden.

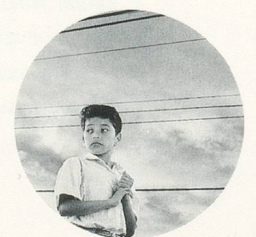
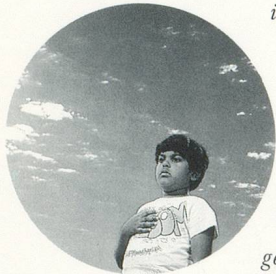
OCULUS UND PUBLIKUM

Das Oculus dient als Auge des Pavillons. Das gesamte Innere wird auf der konvexen Oberfläche der Viertelkugel aus Spiegelglas gebündelt und reflektiert. Gleichzeitig erlaubt die Transparenz des Glases dem Publikum innerhalb des Gebäudes, den tatsächlichen Himmel draussen zu sehen, und dazu jeden, der vom Aussichtspunkt des Berggipfels aus hinschaut. Desgleichen haben die draussen befindlichen Besucher einen Einblick in das Innere. Überdies können verzerrte Spiegelungen der von draussen durch das Oculus Blickenden, die durch die konkave Form der äusseren Oberfläche der Viertelkugel entstehen, von innen und aussen sichtbar werden. Das ganze Spiel aus Blicken und Spiegelungen, das die Architektur und die Photographien auslösen, konzentriert sich auf der äusseren und der inneren Oberfläche des Glases.

Die hier stattfindende Anspielung auf Wissenschaft und Vaterschaft wird noch verstärkt durch die Bezüge des Baus auf nationale Tempel. Zugleich ist das Oculus ja in die Form eines Hügels oder Bergs eingesetzt, was eine mehr mütterliche Umschliessung nahelegt, eine Höhle oder Grotte, die allerdings ein optisches Ordnungsprinzip beinhaltet. Auf diese Weise sind in der Architektur traditionelle Symbole beider Elternteile gegenwärtig und organisieren die Art der Interaktion zwischen Erwachsenen und Kindern in dem Gebäude und seiner Umgebung.

(Übersetzung: Frank Heibert)

Dieser Text ist ein Auszug aus «A Guide to the Children's Pavilion» von Dan Graham und Jeff Wall.



ARIELLE PÉLENC

JEFF WALL: DEM BILD AUF DEN GRUND GEHEN

«SICHER BESTEHT EINE PRÄSENZ DER MITTERNACHT»

STÉPHANE MALLARMÉ

Das erste Bild von Jeff Wall, THE DESTROYED ROOM, stellt das brutal zerstörte Zimmer eines abwesenden Bewohners dar, von dem man indes weiss, dass es eine Frau ist. Die Photographie ist so aufgenommen, als wäre eine Wand des Zimmers entfernt worden. Diese «Leuchttafel» wurde zum ersten Mal im Schaufenster der Galerie Nova in Vancouver ausgestellt, so dass das verwüstete Interieur den Blicken der Passanten ausgesetzt war. Das Glas des Schaufensters ersetzte die fehlende Wand. «Wall installierte ein grosses Bild im Schaufenster der Galerie, das nur von aussen zu sehen war und mit dem Kontinuum der Ladenschaufenster und der Leuchtsignale der Umgebung verschmolz. Indem es nachts beleuchtet war, täuschte es zudem einen Raum innen vor, einen privaten Raum, geschändet als öffentliches Display.»¹ Dieses Werk beruft sich auf die Dialektik zwischen der sinnlichen Grausamkeit von Delacroix' LA MORT DE SARDANAPALE, wo die Mätressen des Sultans vor dessen Augen niedergemetzelt werden, und der aggressiven Obszönität der Waren in den Auslagen. Es handelt sich insofern um ein programma-

¹) Ian Wallace – JEFF WALL: TRANSPARENCIES. ICA London, Kunsthalle Basel, 1984.

ARIELLE PÉLENC ist Kunstkritikerin in Paris und Villers-Cotterets.

2) Jeff Wall: KAMMERSPIEL DE DAN GRAHAM. Traduction française de Claude Gintz. Ed. Daled-Goldschmidt.

3) Walter Benjamin: «Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts», ILLUMINATIONEN, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1969, S. 193.



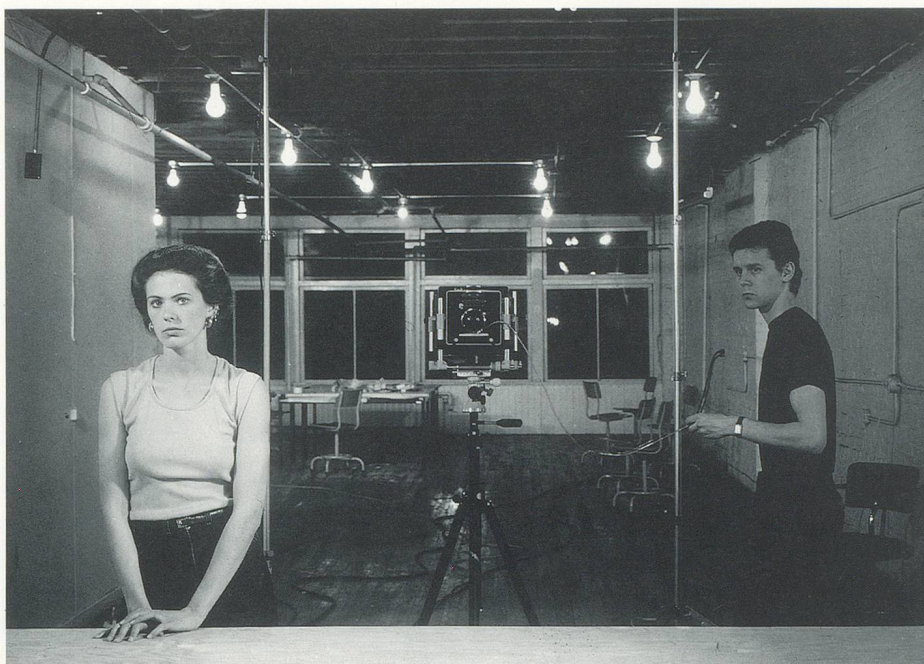
EDOUARD MANET, UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRES, 1882.

tisches Werk, als die sozialen Objekte durch das Prisma des berühmten Gemäldes dargestellt werden und es zu einer libidinös fundierten Auseinandersetzung Walls mit dieser Tradition kommt (die Zerstückelung des weiblichen Körpers und das Verschwinden des Namens des Vaters).

Die Präsentation dieses Werkes in Ausrichtung auf eine Strasse von Vancouver zeigt die strukturelle Beziehung des «Leuchtkastens» zum architektonischen Element auf, sowie seine semantische Affinität zum Mauer-Vorhang, der den «Internationalen Stil» kennzeichnet. Die Wand aus durchsichtigem Glas scheint das eigentliche konzeptuelle Modell für Jeff Walls Leuchtbild zu sein, das somit nicht eine einfache Aneignung des Werbedispositivs ist. Solche Interpretation wird durch Walls Texte über Dan Grahams ALTERATION TO A SUBURBAN HOUSE² nahegelegt. Man ersieht daraus klar, dass die Sozialkritik durch die Beziehung zur Architektur und deren Raum erfolgt, nicht durch die schematische Präsentation von Bildern «armer Leute».

Dan Grahams Werk, das im selben Jahr (1978) wie das von Wall entstand, ist das Modell eines nie zur Ausführung gelangten Projekts. Es handelt sich um ein Einfamilienhaus in einem Vorort, dessen Fassade durch eine Glaswand ersetzt wurde. Auf halber Höhe und parallel zur Fassade teilt ein Spiegel das Haus in zwei Teile: einen vorderen, der für die Öffentlichkeit sichtbar ist, und einen hinteren, dessen Zimmer den Blicken verborgen bleiben. Dieses Werk bezieht sich explizit auf die Architektur des «Internationalen Stils» (Wolkenkratzer aus Glas), auf die Vorstadt-Einfamilienhäuser der 60er Jahre und auf die Glashäuser, die idyllischen Belvederes von Philip Johnson oder jenes Glashaus, das Mies van der Rohe für Dr. Edith Farnsworth erbaut hat. Dan Graham geht es darum, das Scheitern der architektonischen Moderne und ihrer Ideale – Reinheit und Transparenz – aufzuzeigen. Diese Ideale richteten sich anfänglich gegen die «Phantasmagorie des Interieurs»³, wie sie die Pariser bürgerlichen Wohnungen des 19. Jahrhunderts verkörperten. Als ein Protest gegen den Obskurantismus der Privilegien vollziehen die Glaswände von Mies van der Rohe eine Öffnung in bezug auf die Gesellschaft und die Natur, im Sinne einer harmonischen Durchdringung. Doch sehr bald schon wird die Glaswand zum Signet für Konzerne und Multis, wobei sie die vollständige Absorption des Privatraums durch den Büroraum sinnfällig macht. Solche Unterwerfung unter die Bürokratie kündigte sich bereits in den Bildern von Edward Hopper (OFFICE AT NIGHT zum Beispiel) an, wo die abendliche Melancholie, die gewöhnlich durch ein Heim und eine Frau aufgefangen wird, nun durch eine Sekretärin und durch Aktenschränke versinnbildlicht erscheint. Das Werk von Dan Graham enthüllt die Veränderung zwischen öffentlichem und privatem Raum. Es beschreibt die Entfremdung des zeitgenössischen Menschen, der angesichts des unerwünschten Spiegels mit einem Blick seine eigene Auflösung erkennt. In Erwiderung darauf eliminiert THE DESTROYED ROOM den Spiegel, um den Raum des Zimmers (von Wall mit einer Krypta gleichgesetzt) sichtbar zu machen und die Zerstörung des Menschen in exzessiver Anschaulichkeit vorzuführen.

Die Glaswand wird in Walls Texten zu einem konzeptuellen Mittel, das für sein Gegenwartsverständnis ebenso entscheidend ist, wie es die Pariser Pas-



sagen für Walter Benjamin und sein Verständnis der Moderne, des Hochkapitalismus waren. Verblüffend präzise untersucht Wall die optischen Mechanismen der «Glashaut» vieler Häuser von Philip Johnson und Mies van der Rohe, indem er mit der Sorgfalt eines Mallarmé die Bewegungen des Schattens und der Landschaftsspiegelungen beschreibt, die das Glas «füllen». Das Glashaus wird zum imaginären Konstrukt wie die Benjaminsche Arkade, um die eigenen Obsessionen darauf zu projizieren als eine Art verschobene Introspektion, ein Instrument, um die «Schattenseite» des Transparentbildes zu erforschen.

Das Befremdliche an Walls Leuchtbildern kommt daher, dass diese auf zwei gegensätzlichen Bewegungen beruhen: einer projektiven und einer introjektiven. Die Bilder der Aussenwelt scheinen gleichzeitig aus dem Leuchtkasten hervorzugehen und an der Glaswand zu zerschellen. Auch das Gefühl sozialer Katastrophen, alltäglichen Grauens, das spätere Werke wie *BAD GOODS*, *MIMIC* oder *DIATRIBE* beherrscht, erklärt sich nicht aus der Darstellung von Elend und Armut. (Die Personen sind in gewisser Weise ebenso unsichtbar wie die Obdachlosen, denen man täglich auf der Strasse begegnet.) Die Realität, die man hinter einer Glaswand vermutet und durch dieses «Fenster von Leinwandgrösse» hindurch betrachtet, liegt nicht ausserhalb von uns. Was man auf dieser «äusseren» Oberfläche sieht, ist die innere Widerspiegelung eines langsamen Verfalls: unseres eigenen. Daher ist nicht einfach nur der

JEFF WALL, *PICTURE FOR WOMEN* / *BILD FÜR DIE FRAUEN*, 1979, CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE / CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESCENZLICHT IN KASTEN, 64 x 90" / 163 x 229 cm.

Gegensatz von privatem und öffentlichem Raum verändert, sondern mit ihm ist auch der Gegensatz zwischen Subjekt (Ego) und Objekt (Aussenwelt) vom Zusammenbruch bedroht.

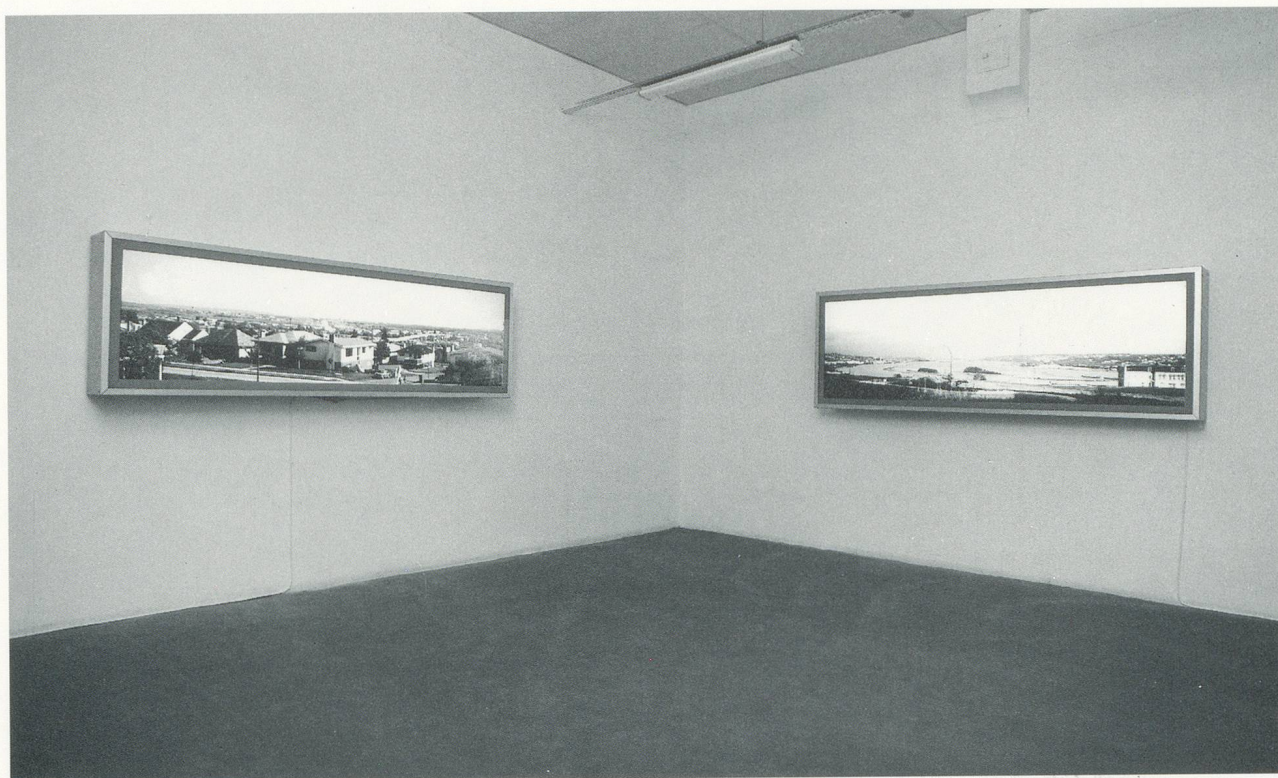
Spricht man von Walls Arbeit, indem man sich auf seine Interpretation des Werkes von Dan Graham stützt, so geschieht dies nicht aus einer perversen Vorliebe für Umwege, sondern weil die Blicke im Werk selbst ständig abweichen. Im Gegensatz zur objektiven Klarheit, die zur Schau getragen wird, besitzt Walls Werk keine wörtliche und unmittelbare Bedeutung. Objektivität meint hier das Objektiv (des Photoapparats), das beispielsweise in einem Klassenzimmer, wo Kunstunterricht stattfindet, zwischen dem Künstler und seinem Modell aufgestellt wird (PICTURE FOR WOMEN). Die soziale (und psychische) Realität des Paares wird hier durch die kreisförmige Bewegung der Blicke kontinuierlich aufgebrochen – durch den Blick der Maschine, des Spiegels, der Geschichte der Malerei. (Das Bild bezieht sich explizit auf UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRES von Manet.)

In dieser Runde der Blicke, des Blicks spielt die Frau eine wichtige Rolle, indem sie die Narration unterbricht: durch ihre mit Bedeutung gesättigte Abwesenheit in THE DESTROYED ROOM, durch eine passive und gegenüber der Inszenierung des Bildes gleichgültige Präsenz in PICTURE FOR WOMEN, schliesslich durch eine rätselhafte Silhouette in NO, wo sie jemandem den Weg abschneidet, stellt sie sich wie die Sphinx des Ödipus dem Mann in die Quere.

Es ist bekannt, dass die Darstellung des weiblichen Körpers eine konstitutive Rolle in der Geschichte der Moderne spielt: die Prostituierte von Manet (OLYMPIA), die DEMOISELLES D'AVIGNON (Picasso) oder die vergewaltigte und zerstückelte Verlobte von Duchamp (ÉTANT DONNÉ...). Der Bruch mit der Tradition (der symbolische Vaternord also) vollzieht sich oft über die Verschiebung der sexuellen Rollen. Doch gestaltet sich dieser Bruch mit der Tradition (wie auch der Vaternord) selbstverständlich anders, wenn es darum geht, die Tradition zu bewahren (Avantgarde) und dabei Trauerarbeit zu leisten (in psychoanalytischen Termini gesprochen: «den Toten zu töten», hier die Moderne).

In STEREO liegt der Mann lasziv auf einem Kanapee und lädt in dieser Pose zu Zärtlichkeiten ein wie ein weiblicher Körper. Doch der allmähliche Übergang zur Onanie wird unterbrochen durch eine danebengestellte weisse Fläche mit der Aufschrift STEREO. In NO bleibt die Begegnung zwischen dem Mann und der Frau in der Schwebe, in einem «no man's land» der Trägheit. Die unterbrochenen Gesten der Personen von MILK oder MIMIC gleichen denen, die Walter Benjamin beschreibt: «Seine Gebärden muss der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Worte. [...] So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung.»⁴ Gewiss, die Unterbrechung ist ein Brechtsches Verfahren und erinnert daran, dass Wirklichkeit nicht unmittelbar erfasst werden kann. Die Unterbrechung der Geste, der Erzählung, der Inszenierung, der Identifikation schafft Abstand bzw. eine Abwesenheit, die jener Mallarméeschen «weissen Leere» gleicht, die in UN COUP DE DÉS als Fülle erscheint.

⁴ Walter Benjamin: «Was ist das epische Theater?» GESAMMELTE SCHRIFTEN II. 2, Werkausgabe Band 5, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1980, S. 536, 538.



JEFF WALL, *THE BRIDGE* / DIE BRÜCKE, 1980,
INSTALLATION LE NOUVEAU MUSÉE VILLEURBANNE.

Wir erinnern uns: So wie Ian Wallace *THE DESTROYED ROOM* beschreibt, hat dieser nachts eine andere Wirkung, desgleichen wirkt das von Jeff Wall beschriebene Glashaus auf seinen imaginären Bewohner nachts erschreckend und vampiristisch. Der klaffende Schnitt, die anonyme «Verletzung» in *THE DESTROYED ROOM* erinnert an den *SCHREI* von Edvard Munch. Ein Schrei, der gemäss Lacan erfüllt ist von Stille. Die Helligkeit der Leuchtbilder von Wall baut sich nicht gegen eine dunkle Wand auf (wie die Filmleinwand), sondern scheint eine Öffnung zu erschliessen voller Schatten des Lichts. Die Klarheit der Leuchtbilder von Wall, welche den Schatten abzuwenden scheint, könnte metaphorisch in Dunkelheit gründen. Neuerdings erschien der Schatten innerhalb des Bildes und wurde benannt: *TRAN DUC VAN* (1988). Es ist schwierig zu sagen, ob die Figur zurückschaut auf die Flugbahn ihres Falls oder der Hölle entsteigt, zum Licht schauend. In beiden Fällen erinnert dieser zeitgenössische Orpheus an Mallarmées *Igitur*, der die Treppe des menschlichen Geistes hinabsteigt: «All dem auf den Grund gehen.»⁵

(Übersetzung aus dem Französischen: Ilma Rakusa)

5) Stéphane Mallarmé: *ŒUVRES COMPLÈTES*. Gallimard, Paris 1979, S. 434.



*JEFF WALL, NO / NEIN, 1983,
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE /
CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT IN KASTEN,
130 x 90" / 330 x 229 cm.*



JEFF WALL, *THE DESTROYED ROOM / DAS ZERSTÖRTE ZIMMER*, 1978,
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE /
CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT IN KASTEN,
63 x 92" / 159 x 234 cm. (NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA)

ARIELLE PÉLENC

JEFF WALL: EXCAVATION OF THE IMAGE

«SURLEY THERE IS A MIDNIGHT PRESENCE.»

STÉPHANE MALLARMÉ

Jeff Wall's inaugural image, *THE DESTROYED ROOM* (1978), sets the stage of a bedroom that has been violently torn apart. One can see that it is the room of a young woman. The photograph is shot as if one of the bedroom walls had been removed. This display case was shown for the first time in the window of the Nova Gallery in Vancouver, exhibiting its devastated interior to the gaze of passersby. The window's pane of glass stood in place of the bedroom's missing wall. "Wall installed a large picture flush with the street window of the gallery, so that it would only be seen from the outside, and thus blend in the continuum of the shop windows and illuminated signs that surrounded it."¹ Wall intends to set into motion a dialectic between the sensual violence of *THE DEATH OF SARDANAPALUS* (Delacroix), in which the Sultan's wives are stabbed before his eyes, and the aggressive obscenity of merchandise displayed in storefront windows. The work is programmatic in the sense that its social content is staged through the prismatic lens of historical painting and that it establishes the libidinal grounds of his oeuvre (the scattering of the mother's body parts and the disappearing name of the father).

By presenting the piece facing a street in Vancouver, Wall points to the structural relationship the transparency shares with the architectonics of construction as well as its semantic affinity with the curtain-wall characteristic of the "International Style." This sheet of transparent glass seems to be the actual conceptual model for the luminous image – and is therefore not simply an appropriation of the discourse of advertising and its methods of display. One can see clearly, through Wall's reading of (and writing on) Dan Graham's *ALTERATION TO A SUBURBAN HOUSE*,² that his social

¹ Ian Wallace, *JEFF WALL'S TRANSPARENCIES*, catalogue ICA, London/Kunsthalle, Basel, 1984.



EUGÈNE DELACROIX, *LA MORT DE SARDANAPAL*, 1827.

ARIELLE PÉLENC is a French critic who lives in Paris and Villers-Cotterets.

critique takes place in relation to architecture and architectural space and not in any schematic presentation of images about "poor people."

Dan Graham's piece, which was also conceived in 1978, is the model for a project that was never produced. The project shows a suburban house whose facade has been replaced by a glass wall. Halfway inside and parallel to the facade, a mirror divides the house into two zones: the front rooms that are revealed to the public and the back rooms that are hidden, obscured by the mirror. The work refers explicitly to the skyscrapers of the "International Style," to the suburban tract-homes of the skyscrapers of the "International Style, to the suburban tract-homes of the '60's, and to the glass house – Philip Johnson's idyllic belvedere or the house Mies van der Rohe designed for Dr. Edith Farnsworth. Graham is attempting to describe the failure of modernist architecture and its ideals of purity and transparency, ideals that were first erected against the "phantasmagoria of the interior"³ illustrated by the bourgeois apartments of 19th century Paris. Against the obscurantism of privilege, the glass walls of Mies van der Rohe open onto society and nature in harmonious interpenetration. But the transparent facade quickly became the logo for corporations and big business, signaling the complete absorption of private space into the alienated space of the office. Edward Hopper announces this submission to technocracy in such paintings as *OFFICE AT NIGHT* where the melancholy of sundown takes place in the company of a secretary and filing cabinets instead of in the comfort of one's wife and home. Graham's project lays bare this alteration between public and private space. It is the alienation of a subject who understands his own disintegration by the sudden recognition of the mirror. In response *THE DESTROYED ROOM* rips out the mirror to reveal the inside room (identified by Wall as a crypt), and through an excess of visibility it exhibits the subject's collapse.

The sheet of glass in Wall's writing is a conceptual tool as significant in his comprehension of our times as were the "Paris arcades" for Walter Benjamin in his comprehension of modernity at the height of capitalism. The optical mechanism of the "glass skin" on the houses of Philip Johnson and Mies van der Rohe are studied with hallucinatory precision as Wall describes the movements of shadow and landscape reflections that "fill" the glass. Like Benjamin's arcades, the glass house becomes an imaginary construct onto which Wall can project his own obsessions as a kind of deferred introspection through which he explores the "dark side" of transparencies.

The otherness of Wall's luminescent image is the product of two contradictory movements – one projective, the other introjective. The world's images seem to emanate from the display case at the same time as they crash against the pane of glass. The sentiment of social ruin and ordinary terror that haunt later works such as *BAD GOODS* (1984), *MIMIC* (1982), *DIATRIBE* (1985) is not explained simply by the sight of misery and poverty: the reality that we believe to be safely behind the wall of glass – and that we see through this "window enlarged to the scale of a movie screen" – is, in fact, not exterior to us. What we see on this surface of "exteriority" is the interior reflection of a slow degradation: our own. It is thus not simply the opposition of public and private space which is altered, but also the opposition between the subject (ego) and the object (outside world) that is threatened with collapse.

Using Wall's reading of the work of Dan Graham to discuss his own work is not dictated by a perverse taste for digression but rather by the organization of the eye's

2) Jeff Wall, *KAMMERSPIEL DE DAN GRAHAM*, French translation by Claude Gintz, Editor Daled-Goldschmidt, Brussels, 1988.

3) Walter Benjamin, *REFLECTIONS* (pp. 154–155), Harcourt, Brace & Jovanovich, New York, 1978.



EDWARD HOPPER, *OFFICE AT NIGHT*, 1940.

gaze in the work itself, a looking that is unceasingly deferred. Contrary to the objective clarity of its display, Wall's oeuvre does not present us with literal and immediate sense. For "objectivity" read "objective" [translator's note: like the camera lens in French], for example the lens placed between the artist and his model in a room where art is taught [PICTURE FOR WOMEN (1979)]. The social (and psychic) reality of the couple is deferred through the circularity of the various sights/looks, that of the machine, of the mirror, and of the history of painting. (The tableau explicitly refers to Manet's *UN BAR AUX FOLIES-BERGÈRES*.) In this round of gazes, the feminine character plays an important role as interruptor: through an absence filled with signs in *THE DESTROYED ROOM*, through a passive indifference to the stage directing in *PICTURE FOR WOMEN*, and, in *NO* (1983), as an enigmatic silhouette that blocks the passage of the male like an Oedipean sphinx.

We know that the representation of the feminine body plays an instrumental role in the development of modernist history: Manet's prostitute *OLYMPIA*, the *DEMOISELLES D'AVIGNON* (Picasso), or the raped and split open bride of Duchamp (*ÉTANT DONNÉ...*). The break with tradition (which is to say the symbolic murder of the father) is often organized around a shift of sexual roles. Nevertheless, it appears obvious that today's break with tradition (as well as the killing of the father) is organized in a different manner when it is a matter of saving tradition (the *avantgarde*) while, at the same time, mourning the death of this tradition (which in psychoanalytic terms comes around to saying "killing the already dead," in this case, modernism).

In *STEREO* (1980), the masculine character is lasciviously lying about on a couch in a pose that wants to be caressed as a feminine body. But the progressive slide toward masturbation is interrupted by the white space in view – and on which is inscribed *STEREO*. In *NO*, the meeting of the man and the woman is suspended on a concrete desert of inertia. The interrupted gestures of *MILK* (1984) or *MIMIC* (1982) are similar to those described by Walter Benjamin: "An actor must be able to space his gesture the way a typesetter produces spaced type. This brings about intervals which impair the illusion of the audience and perhaps its readiness for empathy."⁴ Of course, this interruption is a Brechtian procedure reminding us that reality cannot be immediately grasped. The interruption of gesture, of narration, of staging, of identification, formulate a spacing, an absence close to the "blank" space in Mallarmé's "A Throw of the Dice..." which is in fact a space full of white. Ian Wallace describes how *THE DESTROYED ROOM* takes on another dimension when it is exhibited at night, as does the glass house whose imaginary occupant is faced by the terrifying, vampiric dimensions of darkness. The split open and anonymous gash of *THE DESTROYED ROOM* recalls *THE CRY* (1893) of Edvard Munch. A cry, after Lacan, that is filled by silence. Wall's luminous image does not shine against a background of night (like a movie screen), but it seems to dig a well that is filled by the shadows of light.

The clarity of Wall's transparencies that seems to repel the shadow could metaphorically be grounded in darkness. Recently the shadow has appeared inside the image and has been given a name: *TRAN DUC VAN* (1988). It is hard to decide whether the figure is looking back at the trajectory of his fall, or rising from hell and looking up toward the light. Either way this contemporary Orpheus recalls a vision of Igitur as he descends "the staircase of the human mind."⁵ (Translation from the French: Joseph Simas)

⁴ Walter Benjamin, *ILLUMINATIONS* (p. 151), Schocken Books, New York, 1969.

⁵ Stéphane Mallarmé, *ŒUVRE COMPLÈTES* (p. 434), Gallimard, 1979.



*JEFF WALL, TRAN DUC VAN, 1988,
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE /
CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT IN KASTEN,
114 x 90" / 290 x 229 cm.*

JEFF WALL:

THREE EXCERPTS

FROM A DISCUSSION WITH T. J. CLARK, CLAUDE GINTZ, SERGE GUILBAUT AND ANNE WAGNER

This interview is part of a larger projected book called "Private places and public spheres"

edited by Serge Guilbaut to be published by Arts Editions, Villeurbanne. Serge Guilbaut's

idea was to engage seminal artists and critics of the 1980s in an intense discussion about

their role in Western society's rapidly changing art world.

T.S. CLARK: There seems a tension in your work. Your ideological framework remains quite fiercely and intransigently a kind of critique of late capitalism, or neo-capitalism; there is a determination to hold on to a critical idea of capitalism as this very specific regime of representation, or ordering and control of human behaviors, which still cries out to be represented. Now that framework is associated with a particular period in the late '60s and early '70s. It is connected with a tradition of critical reflection that led to a great deal of suspicion of the artwork. The work of art was seen as implicated in a regime of representation and a regime of distribution, and was thought of as perhaps an entity to be criticized among others as belonging to the capitalist field.

Now this goes along, in your mind, with another determination – to hang on to certain possibilities you hold to be valuable and salvageable from the tradition of art making and indeed particularly from the tradition of paint-

ing. These have to be salvaged, continued. There does seem to be a high tension there, between the fact that your ideas are so closely associated with a current of thought that moved inexorably toward a kind of radical skepticism about art and representation, and your determination nonetheless to hold on to and remake that unified, even monumental art object, with its character as artistic commodity.

JEFF WALL: I hope it's clear that, on the one hand, my thinking was formed in the period in which the whole new suspicion of representation crystallized, but on the other, that at a certain point I absolutely diverged from that direction recognizing what I feel to be a fundamental boundary within it. In the later '60s and early '70s, new people, young people recovered radical philosophical and cultural traditions which hadn't played an important part in art and the thinking about art since before World War II. But, that recovery was problematic. The reception in the

'60s of the radical critical thought of the 1920s was fragmentary, partly failed. It contained some contradictions which I couldn't accept – one of them being that ideological criticism of capitalist, modernist culture rendered the process of representation invalid, considered it utterly complicit with the ruling order. Partly through conceptual art's replacement of the image or the object with linguistic forms, the legitimacy of composing a representation, in any traditional sense, was withdrawn. I think this became a cultural orthodoxy of the New Left, and, through that in a complex way, of poststructuralist thought. A lot of this new ideology – critical work derived from the terms of the debate in the 1930s between Benjamin, Brecht, Adorno, Bloch, and Georg Lukacs – was itself unresolved. The most problem-ridden position was that held by Lukacs, who insisted that typical "Western," "realistic" representations – images rooted in profound historical typologies – had immense pedagogic power, and that could not simply be dispensed with by suspicion of representation

as such. There was an inability in the radical times of the early '70s to recognize that there was a potential continuity within cultural traditions; they had not been destroyed by the regime of capitalism, they existed within it in a problematic way. I think there was an amnesiac aspect in the attitude toward representation that emerged in the early '70s. Georg Lukacs is not a particularly popular figure, and not one I am very fond of, except that, in basing his esthetic ideas on classical and romantic esthetics from Goethe, Lessing, Hegel and Kant down, he emphasized the notion of the typical and representative figure, story, or gesture, the notion of the representative generic construction.

CLARK: If push came to shove, would you say that you agree that there is something in that post-Romantic tradition of the drive towards the typical and instructive representation that you believe is true?

WALL: Absolutely.

ANNE WAGNER: In your work you're trying to make evident a continuity between a representational practice which is your own, and some sort of narrative painting of modern life. But at the same time you claim that this is to be done as photography. One of the questions raised for me in reading recent criticism of your work is about whether photography itself has become its most problematic aspect in the later '80s. Your work is being seen, by Abigail Solomon-Godeau for example, as a kind of academic photography "which traffics in the real on the level of social relations while bracketing them on the level of representation." This is from her essay "Beyond the Simulation Principle," in the catalogue for the exhibition *UTOPIA POST UTOPIA* at the ICA in Boston in 1988, and her analysis is meant as a deflection of your work's ability to secure a critical reading for itself because of its nature as photography.

WALL: This is typical of a point of view which holds that the regime of "Western" representation is absolutely complicit with the capitalist order. "Absolutely" in the sense of a solidified structure that Adorno, for example, would have immediately pounced on as "identity-thinking," as lacking mediation. I think this view of representation has emerged, historically, in the capital cities. This kind of "post-structuralism" in relation to photography is a construction of those centers, in which many people are not only consumers of images, but work in or

close to the huge image-circulation industries. The economy of image recirculation in the capitals is so pervasive and so important in everyday cultural life, that it has produced a sort of "illusions of the epoch." In those circumstances, images become totally movable properties, they have no contextual identity, they appear to be absolutely separated from their referent by the institutions and the media monopolies, which own them, they seem no longer to have any relationship to nature, but only to their own movements inside the business cycle, which is also the culture cycle. These theories have emerged in such conditions and they lack self-reflexivity. In occluding the possibility that there is a relation between technology and nature in the process of representation, in rejecting that to the point where a critic like Baudrillard could be convincing with his argument that there is no longer any relationship between what is represented and its image – and that therefore the representations form a kind of ecstatic Alexandrian discourse among themselves – this viewpoint has its real social basis. Up to now, nobody I know of has attempted a critical sociology of these intellectual trends, but I imagine that some interesting things would come out of it. On another level – there has always been a dialectical critique of such thinking, one which claims that all production occurs within our relationship to nature, and that the moment of natural perception is not occluded, but is reproduced, in the process of representation. When we are

T.J. CLARK is Professor of Art History at the University of California at Berkeley.

CLAUDE GINTZ is an art critic in Paris.

SERGE GUILBAUT is Associate Professor of Art History at the University of British Columbia, Vancouver.

ANNE WAGNER is Associate Professor of Art History at the University of California at Berkeley.

forced into the position of having to deny that we continue to have a relationship with nature in the representational process, then I think we have gotten to a point where theoretical thinking is being overtaken by something else – there is faith operating there, and there are unresolved elements, let's call them sub-philosophical elements operating there.

CLARK: Also interest operating there.

WALL: That's right. To say, for example, that when I take a photograph of something, and then display that photograph, that the thing itself is made absent in the process – and to say, moreover, that the reality of that thing is suppressed in its representation – is to make an exaggerated, spurious "critical" or "political" point. We cannot remain at the level of this elementary formal paradox, which proves nothing about what is far more important,

namely, the ability of the representation to be adequate, in terms of meaning, to its referent, to its subject.

CLARK: Particularly because, according to this train of thought, there is absolutely no point at which the referent will ever be present. So it is not photography that is especially complicit or villainous – all representation is equally culpable.

WALL: Or maybe even all designation, all naming. To me, what lies behind all this is a sense that the internal social conflicts of modernity are over. If the regime of representation triumphs over nature, and therefore over its referent and its spectators, that to me is a cipher for the view that the ruling order of society has permanently triumphed over those it oppresses. It's a position that is totally defeatist in any traditional sense of social theory. It's an acceptance that the theories of progressive social transformation are finished.

WAGNER: You sound like you have solved for yourself the problem of the consumption of your art. You seem to be laying aside these questions of the problematic nature of the referent, and of the contextualist critique of art; in doing so you make me wonder how you imagine the viewer: if an art is produced for a particular environment, that is, the gallery or the museum, you make certain choices about who your viewer is and how he or she might be imagined. Obviously there are people practising today, late Conceptualists, really, like Jenny Holzer or Barbara Kruger, who have found other ways of dealing with that, or not dealing with it or making their sort of peace with it, but this problem is contained in the choices that you've made. I don't believe you have to make an art which analyzes the context of the production of art, yet by not doing so you nonetheless define a space in which your work will be seen.

WALL: I think my work does reflect upon its own conditions, but in different ways. When I wrote a critique of Conceptual art, in my essay *DAN GRAHAM'S KAMMER-SPIEL* (1981), one of the things I outlined is that Conceptual art did not really proceed through to a political economy of art. It petered out at a kind of ideological incrimination of art as an institution, but its fantasy of the non-commodity non-object of art really was just that, a fantasy. The notion was that by not making a physical object one could transcend, avoid, or defeat art's commodity status. That is clearly a phantasmagorical solution (and when you think of it as a phantasmagoria it becomes even more interesting), but it was not really an economic analysis of the art object.

CLAUDE GINTZ: But for you does the status of art as commodity have to be acknowledged within the work itself, as a kind of resistance?

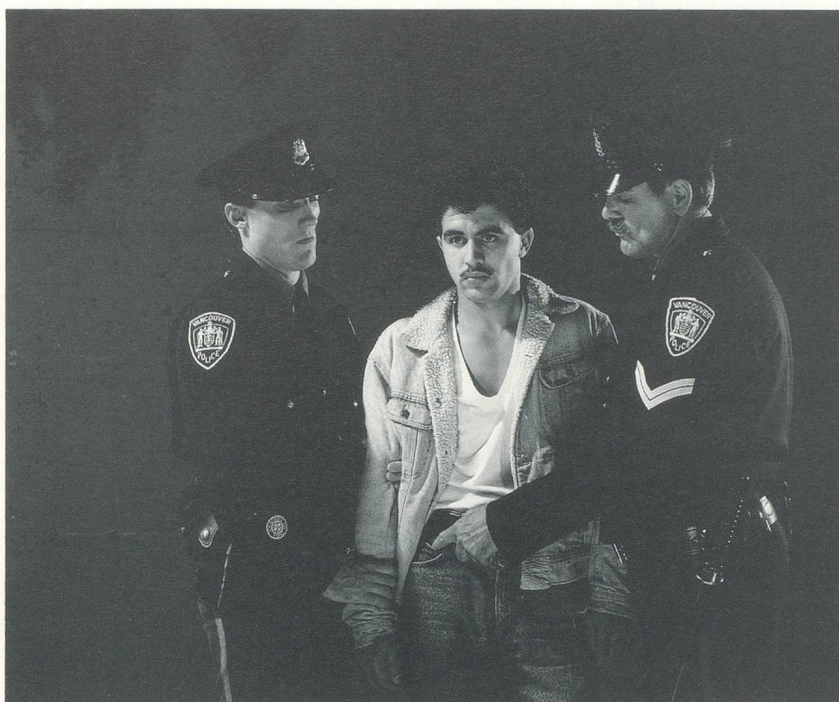
WALL: It's hard to specify what such acknowledgement will look like. I sometimes have the feeling that in a picture of mine – where certain relationships are fictionalized and played out, and the spectator is involved in a kind of social phenomenology in experiencing the dramatization, the pictorialization, if you like – that it is not so much the immediate commodity status of the artwork, taken as a separate problem, but the commodity status of the people represented in the picture which emerges as a source of meaning, and which affects the status of the picture as art. Traditionally, the artist defended the status of his work in terms of the meanings that were dramatized within the image. These could be narrative, literary, poetic, formal, musical – in fact, all of these. A work always recognized that it was an object produced within an economy in some way. But really its value and meaning was not pitched in those terms, suggesting that art is not primarily an object.

CLARK: Another line of thought in what you've written about your works is that at least some aspects of their own commodity status are symbolized or signified by transparency itself, by the illumination, and its relation to signage and the language of advertising.

SERGE GUILBAUT: So, the fact of producing this type of object brings in a discourse of popular culture through advertising – the transparency, the back light: is the object itself a critical element?

WALL: I don't accept that position. I don't think the technical aspect, the illuminated transparency, is inherently critical at all. I think it's a supreme way of making a dramatic photographic image. The relation to advertising is really very secondary to me and if you look at my work over a long period, you'll see I've never really exploited it as far as themes and styles are concerned.

JEFF WALL, *THE ARREST* / *DIE VERHAFTUNG*, 1989,
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE / CIBACHROME-DIAPOSITIV,
FLUORESZENZLICHT IN KASTEN, 47 x 58" / 119 x 147 cm. Ed. of 4.



I know it underlies the conditions of spectatorship, but it doesn't determine my pictorial choices.

GUILBAUT: Yes, but you have these connections with advertising and you can't avoid it.

WALL: Sure, the spectator – subliminally at least – has a suspicion that these things are used for lying. That's interesting.

GUILBAUT: But even that can be put in question, because if you live in Paris – one of the capitals – that kind of suspicion is just totally out the window...

WALL: That's where I disagree with you, because you seem to think that everyone has become happily adjusted and that fear of technology and of the economy no longer exists; and I don't think that that's true.

GUILBAUT: The way you present it is that suspicion leads to criticism and to alternatives. I'm saying it's not automatic; it is more difficult than that.

WALL: I agree. That suspicion is subliminal and unconscious. The hypothetical spectator is an alienated person – "happy" or not – who has a great deal of repressed anxiety over his – our – relation to technology, and of course, to nature and to other people. So, on that level, the technological product as an art work can have a trace element of disturbance in it, an element that can

work against repression. But it can also be just a happy gadget that makes art brighter, warmer, bigger and flashier and doesn't necessarily mean anything. I don't think technology guarantees anything so that's why I don't want to depend on it. The harder position for me to take is that the poetics of the drama in the picture legitimates it as art.

CLARK: Which does not rule out aspects of the actual technological process which are important to you. I mean, you would say, wouldn't you, that the capacity this technology gives you to play with the guarantee of truth in order to subvert the offer of truth which that kind of technology usually makes by implication in its ordinary uses in society – that's important to you, isn't it? You're almost for a hypertrophy of technology's offer of the visible.

WALL: Yes, but what I don't want to do is fall back on some kind of pseudo-radical argument that suggests that our relation to technology is fundamentally disruptive of those kinds of constructions. Even though technological effects are important, I don't think they are a sufficient criterion. A more significant approach is that it is the overall value of the content of the image, not to mention the sensuous experience of beauty in the image, that validates anything critical in art, anything in art which dissents from the established form of things and their appearances.

JEFF WALL:

DREI AUSZÜGE

AUS EINER DISKUSSION MIT

T.J. CLARK, CLAUDE GINTZ,

SERGE GUILBAUT

UND

ANNE WAGNER

Dieses Interview ist Teil eines geplanten Buches, herausgegeben von Serge Guilbaut, mit dem Titel

«Private Places and Public Spheres». Es wird im Verlag Arts Editions, Villeurbanne, erscheinen.

Guilbauts Absicht war es, wichtige Künstler und Kritiker der 80er Jahre für eine intensive Diskussion

über ihre Rolle in der sich schnell verändernden westlichen Kunstwelt zu gewinnen.

T. J. CLARK: In Deinem Werk scheint eine Spannung vorhanden zu sein. Dein ideologischer Hintergrund ist, auf eine durchaus heftige und kompromisslose Weise, weiterhin eine Art Spätkapitalismus- oder Neo-Kapitalismus-Kritik; da ist eine Entschlossenheit, an einem kritischen Kapitalismus-Begriff festzuhalten, dem Kapitalismus als jener ganz spezifischen Herrschaftsform der Repräsentation oder Steuerung und Beeinflussung menschlicher Verhaltensweisen, die noch immer danach verlangt, dar gestellt zu werden. Nun ist dieser Hintergrund mit einer besonderen Zeitspanne in den späten 60er und frühen 70er Jahren verbunden. Sie steht im Zusammenhang mit einer Tradition von kritischer Reflexion, die dazu führte,

dass der Kunst sehr viel Misstrauen entgegengebracht wurde. Man betrachtete das Kunstwerk als zugehörig zur Vorherrschaft der Repräsentation und der Verteilung, als eine Entität, die es, unter anderen, als zugehörig zum kapitalistischen Bereich zu kritisieren galt.

Nun geht dies in Deiner Vorstellung mit einer weiteren Tendenz zusammen, nämlich dem Festhalten an gewissen Möglichkeiten aus der Tradition des Kunstschaffens – insbesondere der Malerei –, die Du für wertvoll und bewahrungswürdig hältst. Diese Möglichkeiten müssen bewahrt, weitergeführt werden. Es scheint hier wirklich eine grosse Spannung vorhanden zu sein zwischen der Tatsache, dass sich Deine Ideen so eng an eine Denkrichtung anlehnen,

die sich unerbittlich auf eine Art radikalen Kunst- und Darstellungs-Skeptizismus zubewegte, und Deiner Entscheidung, dennoch an diesem einheitlichen, ja geradezu monumentalen Kunstobjekt mit seiner Eigenschaft als künstlerische Ware festzuhalten und es wieder neu zu schaffen.

JEFF WALL: Ich hoffe, es ist klar, dass sich mein Denken einerseits in einer Zeit entwickelt hat, in der das ganze neue Misstrauen gegenüber der Repräsentation konkrete Form annahm, dass ich jedoch andererseits in gewisser Hinsicht absolut nicht übereinstimmte mit dieser Richtung, indem ich darin eine für mich grundlegende Grenze wahrnahm. In den späten 60er und frühen 70er Jahren entdeckten neue, junge Leute radikale, philosophische und kulturelle Traditionen wieder, die seit der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg in der Kunst und im Nachdenken über die Kunst keine wichtige Rolle mehr gespielt hatten. Doch diese Wiederentdeckung war problematisch. Die Rezeption des radikalen kritischen Denkens der 20er Jahre war in den 60er Jahren bruchstückhaft, blieb teilweise aus. Sie enthielt einige Widersprüche, die ich nicht akzeptieren konnte – einer bestand darin, dass die ideologische Kritik der kapitalistischen, modernistischen Kultur den Prozess der Repräsentation für ungültig erklärte, ihn als vollkommen zugehörig zur herrschenden Ordnung betrachtete. Dem Prozess der Darstellung im traditionellen Sinne wurde zum Teil dadurch die Legitimität entzogen, dass die Konzeptkunst das Bild oder das Objekt durch linguistische Formen ersetzte. Ich glaube, dass sich dies zu einer kulturellen Orthodoxie der Neuen Linken entwickelte und dass daraus, auf eine komplexe Weise, das poststrukturalistische Denken

hervorging. Vieles in diesem neuen ideologiekritischen Werk reicht in die 30er Jahre zurück und basiert auf den Begriffen aus der Debatte zwischen Benjamin, Brecht, Adorno, Bloch und Georg Lukács – die ihrerseits ungelöst war. Die heikelste Position war jene, die Lukács einnahm, der sagte, dass typische «westliche», «realistische» Darstellungen – Bilder, die auf starken historischen Typologien beruhten – eine ungeheure erzieherische Kraft hätten und dass man darauf nicht einfach verzichten könne, indem man der Darstellung als solcher misstraue. In den radikalen Phasen der frühen 70er Jahre war man unfähig zu erkennen, dass es innerhalb kultureller Traditionen eine mögliche Kontinuität gab; diese Traditionen wurden durch das Regime des Kapitalismus nicht zerstört, sie waren darin enthalten, auf eine problematische Art und Weise. Ich glaube, dass sich in der Haltung gegenüber der Darstellung, wie sie sich in den frühen 70er Jahren entwickelte, so etwas wie Gedächtnisschwund bemerkbar machte. Lukács ist keine besonders populäre Figur und keine, die ich besonders mag, ausser dass er, indem er seine ästhetischen Vorstellungen auf die klassische und romantische Ästhetik von Goethe, Lessing, Hegel und Kant gründete, die Idee der typischen und repräsentativen Figur, Geschichte oder Geste hervorhob, den Gedanken der repräsentativen generischen Konstruktion.

CLARK: Dann würdest Du also mit der Aussage übereinstimmen, dass man in jener postromantischen Tradition etwas von der Tendenz hin zu der typischen und instruktiven Darstellung vorfindet, die Du für richtig hältst.

WALL: Absolut.

ANNE WAGNER: In Deinem Werk versuchst Du eine Kontinuität zwischen einem darstellerischen Verfahren, wie Du es anwendest, und einer Art narrativem Bild des modernen Lebens sichtbar zu machen. Aber gleichzeitig sagst Du, dass dies mit der Photographie zu machen sei. Wenn ich die neueren Kritiken lese, die sich mit Deinem Werk befassen, stellt sich für mich unter anderem die Frage, ob in den späten 80er Jahren nicht gerade die Photographie selbst ihr eigener problematischer Aspekt geworden ist. Dein Werk wird – von Abigail Solomon-Godeau zum Beispiel – als eine Art akademische Photographie gesehen, «die im Realen auf der Ebene von gesellschaftlichen Bezügen handelt, welche auf der Ebene der Darstellung kategoriell auf derselben Ebene eingesetzt werden.» Dieses Zitat stammt aus ihrem Essay «Beyond the Simulation Principle», der im Katalog

zur Ausstellung UTOPIA POST UTOPIA im ICA 1988 in Boston erschienen ist, und aus ihrer Analyse soll deutlich werden, dass sich Dein Werk aufgrund seines photographischen Charakters der Möglichkeit einer kritischen Deutung weitgehend entzieht.

WALL: Das ist eine bezeichnende Aussage. Sie beruht auf der Überzeugung, wonach die Vorherrschaft der westlichen Darstellungsweise absolut deckungsgleich ist mit der kapitalistischen Ordnung. «Absolut» im Sinne einer erstarrten Struktur, die von Adorno sehr rasch mit Begriffen wie «Gleichheitsdenken» oder «fehlende Vermittlung» versehen worden wäre. Ich glaube, dass sich diese Auffassung von Repräsentation historisch in den Grossstädten entwickelt hat. Diese Art von «Post-Strukturalismus» in bezug auf die Photographie ist eine Konstruktion jener Zentren, in

T. J. CLARK ist Professor für Kunstgeschichte an der University of California in Berkeley.

CLAUDE GINTZ ist Kunstkritiker in Paris.

SERGE GUILBAUT ist ausserordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der University of British Columbia, Vancouver.

ANNE WAGNER ist ausserordentliche Professorin für Kunstgeschichte an der University of California in Berkeley.

denen viele Leute nicht nur Bilder konsumieren, sondern auch in oder im näheren Bereich der riesigen Bilder-Zirkulations-Industrien arbeiten. Die Ökonomie der immer neu in Umlauf gebrachten Bilder in den Grossstädten ist so allgegenwärtig und so wichtig im kulturellen Alltagsleben, dass sie so etwas wie eine «Illusion der Epoche» geschaffen hat. Unter diesen Bedingungen werden Bilder zu vollkommen beweglichen Gütern, sie haben keine kontextuelle Identität, sie scheinen von den Institutionen und Medien-Monopolen, die sie besitzen, von ihrem ursprünglichen Referenz-Rahmen vollkommen getrennt worden zu sein. Sie scheinen zur Natur keinen Bezug mehr zu haben, sondern nur noch zu ihren eigenen Bewegungen innerhalb des Geschäftskreislaufs, der auch der Kulturkreislauf ist. Diese Theorien sind unter solchen Bedingungen entstanden, und es fehlt ihnen an Selbst-Reflexivität. Wenn man sich der Möglichkeit verschliesst, dass es im Prozess der Darstellung eine Beziehung gibt zwischen Technologie und Natur, wenn man dies bis zu dem Punkt von sich weist, wo ein Kritiker wie Baudrillard überzeugend sein könnte mit seinem Argument, es gebe keine Beziehung mehr zwischen dem Dargestellten und seinem Bild – und dass die Darstellungen deshalb eine Art ekstatisches alexandrinisches Gespräch führen untereinander –, dann hat dieser Standpunkt seine wirkliche gesellschaftliche Grundlage. Bis jetzt ist mir noch niemand bekannt, der sich an eine kritische Soziologie dieser intellektuellen Tendenzen gewagt hätte, aber ich stelle mir vor, dass einige interessante Dinge dabei herauskommen würden.

Auf einer anderen Ebene hat es immer eine dialektische Kritik dieses Denkens gegeben, die davon ausgeht, dass alles, was wir hervorbringen, mit unserer Beziehung zur Natur verbunden ist und dass unsere Wahrnehmung der Natur im Prozess der Darstellung nicht ausgeschlossen, sondern wiedergegeben wird. Wenn wir in eine Position gedrängt werden, in der wir verleugnen müssen, dass wir im Prozess der Re-

präsentation noch immer eine Beziehung zur Natur haben, dann sind wir, denke ich, an einem Punkt angelangt, wo das theoretische Denken von etwas anderem eingeholt wird – Glaube wird eine Rolle spielen, und viele ungelöste Faktoren, nennen wir sie subphilosophisch, werden wirksam.

CLARK: Auch Interesse.

WALL: Das stimmt. Sage ich beispielsweise: Wenn ich etwas fotografiere und diese Photographie dann ausstelle, bringe ich bei diesem Vorgang den Gegenstand selbst zum Verschwinden, und sage ich ausserdem, dass die Wirklichkeit dieses Gegenstandes durch seine Darstellung aufgehoben wird – dann ist dies ein übertriebenes, pseudo-«kritisches» oder -«politisches» Argument. Wir können nicht auf der Ebene dieses elementaren formalen Paradoxes bleiben, das nichts über das aussagt, was weit wichtiger ist: ob nämlich das Repräsentierende hinsichtlich seiner Bedeutung seinem Referenten, seinem Gegenstand gerecht werden kann.

CLARK: Besonders deshalb, weil, gemäss diesem Gedankengang, der Referent nirgendwo je gegenwärtig sein wird. So ist es also nicht die Photographie, die besonders schuldig wäre – jede Form der Darstellung ist es in gleichem Masse.

WALL: Oder vielleicht gilt dies sogar für jedes Bezeichnen, jedes Benennen. Für mich liegt hinter all dem eine Ahnung, dass die inneren Konflikte der Moderne vorüber sind. Wenn die Herrschaft der Darstellung über die Natur triumphiert und folglich über ihren Referenten und über ihre Betrachter, dann ist das für mich eine Chiffre für die Auffassung, dass die herrschende Gesellschaftsordnung permanent über jene triumphiert hat, die sie unterdrückt. Das ist eine Position, die in jedem herkömmlichen sozial-theoretischen Sinn absolut defaitistisch ist. Man akzeptiert, dass es mit den Theorien der progressiven gesellschaftlichen Veränderung zu Ende ist.

WAGNER: Das klingt so, als hättest Du das Problem des Konsums Deiner Kunst für Dich selbst gelöst. Du scheinst die Fragen, die sich im Zusammenhang mit der Problematik des Referenten und der kontextuellen Kunstkritik stellen, beiseite zu legen; ich frage mich nun, wie Du Dir den Betrachter vorstellst: ob Kunst für eine bestimmte Umgebung, das heisst für die Galerie oder das Museum geschaffen wird, ob Du eine bestimmte Wahl triffst, indem Du Dir Gedanken darüber machst, wer Dein Betrachter ist und wie Du Dir ihn oder sie vorstellen könntest. Es gibt heute offensichtlich Leute, eigentlich Spät-Konzeptualisten, wie Jenny Holzer oder Barbara Kruger, die andere Wege gefunden haben, damit umzugehen oder nicht damit umzugehen, oder sich auf ihre Weise damit zu versöhnen, aber dieses Problem ist in der Wahl, die Du getroffen hast, enthalten. Ich glaube nicht, dass Du Kunst machen musst,

die den Kontext analysiert, in dem Kunst entsteht, doch indem Du es nicht tust, definierst Du dennoch einen Raum, in dem Dein Werk gesehen wird.

WALL: Ich denke schon, dass mein Werk seine eigenen Bedingungen reflektiert, aber auf eine andere Weise. Als ich in meinem Essay *DAN GRAHAM'S KAMMERSPIEL* (1981) eine Kritik über Konzeptkunst schrieb, legte ich unter anderem dar, dass die Konzeptkunst nicht wirklich bei einer politischen Ökonomie der Kunst angelangt ist. Sie versandete bei einer Art ideologischen Beschuldigung der Kunst als Institution, aber ihre Phantasie von der Kunst als Nicht-Ware, Nicht-Objekt war wirklich eben dies, eine Phantasie. Die Idee war, dass man, indem man kein körperliches Objekt macht, den Warenstatus der Kunst transzendieren, umgehen oder überwinden könnte. Dies ist ganz klar eine phantasmagorische Lösung (und wenn man es sich als Phantasmagorie

vorstellt, wird es sogar interessanter), aber es war keine wirklich ökonomische Analyse des Kunstobjektes.

CLAUDE GINTZ: Aber muss der Status der Kunst als Ware für Dich innerhalb des Werks selbst bejaht werden, als eine Art Widerstand?

WALL: Es ist schwer zu sagen, wie eine solche Bejahung dann im einzelnen aussieht. Ich habe manchmal das Gefühl, dass in einem Bild von mir – wo gewisse Beziehungen fiktionalisiert und ausgespielt werden und sich der Betrachter einer Art gesellschaftlichen Phänomenologie gegenüber sieht und mit einbezogen wird, indem er die Dramatisierung erlebt, die Verbildlichung, wenn Du willst –, dass also in einem Bild von mir nicht in erster Linie der unmittelbare Warenstatus des Kunstwerks, als einzelnes Problem betrachtet, sondern der Warenstatus der im Bild dargestellten Menschen als Bedeutungsquellen in Erscheinung tritt und auf den Kunststatus des Bildes einwirkt. Es war üblich, dass der Künstler den Status seines Werkes verteidigte, indem er von den Bedeutungen ausging, die im Bild dramatisiert waren. Diese konnten narrativ, literarisch, poetisch, formal, musikalisch sein – alle diese Möglichkeiten sind denkbar. Ein Werk anerkannte immer, dass es ein Objekt war, das auf irgendeine Weise innerhalb eines ökonomischen Systems geschaffen wurde. Doch eigentlich wurden sein Wert und seine Bedeutung nicht im Sinne jener Bezeichnungen festgelegt, was implizierte, dass Kunst nicht in erster Linie ein Objekt ist.

CLARK: Eine weitere Denkrichtung in den Texten, in denen Du über Deine Werke schreibst, ist die, dass zumindest einige Aspekte ihres eigenen Warenstatus allein durch die Transparenz symbolisiert oder angedeutet werden, durch die Beleuchtung und durch ihre Beziehung zu Zeichen und Symbolen und zur Werbesprache.

SERGE GUILBAUT: Dann bringt also die Tatsache, dass diese Art von Objekt produziert wird, einen Diskurs über populäre Kultur durch Werbung mit hinein – die Transparenz, das Licht im Hintergrund: Ist das Objekt selbst ein kritisches Element?

WALL: Ich kann diesen Standpunkt nicht akzeptieren. Ich glaube nicht, dass der technische Aspekt – die leuchtende Transparenz – schon an sich kritisch ist. Ich denke, es ist der beste Weg, ein dramatisches photographisches Bild zu machen. Der Bezug zur Werbung ist wirklich sehr zweitrangig für mich, und wenn Du mein Werk über eine lange Zeitspanne hinweg verfolgst, wirst Du sehen, dass ich die Werbung nie wirklich verwertet habe, was Themen und Stilrichtungen betrifft. Ich weiss, dass sie den Bedingungen des Publikums zugrunde liegt, aber sie bestimmt meine literarischen oder bildlichen Entscheidungen nicht.

GUILBAUT: Ja, aber Du hast diese Verbindungen zur Werbung, und Du kannst sie nicht vermeiden.

WALL: Sicher. Der Betrachter hat – zumindest unbewusst – den Verdacht, dass diese Dinge zum Lügen gebraucht werden. Das ist interessant.

GUILBAUT: Aber sogar das kann in Frage gestellt werden, weil, wenn Du in Paris lebst – einer der Grossstädte –, ist mit dieser Art von Misstrauen ja wirklich nicht mehr zu rechnen...

WALL: Da stimme ich nicht überein mit Dir, weil Du annimmst, dass jedermann glücklich und angepasst geworden ist und dass die Angst vor der Technologie und der Ökonomie nicht mehr vorhanden ist; und ich glaube nicht, dass dies stimmt.

GUILBAUT: Die Art und Weise, wie Du dies darstellst, impliziert, dass Misstrauen zu Kritik und zu Alternativen führt. Ich sage, dass dies nicht automatisch so ist; das geht nicht so einfach.

WALL: Da stimme ich Dir zu. Dieses Misstrauen ist unbewusst und unterschwellig da. Der hypothetische Betrachter ist eine entfremdete Person – ob «glücklich» oder nicht –, die sehr viel unterdrückte Angst hat in ihrem – unserem – Verhältnis zur Technologie und natürlich auch in ihrem Verhältnis zur Natur und anderen Menschen. Auf dieser Ebene kann also das technologische Produkt als Kunstwerk ein Spurenelement des Aufruhrs enthalten, ein Element, das gegen die Verdrängung arbeiten kann. Aber es kann auch nur eine geschickte Spielerei sein, die die Kunst heller, wärmer, grösser und greller macht und nicht unbedingt etwas aussagt. Ich glaube nicht, dass die Technologie irgend etwas garantiert, deshalb will ich nicht von ihr abhängig sein. Die schwierigere Position für mich ist die, dass das Bild durch die in ihm enthaltene Poetik des Dramas als Kunst legitimiert wird.

CLARK: Was nicht bedeutet, dass Aspekte des aktuellen technologischen Prozesses, die wichtig sind für Dich, ausgeschlossen werden müssen. Ich meine, Du würdest wahrscheinlich sagen, dass die Möglichkeit, die Dir diese Technologie gibt, mit der Wahrheitsgarantie zu spielen, um das Wahrheitsangebot zu untergraben, das diese Art von Technologie normalerweise macht als Folge ihrer alltäglichen Anwendung in der Gesellschaft – dass dies wichtig ist für Dich, nicht wahr? Du bist beinahe für eine Hypertrophie hinsichtlich dessen, was die Technologie an Sichtbarem anbietet.

WALL: Ja, aber ich möchte mich keinesfalls auf so etwas wie ein pseudo-radikales Argument zurückziehen, wonach unser Verhältnis zur Technologie grundlegend gestört sei hinsichtlich solcher Konstruktionen. Technologische Effekte sind zwar wichtig, aber ich glaube nicht, dass sie ein ausreichendes Kriterium sind. Der bedeutsamere Ansatz ist für mich der Gedanke, dass es der Gesamtwert des Bildinhaltes ist – ganz zu schweigen von der sinnlichen Erfahrung von Schönheit im Bild –, der alle kritischen Elemente in der Kunst, alles in der Kunst, was von der bestehenden Form der Dinge und ihren Erscheinungen abweicht, für gültig erklärt.

(Übersetzung: Regine Lienhard)

JEFF WALL, KAMPF GEGEN WOHNUNGSRÄUSSCHUSS, 1988.
CIBACHROME-DIAPOSITIV, FLUORESCENZLICHT-KASTEN.
BILD 229 x 414 cm, AUFLAGE 2 STÜCK

JEFF WALL, EVICTION STRUGGLE, 1988.
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT-DISPLAY CASE.
IMAGE: 90% x 163", EDITION OF 2



The second example of EVICTION STRUGGLE includes a video component: each performer in the still photograph was filmed in close up, in slow motion, from two angles. The first, or primary, angle is similar to that from which they are viewed in the still transparency. The second angle gives

the close up from a different, even an opposing, point of view. The filmclips are all between 2 and 7 seconds in duration. The 35 mm film was transferred to videotape and edited. Each pair of close ups was made into a repeating loop by means of lap-dissolves. The two angles alter-

nate in different, almost random, patterns, no two of such are identical. When the work is exhibited, the large transparency is hung on one side of a free-standing wall 14 feet high by 28 feet wide. On the other side, nine video screens are arrayed in configuration which

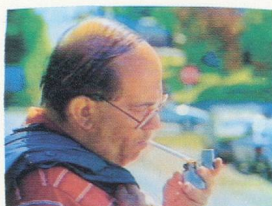


imitates the relative positions of the performers' heads in the still composition. Each screen shows the corresponding loop. Since the montage-patterns of the loops are dissimilar, the various actions of the performers may or may not synchronize with each other as they are seen to do in the still

composition. The tapes, which are without sound, run continuously during the exhibition.

The video project was made with the assistance of the Centre Georges Pompidou, Paris, and the Power Plant, Toronto, for the exhibition PASSAGES DE L'IM-AGE, curated by Christine van

Assche and Catherine David. The exhibition will tour through 1990/91. The work is in the collection of The Ydessa Hendeles Art foundation, Toronto.



Das zweite Exemplar von «Eviction Struggle» enthält einen Videoteil: Jeder Darsteller des Standphotos wurde als Nahaufnahme in Zeitlupe von zwei Standorten aus gefilmt. Die erste oder ursprüngliche Einstellung ähnelt derjenigen auf dem Standarddiapositiv. Die zweite zeigt die Nahaufnahme von einem anderen, ja

gegensätzlichen Standpunkt aus. Die Filmclips dauern alle etwa zwei bis sieben Sekunden. Der 35-mm-Film wurde auf Video überspielt und geschnitten. Jedes Paar solcher Nahaufnahmen wurde mittels Überblendung als Repetiersequenz montiert. Die zwei Einstellungen wechseln sich in einem ständig

ändernden, fast zufälligen Rhythmus ab – nicht zwei davon sind identisch.

Ausgestellt wird das lange Diapositiv auf der einen Seite einer freistehenden, 410 cm hohen und 850 cm breiten Wand. Auf der anderen Seite werden neun Monitoren so angeordnet, dass ihre Position mit



dem Kopf des Darstellers im Standbild übereinstimmt. Jeder Bildschirm zeigt die entsprechende Sequenz. Da der Montagerhythmus der Endlosbänder ungleich ist, können die verschiedenen Bewegungen der Darsteller miteinander zufällig so übereinstimmen, wie das im Standbild sichtbar ist oder auch

nicht. Die Bänder haben keinen Ton und laufen während der Ausstellung ununterbrochen.

Das Videoprojekt wurde mit Unterstützung des Centre Georges Pompidou, Paris, und The Power Plant, Toronto, für die Ausstellung «Passages de l'Image» gemacht, die von Christine van Assche und

Catherine David organisiert wurde. Die Ausstellung wird 1990–1991 an verschiedenen Orten gezeigt werden. Die Arbeit befindet sich in der Sammlung The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto.

Jeff Wall

EDITION FOR PARKETT · JEFF WALL

BOY ON TV

(FROM: EVICTION STRUGGLE), 1989

CIBACHROME PRINT, $13\frac{3}{4} \times 14\frac{1}{2}$ "

EDITION OF 80,

SIGNED AND NUMBERED.

JUNGE IM FERNSEHEN

(AUS: KAMPF GEGEN WOHNUNGSRAUSSCHMISS), 1989

CIBACHROME PRINT, 35 x 37 cm

AUFLAGE: 80 EXEMPLARE,

SIGNIERT UND NUMERIERT.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett.

The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

PARKETT 22 1989

