

# Christian Boltanski : an artist of uncertainty = ein Künstler der Unbestimmtheit

Autor(en): **Semin, Didier / Rakusa, Ilma**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1989)**

Heft 22: **Collabroation Christian Boltanski, Jeff Wall**

PDF erstellt am: **20.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680986>

## **Nutzungsbedingungen**

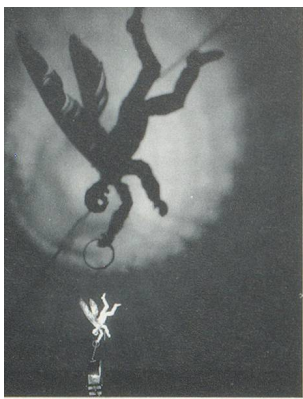
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



*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)*

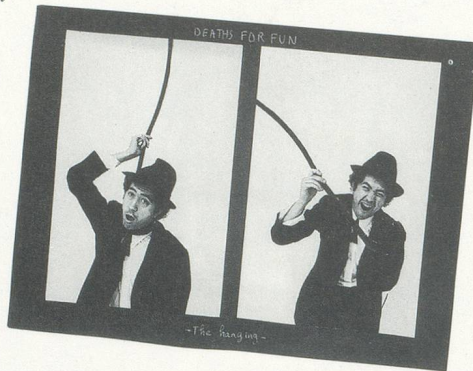
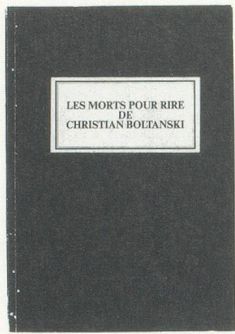
CHRISTIAN BOLTANSKI, LEÇONS DE TÉNÉBRES / LESSONS OF DARKNESS, 1986,  
SALPÊTRIÈRE PARIS, BIENNALE VENEZIA. (PHOTOS: A. MORIN)



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.

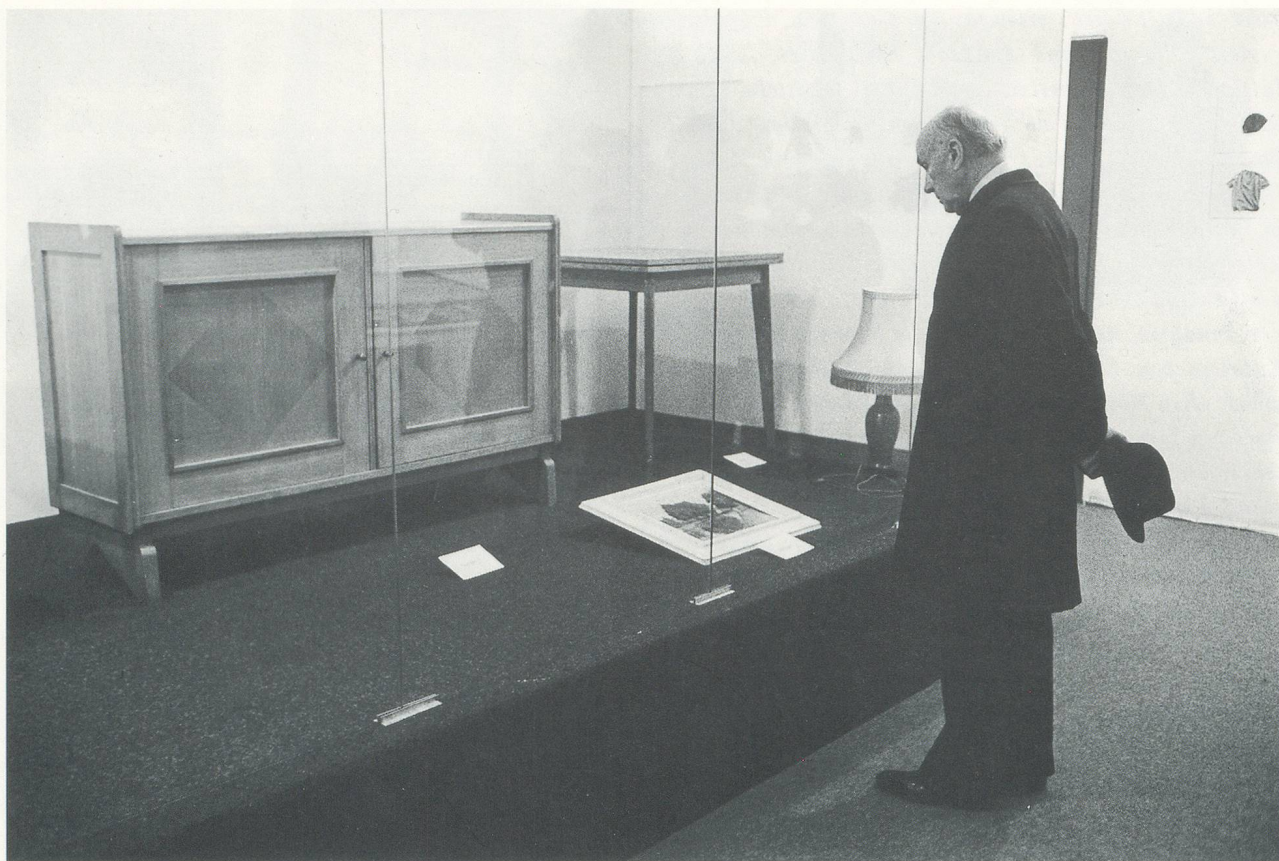
Werk konstituieren, vielmehr ist dieses ein doppeltes, zugleich Ereignis und Spur des Ereignisses. Die auf Initiative des Künstlers gedruckten Büchlein, Broschüren, Postkarten und verschiedenen Bilder, die oft Familienporträts wiedergeben – sind sie denn Werke? Der Katalog einer kürzlich abgehaltenen 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



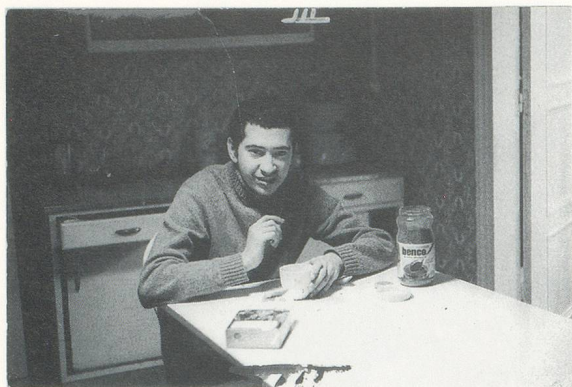
CHRISTIAN BOLTANSKI, LA FÊTE DE POURIM,  
MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST BASEL, 1989. (PHOTO: CHRISTIAN BAUR)

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.

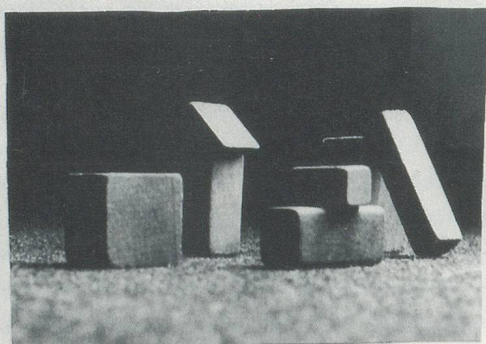
(Übersetzung aus dem Französischen: Ilma Rakusa)



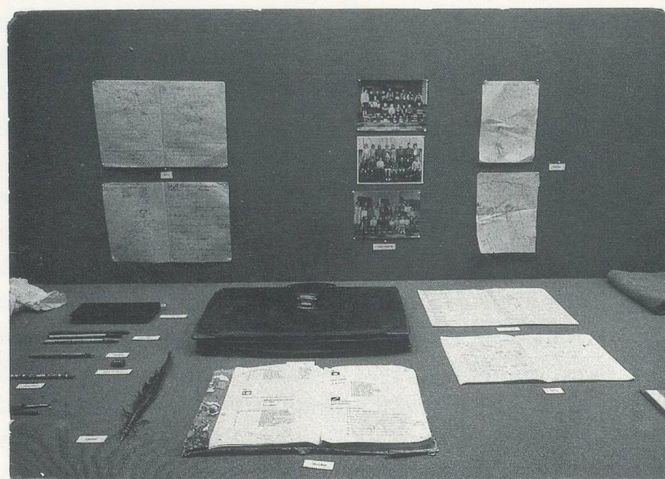
RECONSTRUCTION OF GESTURES AND CHANSONS OF BOLTANSKI'S CHILDHOOD /  
REKONSTRUKTION DER GESTEN UND LIEDER VON BOLTANSKIS KINDHEIT, 1970-72



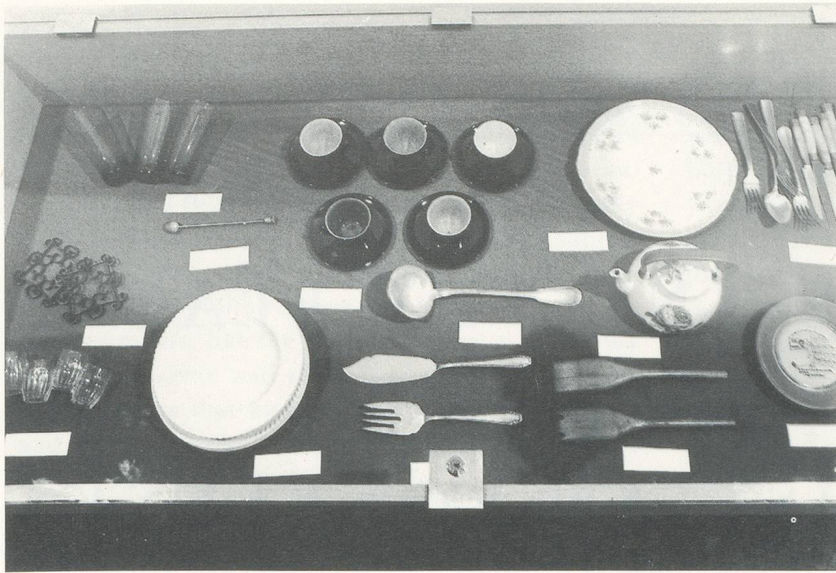
christian boltanski jouant aux cubes - 1946.



cubes de christian boltanski retrouvés en 1969.



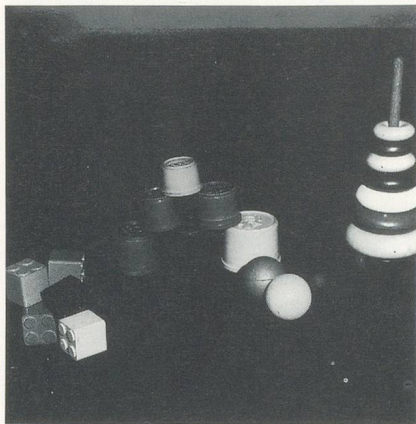
CHRISTIAN BOLTANSKI EXHIBITION, LOUISIANA MUSEUM HUMLEBAEK, 1974



*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.

