



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



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-

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 HOUSE*² 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 TRANSPARENZ, 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.

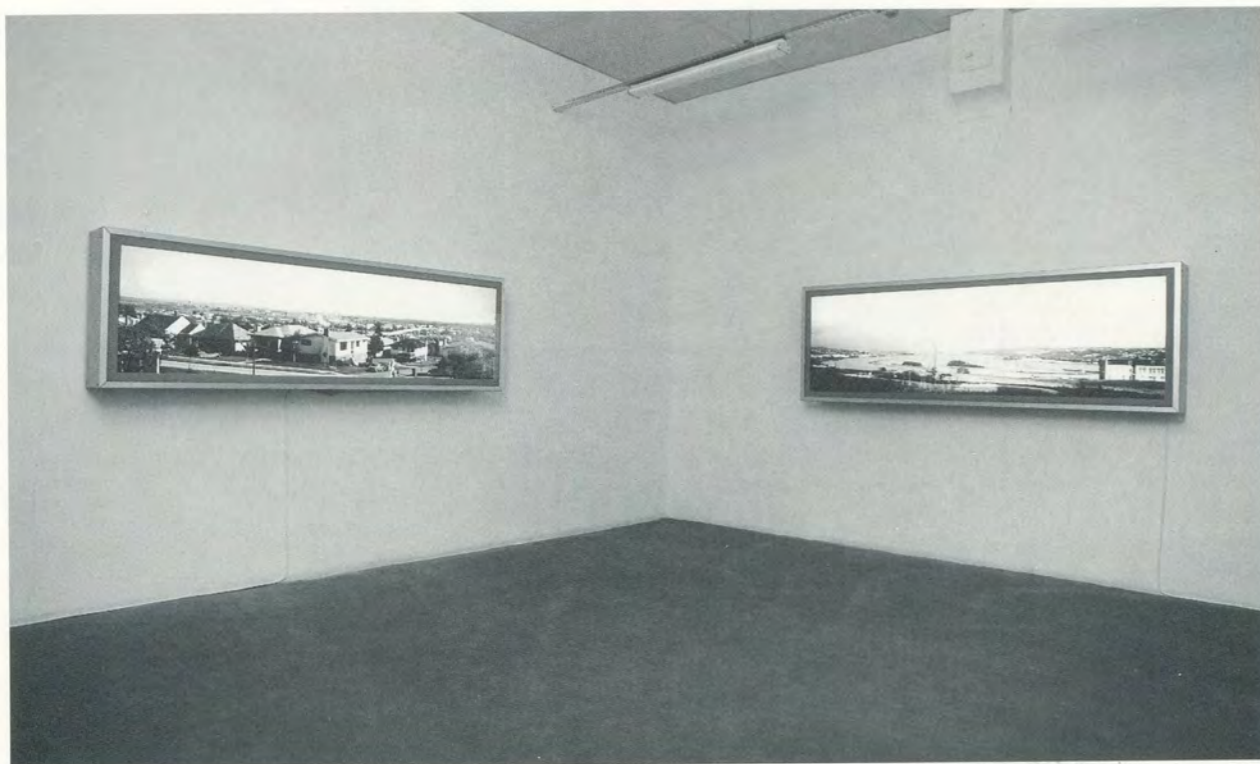
Spricht man von Walls Arbeit, indem man sich auf seine Interpretation des Werkes von Dan Graham stützt, so geschieht dies nicht aus einer perversen Vorliebe für Umwege, sondern weil die Blicke im Werk selbst ständig abweichen. Im Gegensatz zur objektiven Klarheit, die zur Schau getragen wird, besitzt 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 Vatermord also) vollzieht sich oft über die Verschiebung der sexuellen Rollen. Doch gestaltet sich dieser Bruch mit der Tradition (wie auch der Vatermord) 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 Schweben, 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 Glashauss 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 Mallarmés *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.

ARIELLE PÉLENC

JEFF WALL: EXCAVATION OF THE IMAGE

«SURLEY THERE IS A MIDNIGHT PRESENCE.»

STÉPHANE MALLARMÉ



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)

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 belvederes 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 haunts 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 luminescent 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.