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: Jeff Wall : three excerpts from a discussion with T.J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut and Anne Wagner = drei Auszüge aus einer Disskussion mit T.J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut und Anne Wagner

Autor: Wall, Jeff / Guilbaut, Serge / Wagner, Anne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681164

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: 12.07.2025

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

JEFF WALL:

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

This interview is part of a larger projected book called "Private places and public spheres" edited by Serge Guilbaut to be published by Arts Editions, Villeurbanne. Serge Guilbaut's idea was to engage seminal artists and critics of the 1980s in an intense discussion about their role in Western society's rapidly changing art world.

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

Now this goes along, in your mind, with another determination – to hang on to certain possibilities you hold to be valuable and salvageable from the tradition of art making and indeed particularly from the tradition of painting. These have to be salvaged, continued. There does seem to be a high tension there, between the fact that your ideas are so closely associated with a current of thought that moved inexorably toward a kind of radical skepticism about art and representation, and your determination nonetheless to hold on to and remake that unified, even monumental art object, with its character as artistic commodity.

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

'60s of the radical critical thought of the 1920s was fragmentary, partly failed. It contained some contradictions which I couldn't accept – one of them being that ideological criticism of capitalist, modernist culture rendered the process of representation invalid, considered it utterly complicit with the ruling order. Partly through conceptual art's replacement of the image or the object with linguistic forms, the legitimacy of composing a representation, in any traditional sense, was withdrawn. I think this became a cultural orthodoxy of the New Left, and, through that in a complex way, of poststructuralist thought. A lot of this new ideology – critical work derived from the terms of the debate in the 1930s between Benjamin, Brecht, Adorno, Bloch, and Georg Lukacs – was itself unresolved. The most problem-ridden position was that held by Lukacs, who insisted that typical "Western," "realistic" representations – images rooted in profound historical typologies – had immense pedagogic power, and that could not simply be dispensed with by suspicion of representation as such. There was an inability in the radical times of the early '70s to recognize that there was a potential continuity within cultural traditions; they had not been destroyed by the regime of capitalism, they existed within it in a problematic way. I think there was an amnesiac aspect in the attitude toward representation that emerged in the early '70s. Georg Lukacs is not a particularly popular figure, and not one I am very fond of, except that, in basing his esthetic ideas on classical and romantic esthetics from Goethe, Lessing, Hegel and Kant down, he emphasized the notion of the typical and representative figure, story, or gesture, the notion of the representative generic contruction.

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

WALL: Absolutely.

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

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

---

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

CLAUDE GINTZ is an art critic in Paris.

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

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

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

CLARK: Also interest operating there.

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

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

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

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

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

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

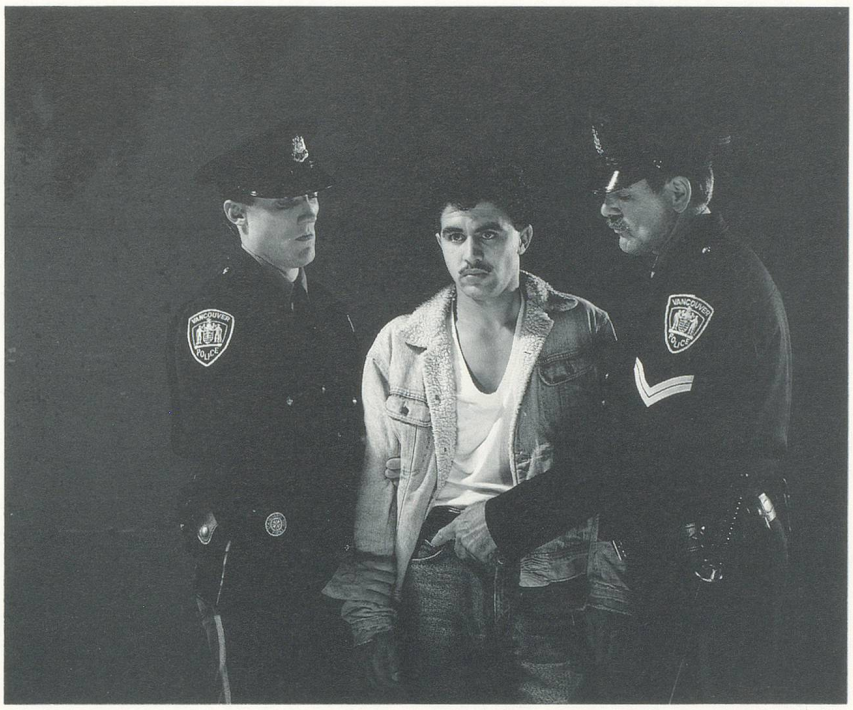
WALL: It's hard to specify what such acknowledgement will look like. I sometimes have the feeling that in a picture of mine – where certain relationships are fictionalized and played out, and the spectator is involved in a kind of social phenomenology in experiencing the dramatization, the pictorialization,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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

WALL: I agree. That suspicion is subliminal and unconscious. The hypothetical spectator is an alienated person – "happy" or not – who has a great deal of repressed anxiety over his – our – relation to technology, and of course, to nature and to other people. So, on that level, the technological product as an art work can have a trace element of disturbance in it, an element that can work against repression. But it can also be just a happy gadget that makes art brighter, warmer, bigger and flashier and doesn't necessarily mean anything. I don't think technology guarantees anything so that's why I don't want to depend on it. The harder position for me to take is that the poetics of the drama in the picture legitimates it as art.

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

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

JEFF WALL:

DREI AUSZÜGE AUS EINER DISKUSSION MIT T.J. CLARK, CLAUDE GINTZ, SERGE GUILBAUT UND ANNE WAGNER

Dieses Interview ist Teil eines geplanten Buches, herausgegeben von Serge Guilbaut, mit dem Titel «Private Places and Public Spheres». Es wird im Verlag Arts Editions, Villeurbanne, erscheinen. Guilbauts Absicht war es, wichtige Künstler und Kritiker der 80er Jahre für eine intensive Diskussion über ihre Rolle in der sich schnell verändernden westlichen Kunstwelt zu gewinnen.

T. J. CLARK: In Deinem Werk scheint eine Spannung vorhanden zu sein. Dein ideologischer Hintergrund ist, auf eine durchaus heftige und kompromisslose Weise, weiterhin eine Art Spätkapitalismus- oder Neo-Kapitalismus-Kritik; da ist eine Entschlossenheit, an einem kritischen Kapitalismus-Begriff festzuhalten, dem Kapitalismus als jener ganz spezifischen Herrschaftsform der Repräsentation oder Steuerung und Beeinflussung menschlicher Verhaltensweisen, die noch immer danach verlangt, dar gestellt zu werden. Nun ist dieser Hintergrund mit einer besonderen Zeitspanne in den späten 60er und frühen 70er Jahren verbunden. Sie steht im Zusammenhang mit einer Tradition von kritischer Reflexion, die dazu führte, dass der Kunst sehr viel Misstrauen entgegengebracht wurde. Man betrachtete das Kunstwerk als zugehörig zur Vorherrschaft der Repräsentation und der Verteilung, als eine Entität, die es, unter anderen, als zugehörig zum kapitalistischen Bereich zu kritisieren galt.

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

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

JEFF WALL: Ich hoffe, es ist klar, dass sich mein Denken einerseits in einer Zeit entwickelt hat, in der das ganze neue Misstrauen gegenüber der Repräsentation konkrete Form annahm, dass ich jedoch andererseits in gewisser Hinsicht absolut nicht übereinstimmte mit dieser Richtung, indem ich darin eine für mich grundlegende Grenze wahrnahm. In den späten 60er und frühen 70er Jahren entdeckten neue, junge Leute radikale, philosophische und kulturelle Traditionen wieder, die seit der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg in der Kunst und im Nachdenken über die Kunst keine wichtige Rolle mehr gespielt hatten. Doch diese Wiederentdeckung war problematisch. Die Rezeption des radikalen kritischen Denkens der 20er Jahre war in den 60er Jahren bruchstückhaft, blieb teilweise aus. Sie enthielt einige Widersprüche, die ich nicht akzeptieren konnte – einer bestand darin, dass die ideologische Kritik der kapitalistischen, modernistischen Kultur den Prozess der Repräsentation für ungültig erklärte, ihn als vollkommen zugehörig zur herrschenden Ordnung betrachtete. Dem Prozess der Darstellung im traditionellen Sinne wurde zum Teil dadurch die Legitimität entzogen, dass die Konzeptkunst das Bild oder das Objekt durch linguistische Formen ersetzte. Ich glaube, dass sich dies zu einer kulturellen Orthodoxie der Neuen Linken entwickelte und dass daraus, auf eine komplexe Weise, das poststrukturalistische Denken hervorging. Vieles in diesem neuen ideologiekritischen Werk reicht in die 30er Jahre zurück und basiert auf den Begriffen aus der Debatte zwischen Benjamin, Brecht, Adorno, Bloch und Georg Lukács – die ihrerseits ungelöst war. Die heikelste Position war jene, die Lukács einnahm, der sagte, dass typische «westliche», «realistische» Darstellungen – Bilder, die auf starken historischen Typologien beruhten – eine ungeheure erzieherische Kraft hätten und dass man darauf nicht einfach verzichten könne, indem man der Darstellung als solcher misstraue. In den radikalen Phasen der frühen 70er Jahre war man unfähig zu erkennen, dass es innerhalb kultureller Traditionen eine mögliche Kontinuität gab; diese Traditionen wurden durch das Regime des Kapitalismus nicht zerstört, sie waren darin enthalten, auf eine problematische Art und Weise. Ich glaube, dass sich in der Haltung gegenüber der Darstellung, wie sie sich in den frühen 70er Jahren entwickelte, so etwas wie Gedächtnisschwund bemerkbar machte. Lukács ist keine besonders populäre Figur und keine, die ich besonders mag, ausser dass er, indem er seine ästhetischen Vorstellungen auf die klassische und romantische Ästhetik von Goethe, Lessing, Hegel und Kant gründete, die Idee der typischen und repräsentativen Figur, Geschichte oder Geste hervorhob, den Gedanken der repräsentativen generischen Konstruktion.

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

WALL: Absolut.

ANNE WAGNER: In Deinem Werk versuchst Du eine Kontinuität zwischen einem darstellerischen Verfahren, wie Du es anwendest, und einer Art narrativem Bild des modernen Lebens sichtbar zu machen. Aber gleichzeitig sagst Du, dass dies mit der Photographie zu machen sei. Wenn ich die neueren Kritiken lese, die sich mit Deinem Werk befassen, stellt sich für mich unter anderem die Frage, ob in den späten 80er Jahren nicht gerade die Photographie selbst ihr eigener problematischer Aspekt geworden ist. Dein Werk wird – von Abigail Solomon-Godeau zum Beispiel – als eine Art akademische Photographie gesehen, «die im Realen auf der Ebene von gesellschaftlichen Bezügen handelt, welche auf der Ebene der Darstellung kategoriell auf derselben Ebene eingesetzt werden.» Dieses Zitat stammt aus ihrem Essay «Beyond the Simulation Principle», der im Katalog zur Ausstellung UTOPIA POST UTOPIA im ICA 1988 in Boston erschienen ist, und aus ihrer Analyse soll deutlich werden, dass sich Dein Werk aufgrund seines photographischen Charakters der Möglichkeit einer kritischen Deutung weitgehend entzieht.

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

---

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

CLAUDE GINTZ ist Kunstkritiker in Paris.

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

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

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

Auf einer anderen Ebene hat es immer eine dialektische Kritik dieses Denkens gegeben, die davon ausgeht, dass alles, was wir hervorbringen, mit unserer Beziehung zur Natur verbunden ist und dass unsere Wahrnehmung der Natur im Prozess der Darstellung nicht ausgeschlossen, sondern wiedergegeben wird. Wenn wir in eine Position gedrängt werden, in der wir verleugnen müssen, dass wir im Prozess der Repräsentation noch immer eine Beziehung zur Natur haben, dann sind wir, denke ich, an einem Punkt angelangt, wo das theoretische Denken von etwas anderem eingeholt wird – Glaube wird eine Rolle spielen, und viele ungelöste Faktoren, nennen wir sie subphilosophisch, werden wirksam.

CLARK: Auch Interesse.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(Übersetzung: Regine Lienhard)

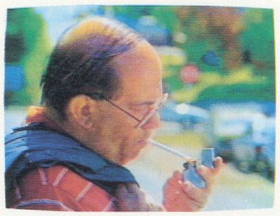
JEFF WALL, EVICTION STRUGGLE, 1988,
CIBACHROME TRANSPARENCY, FLUORESCENT LIGHT, DISPLAY CASE,
IMAGE: 90⅛ x 163 ", EDITION OF 2

JEFF WALL, KAMPF GEGEN WOHNUNGSRAUSSCHMISS, 1988,
CIBACHROM-DIAPOSITIV, FLUORESZENZLICHT-KASTEN,
BILD 229 x 414 cm, AUFLAGE 2 STÜCK

The second example of EVICTION STRUGGLE includes a video component: each performer in the still photograph was filmed in close up, in slow motion, from two angles. The first, or primary, angle is similar to that from which they are viewed in the still transparency. The second angle gives the close up from a different, even an opposing, point of view. The filmclips are all between 2 and 7 seconds in duration. The 35 mm film was transferred to videotape and edited. Each pair of close ups was made into a repeating loop by means of lap-dissolves. The two angles alternate in different, almost random, patterns, no two of such are identical.

When the work is exhibited, the large transparency is hung on one side of a free-standing wall 14 feet high by 28 feet wide. On the other side, nine video screens are arrayed in configuration which imitates the relative positions of the performers' heads in the still composition. Each screen shows the corresponding loop. Since the montage-patterns of the loops are dissimilar, the various actions of the performers may or may not synchronize with each other as they are seen to do in the still composition. The tapes, which are without sound, run continuously during the exhibition.

The video project was made with the assistance of the Centre Georges Pompidou, Paris, and the Power Plant, Toronto, for the exhibition PASSAGES DE L'IMAGE, curated by Christine van Assche and Catherine David. The exhibition will tour through 1990/91. The work is in the collection of The Ydessa Hendeles Art foundation, Toronto.



JEFF WALL, EVICTION STRUGGLE VIDEO, 1988–89 (THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO)

Das zweite Exemplar von «Eviction Struggle» enthält einen Videoteil: Jeder Darsteller des Standphotos wurde als Nahaufnahme in Zeitlupe von zwei Standorten aus gefilmt. Die erste oder ursprüngliche Einstellung ähnelt derjenigen auf dem Standdiapositiv. Die zweite zeigt die Nahaufnahme von einem anderen, ja gegensätzlichen Standpunkt aus. Die Filmclips dauern alle etwa zwei bis sieben Sekunden. Der 35-mm-Film wurde auf Video überspielt und geschnitten. Jedes Paar solcher Nahaufnahmen wurde mittels Überblendung als Repetiersequenz montiert. Die zwei Einstellungen wechseln sich in einem ständig ändernden, fast zufälligen Rhythmus ab – nicht zwei davon sind identisch.

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

dem Kopf des Darstellers im Standbild übereinstimmt. Jeder Bildschirm zeigt die entsprechende Sequenz. Da der Montagerhythmus der Endlosbänder ungleich ist, können die verschiedenen Bewegungen der Darsteller miteinander zufällig so übereinstimmen, wie das im Standbild sichtbar ist oder auch nicht. Die Bänder haben keinen Ton und laufen während der Ausstellung ununterbrochen.

Das Videoprojekt wurde mit Unterstützung des Centre Georges Pompidou, Paris, und The Power Plant, Toronto, für die Ausstellung «Passages de l'Image» gemacht, die von Christine van Assche und Catherine David organisiert wurde. Die Ausstellung wird 1990–1991 an verschiedenen Orten gezeigt werden. Die Arbeit befindet sich in der Sammlung The Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto.