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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 49: Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson

Artikel: Jeff Wall : the non-sites of Jeff Wall = die Nicht-Orte des Jeff Wall

Autor: Pontbriand, Chantal / Moore, Jeffrey / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680065

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

THE NON-SITES OF *JEFF WALL*

CHANTAL PONTBRIAND

More often than not, the works of Jeff Wall confront us with extremes: a vacant site, a site of remains, residue, the beginning or end of something. The viewer feels compelled to wander through these non-spaces, which become sites of transition, of passage.

COASTAL MOTIFS (1989) is a photograph of Vancouver, a city renowned for its spectacular topography, nestled between the Rocky Mountains and the Pacific Ocean. Its buildings profile themselves against snowcapped mountains and giant cedar trees. In COASTAL MOTIFS, Wall photographed his city from an elevated vantage point, a kind of natural verdant belvedere. In the middle distance, we see the water, industrial complexes, log booms and piles of salt on the right. Forming the background is a dense coniferous forest, a ribbon of misty green beneath a horizon of mountain peaks, a rhythmic and undulating "motif" which contrasts with the brilliant whiteness of the cloud-filled sky. The middle of the photograph glows with light, a reference not only to the artist's own works but to the history of painting—to the sublime moments of Romanticism, Turner, the great American Naturalists, and the sweeping landscapes of such American photographers as Ansel Adams. The effect of the whole is heightened by Wall's characteristic luminescence. But COASTAL MOTIFS is also a work of the here and now. Its sublimity is double-edged; the artist has his feet planted on terra firma and enables the "contemporary" viewer to witness the modern economy assert itself on the splendour of its natural environment.

In THE OLD PRISON (1987), Wall offers another view of Vancouver. An estuary extends across the frame in a wide panorama. At the midpoint of the horizon is a bridge connecting outstretched arms of land. In the middle distance are expanses of water, accumulations of logs and patches of earth. One has the impression that the water is trying to find its bed, that the situation is temporary, and that despite the sun that bathes the entire scene, a feeling of melancholy prevails, of time stopped, of solitude. The few animated portions, such as the backhoe in the foreground, do little to allay this feeling. On the right, partially out of the frame, is an old gaol. The seemingly vacant, insignificant space between land and ocean finds an echo in this old building of incarceration, apparently empty. And the gaol becomes a site of closed memory, frozen in time, which in turn finds its echo in the lands being devastated before our eyes.

In the 1980s, viewing natural landscapes in this manner and attempting to penetrate the mystery of the site as non-space, Wall created another type of canvas. Whereas his landscapes were previously devoid of human activity or any precise symbolism, he began to create, in the manner of a film director, situations in which people were photographed in set locations. With works such as BAD GOODS (1984), he extended his scope beyond natural settings to examine human relationships. In a vacant lot, beyond

CHANTAL PONTBRIAND is an art critic, curator, and editor in chief of the contemporary art magazine *Parachute*. She lives in Montreal.

which we see industrial buildings marked "For Sale" with glimpses of mountain tops above them (yet another contrast with the sublime), a Native American stands slightly off-center. He looks directly at the viewer, above spilled boxes of lettuce in the foreground. "Iceberg Lettuce," "America's Largest Green Vegetables," "Farms" can be read on the boxes, which have been damaged in transportation and handling in the economic chain. The land itself has been ravaged by the destructive forces of this economy, strewn with the detritus of industrial civilization: tin cans, broken conduits, pieces of processed wood, cleared branches, wires. It is within this image of remains, of the consequences of waste, that the insistent gaze of this photographed figure operates, summoning the viewer, perhaps seeking beyond his solitude some form of solidarity.

Other non-sites appear in DIATRIBE (1985), THE AGREEMENT (1987), and THE STORYTELLER (1986). All three works express a form of exchange between individuals, a desire for togetherness, a desire to form a community based on common interests and language. The viewer is appealed to directly, summoned as witness, as mediator. But what the viewer is mediating is silence, the silence of the visual, the silence of a secret, of that which is said but not heard, which passes from one to another without being heard by all, or without all hearing together. What, then, becomes of speech and knowledge, of the individual and community, of the meaning of existence? DIATRIBE shows two women—one black, one white, the latter carrying a baby—crossing an empty lot on the outskirts of a city. The black woman listens closely to the white woman, whose expression conveys emotion and agitation. A "diatribe" is a vehement criticism, a resistance against some object which thus forms an invisible third party in the conversation. This third party in some ways creates the picture, animates the scene, invests the site with meaning, transforming a routine stroll into a quest for direction, into an event, a philosophic or existential moment. THE AGREEMENT, set in an empty parking lot, is also an exchange of some sort, conjuring up adjacent, illicit worlds. A man in a chauffeured car extends his hand towards a hirsute individual standing by the car. The viewer is once again involuntarily involved in this potentially troubling scene; judgments, values, ethics are called into play, not to mention the voyeurism of the viewer.

JEFF WALL, THE AGREEMENT, 1987, transparency in light box, 78⅜ x 145⅝" / DIE VEREINBARUNG, Diapositiv in Leuchtbox, 199 x 370 cm. (COLLECTION OF THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO)

Nowhere is the interplay of gaze more complex than in THE STORYTELLER. It is set beneath a highway underpass, the non-space par excellence of the

JEFF WALL, A HUNTING SCENE, 1994, transparency in light box, 65¾ x 93¼" / EINE JAGDSZENE, Diapositiv in Leuchtbox, 167 x 237 cm.

modern era. A person squatting on the right, looking straight ahead, attracts the attention of the viewer. On the left, two men and a woman are huddled together around the remains of a fire. The woman, very animated, is evidently telling a story. Behind them are another man and woman, lying further up the hillside. Between them all is the void that receives and disgorges: the space of circulation, reflected by the cables that horizontally intersect the scene. Who can hear the story being told by the young woman? Perhaps the couple behind, probably not the man alone on the bridge. THE STORYTELLER is a legend in itself, a tale that transforms itself, a reading repeated over and over. In this postmodern era, there are no longer any single narratives that can be heard by one and all. There are only fragments, snatches of conversation, echoes of a world in rapid metamorphosis, where traffic and flux prevail, where stability is replaced by circulating intensities. This grouping of characters, done in the classic manner of a Titian, Poussin or Manet, offers us a story without a story, a site which is a non-site, a society and its unconscious. Thus the viewer is not completely foreign to this scene, which is filled with historical connotations and presents strangers who are also strangers to themselves. Here Wall allows a certain solidarity to surface between the subjects and viewers both present and future.

One of Jeff Wall's most remarkable works is A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI) (1993). As its title indicates, the subject of this tableau—inspired by a famous image by the Japanese master of *ukiyo-e*—is the wind, this immaterial, invisible, and unpredictable element. This work, based on an historical scene, also evokes the present with its turbulence and crisis. A SUDDEN GUST OF WIND is situated on the border of euphoria and panic, order and disorder. The wind suddenly animates a vast expanse of land and water. It can be felt in the bending tree branches, in the rippling surface of the water, in the wild grass, and especially in the figures in the foreground. Bent over, off-balance, they seem to be in a

JEFF WALL, THE CROOKED PATH, 1991, transparency in light box, 46⅞ x 58⅝" / DER KRUMME PFAD, Diapositiv in Leuchtbox, 119 x 149 cm.

state of vertigo or trance. One of them, a woman dressed like a man who betrays her sex with painted nails and a coloured scarf which blows back over her face, loses her papers, which whirl upwards towards infinity. Here, the work seems to be saying, lie the limits of this world. In this encounter, life, chaos and change are intertwined. A moment of beauty, a sublime instant, is defined, for this moment resides in chance. Despite the best-laid plans of humanity, a wind arises; the unknown rears its head.

More recent works, such as INSOMNIA (1994), JELL-O (1995), or even SOME BEANS and AN OCTOPUS (both 1990), use other means to evoke the latency and fluctuation inherent in A SUDDEN GUST OF WIND. Two children, perhaps without their parents knowing, are up at night in the kitchen. What can they do? Or think? Their immediate concern is the Jell-O, this shapeless mass of gelatin which can be played with before it melts down to nothing. In fact, nothing happens in this scene, just as nothing happens in INSOMNIA, where an exhausted looking man is sprawled under a table in a drab, outmoded kitchen. Insomnia is a state of ill-being, of suffering, of mounting tension. It is thus the opposite of sleep and bliss, a kind of overconsciousness. In the works of Jeff Wall there is more psychological tension than narrative. He captures the moment of decision, or indecision. This instant in the realm of the possible, this moment of infinite openness, is what is communicated to the viewer, who is made to feel that he is being implicated at that precise moment and that it is totally up to him whether he proceeds or not. In any event, he has seen, and now he knows. He carries this knowledge inside, carries the seeds of a narrative, the material for change. Essentially, Wall is suggesting that the difference embodied in this site of passage, this border zone, is necessary to creating a space of dialogue, a space connected with meaning.

These situations function like dream fragments which seek interpretation and meaning. Meaning, however, is clearly not given by the work; it has to be reconstituted, or constituted. SOME BEANS and

AN OCTOPUS are mirror works, doubles (reminiscent of such earlier diptychs as STEREO, 1980, and DOUBLE SELF-PORTRAIT, 1979). Tables approximately the same size and format are used, photographed from the same angle and lighting: one unfinished wooden table, one dark-brown varnished table, with the atmosphere of an old museum, "cabinet d'amateur," or artist's studio. The doubling of the material on the tables (beans and an octopus, respectively) and their interchangeability raises the question of value, of originality. Two organic materials in a state of mutation—whether dead or living is difficult to say. These works deal with the notions of mutation, cloning, inertia, the relationship between memory and the present, illusion and exhibition. What meaning should be attributed to exhibited material? What is behind the image?

This notion of the double resurfaces in MAN IN STREET (1995). The approach is similar: a diptych of two photographs of the same man, in the same setting. The man's face and jacket are splattered with blood. On the left, with his head turned, his arms crossed, he defies the look of the viewer, apparently sniggering, quite pleased with himself. On the right, he seems to be walking towards us, pathetic, eyes downcast, pensive, filled with pain and remorse. Assailant or victim? Pursuer or prey? Dr. Jekyll or Mr. Hyde? Same man, same scene, opposite meaning. The double underscores the illusion, accentuates the contrast.

So many of Jeff Wall's works conjure up these sites of transition, whether mental or physical, psychological or geographical: THE DESTROYED ROOM (1978), WOMAN AND HER DOCTOR (1980–1981), THE JEWISH CEMETERY (1980), EVICTION STRUGGLE (1988), PLEADING (1988), OUTBURST (1989), THE CROOKED PATH (1991), A HUNTING SCENE (1994). As sites of chaos, of passage, of violence real or anticipated, each work is a door leading to the unconscious, to moments of intensity transmitted back to the viewer. Directing our gaze towards these empty wastelands, these liminal spaces of ports and cemeteries, or towards transitory human relationships, Jeff Wall is inventing, via photography, an anthropology of contemporary life. An anthropology concerned with the void, with the vacant spaces created by the collapse of classical ideologies, by what we have done to nature and to our cities, by what we have become as human beings. He casts a critical eye on modernity, borrowing the procedures of art history and cinema. Although he uses this familiar space of history, he projects us into a floating realm, an interspace: the site of the unknown, of the future. By clarifying the difference between present and past, he allows us to discover who we are in the light of what we are no longer. In these psychological and geographical spaces, so emblematic of contemporary life, moments of infinite solitude are felt, a solitude which redefines the meaning of community.

(Translated from French by Jeffrey Moore)

JEFF WALL, MAN IN STREET, 1995, transparency in light box, 20¾ x 52" / MANN AUF STRASSE, Diapositiv in Leuchtbox, 52,7 x 132 cm.

DIE NICHT-ORTE DES *JEFF WALL*

CHANTAL PONTBRIAND

Jeff Walls Werke konfrontieren uns besonders häufig mit Grenzräumen: dem leeren Raum, dem Zuviel an Raum, dem Raum als Rest, Anfang oder Ende von etwas. Sie laden den Betrachter dazu ein, sich in diese Nicht-Orte hineinzubegeben und sich zwischen ihnen zu bewegen, so dass sie auch für ihn zu vorübergehenden Aufenthaltsorten oder Durchgangsstationen werden.

COASTAL MOTIFS (Küstenmotive, 1989) ist eine Aufnahme von Vancouver. Jeder, der diese Stadt einmal besucht hat, kennt ihre Schönheit, die sie ihrer spektakulären Lage zwischen den letzten Ausläufern der Rocky Mountains und dem Ufer des Pazifischen Ozeans verdankt. Die Hochhäuser zeichnen sich vor einem Hintergrund mit schneebedeckten Gipfeln und riesigen Zedern ab. So sieht man die Stadt, wenn man durch die Strassen spaziert. Bei COASTAL MOTIFS hat Jeff Wall sich entschieden, seine Stadt von einer Anhöhe aus zu photographieren, einer Art natürlicher, grüner Aussichtsterrasse. Im Mittelgrund sieht man Wasser und Hafenanlagen, bewaldete Flächen, rechts futuristische Gebäude; im Hintergrund ein dichter Nadelwald, eine grüne Fläche, die einen feucht wirkenden, etwas dunstigen Horizont abgibt. Dieser Horizont wird durch die Silhouette der Berge begrenzt, ein rhythmisch gegliedertes, wellenförmiges «Motiv», und darüber, blendend weiss, der wolkenverhangene Himmel. Von der Bildmitte geht ein starkes Licht aus. Jeff Wall stellt so seine Werke in einen grösseren Zusammenhang, indem er aus der Geschichte der Malerei zitiert. Die Helligkeit der Szenerie erinnert in der Tat an die erhabensten Momente der Romantik, an Turner, die grossen amerikanischen Naturalisten, aber auch an grandiose amerikanische Naturphotographien, etwa von Ansel Adams. Dieser Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass das Bild in einen für Wall typischen Leuchtkasten montiert ist. Dennoch handelt COASTAL MOTIFS vom Hier und Heute; das Erhabene darin ist höchst ambivalent. Der Künstler steht mit beiden Beinen auf der Erde, er steht mit seiner Kamera «auf festem Grund», den er uns im Vordergrund auch zeigt und auf den er letztlich auch uns «zeitgenössische» Betrachter stellt. Hinter der Schönheit wird die Misere erst recht sichtbar: der zerstörte Wald, das verschmutzte Meer als Resultat der rücksichtslosen Ausbeutung durch die moderne Wirtschaft.

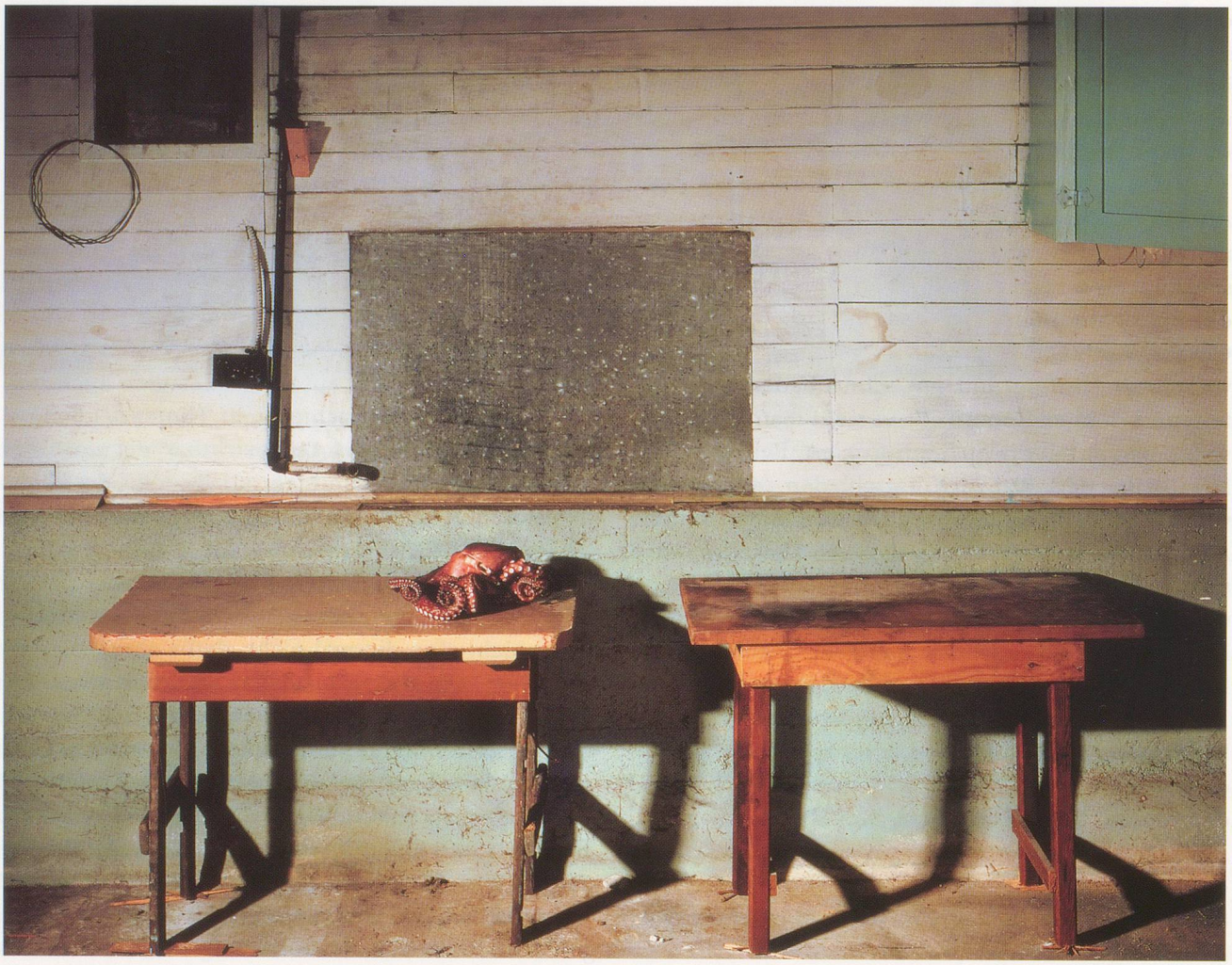
In THE OLD PRISON (Das alte Gefängnis, 1987) zeigt uns Wall eine andere Ansicht Vancouvers. Die Berge sieht man diesmal nicht, dafür ein grosszügiges Panorama eines Flussdeltas, das sich zwischen Festland und Meer ausbreitet. Den Fluchtpunkt am Horizont bildet eine Brücke, welche die auf sie zulaufenden Landzungen miteinander verbindet. Das Wasser verteilt sich im Vordergrund zwischen Treibholz und Schuttinseln. Man hat den Eindruck, der Fluss suche noch sein Bett. Die Situation hat etwas Vorläufiges, und obwohl alles in Sonnenlicht getaucht ist, bleibt die Stimmung eher melancho-

CHANTAL PONTBRIAND ist Kunstkritikerin, Ausstellungsmacherin und Chefredaktorin der Kunstzeitschrift *Parachute*. Sie lebt in Montreal.

lisch, verloren, als ob die Zeit stillstünde. Die wenigen Zeichen von Betriebsamkeit da und dort, etwa der Bagger im Vordergrund oder ein rauchender Kamin, kommen gegen dieses Gefühl nicht auf. Das alte Gefängnis steht ganz am rechten Bildrand und ist nur zum Teil sichtbar. Der scheinbar leere, nichtssagende Raum zwischen Land und Meer findet seinen Widerhall in diesem alten Gefängnisgebäude, das leerzustehen scheint. Es ist ein Ort der Erinnerung, einer abgeschlossenen, toten Erinnerung, und ein Nachruf auf das Land, dessen Zerstörung vor unseren Augen fortschreitet.

In den 80er Jahren, als Wall sich für solche Landschaften interessierte und gewissermassen danach strebte, das Geheimnis der Landschaft als Nicht-Ort zu ergründen, entwickelte er parallel dazu eine andere Art von Bildern. Waren seine Landschaften zuvor ohne menschliche Handlung oder direkte Symbolik ausgekommen, schuf er nun eine Serie, in der er Menschen an ausgesuchten Orten photographierte, also wie ein Filmregisseur arbeitete. BAD GOODS (Schlechte Ware, 1984) ist ein solches Bild, bei dem ihn nicht mehr ausschliesslich die natürliche oder alltägliche Realität der Räume interessierte, sondern auch das Zwischenmenschliche. Auf einem verlassenen Grundstück steht etwas rechts der Bildmitte ein kanadischer Ureinwohner vor ein paar Industriebauten (mit der Aufschrift «For Sale»), über denen im

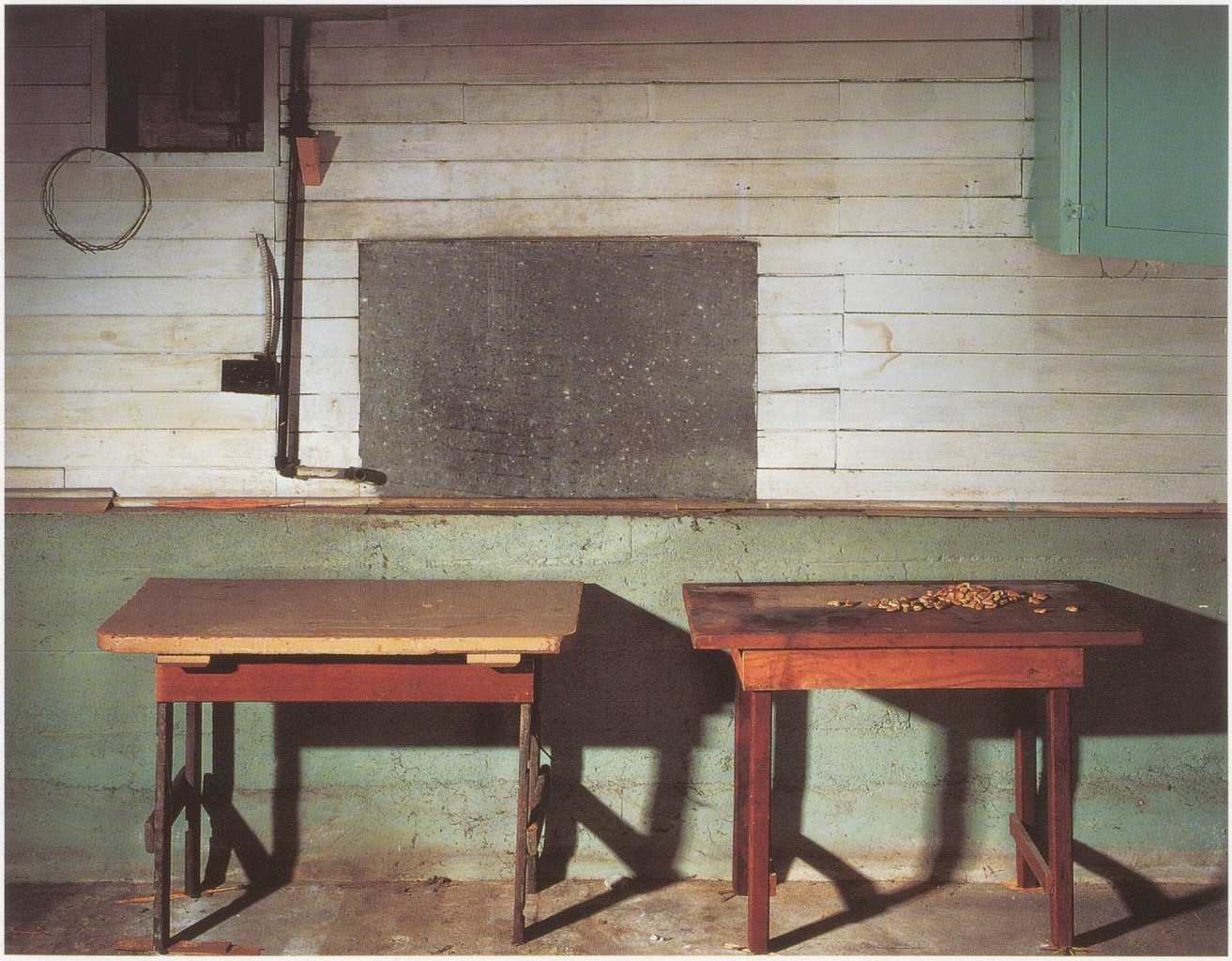
JEFF WALL, AN OCTOPUS, 1990, transparency in light box, 71⅝ x 90⅛" / TINTENFISCH, Diapositiv in Leuchtbox, 182 x 229 cm.



Hintergrund einige Berggipfel emporragen – wieder dieser Kontrast zwischen Erhabenem und Profanem. Der Blick des Kanadiers ist auf den Betrachter gerichtet. Er schaut einen gewissermassen über einige aus ihren Kartons gekippte Salatköpfe im Vordergrund hinweg an; die umgekippten, durch Transport und Gebrauch ziemlich ramponierten Kartons tragen die Aufschriften «Iceberg Lettuce», »America's Largest Green Vegetables», «Farms». Das Gelände selbst zeugt von den zerstörerischen Auswirkungen einer barbarischen Wirtschaft, verwüstet und übersät mit den Abfällen der Industriegesellschaft: ein alter Kanister, Schutt, Bretter, Äste, Drähte. Es ist ein Bild der Überreste, der Verwahrlosung, eines Chaos, auf das der Mann mit dem eindringlichen Blick den Betrachter offenbar aufmerksam zu machen versucht, weil er vielleicht jenseits seiner Einsamkeit eine gewisse Solidarität sucht.

Auch in DIATRIBE (Schmährede, 1985), THE AGREEMENT (Die Abmachung, 1987) und THE STORYTELLER (Die Geschichtenerzählerin, 1986) befinden wir uns im Niemandsland. Diese drei Werke inszenieren einen beliebigen Austausch zwischen Menschen, einen Wunsch, zusammenzugehören oder eine Gemeinschaft zu bilden und an deren Gemeinsamkeit und Sprache teilzuhaben. Der Betrachter wird nicht direkt angesprochen, sondern eher als Zeuge aufgerufen und aufgefordert, in eine Vermittlerrolle

JEFF WALL, SOME BEANS, 1990, transparency in light box, 71⅝ x 90⅛" / EINIGE BOHNEN, Diapositiv in Leuchtbox, 182 x 229 cm.



JEFF WALL, INSOMNIA, 1994, transparency in light box, 67¾ x 84¼" / SCHLAFLOSIGKEIT, Diapositiv in Leuchtbox, 172 x 214 cm.

zu schlüpfen. Doch die Angelegenheit, in der er vermittelt, ist nichts als Stille, die Stille des Visuellen, die Stille des Geheimnisses, das, was man sagt, aber nicht hört, was von einem zum andern die Runde macht, ohne dass es von allen gehört wird oder ohne dass alle zusammen es hören können. Was ist also mit dem Wort und dem Wissen, mit dem Individuum und der Gemeinschaft, der Bedeutung, die man dem einen und dem anderen beimisst? Diese Serie untersucht solche Fragen, beginnend bei DIATRIBE, das zwei Frauen zeigt, eine schwarz, die andere weiss mit einem Baby im Arm. Sie gehen über ein ödes Gelände an irgendeinem Stadtrand. Die Schwarze hört nachdenklich der anderen zu, deren Gesichtsausdruck zeigt, dass sie wahrscheinlich gerade ziemlich lebhaft und emotional vom Leder zieht. Eine Schmährede ist eine heftige Kritik, ein Versuch, über irgend jemanden oder etwas herzuziehen, sie ist gegen einen Gegenstand gerichtet, der sich so als unsichtbares Drittes im Bild manifestiert. Aber dieses Dritte macht gewissermassen erst das Bild aus, es belebt die Szene, gibt dem Nicht-Ort einen Sinn, macht

den banalen Spaziergang zur Orientierungssuche, zum Erlebnis, zu einem Moment von philosophischer und existentieller Dimension. THE AGREEMENT, eine Szene, die auf einem leeren Parkplatz spielt, deutet ebenfalls auf ein Gespräch, wobei eine Art Unterwelt berüchtigter Existenzen heraufbeschworen wird. Während ein Mann in einem Wagen mit Chauffeur einem davorstehenden ungepflegten Typen die Hand gibt, wird der Betrachter wiederum ungewollt in die Szene verwickelt, die für ihn peinlich und beunruhigend sein könnte. Das Urteil, die Werte, die Ethik von jedermann werden auf den Plan gerufen, ebenso wie der allgegenwärtige Voyeurismus des Betrachters.

Doch nirgends ist das Wechselspiel der Blicke so komplex wie in THE STORYTELLER. Die Szene spielt am Rande einer Autobahn, einem typischen Niemandsland unserer Zeit. Ein in der rechten Bildhälfte sitzender Mann schaut direkt nach vorn und zieht den Blick des Betrachters auf sich. Links sind drei Personen, zwei Männer und eine Frau, um ein nur mehr schwelendes Feuer versammelt. Die Frau ist sehr lebhaft: Sie ist es, die erzählt. Dahinter sieht man noch zwei Personen, einen Mann und eine Frau, die sich etwas weiter oben am Hang niedergelassen haben. In der Mitte die Leere, ein Raum, der sowohl aufnehmen als auch abweisen kann: der Raum des Strassenverkehrs, wie die Leitungen verraten, welche das Ganze horizontal unterteilen. Wer hört wohl alles die Erzählung der jungen Frau in der Dreiergruppe? Vielleicht das Paar dahinter; der Mann, der allein unter der Brücke sitzt, wahrscheinlich nicht. Die Figur des Geschichtenerzählers hat selbst schon sagenhaften Charakter, ist bereits eine Geschichte, die sich wandelt, eine Lektüre, die sich immer wieder verändert. In der postmodernen Landschaft gibt es keine einzelne Geschichte für jeden und alle zugleich mehr. Es gibt nur noch Fragmente, Gesprächsfetzen als Widerhall einer Welt, die sich rasch verändert, wo das Schlüsselwort Verkehr heisst und alles im Fluss ist, wo es keinerlei Stabilität mehr gibt, sondern nur noch zirkulierende Energien. Die Anordnung der Figuren, die der klassischen Manier eines Tizian, Poussin oder Manet nachempfunden ist, führt uns eine Geschichte ohne Geschichte vor Augen, einen Ort, der ein Nicht-Ort ist, eine Gesellschaft und ihr Unbewusstes. Der Betrachter steht dieser Szene daher nicht gänzlich fremd gegenüber, einer Szene, die mit historischen Konnotationen behaftet ist und Fremde zeigt, die auch sich selbst fremd sind. Wall lässt hier eine gewisse Solidarität aufkommen im Hinblick auf unsere Gegenwart und auf eine sich ankündigende Zukunft.

Eines von Jeff Walls bemerkenswertesten Werken ist A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI) (Ein plötzlicher Windstoss [Nach Hokusaï], 1993). In diesem japanisch inspirierten Monumentalbild setzt er den Wind in Szene, dieses immaterielle und unsichtbare, auch unberechenbare Element. Das Werk ist ein Historienbild, eine Darstellung auch der heutigen Zeit mit ihren Turbulenzen und Krisen. Es ist an der Grenze zwischen Euphorie und Panik, Ordnung und Chaos angesiedelt. Ein plötzlicher Windstoss belebt die weite Ebene, die sich ausdehnt, soweit das Auge reicht. Die Äste der sich biegenden Bäume, die aufgewühlte Wasserfläche, das gepeitschte Gras und vor allem die menschlichen Gestalten im Vordergrund vermitteln einem ein Gefühl davon. Gebückt, aus dem Gleichgewicht gebracht, scheinen sie von einem Schwindelanfall oder einer Art Trance heimgesucht zu werden. Eine von ihnen – eine als Mann verkleidete weibliche Person, die sich durch das winzige Detail der lackierten Nägel verrät und auch durch den farbenfrohen Schal, der durch den Windstoss emporgeweht wird und ihr Gesicht verdeckt – verliert Papiere, die durch die Luft wirbeln und auf Nimmerwiedersehen entschwinden. Hier treffen in der Tat Welten aufeinander und werden Grenzen spürbar. In diesem Zusammentreffen zeigt sich das Leben und die Kraft des Chaos und der Veränderung. Es ist ein Moment der Schönheit, ein Aufblitzen des Erhabenen, das sich aus dem Zufälligen der Begegnung ergibt. Selbst wo die besten Pläne der Welt vorliegen, erhebt sich ein Wind, und das Unbekannte macht sich geltend.

Neuere Werke wie INSOMNIA (Schlaflosigkeit, 1994) oder JELL-O (Wackelpudding, 1995) oder selbst SOME BEANS (Ein paar Bohnen, 1990) und AN OCTOPUS (Ein Tintenfisch, 1990) beschwören auf andere Weise ähnliche Situationen des Übergangs herauf. Zwei Kinder sind nachts allein in der Küche, womöglich ohne Wissen ihrer Eltern. Was

können sie tun? Was denken? Im Zentrum ihres unmittelbaren Interesses steht der *Jello*, jene formlose Sülze, mit der man ein Weilchen herumspielen kann, ehe sie sich in nichts auflöst. Eigentlich geschieht in dieser Szene nichts, genau wie in INSOMNIA, wo ein übermüdet wirkender Mann in einer trostlosen altmodischen Küche unter dem Tisch liegt. Schlaflosigkeit ist ein Zustand des Unwohlseins, des Leidens, ein Ausdruck von Stress. Sie ist die Kehrseite des Schlafs und des Glücks, eine Art übertriebener Selbstkontrolle. In Jeff Walls Arbeiten geht es mehr um innere Spannungen als um Ereignishaftes. Er fängt den entscheidenden Moment ein oder den Moment, wo noch alles offen ist, je nachdem. Diesen momenthaften Einblick in die Welt der offenen Möglichkeiten vermittelt er auch dem Betrachter, dem es vorkommt, als ob er genau in einem solchen Augenblick auf den Plan tritt, dass es nur von ihm abhängt, ob er etwas tut oder nicht, ob er seinen Weg fortsetzt oder nicht. Auf jeden Fall hat er gesehen und weiss jetzt Bescheid. Er nimmt dieses Wissen mit, und auf dieser Basis kann sich eine Geschichte entwickeln, kann auch eine Veränderung geschehen. Im wesentlichen verweist Wall damit auf die Differenz als Ort des Übergangs, als Grenzbereich, der für das Entstehen eines dialogischen, sinnerfüllten Raums unerlässlich ist.

Seine Szenen funktionieren wie Traumfragmente, die nach einer Interpretation verlangen. Dabei kann der Sinn nicht direkt dem in sich abgeschlossenen Werk entnommen werden. Er muss rekonstruiert, wenn nicht überhaupt erst konstruiert werden. SOME BEANS und AN OCTOPUS sind symmetrische Werke, Doppelbilder – wie sie auch früher schon in Walls Werk auftauchten, etwa in Form der Diptychen STEREO (1980) und DOUBLE SELF-PORTRAIT (1979). Zwei gleiche Tische, aus dem gleichen Blickwinkel aufgenommen, mit dem gleichen Licht; ein Tisch aus rohem, der andere aus dunkelbraun lackiertem Holz, eine Atmosphäre wie in einem alten Museum oder einem Hobbyraum. Auf dem Tisch liegt jedesmal etwas anderes. Einmal sind es ein paar Puffbohnen, das andere Mal ein Tintenfisch. Verdoppelung und Austauschbarkeit werfen die Frage nach dem Wert, nach der Originalität auf. Beide Male wird eine organische Materie im Zustand der Wandlung gezeigt, ob tot oder lebendig, ist schwer zu sagen. Diese Werke handeln von Mutation und Klonung, vom Verhältnis zwischen Erinnerung und Leben, von der Illusion und vom Ausstellungsgedanken. Welchen Sinn soll man dem Ausgestellten geben? Was steckt ausserdem hinter dem Bild? Was ist der Unterschied zwischen dem Gleichen und dem Anderen?

Das Double taucht in MAN IN STREET (Mann auf Strasse, 1995) wieder auf. Der Ansatz ist ähnlich wie bei den früheren Werken. Ein Diptychon, zwei Photographien desselben Mannes, in der gleichen Umgebung, zwei Varianten des Gleichen. Gesicht und Mantel des Mannes sind blutbefleckt. Er steht am oberen Ende einer Diagonale, die durch den Gehsteig im Hintergrund gebildet wird. Links, den Kopf zur Bildecke geneigt, bietet er dem Blick des Betrachters die Stirn, er scheint hämisch zu lachen und mit seinem Coup recht zufrieden zu sein. Rechts scheint er auf uns zuzuschreiten, erschüttert, mit gesenktem Blick, nachdenklich, von Schmerz oder Gewissensbissen gezeichnet. Täter oder Opfer? Jäger oder Beute? Dr. Jekyll oder Mr. Hyde? Derselbe Mann, dieselbe Szene, gegensätzliche Bedeutungen. Die Verdoppelung unterstreicht die Illusion und betont die Gegensätze. Der fratzenhafte oder groteske Doppelgänger ist das Spiegelbild des Unerschütterlichen, Unschuldigen. Das Werk und nicht bloss das Bild ist hier zweigeteilt.

Es gibt noch zahlreiche weitere Werke von Jeff Wall, die solche geistigen oder physischen, seelischen oder geographischen Räume des Übergangs heraufbeschwören: THE DESTROYED ROOM (Das zerstörte Zimmer, 1978), WOMAN AND HER DOCTOR (Frau und ihr Arzt, 1980–81), THE JEWISH CEMETERY (Der jüdische Friedhof, 1980), EVICTION STRUGGLE (Kampf gegen die Zwangsräumung, 1988), PLEADING (Flehen, 1988), OUTBURST (Ausbruch, 1989), THE CROOKED PATH (Der krumme Pfad, 1991), A HUNTING SCENE (Eine Jagdszene, 1994). Orte des Chaos, des Vorübergehenden, Orte realer oder drohender Gewalt: Jeder von ihnen ist eine Tür zum Unbewussten, eine durchlässige Stelle, wo Energien einfliessen und zum Betrachter zurückgeleitet werden. Indem er unseren Blick auf dieses Ödland lenkt, auf Transitbereiche wie Häfen und Friedhöfe oder auf vorübergehende Zustände in zwischen-

menschlichen Beziehungen, betreibt Jeff Wall mit Hilfe der Photographie eine Anthropologie heutigen Lebens. Eine Anthropologie, die sich der Leere zuwendet, dem lückenhaften Raum, der durch den Zusammenbruch der klassischen Ideale entstanden ist, und durch das, was wir mit der Natur, mit unseren Städten und mit uns selbst angestellt haben. Sie wirft einen kritischen Blick auf die Moderne und bedient sich dabei der Methoden der Kunstgeschichte und des Films. Unter Verwendung des vertrauten Raums der Geschichte versetzt uns Jeff Wall in einen anderen, schwebenden Raum, einen Zwischenbereich: den Ort des Unbekannten und der Zukunft. Indem er den Unterschied zwischen Gegenwart und Vergangenheit erhellt, ermöglicht er uns, das, was wir sind, aufgrund dessen, was wir nicht mehr sind, zu begreifen. An diesen unsere Zeit kennzeichnenden geographischen und psychischen Orten erleben wir Momente grosser Einsamkeit, einer Einsamkeit, welche die Bedeutung der Gemeinschaft neu definiert.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli/Wilma Parker)

JEFF WALL, JELL-O, 1995, transparency in light box, 56¼ x 70⅞" /
WACKELPUDDING, Diapositiv in Leuchtbox, 143 x 180 cm.

JEFF WALL, CITIZEN, 1996, black-and-white photograph, 75⅝ x 96" /
STAATSBÜRGER, Schwarzweissphoto, 192 x 244 cm.

JEFF WALL, HOUSEKEEPING, 1996, black-and-white photograph 80 x 102½" / HAUSARBEIT, Schwarzweissphoto, 203 x 260 cm.