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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 22: Collabroation Christian Boltanski, Jeff Wall

Artikel: Christian Boltanski / Jeff Wall : Schatten und Licht = light and shadow

Autor: Parent, Béatrice / Müller, Mariette / Marsh, Georgia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681069

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: 08.01.2026

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

BÉATRICE PARENT

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 Dämmrige, Verschwommene, Kleinformatige, die absichtlich ungeschickte, ihre Geheimnisse währende 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 soziologischer 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 verraten. 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, 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

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

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 unterschwellig 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 unmittelbareren, 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 Barents[1] 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.

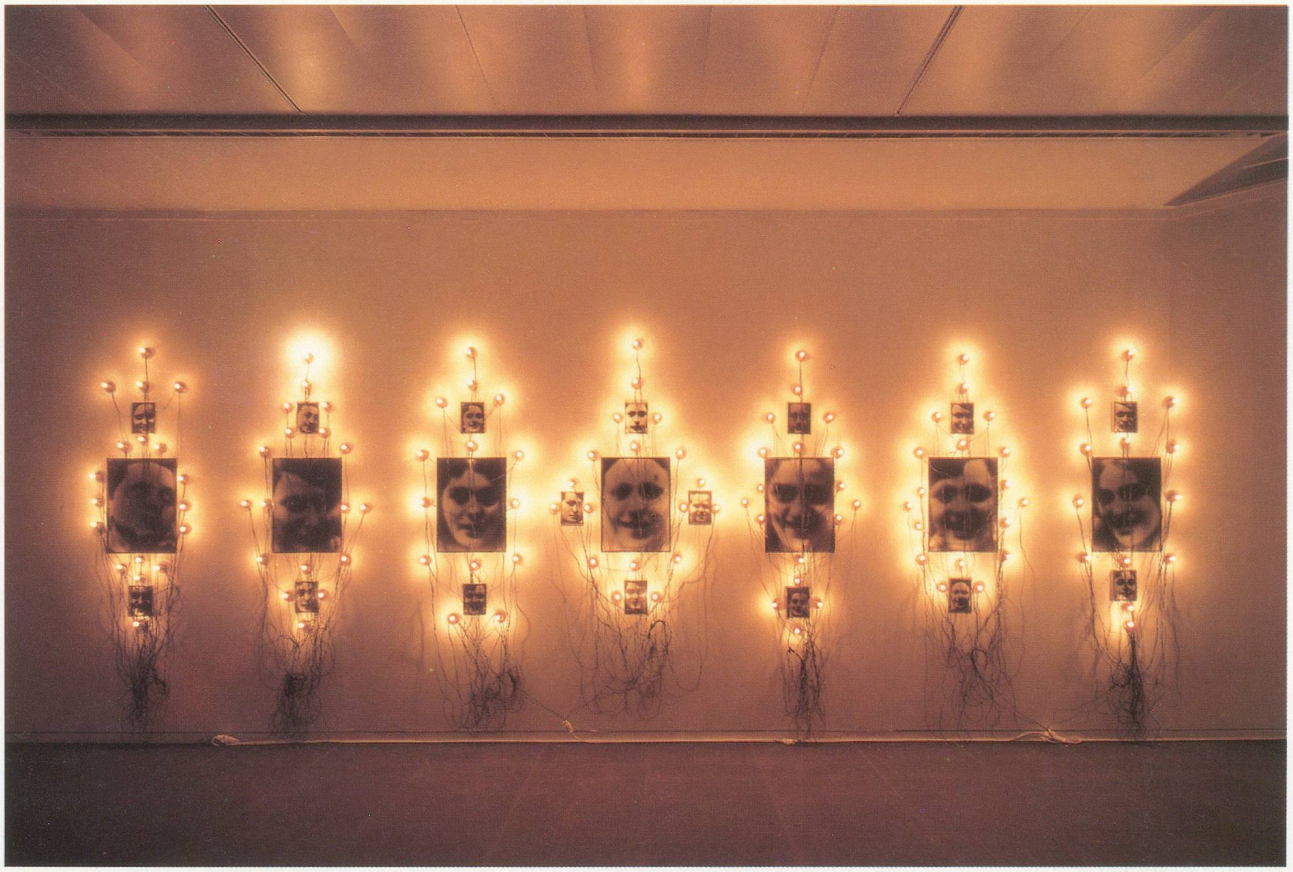
Wall's images reflect a reality which surrounds us, but which we do not necessarily want to face: racism, solitude, exploitation, poverty, the difficulty of relations between the sexes. Though anonymous, his characters are no less a part of each one of us than Boltanski's children. But Wall's propositions, 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.