

Jeff Wall : too near, too far = zu nah dran, zu weit weg

Autor(en): **Bryson, Norman / Aeberli, Irene**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1997)**

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

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680064>

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.

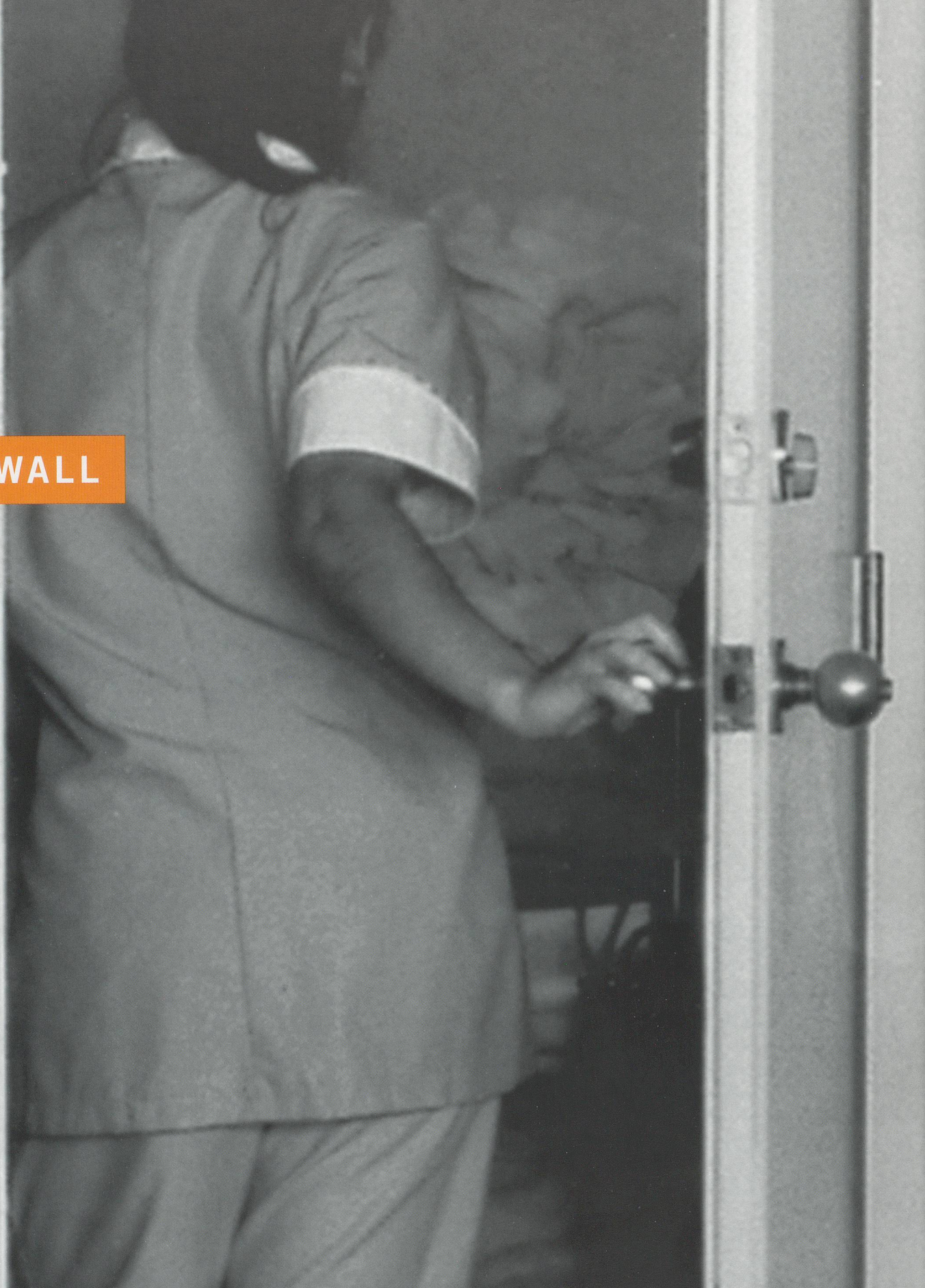
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen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

JEFF WALL



Too Near, Too Far

NORMAN BRYSON

Jeff Wall's retention of a history of painting within his photographic practice has the interesting consequence that his work follows the classical system of the genres with unusual fidelity. There are still lifes, portraits, landscapes, history paintings, "scenes of modern life." It is as though Wall were returning to a critical moment in the history of painting, roughly between Manet and Postimpressionism, when the academic hierarchy of the genres collapsed under historical pressure.¹ He returns to that moment in order to imagine an alternative history, a path not taken at the time, where the genres miraculously survive their disintegration by the logic of the avant-garde, and are now re-invented under quite different historical conditions. How do these latter-day genres figure in Wall's work? What possibilities might the classical dispensation of genres, so surprisingly resur-

rected, hold out for elaborations foreclosed by their actual disappearance?

The question I would like to deal with, though, is even more specific. How does Wall interrelate his genres? It is a question that is raised whenever his different image-types—landscapes, "history paintings," still lifes—are displayed together. Visually, their installation calls for reflection on how one genre might interpret, complexify, and refract a work in another genre. What might Wall's landscape *THE HOLOCAUST MEMORIAL IN THE JEWISH CEMETERY* (1987), for instance, have to say to *THE VAMPIRES' PICNIC* (1991)? Visual dialogue or friction between genres is a feature of virtually all of Wall's exhibitions, yet the generic interactions are hard to describe, not least because we have grown largely unaccustomed to thinking in terms of genre at all. But a start may be had if we notice something unorthodox in Wall's handling of landscape; that is, his selection of distance from the scenes he portrays.

The tradition of landscape that Wall references in his work had in its classical forms been predicated on certain inevitable viewing distances that can be

NORMAN BRYSON is Professor of art history at Harvard University. His books include *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) and *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books, 1990).

JEFF WALL, *THE HOLOCAUST MEMORIAL IN THE JEWISH CEMETERY*, 1987, transparency in light box, 46½ x 85" / *Diapositiva in Leuchtbos*, 119 x 216 cm.

thought of as simultaneously optical, social, and epistemological in nature. In Poussin and Claude, figures exist in the landscape, but they are anonymous staffage, placed at a sufficient distance that the idea of their being unique biographical presences or social agents cannot arise. Since their social roles are typological, it would never occur to us to regard them as individuated subjects. If biography is the image's goal—Goethe in the Campagna, as it were—then the distance selected for the image jumps to proximity; we can read the figure's face as filled with the markers of individuality, the scale of figure relative to the frame increases, and the genre shifts to portraiture in landscape.

In terms of these two generic possibilities—the landscape panorama with anonymous extras, and the portrait staged in a landscape—*THE HOLOCAUST MEMORIAL* settles into neither category. Wall's photograph supplies a panorama, a totalizing prospect, a view of a whole industrial order in its geographic setting. But he also peoples the scene with figures whose clothes, gestures, and features are personalised, mourners whose inwardness of feeling extends the panorama into a subjective interior specified as belonging to or inhabited by the individual as such. The step that Wall takes beyond the system of the genres as it existed, say, in the era of Manet, reveals what that system could not yet represent: the suturing between social landscape and agents called into being precisely as individual subjects. In the classical scheme, either we had a panorama that bracketed the individual subject (Poussin, Claude)—or we had biographical images, portraits that relegated the landscape or totalizing prospect to secondary or background status. Wall's distance gives both, together. Why?²⁰

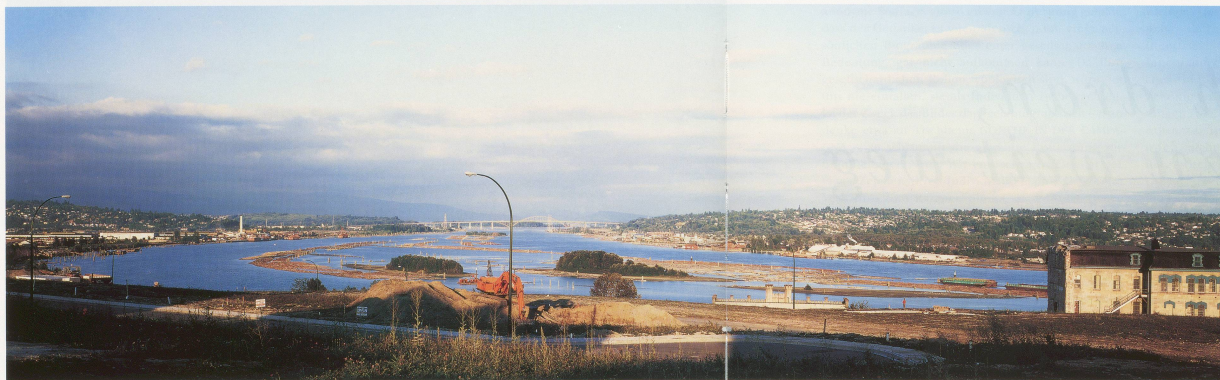


One answer is that his work is designed exactly to waver on the threshold of interpellation where, out of the shared determinants disclosed by the panorama, sites of individual subjecthood are generated. In *HOLOCAUST MEMORIAL* we glimpse metonymically an entire city, a complete history of industrialization as it advances into this geographic region. It is as though the injunction to produce subjecthood and inwardness were continuous with the logic of industrialization that the panorama signifies. The



cemetery is cut off by a fringe of trees from the surrounding city, just as the individual subjects experience their inhabitation of subjecthood as a matter unique to each of them. Yet the precision grid of the tombstones, and the sheer horizontality of the ground plan, imply that the order of industrial modernity operates here no less than in the far distance, opening out the mourners' inwardness into a lateral space of ubiquitous instrumental reason. Even in their private grief the social field surrounds and tran-

sects the figures. If the camera were placed still further away—placed so that we could no longer make out the figures' markers of individuation—the scene would revert to the condition of the classical panorama. If it were placed closer, the image would collapse into portraiture. Wall's selection of the threshold between these genres as the exact plane for his picture creates a space of vacillation between an objective order of social management and an order of affective subjecthood. The lines of force in the panorama



JEFF WALL, *THE OLD PRISON*, 1987, transparency in light box, 27½ x 90½" / DAS ALTE GEFÄNGNIS, Diapositiv in Leuchtkasten, 70 x 229 cm.

bend into the subject, they converge there, they move into a space called inwardness; yet they remain visible as building from the outside in, as though the interior world were a matter of following, not breaking with, the panorama's lines of force. A totalizing social field passes into the subjective interior and determines its nature; this is a process from which subjects cannot escape, since it is through the social injunction to become subjects that subjects come into being, as subjects of and for the social field itself.

How might this landscape speak to *THE VAMPIRES' PICNIC*? The latter image's portrays a key site through which the social field passes into individual lives: the family. This was already an implication of *THE HOLOCAUST MEMORIAL*: that between the individual and the state (or the panorama) there stood at least one place for a civil society to exist—a society of intimacy now seen gathering round its dead—the

family bereaved. In *THE VAMPIRE'S PICNIC* it is a family that has, of course, gone wildly wrong, a site of strange and illicit desires. "Vampires don't procreate sexually," Wall says, "they create new vampires by a peculiar act of vampirism . . . So a 'family' of vampires is a phantasmagoric construction of various and intersecting, competing desires."³ The whole picture is constructed at the same oscillating distance as Wall's landscape, the space of suturing where what belongs to a social, public order (the vampires are all in their street clothes) goes inside, becomes desire. We see the process from a distance at which both sides are apparent: the social-panoramic but also the small-scale, capillary level at which desire proliferates into cryptic and "secret" forms.

What counts here is that desire is portrayed as rising, rebellious and mutinous, against forces of conformity and the law; the theorists of such desire as we see in Wall's image would not be Bataille or

Artaud so much as Foucault or Judith Butler. These vampires have no need to escape into some extra-social territory to reveal their desires; they don't need to swap their street clothes for Transylvanian drag. Which is to say that it is the force of the law—incubating their bodies as male and female, soldier, housewife, black, white, straight, not-straight—that itself enables the sites of pleasure to appear and to proliferate and intensify. The law itself is erotogenic: It generates out of itself its own interiority, secrecy and perversity. That is why the father of this family—the one naked male, elderly, with genitals exposed—appears not as the prohibitor of desire but as master of the revels: bloody-handed, drunk with blood. If we are used to thinking that the Name-of-the-Father works by interdiction, moving in to crush eros and drive it underground, Wall is more interested in the opposite possibility, that it is out of the Father and his Law that eros enters the subject and

the world. The subject's "secret" and "perverse" interior is only the extension and involution of the social field we can all see.

As with Wall's landscape, it is the distance from the scene that counts. If the camera were to move much closer, we would have only desire's portraits, or portraits in a landscape setting. If it were pushed further away, the scene would become bureaucratic: a typology of perverse desires. What Wall is after is a depth of field where the social formation and the individuated subject curve in on one another, on permanently open ground.

1) Thierry de Duve, "The Mainstream and the Crooked Path," in *Jeff Wall*, ed. Thierry de Duve, Arielle Peleac, and Boris Groys (London: Phaidon Press, 1996), pp. 46–47.

2) See Jeff Wall, "About Making Landscapes," in *Jeff Wall*, pp. 140–146.

3) Quoted in *Jeff Wall*, p. 21.

Zu nah dran, zu weit weg

NORMAN BRYSON

Jeff Wall bezieht sich in seiner photographischen Arbeit stark auf die Geschichte der Malerei. Das hat interessanterweise zur Folge, dass sein Werk sich aussergewöhnlich getreu an das klassische System der Bildgattungen hält. Da gibt es Stilleben, Porträts, Landschaften, Historienbilder, «Szenen des modernen Lebens». Es ist, als kehrte Wall an einen entscheidenden Punkt in der Geschichte der Malerei zurück, irgendwo zwischen Manet und dem Postimpressionismus, wo die akademische Hierarchie der Bildgattungen unter dem Druck der Geschichte zusammenbrach¹⁾; er kehrt dahin zurück, um sich eine alternative Entwicklung, einen damals nicht eingeschlagenen Weg auszumalen, auf dem die Bildgattungen auf wundersame Weise ihrer logischen Zerstörung durch die Avantgarde entgehen und jetzt unter ganz anderen historischen Verhältnissen neu erfunden werden können. Wie treten diese neuen Bildgattungen in Walls Werk in Erscheinung? Welche Entwicklungsmöglichkeiten, die durch das Verschwinden der klassischen Bildgattungen verhindert wurden, könnte die hier so überraschend stattfindende Wiederbelebung ebendieser Gattungen eröffnen?

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte an der Harvard-Universität. Er hat u. a. folgende Bücher veröffentlicht: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) und *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Reaktion Books, London 1990).

Die Frage, die ich erörtern möchte, ist jedoch noch spezifischer: Wie setzt Wall seine Bildgattungen zueinander in Beziehung? Diese Frage drängt sich jedesmal auf, wenn seine verschiedenen Bildtypen – Landschaften, «Historienbilder», Stilleben – zusammen ausgestellt sind: Wir können sie nicht nebeneinander sehen, ohne darüber nachdenken zu müssen, wie eine Gattung das Werk einer anderen Gattung interpretieren, bereichern und reflektieren könnte. Welchen Kommentar gibt zum Beispiel Walls Landschaftsbild *THE HOLOCAUST MEMORIAL IN THE JEWISH CEMETERY* (Das Holocaust-Denkmal im jüdischen Friedhof, 1987) zu *THE VAMPIRES' PICNIC* (Picknick der Vampire, 1991) ab? Dialoge auf visueller Ebene oder Reibungen zwischen den verschiedenen Genres sind charakteristisch für nahezu alle Ausstellungen Jeff Walls, aber diese Wechselwirkungen sind schwierig zu beschreiben, nicht zuletzt deshalb, weil wir es kaum mehr gewohnt sind, überhaupt in Gattungskategorien zu denken. Es ist immerhin ein Anfang, wenn wir in Walls Umgang mit Landschaften etwas Unorthodoxes bemerken, nämlich die Wahl der Distanz zum jeweiligen Motiv.

Die Landschaftstradition, an die Wall in seinem Werk anknüpft, basierte in ihren klassischen Formen auf bestimmten vorgegebenen Abständen zwischen Auge und Gegenstand, die zugleich optischer, sozialer und erkenntnistheoretischer Natur sein konnten. Bei Poussin und Claude gibt es zwar menschliche Gestalten in der Landschaft, doch sie sind blosse,

anonyme Staffage, aus so grosser Entfernung gemalt, dass der Gedanke, es seien Menschen mit einer persönlichen Biographie oder einer gesellschaftlichen Bedeutung, gar nicht aufkommen kann. Da ihre gesellschaftlichen Rollen typologisch sind, würde es uns nie einfallen, sie als Individuen zu betrachten. Ist der Zweck des Bildes dagegen biographisch – man denke etwa an Tischbeins *GOETHE IN DER CAMPAGNA* –, so schrumpft die gewählte Entfernung zur unmittelbaren Nähe: Wir entdecken im Gesicht der Figur Zeichen ihrer Individualität, ihre Grösse im Verhältnis zum Rahmen nimmt zu, und das Genre wechselt zum Porträt mit Landschaftshintergrund.

Was diese zwei Gattungsvarianten angeht – das Landschaftspanorama mit anonymem Beiwerk und das in der Landschaft inszenierte Porträt –, so passt *THE HOLOCAUST MEMORIAL* in keine der beiden Kategorien. Walls Photographie zeigt ein Panorama, eine Totalansicht, eine industriell anmutende Anlage, eingebettet in ihre geographische Umgebung: Doch er bevölkert die Szene auch mit Figuren, deren

Kleider, Gesten und Gesichtszüge persönlich geprägt sind, mit Trauernden, deren emotionale Innerlichkeit das Panorama zu einem subjektiven Innenraum erweitert, der auf das Individuum als solches bezogen ist beziehungsweise von diesem bewohnt wird. Indem Wall das System der Bildgattungen, wie es beispielsweise noch zur Zeit Manets existierte, sprengt, enthüllt er, was jenes System noch nicht darzustellen vermochte: die Verknüpfung zwischen sozialer Landschaft und menschlicher Gestalt, die erst als Individuum in Erscheinung treten kann. Im klassischen System hatte man entweder ein Panorama, welches das Individuum in seiner Bedeutung relativierte (Poussin, Claude), oder aber biographische Bilder, Porträts, die der Landschaft oder Totalansicht eine blosser Neben- oder Hintergrundfunktion einräumten. Die von Wall gewählte Entfernung bietet nun beides zugleich. Weshalb?²⁾

Eine mögliche Antwort ist, dass sein Werk so konzipiert ist, dass es sich genau an der Schwelle der Gat-

JEFF WALL, *COASTAL MOTIFS*, 1989, transparency in light box, 46 $\frac{7}{8}$ x 57 $\frac{1}{8}$ " /
KÜSTENMOTIVE, Diapositiv in Leuchtbild, 119 x 147 cm.



tungen bewegt, wo diese ineinander greifen, so dass durch die gemeinsamen Determinanten, die das Panorama aufzeigt, Orte individueller Subjektivität entstehen können. Das HOLOCAUST MEMORIAL zeigt gleichsam das Bild einer ganzen Stadt, die ganze industrielle Entwicklung einer geographischen Region: Es ist als ob das Gebot, Subjektivität und Innerlichkeit zu erzeugen, mit der Logik der Industrialisierung, die das Panorama zum Ausdruck bringt, geradezu einherginge. Der Friedhof ist durch eine Baumgruppe von der ihn umgebenden Stadt abgetrennt, genauso wie jedes Individuum seine Subjektivität auf ureigene Weise erlebt. Doch das präzise Gitternetz der Grabsteine und die extreme Horizontalität der Gesamtanlage lassen darauf schließen, dass die Ordnung der industriellen Moderne hier nicht weniger funktioniert als in der unmittelbaren Umgebung und dass sie gleichsam die Innerlichkeit der Trauernden zu einem von der allgegenwärtigen instrumentellen Vernunft geprägten, angrenzenden Raum hin aufbricht. Der gesellschaftliche Raum umgibt und durchdringt die menschlichen Gestalten, selbst in ihrem ganz persönlichen Leid. Wäre die Kamera weiter entfernt – so weit, dass die individuellen Merkmale der Gestalten nicht mehr erkennbar wären –, würde die Aufnahme zum klassischen Panorama. Rückt sie dagegen näher, würde das Bild zum Porträt. Da Wall die Schwelle zwischen den Gattungen zur Bildebene seines Werks macht, entsteht ein Raum, in dem es zu Schwankungen kommt zwischen einer objektiven, gesellschaftlich kontrollierten Ordnung und einer Welt affektiver Subjektivität. Die Kraftlinien des Panoramas neigen sich zum Subjekt hin, laufen in ihm zusammen und stossen in einen Raum vor, der Innerlichkeit genannt wird; sie bleiben jedoch als von aussen nach innen verlaufende erkennbar, als ginge es bei der Schaffung dieser inneren Welt darum, den Kraftlinien des Panoramas zu folgen, und nicht mit ihnen zu brechen. Das allumfassende Gesellschaftliche dringt in das subjektive Innere ein und bestimmt dessen Natur; das ist ein

JEFF WALL, *THE VAMPIRES' PICNIC*, 1991,
transparency in light box, 90 1/2 x 131 1/2" /
Diapositiv in Leuchtkasten, 229 x 335 cm.
(COLLECTION NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA)





JEFF WALL, DEAD TROOPS TALK (A VISION AFTER AN AMBIENT OF A RED ARMY PATROOL NEAR MOQOR, AFGHANISTAN, WINTER 1986). 1991–92, transparency in lightbox, 900 x 1640^{1/2} / GESPRÄCH DER TOTEN SOLDATEN (VISION NACH DEM ÜBERALL DURCH EINE PATROUILLE DER ROTEN ARMEE BEI MOQOR, AFGHANISTAN, WINTER 1986). Dispositiv in Leuchtkasten, 229 x 417 cm. (COLLECTION DAVID PENCUS, PHILADELPHIA)

Prozess, dem das Subjekt nicht ausweichen kann, denn es wird ja erst durch das gesellschaftliche Gebot, ein Subjekt zu werden, ins Leben gerufen, und zwar sowohl als Subjekt der wie für die Gesellschaft.

Wie könnte diese Landschaft also mit THE VAMPIRES' PICNIC in einen Dialog treten? Wie, wenn nicht durch die Art, wie letzteres die Nahtstelle darstellt, durch die das Gesellschaftliche ins Leben des Individuums eindringt: die Familie. Bereits in HOLOCAUST MEMORIAL wird angedeutet, dass es zwischen dem Individuum und dem Staat (oder dem Panorama) zumindest einen Ort gibt, wo eine zivile Gesell-

schaft existieren könnte, eine intime Gemeinschaft, die man hier um ihre Toten versammelt sieht: die Familie der Hinterbliebenen. In THE VAMPIRES' PICNIC ist es eine Familie, die ohne Zweifel mächtig auf Abwege geraten ist, und ein Ort ausgefallener, verbotener Begierden. «Vampire pflanzen sich nicht auf sexuelle Weise fort», erklärt Wall, «sie erzeugen neue Vampire durch einen seltsamen Akt von Vampirismus. Eine Vampir-Familie ist daher eine bizarre Konstruktion aus vielfältigen, sich überlappenden und rivalisierenden Begierden.»³⁾ Das Bild ist aus derselben schillernden Entfernung aufgenommen wie Walls Landschaft, jene Nahtstelle, wo das, was zur

öffentlichen Gesellschaftsordnung gehört (die Vampire tragen allesamt Strassenkleidung), ins Innere eindringt und zur Begierde wird. Wir verfolgen den Prozess aus einer Entfernung, aus der beide Seiten sichtbar sind, die gesellschaftlich-panoramische ebenso wie die kleinmassstäbliche, kapillare Ebene, wo die Begierde in rätselhaften und «geheimen» Formen wuchert.

Wichtig erscheint hier, dass die Begierde nicht als etwas von unten Aufsteigendes dargestellt wird, rebellisch und subversiv, gegen die Macht der Konformität und des Gesetzes gerichtet; als Theoretiker der in Walls Bild dargestellten Begierde kämen we-

niger Bataille oder Artaud, sondern eher Foucault oder Judith Butler in Frage. Jeff Walls Vampire müssen nicht in ein aussergesellschaftliches Territorium fliehen, um ihre Begierden zu offenbaren, und sie brauchen ihre Strassenkleidung nicht mit transsilvanischen Kostümen zu vertauschen. Mit anderen Worten, es ist die Kraft des Gesetzes, welche – indem sie die Gestalten als männlich oder weiblich, Soldat, Hausfrau, schwarz, weiss, hetero oder homo definiert – selbst die Voraussetzung schafft, dass die Stätten der Lust zum Vorschein kommen, sich vermehren und ihre Intensität steigern können. Das Gesetz selbst ist erogen: Es erzeugt aus sich selbst seine eigene Innerlichkeit, Heimlichkeit und Perversität. Daher erscheint der Vater dieser Familie – der nackte ältere Mann mit entblößten Genitalien – nicht als Instanz, welche die Begierde verbietet, sondern im Gegenteil als deren Zeremonienmeister: mit blutverschmierten Händen und trunken von Blut. Wenn wir gewohnt sind zu denken, dass der «Name des Vaters» durch Verbote funktioniert, dass er den Eros unterdrückt und in den Untergrund verbannet, so ist Wall mehr an der umgekehrten Möglichkeit interessiert, dass nämlich der Eros durch den Vater und sein Gesetz in das Subjekt und die Welt eingeht. Das «geheim» und «perverse» Innere des Subjekts ist nur die kapillare Erweiterung und Umhüllung des sozialen Umfeldes, das offen zutage liegt. Wie bei Walls Landschaft ist auch hier die Wahl der Entfernung von entscheidender Bedeutung. Wäre die Kamera näher dran, erhielten wir nur Porträts der Begierde oder Porträts vor landschaftlichem Hintergrund. Wäre sie hingegen weiter entfernt, erhielte die Szene bürokratischen Charakter: eine Typologie der perversen Begierden. Was Wall anstrebt, ist eine Tiefenschärfe, bei der gesellschaftliche Bedingung und individualisiertes Subjekt einander ungehemmt und permanent durchdringen.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Vgl. Thierry de Duve, «The Mainstream and the Crooked Path», in Jeff Wall, Hrsg. Thierry de Duve, Arielle Peleac und Boris Groys, Phaidon Press, London 1996, S. 46–47.

2) Vgl. zu diesem Thema Jeff Wall, «About Making Landscapes», in Jeff Wall, S. 140–46.

3) Zitiert in Jeff Wall, S. 21.



JEFF WALL, THE STONYTILLER, 1986, transparency in light box, 90½ x 122" / DIE GESCHICHTENDEZÄHLERIN, Diaprinto in Leuchtkasten, 229 x 437 cm, (SAMMLUNG MUSEUM FÜR MODERNE KUNST, ZÜRICH)