



A Sudden Gust of Wind (After Hokusai):

Jeff Wall als Painter of Modern
Life, of slechts modern
fotograaf?

Bachelorscriptie

Leonie Modderkolk, s4231341

Docent: dr. Weijers

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	2
HOOFDSTUK 1 Een plotselinge windvlaag: van houtsnede naar fotomontage.....	6
1.1 Hokusai: <i>Sunshu Ejiri</i>	6
1.2 Jeff Wall: <i>A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)</i>	8
HOOFDSTUK 2 Jeff Wall: van zoekende schilder naar Painter of Modern Life.....	12
2.1 Le Peintre de la vie moderne.....	12
2.2 Het begin van een artistieke carrière	14
2.3 Walls terugkeer naar ‘the Painting of Modern Life’	19
2.4 Picture for Women	23
HOOFDSTUK 3 <i>A Sudden Gust of Wind</i> : modernisme en moderniteit	26
3.1 Een originele ‘kopie’	26
3.2 Moderniteit: het eeuwige en het vluchtige in de weergave van het landschap	27
3.3 Modernisme: mediums specifieke eigenschappen.....	32
CONCLUSIE	37
LITERATUUR	39
AFBEELDINGEN	43

INLEIDING

De eerste keer dat ik in aanraking kwam met foto's van de hedendaagse kunstenaar Jeff Wall was op de expositie 'Jeff Wall – Tableaux, Pictures, Photographs, 1996-2013', die plaatsvond tussen 1 maart en 3 augustus 2014 in het Stedelijk Museum te Amsterdam. Ik werd meteen getroffen door het bijzondere karakter van Walls werken: overal hingen grote, lichtgevende foto's die Wall 'transparencies' noemt. Ze bestaan vaak uit meer dan levensgrote kleurendia's die van achteren worden belicht door tl-buizen. De achterliggende lichtbron is echter niet te zien, waardoor het lijkt alsof het de foto zelf is die licht uitstraalt.

Het grote formaat van de foto's stelde me als kijker in staat om helemaal in het werk op te gaan. Er zijn vele details te zien en elk deel van de afbeelding is scherp op de foto gezet. Deze aspecten zorgen, in combinatie met het lichtgevende karakter, voor foto's met een zeer realistische uitstraling. Het lijkt haast alsof je door een groot raam kijkt en daarbuiten de scène ziet afspelen. Deze indruk wordt versterkt doordat er veelal alledaagse gebeurtenissen worden afgebeeld, al geeft Wall hier steeds een interessante, onverwachte draai aan.

Een aantal werken op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum herinner ik me in het bijzonder, zoals de foto waarop een doodgewone achtertuin te zien is, maar waar net een jongen uit een boom valt (afb. 1).¹ Of een werk dat het interieur van het Barcelona-paviljoen toont, ontworpen door Mies van der Rohe in 1929; terwijl deze ruimte normaal gesproken leeg afgebeeld wordt, is er op Walls foto een schoonmaker bezig om de ramen te lappen (afb. 2).² Er waren echter ook enkele surrealistisch aandoende werken te zien, bijvoorbeeld *The Flooded Grave* (1998-2000), waarop een open grafkuil op een begraafplaats getoond wordt. We zien niet alleen een gat in de aarde, maar het graf is gevuld met water, waaronder de vegetatie van de zeebodem te zien is (afb. 3). Ik vond dus zowel het medium waarin Wall werkt, als de voorstellingen die hij afbeeldt fascinerend. De werken lijken allemaal een eigen verhaal te vertellen, al blijft dat verhaal veelal onduidelijk.

Bijna een jaar na het bezoeken van de tentoonstelling stuitte ik in een boek op een afbeelding van *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, een fotomontage van Jeff Wall uit 1993 (afb. 4). De afbeelding toont het effect van een plotselinge windvlaag op het platteland. Mensen verzetten zich tegen de kracht van de wind, papieren vliegen de lucht in. Het kunstwerk is intrigerend om naar te kijken: het lijkt op het eerste gezicht een snapshot van de werkelijkheid, maar na een langere blik ziet de scène er wel erg doordacht uit. Het werk

¹ Jeff Wall, *Boy Falls From Tree*, 2010.

² Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999.

heeft een duidelijke compositie en de figuren staan in ingewikkelde houdingen, als in een *tableau vivant* in een toneelstuk. Wall moet wel heel veel geluk hebben gehad om deze gebeurtenis, die in fractie van een seconde plaatsvindt, in één keer goed op de foto te krijgen. Pas later las ik dat de foto in hoge mate geënceneerd is. Wall vertrok met zijn camera naar het platteland van zijn geboortestad Vancouver, waar hij met behulp van acteurs tussen oktober 1992 en oktober 1993 tal van foto's maakte. Uiteindelijk voegde hij meer dan 100 foto's digitaal samen tot het uiteindelijke werk.³

Er was echter nog iets dat me in *A Sudden Gust of Wind* ging intrigeren. Na het omslaan van de bladzijde in het boek kwam ik erachter op welk werk de fotomontage van Wall gebaseerd was, namelijk de houtsnede *Sunshu Ejiri* van de Japanse kunstenaar Katsushika Hokusai uit c. 1830-33 (afb. 5). De twee kunstwerken hebben duidelijke overeenkomsten, vooral op formeel vlak. De houdingen van de figuren, de bomen die buigen in de wind en de bladeren die er van af waaien, de rondvliegende papieren in de lucht, zelfs een wegwaaierend hoedje heeft Wall opgemerkt en overgenomen van Hokusai. Hierdoor wordt duidelijk hoeveel tijd en werk het Wall gekost moet hebben om de houtsnede zo exact na te bootsen. Niet alles komt echter overeen, de omgeving is juist sterk verschillend. Op de prent van Hokusai zijn Japanse figuren in de rietvelden te zien, met de berg Fuji op de achtergrond. Op Walls foto worden zakenmannen en boeren op het platteland getoond. Het landschap is hier duidelijk beïnvloed door de mens, zo zijn er elektriciteitspalen en een aangelegd kanaal te zien. Wat misschien wel het meest opvalt, is dat de berg is verdwenen, terwijl Wall in de omgeving van Vancouver de foto gemakkelijk tegen de achtergrond van een besneeuwde berg had kunnen maken. Naast de veranderingen in de afbeelding ondergaat Hokusais werk ook een grote verandering qua medium. Wall blaast de negentiende-eeuwse prent op tot een enorme lichtgevende foto.

Het vergelijken van de twee kunstwerken roept allerlei vragen op. Waarom kiest Wall ervoor om het werk van Hokusai te transformeren? Waarom juist dit werk van deze kunstenaar? Wat neemt hij over van Hokusai en wat past hij aan, en waarom? Als startpunt heb ik gekeken naar wat Wall zelf zegt over het werk: “*A Sudden Gust of Wind* was inspired by seeing this woodcut by Hokusai in a book and feeling elated immediately by it, looking at it and feeling how modern it was. [...] So I thought I would reconstruct his image as faithful as I could, at some place that would allow me to do that. And so I did it on a cranberry-farm outside of Vancouver.”⁴ Walls uitspraak geeft antwoorden, maar roept tegelijkertijd nieuwe vragen op. Als hij het werk zo getrouw mogelijk wilde kopiëren, waarom verandert bijvoorbeeld het landschap dan zo sterk?

³ Vischer 2005, p. 345.

⁴ Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

Wall refereert in zijn oeuvre veel vaker naar bekende kunstwerken uit de kunstgeschiedenis. Hij transformeert onder andere werken van Manet en Delacroix tot eigen kunstwerken (afb. 6 t/m 9). Hiermee gaat hij naar eigen zeggen te werk als een ‘Painter of Modern Life’⁵, in toespeling op Baudelaires geschrift ‘Le Peintre de la vie moderne’ uit 1863. In dit geschrift wordt de schilder van het moderne leven gekarakteriseerd als een observerende mens die het dagelijks leven afbeeldt, in de snel veranderende en industrialiserende samenleving.⁶ In de literatuur wordt geschreven dat Wall, door te werk te gaan als een Painter of Modern Life, zich verhoudt tot een meer dan honderd jaar oude traditie van zowel fotografie als schilderkunst.⁷ Tegelijkertijd bevraagt hij deze traditie en de hedendaagse status van de fotografie en schilderkunst door een nieuwe werkwijze te gebruiken: met behulp van wat hij zelf cinematografie noemt, probeert Wall een synthese te bereiken tussen de verschillende media fotografie, schilderkunst en film. Hoe dat precies in zijn werk gaat, en wat de traditie van het weergeven van het moderne leven eigenlijk is, zal ik nader onderzoeken.

In dit onderzoek wordt een antwoord gezocht op de vraag of Wall op *A Sudden Gust of Wind* te werk gaat als een Painter of Modern Life. Wall baseert zich namelijk op een werk uit de kunstgeschiedenis en verplaatst de scène naar een moderne, alledaagse, geïndustrialiseerde omgeving. Om Walls artistieke strategie beter te kunnen begrijpen, behandel ik hoe het aspect van The Painter of Modern Life al eerder in Walls oeuvre naar voren komt. Dat gebeurt in het bijzonder bij werken waarin Wall zich verhoudt tot de schilderkunst van Manet. Over deze werken en hun context is in de literatuur over Wall meer geschreven. Aan de hand van die informatie zal ik proberen *A Sudden Gust of Wind* nader te analyseren in het kader van Wall als Painter of Modern Life. Hierbij zal ik ook aandacht besteden aan essays van Wall en zijn uitspraken in interviews.

In de literatuur over Wall wordt er nauwelijks specifiek over *A Sudden Gust of Wind* geschreven. Het kunstwerk wordt in vele overzichtswerken van Wall kort behandeld, waarbij vooral de nadruk wordt gelegd op de bijzondere techniek waaronder het werk tot stand gekomen is. Jürgen Müller en Laura Mulvey hebben allebei een uitgebreider artikel over het werk geschreven. Müller kwam in zijn artikel “News from Plato's Cave: Jeff Wall's *A Sudden Gust of Wind* and *Dead Troops Talk*” uit 1999 al met enkele interessante opvattingen over Walls transformatie van de houtsneede. In 2007 schreef Laura Mulvey over het aspect van ‘the uncanny’ in *A Sudden Gust of Wind*. Haar artikel heeft een andere insteek dan het hier gepresenteerde onderzoek, maar behandelt ook daarvoor relevante zaken. Beide

⁵ Ik hou in dit werkstuk in navolging van Wall het Engelstalige begrip The Painter of Modern Life aan, mede omdat het ook refereert aan het boek ‘The Painting of Modern Life’ van T.J. Clark dat ook ter sprake zal komen.

⁶ Vischer 2005, p. 11.

⁷ Vischer 2005, p. 11.

artikelen gaan onder andere over de ironische manier waarop Wall de status van fotografie becommentarieert in het kunstwerk. Opvattingen van beide auteurs zullen dan ook in dit onderzoek terugkeren. De artikelen zijn echter kort, het kunstwerk blijft daarin nog steeds wat onderbelicht.

A Sudden Gust of Wind is een zeer gelaagd werk, waarbij veel verschillende aspecten met elkaar samenhangen. Het doel van dit onderzoek is om een nieuwe en meer complete kijk te geven op dit kunstwerk waar relatief weinig over geschreven is. Met de geopperde hypothese wordt er naar gestreefd het kunstwerk binnen het oeuvre van Wall te plaatsen, door te refereren aan een belangrijk thema binnen zijn werken, Wall als Painter of Modern Life, en het speciale medium cinematografie waar hij gebruik van maakt. De onderzoeksvraag die hierbij gehanteerd wordt, luidt als volgt:

Jeff Wall baseert zijn fotomontage *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* uit 1993 op de houtsnede *Sunshu Ejiri* uit c. 1830-1833 van de Japanse kunstenaar Katsushika Hokusai, maar plaatst hierbij de afgebeelde gebeurtenis, een plotselinge windvlaag, in een moderne omgeving. Gaat Wall met dit kunstwerk te werk als een Painter of Modern Life, en zo ja, hoe?

HOOFDSTUK 1

Een plotselinge windvlaag: van houtsnede naar fotomontage

1.1 Hokusai: *Sunshu Ejiri*

Voordat ik nader inga op *A Sudden Gust of Wind* van Wall, is het van belang om te kijken naar de prent die aan de oorsprong van dit werk ligt. De houtsnede *Sunshu Ejiri* is in c. 1830-1833 gemaakt door de Japanse kunstenaar Katsushika Hokusai (1760-1849). Vrij vertaald betekent *Sunshu Ejiri* ‘Ejiri in de provincie Suruga’. Ejiri was een postkantoor aan de Tōkaidō, een van de hoofdwegen van Japan, gelegen ten westen van de Suruga-baai. De afgebeelde scène speelt zich af in de moerassige rietvelden vlakbij het postkantoor, op het moment dat er een krachtige windvlaag voorbij komt. De prent wordt in het Engels ook wel aangeduid met de meer populaire titel *A Sudden Gust of Wind*; vandaar Walls benaming.⁸

Het landschap wordt gesierd door twee bomen die verbuigen in de wind, boomblaadjes dwarrelen de lucht in. Op de achtergrond is de Fuji, een vulkaan in Japan, met één enkele lijn weergegeven. Door de rietvelden kronkelt een pad, waarlangs een klein tempeltje gebouwd is. Op het pad zijn zeven reizigers te zien. Hun dagelijkse bezigheden worden ruw verstoord door de onverwachtse windvlaag. Ze proberen zich te verzetten tegen de kracht van de wind, maar zijn daarin niet allemaal even succesvol. Links staat een vrouw wiens sjaal in haar gezicht waait. Een stroom van papieren ontsnapt vanonder haar kimono uit en wordt meegedragen door de wind. In het midden van de prent draagt een man twee draagzakken aan een bamboestok over zijn schouders mee. Afgeleid door deze last reikt hij net te laat omhoog om zijn eigen hoed te kunnen redden, die inmiddels al bijna het beeldvlak uitwaait. De andere figuren buigen zich voorover om weerstand te kunnen bieden aan de wind. Ze grijpen hun hoeden en sjaals vast en drukken hun kimono's tegen zich aan.

Sunshu Ejiri is ontstaan als onderdeel van Hokusai's prentenreeks *Zesendertig gezichten op de berg Fuji*. Deze reeks bestond oorspronkelijk uit zesendertig grote kleurenplaten, die allemaal een ander zicht op de Fuji afbeeldden. Door de grote populariteit van de serie heeft Hokusai er later nog tien prenten bijgemaakt, wat de serie in totaal laat uitkomen op zesenvertig prenten. De titel bleef echter onveranderd.⁹ *Zesendertig gezichten op de berg Fuji* wordt gewaardeerd vanwege de grote variatie, humor en verbeeldingskracht die Hokusai toont in zijn composities. Daarnaast wordt de serie gekarakteriseerd door het gebruik van een Westers beïnvloed gebruik van perspectief.

⁸ Graham-Dixon 2001.

⁹ Clark 2001, p. 46.

Door het contact met Hollandse handelaren kwamen de Japanners in het begin van de achttiende eeuw in contact met het Westerse lijnperspectief, waarbij met behulp van een verdwijnpunt een ruimte driedimensionaal kon worden weergegeven op een plat vlak.¹⁰ In traditionele Japanse landschapsschilderkunst werden landschappen meestal weergegeven in vogelvluchtperspectief. In vergelijking hiermee is Hokusai's *Sunshu Ejiri* erg "Westers".¹¹ Hokusai experimenteerde al met kleine landschappen in een Westers beïnvloedde stijl vanaf ongeveer 1800.¹² Hij nam het Westerse perspectief als inspiratie, maar ontwikkelde hieruit een geheel eigen concept.¹³

Een hele serie toegewijd aan landschap was erg vernieuwend in de tijd van Hokusai. Een andere vernieuwing waar Hokusai op inspeelde, was de plotselinge beschikbaarheid van het goedkope pigment Pruisisch Blauw, dat vanaf ongeveer 1820 goedkoop kon worden geïmporteerd vanuit China. Dit is een van de eerste moderne synthetische pigmenten die werden ontwikkeld in Europa. Het is een sterk, helderblauw pigment dat niet snel vervaagt en het is hierdoor zeer geschikt voor het weergeven van water en lucht. Waarschijnlijk heeft het pigment in grote mate bijgedragen aan het ontstaan van het landschap als een nieuw genre voor de Japanse houtsnede. *Zesendertig gezichten op de berg Fuji* was de eerste grote prentenserie waarin grootschalig gebruik werd gemaakt van het nieuwe pigment.¹⁴

De vulkaan Fuji keert veel vaker terug in het oeuvre van Hokusai. De kunstenaar was al de zeventig jaar gepasseerd toen hij aan de *Zesendertig gezichten* begon en bleef de berg afbeelden tot aan zijn dood.¹⁵ De laatste grote serie die hij maakte was *Honderd gezichten op de berg Fuji*, die tussen 1834 en 1835 in drie delen is uitgebracht. Deze reeks bestaat uit honderd zwartwitafbeeldingen van de Fuji. Hokusai heeft de vulkaan dus vanuit vele verschillende plaatsen en in allerlei contexten afgebeeld.¹⁶

Het afbeelden van de Fuji was destijds een op zichzelf staand genre geworden in Japan, niet alleen in de schilderkunst, maar ook in de poëzie.¹⁷ De berg speelde dan ook een belangrijke rol in de Japanse cultuur en werd als heilig beschouwd. Ook op *Sunshu Ejiri* wordt de religieuze lading van de Fuji benadrukt. De afgebeelde tempel langs de weg is namelijk een shinto-heiligdom. Het shintoïsme, de oorspronkelijke religie van Japan, wordt gekarakteriseerd door liefde en eerbied voor de natuur.¹⁸ De Fuji had echter nog een andere symbolische betekenis. Men geloofde dat de berg als de bron van het geheim van onsterfelijkheid diende; "Fuji" kan in Japanse karakters ook worden geschreven als "niet

¹⁰ Graham-Dixon 2001.

¹¹ Graham-Dixon 2001.

¹² Clark 2001, p. 46.

¹³ Hier kom ik in Hoofdstuk 3 nog op terug.

¹⁴ Clark 2001, p. 46.

¹⁵ Clark 2001, p. 46.

¹⁶ Smith II 1988, p. 7.

¹⁷ Smith II 1988, p. 13.

¹⁸ Graham-Dixon 2001.

dood”. Omdat Hokusai vooral in zijn laatste levensjaren de vulkaan steeds weer opnieuw afbeeldde, wordt soms gezegd dat dit voor hem diende als een soort gebed voor de gift van onsterfelijkheid, die verborgen lag in het hart van de vulkaan.¹⁹ Een andere verklaring voor het vele afbeelden van de Fuji, is dat Hokusai wilde aantonen dat de vulkaan altijd onveranderd blijft, vanuit waar hij ook bekeken wordt en ondanks de omstandigheden die rondom de Fuji plaatsvinden.²⁰ Deze visie sluit goed aan bij *Sunshu Ejiri*; het hele landschap verandert door de plotselinge windvlaag, maar de berg Fuji blijft sereen aan de horizon staan.

1.2 Jeff Wall: *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*

Wall heeft de houtsnede van Hokusai op *A Sudden Gust of Wind* getransformeerd tot een meer dan levensgrote lichtgevende foto. Formeel gezien zijn de overeenkomsten tussen *Sunshu Ejiri* en *A Sudden Gust of Wind* net zo opmerkelijk als de verschillen. Wall heeft zorgvuldig de houdingen van de figuren nagebootst en heeft veel aandacht besteed aan het rangschikken van de papieren in de lucht, maar de omgeving waarin de scène zich afspeelt is heel verschillend. In plaats van Japanse reizigers in de rietvelden, zien we bij Wall zakenmannen en boeren op het platteland. Dit levert een merkwaardig tafereel op; beschrijvingen van de voorstelling variëren van “een bijeenkomst tussen zakenmannen en arbeiders op een boerderij”²¹ tot “een moderne allegorie van de kracht van de natuur, die de mens bevrijdt van het remmende effect van het bedrijfsleven en de maatschappij.”²²

Walls aanleiding om *A Sudden Gust of Wind* te maken was het zien van Hokusai's houtsnede *Sunshu Ejiri* in het boek *Hokusai: Prints and Drawings* door Matthi Forrer (München, 1991), in de boekwinkel van het Seattle Art Museum in 1991.²³ Wall werd direct geïnspireerd door de prent; “[I was] feeling elated immediately by it, looking at it and feeling how modern it was,”²⁴ vertelt hij in een lezing. De afbeelding herinnerde hem sterk aan fotografie, door de momentopname die het toont. Hoe geconstrueerd de prent ook is, je krijgt nog steeds de indruk dat de scène zich direct voor je ogen af kan spelen. Wall wilde dit effect imiteren en een foto maken die het gevoel geeft een snapshot te zijn, maar tegelijkertijd een product is van een nauwkeurig en uitgebreid proces.²⁵ Daarnaast was Wall geïnteresseerd in Hokusai's weergave van de papieren in de lucht, de onregelmatige vormtaal die ontstaat

¹⁹ Smith II 1988, p. 10.

²⁰ Smith II 1988, p. 18.

²¹ Stallabrass 2010, p. 113.

²² Brougher 1997, p. 26.

²³ Vischer 2005, p. 345.

²⁴ Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

²⁵ *A Sudden Gust of Wind* (video, <https://www.ngv.vic.gov.au/multimedia/a-sudden-gust-of-wind-2/>, geraadpleegd op 19-02-2015).

uit de windvlaag. Wall wilde in beeld brengen hoe de papieren worden opgetild door de wind en op een onvoorspelbare manier door de lucht dwarrelen, en voelde zich uitgedaagd om de driedimensionale beweging van de papieren in de ruimte weer te geven.²⁶

Voordat Wall met zijn fotocamera aan de slag ging, bestudeerde hij *Sunshu Ejiri* nauwkeurig. Hij analyseerde de compositie van de prent en onderzocht hoe Hokusai hierbij gebruik had gemaakt van de rechthoek als onderliggende vorm. Wall beweert dat elk onderdeel van de afbeelding op een specifieke manier in de rechthoeken geplaatst is. Het levert een klassieke compositie op, al toont die zich niet meteen als zodanig. Hokusai heeft dus heel nauwkeurig en zorgvuldig gewerkt om alles er volledig natuurlijk uit te laten zien.²⁷ Zelf zie ik de onderverdeling in rechthoeken niet duidelijk terug, en geloof ik dat Hokusai zijn compositie op een andere manier heeft opgebouwd.²⁸

Wall heeft op *A Sudden Gust of Wind* geprobeerd om de compositie van *Sunshu Ejiri* zo getrouw mogelijk na te bootsen, terwijl hij de scène verplaatste naar een cranberryboerderij aan de rand van Vancouver. Hier maakte hij tussen oktober 1992 en oktober 1993 met behulp van acteurs en een windmachine meer dan honderd foto's, op dagen met soortgelijke weersomstandigheden. Vervolgens voegde hij onderdelen van de foto's digitaal samen om zo de gewenste compositie te bereiken. Het resultaat is een tafereel dat geconstrueerd lijkt als een klassiek schilderij.²⁹ Wall vindt de arbeidsintensiviteit van het kunstwerk van ondergeschikt belang. Zelf zegt hij: "I don't want to bore you with the details of how the thing it's made, just suffice it to say it took me a long time, a lot of different shots, a lot of different days, waiting around for the right weather. [...] The only interesting fact is that it struck me that this randomized event could only be constructed photographically this way, or just by one amazingly lucky shot if you happened to be somewhere where something like that would happen."³⁰

Een studie van *A Sudden Gust of Wind* toont aan hoe nauwkeurig Wall te werk is gegaan (afb. 10). De studie is een zwart-witte collage, bestaande uit kopieën van ingescande foto's die hij uitvergrootte. Een afbeelding van het landschap vormt de achtergrond van de collage. Daar bovenop heeft Wall afzonderlijke onderdelen van andere foto's gelegd, zoals de bomen, de mensen en de papieren in de lucht. Hij heeft een raster over de collage heen getekend als hulpmiddel bij het positioneren van de verschillende onderdelen van het beeld. Wall heeft uitgelegd dat hij de studie heeft gebruikt om verschillende aspecten van de

²⁶ Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

²⁷ *A Sudden Gust of Wind* (video, <https://www.ngv.vic.gov.au/multimedia/a-sudden-gust-of-wind-2/>, geraadpleegd op 19-02-2015).

²⁸ Zie hoofdstuk drie, pp. 28 – 29.

²⁹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235/text-summary>, geraadpleegd op 20-01-2015.

³⁰ *A Sudden Gust of Wind* (video, <https://www.ngv.vic.gov.au/multimedia/a-sudden-gust-of-wind-2/>, geraadpleegd op 19-02-2015).

compositie uit te werken. Het belangrijkste doel was om de positie en de afmetingen van de papieren in de lucht te bepalen. Dit heeft een lange tijd geduurd, Wall bleef de stukjes papier alsmäär verschuiven om zo tot een in zijn ogen perfecte compositie van de papieren in de lucht te komen. Door elk stukje papier een genummerde code te geven, kon hij ze terug traceren naar de desbetreffende foto. De collage is dus een belangrijk werkdocument in het maakproces geweest. Bij nauwkeurige vergelijking van de studie en het uiteindelijke werk zijn nog kleine veranderingen in de positionering van de afzonderlijke onderdelen te vinden.³¹

Het lijkt alsof Wall op *A Sudden Gust of Wind* de prent van Hokusai zo getrouw mogelijk wilde reconstrueren in een nieuw medium. Toch brengt hij een opmerkelijke verandering in de afbeelding aan, namelijk het landschap waarin hij de scène laat afspelen. In een interview heeft hij gezegd: “Hokusai was clearly always interested in nature, and I wanted to respond to that interest in nature. So I thought I would reconstruct his composition as faithfully as I could, at some place that would allow me to do that. And so I did it on a cranberry-farm outside of Vancouver.”³² Wall heeft bewust voor deze specifieke locatie gekozen. Hij had daarbij de mogelijkheid om het landschap digitaal aan te passen, maar heeft daar van afgezien. De keuze die hij voor het landschap maakt is opmerkelijk.

Op de prent van Hokusai lijkt de kracht van de natuur centraal te staan. De Japanse reizigers volgen een pad door het natuurlijke landschap en worden overtroffen door de plotselinge windvlaag. De shinto-tempel herinnert aan het religieuze karakter van de natuur. De Fuji kan zorgen voor een enorm natuurgeweld, maar is tegelijkertijd als enige onaangedaan door de kracht van de wind. Wall kiest juist voor een industrieel landschap dat het tegenovergestelde lijkt te tonen, namelijk hoe de mens de natuur heeft ingetoomd en gecontroleerd, al herinnert de plotselinge windvlaag wel aan de overheersende kracht die de natuur kan hebben over de mens. Ook het perspectief wordt heel anders. Op de prent van Hokusai bevinden de figuren zich op een kronkelend pad, dat het oog zigzaggend naar de Fuji op de achtergrond leidt. Op Walls foto staan de figuren op een horizontaal pad dat zich uitstrekt over de gehele breedte van de voorgrond van de foto. Het rechte kanaal leidt het oog in één keer naar de achtergrond, waar slechts de grijze lucht te zien is. De berg is hier verdwenen, terwijl deze bij Hokusai nog zo’n belangrijke rol speelde. De rechte lijnen in het landschap accentueren de onnatuurlijkheid van de omgeving.³³

Mijn hypothese is dat de veranderingen te maken hebben met Wall’s werkwijze als

³¹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235/text-summary>, geraadpleegd op 20-01-2015.

³² Jeff Wall: Artist’s Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

³³ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>, geraadpleegd op 20-01-2015.

Painter of Modern Life. Ik beschrijf in het volgende hoofdstuk hoe Wall tot zijn werkwijze is gekomen en wat het concept Painter of Modern Life precies inhoudt. Vervolgens zal ik mijn bevindingen toepassen op *A Sudden Gust of Wind*.

HOOFDSTUK 2

Jeff Wall: van zoekende schilder naar Painter of Modern Life

2.1 Le Peintre de la vie moderne

Wanneer Wall over zijn werkwijze spreekt, refereert hij dikwijls aan het geschrift *Le Peintre de la vie moderne*, geschreven door Charles Baudelaire (1821-1867) in 1863. Deze Fransman leefde in een tijd waarin de schone kunsten werden gedomineerd door historiezucht. Hij bekritiseerde schilders die algemene onderwerpen toonden die in elk tijdperk onder te brengen waren, maar deze afbeeldden in een historische setting.³⁴ Hij betoogde juist voor het afbeelden van het hedendaagse, moderne leven in de kunst. Baudelaire schrijft in zijn essay met name over Constantin Guys, een tekenaar die alledaagse taferelen en scènes uit het stadsleven schetste ter illustratie van kranten en tijdschriften. Guys, door Baudelaire ‘Monsieur G.’ genoemd, wordt gekarakteriseerd als de schilder van het moderne leven: een flaneur, een waarnemer van het vluchtige dagelijkse leven, die voortdurend op zoek is naar moderniteit.³⁵

“[Monsieur G.] zoekt datgene wat ik, met permissie, moderniteit zal noemen, want er dient zich geen beter woord aan om het betreffende idee uit te drukken. Het gaat hem erom datgene uit de mode los te maken wat het voorbijgaande aan poëzie bevat, om uit het vergankelijke het eeuwige te distilleren. [...] Onder moderniteit versta ik het vergankelijke, het vluchtige, het toevallige, de ene helft van de kunst, waarvan de andere het eeuwig onveranderlijke is. Elke schilder uit het verleden heeft zijn eigen moderniteit gekend; op het merendeel van de mooie portretten uit vroeger tijden dragen de afgebeelde personen kleren uit hun eigen tijd. Ze zijn volstrekt harmonisch, want kostuum, kapsel en zelfs gebaar, blik en glimlach (elke periode heeft zijn eigen dracht, zijn eigen blik, zijn eigen glimlach) vormen een volstrekt vitaal geheel. Dat voorbijgaande, vluchtige element, dat zo vaak van gedaante verandert, mag onder geen beding verzacht of terzijde geschoven worden.”³⁶

Baudelaire betoogt dat kunst enerzijds bestaat uit moderniteit en anderzijds uit ‘het eeuwig onveranderlijke’. Dit eeuwige is wellicht te duiden als de grote schildertraditie; alle opgebouwde kennis over composities, kleurgebruik, perspectief, in feite alles dat met schilderen samenhangt. Het is goed als de kunstenaar hier weet van heeft en een meester in zijn vak is. De kunst uit het verleden moet echter niet de overhand krijgen als leidraad, want

³⁴ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), vertaald door Maarten van Buuren; Van Buuren 1992, pp. 55-57.

³⁵ Van Buuren 1992, p. 57.

³⁶ Van Buuren 1992, p. 57.

ook de vluchtige, eigentijdse moderniteit moet in een kunstwerk naar voren komen. “De beginnende schilder doet er ongetwijfeld goed aan om de oude meesters te bestuderen,” schrijft Baudelaire immers, “maar als het zijn doel is om het wezen van de hedendaagse schoonheid te begrijpen, is dat overbodige moeite.” Verderop vervolgt hij: “Wee degene die de klassieken om andere redenen bestudeert dan de zuivere kunst, de logica, de algemene methode! Als hij er te diep in duikt, verliest hij de herinnering aan het heden; [...] onze oorspronkelijkheid komt bijna helemaal voort uit het stempel dat de *tijd* op onze waarnemingen drukt.”³⁷

Tegenwoordig wordt Baudelaire’s beroemde essay vaak gebruikt bij de interpretatie van de kunst van Manet en zijn navolgers, omdat zij zowel qua thematiek als qua schilderwijze braken met de strenge Academische regels van de Salon. In feite was Manets carrière nog maar nauwelijks begonnen toen Baudelaire zijn geschrift publiceerde, al geeft de schilder wel invulling aan diens ‘oproep’ om het moderne leven af te beelden.³⁸ Daarbij refereert Manet ook vaak aan de kunstgeschiedenis, zodat niet alleen het vluchtige, maar ook het eeuwige zich in zijn kunst manifesteert. Onder andere werken van Titiaan, Goya en Velazquez lijken weerklank te krijgen in het oeuvre van Manet (afb. 11 tm 14). Dit zijn overigens ook kunstenaars die Wall bewondert; “I visited the Prado for the first time [in 1977] and looked at Vélazquez, Goya, Titian,” zegt hij. “I remember coming back to Vancouver and thinking once again how powerful those pictures were, how much I loved them and how they contained innumerable traces of their own modernity.”³⁹

Het oeuvre van Jeff Wall bestaat voor een aanzienlijk deel uit scènes uit het dagelijks leven van gewone mensen, vaak gefotografeerd op openbare plaatsen. Het lijkt alsof Wall op deze manier te werk gaat als de Painter of Modern Life van de 21^e eeuw. Net als de grootmeesters Manet, Vélazquez, Goya en Titiaan die hem voorgingen, toont hij de sporen van zijn eigen moderniteit in zijn foto’s. Daarbij refereert hij ook vaak aan de kunstgeschiedenis, waarbij verwijzingen naar schilderijen van Manet meer dan eens voorkomen. Zo herinnert *The Storyteller* (1986, afb. 15) bijvoorbeeld aan Manets *Le Déjeuner sur l’herbe* (1863, afb. 16). Net als Manet lijkt Wall zich te beroepen op de kunst uit het verleden om het heden af te kunnen beelden. Ik zal in dit hoofdstuk uitleggen hoe Wall zich het thema Painting of Modern Life eigen heeft gemaakt in een nieuw medium.

³⁷ Van Buuren 1992, p. 58.

³⁸ Galassi 2007, p. 30.

³⁹ Barents 2007, p. 192.

2.2 Het begin van een artistieke carrière

Wall is geboren in 1946 te Vancouver en begon hier in de jaren '60 zijn artistieke carrière. Al op veertienjarige leeftijd werkte hij als schilder in een eigen atelier. In dezelfde tijd raakte hij gefascineerd door fotografie, al beoefende hij dit medium toen nog niet.⁴⁰ Wall bewonderde traditionele fotografen zoals Robert Frank, Walker Evans en Eugène Atget. “I felt that in some way, their work was perfect, and that perfection seemed to close a door,” verklaart Wall. “I felt that I couldn’t want to follow that direction which was of course the main direction, the main way that photography was conceived seriously as art at the time.”⁴¹ Er waren wel fotografen die een nieuwe richting in probeerden te slaan; Wall raakte geïnteresseerd in de foto’s van kunstenaars als Robert Smithson, Ed Ruscha en Dan Graham, omdat hij deze fotografen de confrontatie zag aangaan met de documenterende traditie van fotografie.⁴² De foto’s van deze kunstenaars zijn niet om esthetische of expressieve redenen gemaakt, maar dienen om een idee te ondersteunen. Ze hebben eerder een neutraal of afstandelijk voorkomen, alsof ze louter dienst doen om naar (denk)processen te verwijzen en niet naar eigen fotografische, picturale kwaliteiten. Om die reden werden ze soms wel tot de ‘conceptuele fotografie’ gerekend.

Vanaf 1967, terwijl hij kunstgeschiedenis studeerde aan de University of British Columbia, kwam Wall in aanraking met de neo-avant-garde, waarvan de kunstenaars teruggrepen op de doelstellingen van de historische avant-garde rond de Eerste Wereldoorlog. Stromingen zoals Dada, het surrealisme en constructivisme hadden zich toen tegen alle voorgaande, ‘burgerlijke’ kunst gekeerd en probeerden de kunst geheel opnieuw en op heel andere gronden dan voorheen uit te vinden. Ze hadden vooral morele en politieke doelen, esthetiek was ondergeschikt. De avant-gardisten bekritiseerden de maatschappij en wilden kunst inzetten als een middel voor radicale sociale verandering.⁴³

Binnen de neo-avant-garde werd verondersteld dat alle kunst uit het verleden verouderd en achterhaald was.⁴⁴ Alle kunst die aansloot bij de cultuurindustrie en het hele systeem waarin de kunst circuleerde, van de kunstmarkt tot het museum, werd bekritiseerd en ontkracht. Hiermee probeerden de neo-avant-gardisten via de kunst kritiek te leveren op het kapitalisme.⁴⁵ Dit leidde bijvoorbeeld tot conceptuele kunst die niet verhandelbaar zou zijn en soms slechts bestond uit een typoscript of een onfraaie, louter registrerende foto, of

⁴⁰ Jeff Wall: Artist’s Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

⁴¹ Jeff Wall: Artist’s Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

⁴² Wall 2007a, p. 173.

⁴³ Galassi 2007, p. 16.

⁴⁴ Wall 2007a, p. 173.

⁴⁵ Galassi 2007, p. 17.

tot Land Art-kunstwerken die op verafgelegen plekken werden gerealiseerd door met behulp van machines op grote schaal in de aarde zelf in te grijpen.

Wall volgde als een jonge kunstenaar de tijdsgeest en begon te werken met nieuwe kunstvormen. Hij maakte onder andere minimalistische schilderijen, sculpturen van nylondraad en experimenteerde met verschillende vormen van conceptuele kunst.⁴⁶ Hij had echter wel bedenkingen bij de afkeer van de (kunst)geschiedenis; mede dankzij zijn kunsthistorische achtergrond had hij altijd al interesse voor kunst uit het verleden gehad en was hij geïnteresseerd in de manier waarop de hedendaagse kunst zich verhiel tot de kunstgeschiedenis. “I didn't believe even in that moment that there really was an art of the past. I felt that if I was looking at a Cézanne or an Atget or a Velázquez, I was looking at them now, even if I was looking at them at that time only in reproduction. [...] The idea that there would be a fundamental break, or that a fundamental break with the past was taking place in the sixties... seemed to me dubious, problematic, questionable and so on. But I went along with it for quite some time, before I could find a way to relate to this sense of the Western tradition that I felt I resumed around 1975 and 1976.”⁴⁷ In plaats van de kunst uit het verleden zomaar af te wijzen, ging Wall zijn relatie tot kunst uit het verleden in vraag stellen en daarmee juist verdiepen.⁴⁸

Na het voltooien van zijn thesis over Marcel Duchamp's Readymades behaalde Wall in 1970 de titel Master of Arts. Daarna verhuisde hij naar Londen, waar hij tussen 1970 en 1973 postdoctoraal werk verrichtte aan het Courtauld Institute of Art.⁴⁹ Hierdoor had hij een lange tijd geen beschikking over een studio en stopte hij tijdelijk met het maken van kunst, totdat hij in 1977 zijn eerste grote transparency maakte.⁵⁰ Zelf noemt hij deze tussentijd “a long period of time being a non-studio artist, or a post-studio artist, or just a person who wasn't really ready to be practical, and be an artist.”⁵¹ Wel bleef hij zichzelf geestelijk verder ontwikkelen. Wall bestudeerde filosofie, de geschiedenis van schilderkunst, beeldhouwkunst en fotografie en bleef ook de moderne kunst en kunstkritiek in de gaten houden.⁵² Daarnaast ontwikkelde hij twee nieuwe interesses die bepalend zouden zijn voor zijn latere kunstenaarschap: de kritische theorie en de filmkunst.

In dezelfde tijd dat de neo-avant-gardisten de kunst uit het verleden afwezen, werd ook de omgang met het verleden in de kunstgeschiedenis ook ter discussie gesteld. Jonge kunsthistorici keerden zich af van de kunstgeschiedenis opgevat als stijlgeschiedenis of van

⁴⁶ Galassi 2007, p. 15.

⁴⁷ Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

⁴⁸ Galassi 2007, p. 16.

⁴⁹ Newman 2007b, p. 83.

⁵⁰ Galassi 2007, p. 16.

⁵¹ Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

⁵² Galassi 2007, p. 17.

de kunstgeschiedenis volgens de methode van de iconografie of iconologie, en wilden het kunstwerk een plaats geven in een ruimere sociaal-politieke context. Wall heeft in een interview gezegd: “For me, none of my work could have been done without the turmoil within art history”.⁵³

Wall ging zich in het bijzonder verdiepen in de kritische theorie. Dit is een sociologisch-filosofische stroming die de samenleving analyseert, waarbij de nadruk wordt gelegd op de culturele factoren in de maatschappij, en daarmee samenhangend de ideologie van het kapitalisme.⁵⁴ De fundamenteën van de kritische theorie waren gelegd door filosofen en sociologen zoals Theodor Adorno en Herbert Marcuse. Hieruit ontwikkelden enkele kunsthistorici de sociale kunstgeschiedenis, waarbij men bijvoorbeeld probeert aan te tonen hoe kunst reageert op machtsrelaties in de maatschappij, hoe kunst verbonden is aan specifieke klassen en hoe afbeeldingen een bepaalde ideologie natuurlijk kunnen laten lijken. De kritische theorie en de sociale kunstgeschiedenis sloten nauw aan bij de ideeën van de neo-avant-gardisten en kregen dan ook steeds meer invloed in de loop van de jaren zeventig.⁵⁵

Een van de pioniers van de sociale kunstgeschiedenis was T.J. Clark. Niet geheel toevallig kwam Wall via het Courtauld Institute met Clark in aanraking, die er destijds kunstgeschiedenis studeerde.⁵⁶ Samen met schrijvers zoals Michael Fried en Thomas Crow begon Clark met het herinterpreteren van de impressionistische kunst vanuit een sociaal-politieke invalshoek.⁵⁷ Het impressionisme werd voorheen vooral onderzocht vanwege de formele vernieuwing van de schilderkunst. Er werd geanalyseerd hoe de schilder de verf gebruikte en dit werd slechts verklaard als een manier om de verfijnde schildertechniek van het verleden af te wijzen en meer aandacht te leggen op de materialiteit van het schilderij. De kritische kunstgeschiedenis wilde het kunstwerk binnen de sociale context ervan onderzoeken en zo meer kennis verkrijgen over cultuur waarin het vervaardigd was.⁵⁸

Clement Greenberg (1909-1994) was een invloedrijke Amerikaanse kunstkriticus die Manet juist alleen prees om zijn formalistische kenmerken. In 1960 schreef hij het essay ‘Modernist Painting’, waarin hij de eigentijdse Amerikaanse kunst, het abstract expressionisme, van een geschiedenis probeerde te voorzien.⁵⁹ Hij besteedde daarbij veel aandacht aan de mediums specifieke kenmerken van de schilderkunst, met name platheid van het beeld. Op schilderijen moest volgens hem dus de nadruk worden gelegd op tweedimensionaliteit, in plaats van een driedimensionale illusie te wekken op doek met

⁵³ De Duve 2002b, p. 124.

⁵⁴ Galassi 2007, p. 17.

⁵⁵ Galassi 2007, p. 17.

⁵⁶ Newman 2007b, p. 83.

⁵⁷ Gibson 2004, p. 43.

⁵⁸ Gibson 2004, p. 44.

⁵⁹ Wood 1999, p. 19.

behulp van het perspectiefsysteem. Daarnaast moet de kunst legitimatie in zichzelf gaan zoeken. Het effect van een schilderij moet uit de verf komen, uit de afwegingen van vorm, en niet uit het afgebeelde onderwerp.⁶⁰

Om zijn theorie te ondersteunen, schetst Greenberg een geleidelijke ontwikkeling naar platheid in de schilderkunst, beginnende bij Manet.⁶¹ De kunstcriticus is daarom niet zozeer geïnteresseerd in de onderwerpen die Manet afbeeldt en wat dit kan vertellen over Parijs in de negentiende eeuw, maar beschrijft alleen de technische vernieuwingen die de schilder maakt, waardoor het pad werd vrijgemaakt voor andere kunstenaars om te experimenteren met platheid.⁶² Vanaf Manet selecteert Greenberg kunstenaars en stromingen uit de kunstgeschiedenis die zijn theorie ondersteunen. Onder andere via Matisse, Mondriaan en Picasso eindigt de weg uiteindelijk bij de abstract-expressionisten. Greenberg is echter erg selectief en laat stromingen die zijn idee in de weg staan genadeloos weg uit zijn essay, zoals Dada en het surrealisme. Bovendien gaat hij er zomaar van uit dat alle kunstenaars op zijn *road to flatness* dezelfde ideeën hadden, namelijk een geleidelijke ontwikkeling naar platheid.⁶³

De term ‘modernisme’ heeft zijn benaming gekregen vanwege Greenbergs essay ‘Modernist Painting’. Het is op dit punt aangekomen goed om stil te staan bij de betekenis van het woord modernisme; de term is heel breed toe te passen, maar heeft geen eenduidige betekenis. Het kan zowel worden toegepast bij het vervaardigen van kunst, als bij het denken over kunst. Over het algemeen zijn de karakteristieken van modernisme dat het zich hoofdzakelijk bezighoudt met vorm en de onafhankelijkheid van de kunst benadrukt.⁶⁴

De neo-avant-garde en de nieuwe kunstgeschiedenis verzetten zich sterk tegen Greenbergs puur formalistische opvattingen, maar hebben allebei toch affiniteit met het modernisme. Beiden besteden veel aandacht aan de karaktereigenschappen van de schilderkunst, maar gaan hier een stap verder mee dan Greenberg dat. De neo-avantgardisten zetten het in om een radicale breuk met kunst uit het verleden en het kapitalisme te bewerkstelligen. Greenberg zou deze politieke drijfveer niet accepteren. Kunsthistorici als T.J. Clark gebruiken de formalistische eigenschappen van schilderijen om de sociale context waarin een kunstwerk is ontstaan te onderzoeken en verklaren. Wall heeft hier ook actief over nagedacht, wat onder andere resulteerde tot zijn essay “Unity and Fragmentation in Manet”, dat hij schreef in 1984, waarbij hij Manets kunst in verband bracht

⁶⁰ Aantekeningen 2 september 2013, collegereeks: Werkgroep en excursie Kunstgeschiedenis van de moderne periode, gegeven door dr. Wouter Weijers en dr. Jan Dirk Baetens.

⁶¹ Aantekeningen 2 september 2013.

⁶² Wood 1999, p. 17.

⁶³ Aantekeningen 2 september 2013.

⁶⁴ Wood 1999, p.12.

met de gevolgen van het kapitalisme.⁶⁵ Daarnaast besteedt Wall ook veel aandacht aan mediumspectifieke eigenschappen in zijn kunstwerken, zoals later in dit onderzoek zal blijken.

Naast de kritische theorie ging Wall zich ook verdiepen in het medium film. Sinds het ontstaan van de film, met name vanaf de uitvinding van de film met geluid, hebben Hollywoodfilms de overhand gehad in de filmwereld.⁶⁶ Dit waren vanaf het begin narratieve films, waarbij de werkelijkheid zo goed mogelijk werd nagebootst om een verhaal over te kunnen brengen. Technische aspecten zoals camera, belichting en montage moesten zoveel mogelijk onzichtbaar blijven, zodat de illusie van de toeschouwer niet verbroken werd.⁶⁷ In Frankrijk ontstond in de jaren vijftig van de twintigste eeuw een nieuwe ontwikkeling binnen de filmindustrie, in de vorm van de Nouvelle Vague, toen een groep film liefhebbers het tijdschrift 'Le Cahiers du Cinéma' oprichtten en kort daarna ook zelf films begonnen te maken.⁶⁸ Deze films waren tegelijkertijd een hommage aan én een protest tegen de Hollywoodfilms. Enerzijds werden de Amerikaanse films bewonderd en probeerde men deze te imiteren, maar anderzijds werden de Amerikaanse filmproducenten gezien als cultuurkolonisten, als onderdrukkers van de Europese film.⁶⁹ De Nouvelle Vague kreeg snel meer invloed in de filmwereld en liet ook elders in de wereld nieuwe stromingen ontstaan. In 1959 brak de Nouvelle Vague echt door.⁷⁰

In tegenstelling tot de Hollywoodfilms, werden de Nouvelle Vague-films niet opgenomen in filmstudio's, maar op bestaande locaties. Hierbij werd vaak uit de hand gefilmd met lichtgewicht camera's. De films worden dan ook gekenmerkt door schokkerige camerabewegingen, natuurlijke belichting en directe geluidsopnames. De montage was vernieuwend: tussen de scènes zaten onlogische overgangen en het verhaal vertoonde vaak grote sprongen in de tijd. In eerste instantie kwamen deze kenmerken voort uit geldgebrek, maar ze werden ook ingezet om kritiek te leveren op de enorme, dure Hollywoodproducties.⁷¹ Daarnaast wordt ook de illusie van de film als werkelijkheid doorbroken door al de bovenstaande punten. Naarmate de Nouvelle Vague invloedrijker werd, ging men steeds meer de nadruk leggen op de filmpraktijk, tot het experimenteren met de vorm en structuur van de film zelfs het hoofddoel van het filmproces werd.⁷²

⁶⁵ Jeff Wall, 'Unity and Fragmentation in Manet', in: Jeff Wall, Marc Sapir, *Jeff Wall: selected essays and interviews*, New York 2007, pp. 77-83.

⁶⁶ Turner 1983, p. 50.

⁶⁷ <http://static.digischool.nl/ckv1/film/vague.htm>, geraadpleegd op 25-06-2015.

⁶⁸ <http://static.digischool.nl/ckv1/film/vague.htm>, geraadpleegd op 25-06-2015.

⁶⁹ Turner 1983, p. 52.

⁷⁰ <http://static.digischool.nl/ckv1/film/vague.htm>, geraadpleegd op 25-06-2015.

⁷¹ <http://static.digischool.nl/ckv1/film/vague.htm>, geraadpleegd op 25-06-2015.

⁷² Turner 1983, p. 52.

Wall keek films, verdiepte zich in filmtheorie en begon ook zelf te experimenteren met het maken van films. Hij was zowel geïnteresseerd in traditionele films waarin het narratieve element het belangrijkste was, als in experimentele films waarin de nadruk lag op de formalistische eigenschappen van de film. Wall raakte er van overtuigd dat de toekomst van de kunst lag in bewegende beelden en dat er een synthese zou moeten ontstaan tussen de narratieve aard en de nieuwe experimenten die de structuur van het medium film onderzochten.⁷³ Hij werkte aan enkele videoprojecten mee en schreef filmscripts, maar deze hebben nooit geresulteerd in een voltooid film.⁷⁴ Zijn interesse in film heeft echter wel geleid tot het gebruik van filmtechnieken in zijn kunst.

2.3 Walls terugkeer naar ‘the Painting of Modern Life’

In 1976 kreeg Wall opnieuw beschikking over een eigen studio in Vancouver. Hij wilde zo snel mogelijk weer aan de slag als kunstenaar en was op zoek naar een nieuwe kunstvorm waarin hij zich kon uiten. In die tijd beseftte hij dat zijn interesse in schilderkunst, fotografie en film te verenigen waren: hij kwam tot het inzicht dat een film in wezen bestaat uit vele foto's achter elkaar, waarbij de toeschouwer niet doorheeft dat hij een aaneengeschaalde reeks stilstaande beelden bekijkt.⁷⁵ Dit betekende voor Wall dat technieken die cinematografen gebruikten ook toegepast konden worden op afzonderlijke foto's. Als een set kon worden gereconstrueerd en een scène kon worden geoefend, dan konden dezelfde technieken gebruikt worden om de reikwijdte van de fotografie te verbreden.⁷⁶ Dat was precies wat Wall ging doen. Vanaf dat moment ging hij aan de slag met de werkwijze die hij ‘cinematografie’ is gaan noemen, als verwijzing naar de filmkunst en -techniek.

Cinematografie bracht de fotografie dichterbij andere kunstmedia zoals film en schilderkunst. De omgang met de fotografie was een lange tijd juist gebaseerd op het onderscheid van dit medium met andere kunstvormen, vanwege de specifieke kenmerken van de fotografie: een foto geeft een zuiverdere weergave van de werkelijkheid dan een schilderij en is in tegenstelling tot een film een momentopname. Het in scène zetten van foto's stelde Wall onder andere in staat om een afbeelding zorgvuldig te componeren en een narratief element in zijn afbeelding verwerken.

“Cinematography seemed to open a door to another practice that would paradoxically make photography more like being a painter, being a film maker or something like that, and open up possibilities for a subject matter, for pictorial treatment and so on that I

⁷³ Galassi 2007, p. 17.

⁷⁴ Galassi 2007, p. 18.

⁷⁵ Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

⁷⁶ Galassi 2007, p. 18.

wanted to get involved in because of my general interests and ambitions,”⁷⁷ zegt Wall. Dankzij de cinematografie kon hij foto's maken die verbonden bleven aan de klassieke fotografie, maar toch vernieuwend waren.

Dead Troops Talk (1992) is een van de meest geënceneerde foto's van Wall en komt daardoor heel dichtbij de film- en schilderkunst (afb.17). Voor het kunstwerk moest een groot project worden opgezet, waarbij Wall moest samenwerken met mensen die verschillende onderdelen van de productie op zich zouden nemen, zoals de set en de kostuums, die allemaal speciaal moesten worden gemaakt. Daarnaast moest hij ook de beeldcompositie bepalen en andere technische aspecten systematisch uitdenken. Wall kreeg hierdoor het gevoel dat hij net zo te werk ging als een filmproductiemaatschappij, maar dan op kleine schaal. Wall ziet zichzelf dan ook niet zozeer als fotograaf, omdat zijn werk uit een imitatie van de filmkunst is ontstaan.⁷⁸

Naast het ontwikkelen van een nieuwe werkwijze, ging Wall ook gebruik maken van een nieuw medium: de transparency, een kunstvorm die door andere kunstenaars nauwelijks werd gebruikt.⁷⁹ De transparency sluit nauw aan bij Walls idee over cinematografie. Door het grote formaat en het lichtgevende karakter doen de transparencies naast fotografie denken aan zowel film als schilderkunst.

In 1977 maakte Wall zijn eerste grote transparency, *Faking Death*, een triptiek bestaande uit drie foto's die de indruk wekten van tijdsverloop. De laatste twee foto's waren haast identiek en toonden Jeff Wall als figurant in zijn eigen foto, waarop hij zijn dood in scène zette.⁸⁰ De eerste foto was van verder af genomen en toonde de hele set die om het bed was gebouwd, inclusief de stelling voor de belichting en een make-up-assistente die Walls gezicht bijwerkte voor de foto (afb. 18). Net zoals in de Nouvelle Vague de illusie van de film wordt doorbroken, doorbreekt Wall hier de illusie van zijn eigen foto. Enkele jaren later veranderde Wall van gedachten en verwierp hij het werk, wat *The Destroyed Room* (1978, afb. 8) tot zijn eerste transparency maakt, een werk dat terugverwijst naar *De Dood van Sardanapalus* (1827, afb. 9) van Eugène Delacroix.⁸¹ Hiermee komt een nieuwe dimensie in het werk van Wall naar voren; het terugverwijzen naar bepaalde werken uit de kunstgeschiedenis.

Het is van belang om te onthouden dat Wall niet alleen refereert naar grootmeesters uit de schilderkunst. Juist zijn diversiteit aan interesses hebben hem tot de cinematografie gebracht. Hij zegt zelf dat hij allerlei meesters bestudeert wiens werk, zowel fotografisch

⁷⁷ Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

⁷⁸ Dercon 2000, p. 122.

⁷⁹ Galassi 2007, p. 13.

⁸⁰ Galassi 2007, p. 19.

⁸¹ Galassi 2007, p. 20.

als in andere kunstmedia, niet in strijd is met de criteria van de fotografie, maar deze juist expliciet respecteren of er enige affiniteit mee hebben.⁸² Hieronder vallen fotografen en kunstenaars die zich direct met fotografie bezighouden, cinematografen, filmregisseurs en -schijvers, en “artist in other forms or media whose work I felt was connected to those aesthetic ideas [of photography] in some ways, ways I couldn’t necessarily explain to myself, but which I sensed and believed existed – traditional painters like Manet, Cézanne, and Velázquez.”⁸³ Wall is met name geïnteresseerd in kunstwerken uit het verleden waarvan de thematiek of boodschap nog steeds relevant is voor de huidige (culturele) maatschappij. In een interview heeft hij dit nader verklaard: “Some of the problems set in motion in culture not only in the 1920s, but in the 1820s and even in the 1750s, are still being played out, are still unresolved, we are still engaged in them. I guess that’s why, at certain point, I felt that a return to the idea of *le peinture de la vie moderne* was legitimate.”⁸⁴

In een interview met Els Barents verklaart Wall dat hij ‘the Painter of Modern Life’ ziet als een fundamentele term voor het modernisme, omdat volgens hem de schilderkunst de hoogste vorm van kunst is, en de moderniteit het hoogste onderwerp. In eerste instantie dacht hij echter dat het onmogelijk was om terug te gaan naar het idee van de Painter of Modern Life, omdat de schilderkunst niet geschikt was om de huidige technische samenleving af te kunnen beelden en representeren.⁸⁵ Nadat Wall zijn nieuwe cinematografische werkwijze had ontwikkeld, waarbij hij schilderkunst, fotografie en film kon combineren, was een terugkeer naar dit thema volgens hem weer mogelijk.

Cinematografie is voor Wall het meest geschikte medium om te werk te gaan als een Painter of Modern Life. Thierry de Duve omschrijft dit treffend: “Wall only really copes with being *the painter of modern life* by being at the same time a *modernist photographer*.”⁸⁶ Net als de (post-)impressionisten is Wall zich als ‘modernist photographer’ ook zeer bewust van zijn medium, waarvan hij de typisch fotografische eigenschappen onderzoekt en die weer in zijn werk reflecteert. Dat werk is nooit een transparante illusie van de werkelijkheid, maar altijd een door fotografie bemiddelde representatie van de werkelijkheid.

Volgens Peter Galassi was het niet Walls fundamentele doel om de moderniteit van de 21^e-eeuwse maatschappij in beeld te brengen. Veeleer wilde Wall een theoretisch onderbouwde kunstvorm ontwikkelen, waarmee hij het doodlopende pad van de neo-avant-garde kon ontwijken, maar toch de essentiële kritische en progressieve geest van het modernisme kon behouden.⁸⁷ De neo-avant-garde was in Walls ogen niet genoeg geschikt

⁸² Wall 2007a, p. 175.

⁸³ Wall 2007a, p. 175.

⁸⁴ De Duve 2002b, p. 112.

⁸⁵ Barents 2007, pp. 192-193.

⁸⁶ De Duve 2002a, p. 28.

⁸⁷ Galassi 2007, p. 32.

om de maatschappij te bekritisieren. Hij keerde daarom terug naar een eerder ontwikkeld concept waarmee hij dat wel zou kunnen: Baudelaire's *Painting of Modern Life*. Wall geeft zelf aan: "It seems to me that the general programme of the painting of modern life (which doesn't have to be painting, but could be) is somehow the most significant evolutionary development in Western modern art".⁸⁸

Jeff Wall gaat te werk als een *Painter of Modern Life* omdat hij Baudelaire's 'eeuwige' en het 'vluchtige' combineert in zijn transparencies. Baudelaire wilde de Westerse beeldtraditie behouden, het 'eeuwige' in de schilderkunst, maar reserveerde deze beeldtraditie niet voor het afbeelden van historische taferelen: een schilder moest juist eigentijdse, 'vluchtige' onderwerpen schilderen. Zoals de impressionisten hun eigen moderne tijd met name in Parijs afbeeldden, zo laat Wall vrijwel al zijn foto's in en rondom Vancouver afspelen, waarbij hij het karakter van onze tijd in de weergave van de industriële, multiculturele samenleving toont. Daarnaast gaat hij in veel van zijn werken een relatie aan met de Westerse kunstgeschiedenis.

Wall gaat in zijn werken op twee manieren een relatie met oudere kunst aan: hij maakt gebruik van beeldtradities uit de geschiedenis van de schilderkunst en verwijst in zijn foto's naar bekende kunstwerken uit het verleden, in het bijzonder, maar zeker niet uitsluitend, naar schilderijen van Manet en zijn tijdgenoten. In het begin van Walls carrière als fotograaf zijn deze referenties nog vrij duidelijk te zien, zoals in *Picture for Women* (afb. 6), of bijvoorbeeld in *A Woman and her Doctor* (1980-1981, afb. 19), dat herinnert aan Manets schilderij *Madame Manet in het conservatorium* (1879, afb. 20).⁸⁹ Bij latere werken gaat Wall steeds vrijer om met zijn beeldreferenties. Zo lijkt het tweetal voetgangers op *Mimic* (1982, afb. 21) weerklink te vinden in de wandelaars op het werk *Straat in Parijs, regenachtig weer* (1877, afb. 22) van Gustave Caillebotte, maar het werk verwijst niet meer direct naar een schilderij uit het verleden.⁹⁰ Wall zet daarna zijn gebruik van steeds meer indirecte verwijzingen voort. Zoals ik al eerder benoemde, maakte Manet eveneens toespelingen op andere kunstwerken (afb. 11 t/m 14).

Naast moderniteit, dat zich manifesteert via het vluchtige en het eeuwige, keren ook noties van modernisme terug in het oeuvre van Wall. Hij benadrukt de mediumspecifieke eigenschappen van zijn werken, opnieuw net zoals Manet dat deed. Hoe Wall en Manet dit precies doen, zal ik nader uitleggen aan de hand van het voorbeeld *Picture for Women*.

⁸⁸ De Duve 2002b, p. 124.

⁸⁹ Galassi 2007, p. 30.

⁹⁰ Galassi 2007, p. 30.

2.4 Picture for Women

Om te onderzoeken hoe Jeff Wall het concept *Painting of Modern Life* verwerkt in zijn transparencies, zal ik een van zijn kunstwerken nader beschrijven, namelijk *Picture for Women* (1979, afb. 6). Dit werk kan worden gezien als een sleutelwerk in Walls oeuvre. De kunstenaar behandelt hierin thema's en motieven die in veel van zijn werken terugkeren, zoals de relatie tussen man en vrouw, de verhouding van de fotografie ten opzichte van de schilderkunst en de rol van de toeschouwer.⁹¹

Picture for Women is Walls derde transparency.⁹² De foto staat in relatie tot *Een bar in de Folies-Bergère* (1881-1882, afb. 7) van Edouard Manet, een schilderij dat Wall naar eigen zeggen bijna elke week heeft bezocht in de Courtauld Gallery tijdens zijn verblijf in Londen.⁹³ Op Manets schilderij is een barvrouw afgebeeld, die afwezig voor zich uit staart. In een grote spiegel achter de bar wordt zijzelf en de hele zaal weerspiegeld en is ook een mannelijke klant die voor haar staat zichtbaar. Manet heeft dit geheel echter niet perspectivisch correct weergegeven, hij heeft de weerspiegeling verschoven. Dit levert een ietwat verwarrend beeld op voor de toeschouwer. Manet lijkt hiermee aan te geven dat we hier naar een *schilderij* kijken, niet naar de werkelijkheid.

T.J. Clark heeft in 1977 een uitgebreid essay over *Een bar in de Folies-Bergère* gepubliceerd; later vormde dit de basis voor een hoofdstuk in zijn boek *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (1984). Voor Wall, die geïnteresseerd was in de kritische theorie en een bekende was van Clark, zal dit essay ongetwijfeld belangrijk zijn geweest bij het maken van *Picture for Women*. Clark brengt Manets schilderij onder andere in verband met de machtsrelaties tussen man en vrouw en de veranderende klassensamenstelling van de maatschappij na de industriële revolutie.⁹⁴ Dit vertelt ons iets over de moderniteit, de hedendaagse samenleving waar Manet in leefde. Daarnaast schrijft Clark ook over de wijze waarop het werk geschilderd is: “*Un Bar* is a painting of surfaces: that verdict applies not just to the things in the world it seizes on as paintable – the gold foil, the girl's make-up, and the shine of the oranges – but to its insistence that *painting* is a surface and should admit the fact”.⁹⁵ Aan de hand van deze mediumanalyse komt ook modernisme in het werk van Manet naar voren.

Met *Picture for Women* gaat Wall grotendeels in op dezelfde kwesties die T.J. Clark ten aanzien van Manets schilderij analyseert, al verwerkt hij die op een eigen, ‘moderne’

⁹¹ Campany 2007, p. 9.

⁹² *Picture for Women* volgde na *The Destroyed Room* en *Young Workers*. In theorie komt hiervoor ook nog *Faking Death*, maar dit kunstwerk heeft Wall later teruggetrokken.

⁹³ Newman 2007b, p. 83.

⁹⁴ Clark 1984, p. 258.

⁹⁵ Clark 1984, p. 248.

manier. Wall laat zijn ‘remake’ van Manets schilderij afspelen in een leeg lokaal. De belangrijkste elementen uit het werk keren terug – de vrouw, de man en de spiegel – maar de man is een fotograaf geworden (om precies te zijn, Wall zelf), en de vrouw een model. Bovendien laat Wall, in tegenstelling tot Manet, de gehele scène afspelen in de spiegel. Dit wordt echter enkel duidelijk voor de toeschouwer doordat de camera te zien is die de foto maakt. Hiermee speelt Wall met kwesties rondom de *male gaze*, een term die in 1975 naar de voorgrond werd gebracht door de feministische filmtheoreticus Laura Mulvey, in haar essay “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. Mulvey stelde dat vrouwen in de film tot object werden gemaakt, doordat heteroseksuele mannen de controle hadden over de camera.⁹⁶ De machtsrelatie tussen de mannelijke kunstenaar, het vrouwelijk model en de toeschouwer als voyeur speelde al een rol bij Manet. Wall maakt dit nog explicieter. De fotograaf kijkt via de spiegel naar het vrouwelijke model. Anders dan bij Manet, bevindt de vrouw zich echter aan dezelfde kant van het beeldvlak als de fotograaf en is daarmee niet alleen een figurant op de foto, maar ook een toeschouwer van het geheel. De camera ‘kijkt’ op zijn beurt recht naar de toeschouwer, waardoor de voyeur zich zelf bekeken voelt.⁹⁷

Net zoals op *Een bar in de Folies-Bergère* in de zeer zichtbare penseelstreken het oppervlak van het schilderij als schilderij wordt benadrukt, benadrukt Wall de oppervlakte van zijn foto als foto. De hele scène op de foto is eigenlijk in de spiegel te zien. Dit maakt de spiegel in nog sterkere mate tot het beeldvlak zoals dat al bij Manet het geval was. Hiermee bereikt Wall een grote prestatie: hij maakt de onzichtbaarheid van het beeldvlak van een foto zichtbaar. Het beeldvlak van een schilderij is altijd zichtbaar door het fysieke karakter ervan; de afzonderlijke verfstreken en de onderliggende structuur van het doek zijn te zien en te voelen. Door middel van perspectief kan een schilderij echter ook de suggestie wekken dat het beeldvlak transparant is. Er wordt dan als het ware een ruimte achter het fysieke beeldvlak geschapen, alsof het beeldvlak een raam is waardoor men in de wereld kijkt. Bij een foto ontbreekt de materialiteit die het beeldvlak zichtbaar zou kunnen maken. Bovendien is perspectief een immanent aspect van de fotografie. Het beeldvlak van een foto wordt daarom gekarakteriseerd door transparantie en is als het ware onzichtbaar.⁹⁸

Wall maakt ook van een andere truc gebruik om het beeldvlak juist zichtbaar te maken. Over de verticale as van de transparency loopt een lijn: dit is geen onderdeel van de foto, maar is een naad tussen twee afzonderlijke delen van de transparency. Cibachrome, het speciale materiaal waar Wall gebruik van maakt voor het maken van een transparency, is gebonden aan een maximumafmeting. Voor een levensgrote afbeelding moeten twee delen

⁹⁶ Galassi 2007, p. 26.

⁹⁷ Company 2007, p. 13.

⁹⁸ De Duve 2002a, p. 30.

van het transparency-materiaal worden samengevoegd, de naad hiervan is altijd zichtbaar.⁹⁹ Soms probeert Wall de naad weg te werken, zoals op het werk *Double Self-Portrait* (1979, afb. 23), waar de lijn wegvalt tegen het gestreepte behang. Op *Picture for Women* wil Wall juist de naad benadrukken, en doet dit nog eens extra door deze recht door het oog van de camera te laten lopen. De naad brengt je oog weer naar het oppervlak van de foto, en helpt zo bij het zichtbaar maken van het beeldvlak. Daarnaast verklaart Wall, “it creates a dialectic that I always enjoyed and learned from painting ... a dialectic between depth and flatness.”¹⁰⁰ Hiermee benadrukt Wall eveneens het fysieke karakter van zijn transparency.

Wall brengt bepaalde elementen uit het werk van Manet opnieuw aan bod, die tegenwoordig ook nog relevant zijn. Hij actualiseert het thema van de machtsrelaties tussen man en vrouw door het in verband te brengen met de notie van the *male gaze*. Op beide kunstwerken tonen de machtsrelaties ons iets over de moderniteit waarin het tot stand gekomen is. Ook het modernisme komt op allebei de werken naar voren, door het bedrukken van het oppervlak van het kunstwerk. Doordat op *Picture for Women* tekenen van moderniteit en modernisme te zien zijn, kan er gesteld worden dat Wall hier te werk gaat als een Painter of Modern Life.

In het volgende hoofdstuk onderzoek ik in hoeverre Painting of Modern Life toe te passen is op het werk *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*. Hierbij zoek ik met name naar tekenen van moderniteit en modernisme in het werk. Ik zal verschillende aspecten van het kunstwerk afzonderlijk analyseren, om te kijken wat er aansluit bij Painting of Modern Life. Ik richt me daarbij onder andere op het feit dat Wall terugverwijst naar een ander kunstwerk, dat hij het landschap en het perspectief heeft aangepast en dat hij gebruikt heeft gemaakt van digitale montage.

⁹⁹ Galassi 2007, p. 26.

¹⁰⁰ Campany 2007, p. 14.

HOOFDSTUK 3

A Sudden Gust of Wind: modernisme en moderniteit

3.1 Een originele ‘kopie’

Wall maakt veel indirecte verwijzingen naar schilderijen uit de kunstgeschiedenis. Hij heeft echter twee werken gemaakt die juist een expliciete heruitvoering zijn van een ander kunstwerk; *A Sudden Gust of Wind* en *The Thinker* (1986, afb. 24), een foto waarin hij refereert aan zowel Albrecht Dürers *Gedenkteken voor de Boerenoorlog* (1525, afb. 25), een ontwerp voor een zuil om een mislukte opstand van Duitse boeren te herdenken, en het beroemde beeld *De Denker* (1881, afb. 26) van Auguste Rodin.¹⁰¹ In *A Sudden Gust of Wind* viel het me op dat Wall bepaalde motieven uit dit werk nog letterlijker overneemt dan in andere ‘remakes’ van schilderijen. Hij heeft bijvoorbeeld de houdingen van de figuren nauwkeurig nagebootst. Bovendien is de houtsneede ditmaal geen kunstwerk uit de Westerse kunsttraditie, maar vervaardigd door een Japanse kunstenaar. Aan deze precieze herneming van Hokusai’s prent moet een andere reden ten grondslag liggen dan aan de meer impliciete referenties aan oudere kunst in andere werken van Wall.

In een correspondentie over een tentoonstelling, in een e-mail uit 2003 naar Gunnar B. Kvaran, directeur van het Astrup Fearnley Museum of Modern Art in Oslo, schrijft Wall dat hij inderdaad gelooft dat de meeste verwijzingen naar andere kunstwerken alleen worden gesuggereerd of impliciet aanwezig zijn, maar voegt daaraan toe: “Once in a while I’ve made explicit connections with other pictures, as you note, in pictures like *A Sudden Gust of Wind* or *The Thinker*. But I feel that these works are the exceptions to the rule – or exceptions that at least bring the existence of the rule into view.”¹⁰² Deze uitspraak ondersteunt mijn vermoedens dat er nog een andere, aanvullende reden is waarom Wall naar *Sunshu Ejiri* verwijst dan wanneer hij bijvoorbeeld naar Manet verwijst.

Wall’s oeuvre is erg veelzijdig. Achter elk werk zit een andere gedachte. “Although some themes and pictorial concerns have recurred persistently in his work, no one subject, style, idea, or sensibility has been dominant,” schrijft Peter Galassi in zijn essay ‘Unorthodox’. “The sole unchanging motive has been to probe and expand the resources of picture-making itself, an imperative that has made his art at once acutely self-aware and urgently outward-looking. Above all, it has made his art experimental.”¹⁰³ Wall geeft zelf in een lezing aan: “If [the subject] doesn’t suggest a pictorial issue of some kind, then I’m not

¹⁰¹ Galassi 2007, p. 42

¹⁰² Woltmann 2004, p. 91.

¹⁰³ Galassi 2007, p.13

going to follow it.”¹⁰⁴ Wall kunstenaarschap houdt onderzoek in op het gebied van beeldproductie en naar hoe beelden worden gemaakt. Dat onderzoek reflecteert hij weer als kunstenaar: dat is de kern van zijn kunstenaarschap.

Verderop in zijn lezing vertelt Wall ook over het picturale probleem dat hij met *A Sudden Gust of Wind* kon behandelen: “What I could do, was to deal with the volume of air that was blowing in space, that made those papers move the way they did, and pay homage to an artist who, like Brueghel I think, was interested in those ungainly and irregular shapes that are caused by swirls of wind.”¹⁰⁵ Daarnaast lag er nog een andere uitdaging in het werk. In een interview met Chris Dercon vertelt Wall dat het een weinig origineel idee is om een onderwerp te kiezen dat een andere kunstenaar al heeft behandeld, en dat vervolgens over te doen. Wat *A Sudden Gust of Wind* voor hem echter interessant maakte, was om te proberen bepaalde karakteristieken van het werk van Hokusai naar een ander medium te vertalen en over te brengen.¹⁰⁶ Dankzij de digitale fotomontage kon hij een relatie met het oorspronkelijke werk leggen die binnen de klassieke fotografie nooit mogelijk zou zijn geweest.¹⁰⁷

Ik heb in het eerste hoofdstuk al kort verteld hoe het landschap en het perspectief op *A Sudden Gust of Wind* verandert ten opzichte van *Sunshu Ejiri*. Ook heb ik aandacht besteed aan hoe Wall’s fotomontage met behulp van digitale technologie tot stand is gekomen. Ik zal deze observaties nu hernemen, maar aan de hand van het concept van de *Painter of Modern Life*.

3.2 Moderniteit: het eeuwige en het vluchtige in de weergave van het landschap

Op *Sunshu Ejiri* heeft Hokusai het landschap zorgvuldig opgebouwd, zodat het leidt tot een rustgevend geheel. De natuur heeft een religieus, spiritueel karakter. De tempel langs de weg is bijvoorbeeld een shinto-heiligdom, waar natuurgeesten vereerd worden. Ook de kracht van de natuur wordt benadrukt, door het effect dat de windvlaag heeft op de reizigers, en door de Fuji die op de achtergrond boven het tafereel uittorent. Wall toont op *A Sudden Gust of Wind* haast het tegenovergestelde; in plaats van dat de natuur de mens beheerst, wordt de natuur beheerst door de mens. Het hele landschap is gecultiveerd. Het kanaal is aangelegd en de

¹⁰⁴ Jeff Wall: Artist’s Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

¹⁰⁵ Jeff Wall: Artist’s Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

¹⁰⁶ Dercon 2000, p. 126.

¹⁰⁷ Dercon 2000, p. 127.

landbouwgrond is efficiënt ingedeeld. Ook zijn de tekens van dagelijkse werkzaamheden en techniek aanwezig. We zien telefoonpalen, gammele hutjes, een bruggetje, een hoog gebouw in de verte, zelfs een spoorlijn is in de achtergrond te onderscheiden. Samen levert dit een heel alledaags landschap op, dat typisch is voor onze tijd. Wall toont de eigentijdse lelijkheid in het kale landschap, alsof hij wilt zeggen: ons landschap is nu eenmaal zo. De figuren zijn stereotypische zakenmannen en boeren uit onze tijd. De tweede figuur van links, met zijn regenlaarzen, petje en geruite jas, is bijvoorbeeld meteen te herkennen als een Amerikaanse boer. In al deze aspecten, die wij herkennen uit onze eigen tijd, komt Baudelaire's criterium van 'het vluchtige' naar voren. Het is daarom ook niet verwonderlijk dat Wall de berg op de achtergrond niet heeft overgenomen van *Sunshu Ejiri*. De Fuji had op de prent van Hokusai religieuze en spirituele connotaties, die niet van toeëpassing zijn op onze tijd.

Het 'eeuwige' is ook via het landschap in *A Sudden Gust of Wind* verwerkt, namelijk in hoe het landschap is weergegeven. Wall lijkt zich voor het landschap op twee verschillende beeldtradities te baseren: Japanse landschapsprenten die zelf weer gebaseerd zijn op het Westerse perspectiefsysteem, en de traditie van het 'ideale landschap' zoals dat in de zeventiende eeuw werd gevestigd in de schilderijen van Nicolas Poussin (1594 -1665). Wall herneemt in *A Sudden Gust of Wind* beide beeldtradities, maar die zijn in de kunstgeschiedenis een wat ingewikkelde relatie aangegaan die Wall hier lijkt uit te spelen. Hoewel Hokusai in zijn houtsnede heeft geprobeerd het oog van de toeschouwer geleidelijk via een kronkelend pad de diepte in te voeren, neemt Wall dat aspect in zijn fotomontage niet over. Het kanaal en de kale vlakte van het land trekken ons oog in één keer en recht-toe-recht-aan naar de horizon. Wall lijkt hier dus een andere constructie van ruimteweergave te hanteren dan Hokusai. Paradoxaal genoeg is Wall's constructie juist op werk als dat van Hokusai gebaseerd, wat ik hieronder zal proberen uit te leggen.

In de late jaren 1730 kwamen de Japanners via buitenlandse handelaren voor het eerst in contact met het Westerse lineaire perspectief, waarbij met behulp van een verdwijnpunt een ruimte driedimensionaal kon worden weergegeven op een plat vlak. Eerst gebeurde dit indirect via Chinese prenten, daarna ook via Nederlandse boeken met interieurs en landschappen. De Japanse kunstenaars kregen hiermee een nieuwe manier aangereikt om de wereld te tonen, maar beschikten daarbij niet over diagrammen die de perspectivische principes uitlegden.¹⁰⁸ De meesten gingen het perspectivische effect overnemen zonder de grondregels geheel te begrijpen. Dit gaf ze echter meer vrijheid: omdat ze de regels niet kenden waren ze hier ook niet aan gebonden. Dit resulteerde in houtsneden waarin elementen van het Westerse perspectief gecombineerd werden met de eigen lokale

¹⁰⁸ Varnedoe 1990, p. 56.

beeldtraditie.¹⁰⁹

Hokusai was één van de kunstenaars die ging experimenteren met het perspectief in het landschap, om een diepe, aaneengesloten ruimte te suggereren waarbij objecten in het landschap geleidelijk kleiner werden.¹¹⁰ Een van de problemen waar hij en vele anderen tegenaan liepen, was om het systeem consistent te maken (afb. 27). Door slechts te werken met een nabij voorplan en een ver achterplan, en de tussenliggende ruimte niet nauwkeurig uit te werken, kon dit probleem worden opgelost. Hiermee konden tegelijkertijd eigenaardige, nieuwe effecten gecreëerd worden.

Volgens de regels van het perspectief moesten kleine, onbelangrijke objecten op de voorgrond groot afgebeeld worden, en monumentale zaken op de achtergrond juist klein.¹¹¹ Hokusai beseftte dat hij dit kon gebruiken om de bekende noties van hiërarchie te verstoren, door onverwachte tegenstellingen in proportie te creëren. Hiermee kon hij een nieuwe beeldtaal ontwikkelen.¹¹² Op veel van zijn prenten ging Hokusai de voorgrond gebruiken als de zone van het menselijke en tijdelijke. De achtergrond was de plaats voor het onvergankelijke, het grotere, zoals de Fuji. Je zou kunnen zeggen dat Hokusai zo het vluchtige en het eeuwige combineerde, zij het op een andere manier dan Baudelaire dat opvatte. Een goed voorbeeld hiervan is de bekende *Grote Golf van Kanagawa* (1830, afb. 28), waarbij mensen in een storm op zee in levensgevaar verkeren, terwijl de berg onbeweeglijk en eeuwig op de achtergrond blijft staan.¹¹³ Op *Sunshu Ejiri* gebeurt ongeveer hetzelfde, met de krachtige windvlaag die het menselijk leven op de voorgrond beïnvloedt tegen de achtergrond van de Fuji. De overgang tussen de voorgrond en de achtergrond is op deze prent echter minder abrupt, omdat Hokusai hier juist wel gebruik probeert te maken van beeld-inleidende trucs, zoals een pad dat de diepte in kronkelt.

Hokusai's nieuwe beeldtaal was erg vernieuwend en viel goed in de smaak van de markt.¹¹⁴ Hiroshige, een kunstenaar die een generatie jonger was als Hokusai, speelde vervolgens handig in op de vraag van de markt en ging ook grote objecten op de voorgrond plaatsen. Hij zette dit effect nog extremer in om het narratief in zijn prenten te ondersteunen (afb. 29).¹¹⁵ Dit type Japanse prenten met Westerse invloeden kwamen vervolgens weer naar Europa, waar een nieuwe wisselwerking ontstond. Net zoals de Japanners de regels van het Westerse perspectief niet helemaal snaptten, zo snaptten de Westerlingen waarschijnlijk ook de achterliggende symbolische of narratieve bedoelingen van de nieuwe ruimteweergave niet. Het gaf hen echter wel een frisse blik op het weergeven van perspectief. Waarschijnlijk

¹⁰⁹ Varnedoe 1990, p. 57.

¹¹⁰ Varnedoe 1990, p. 57.

¹¹¹ Varnedoe 1990, p. 64.

¹¹² Varnedoe 1990, p. 66.

¹¹³ Varnedoe 1990, p. 69.

¹¹⁴ Varnedoe 1990, p. 69.

¹¹⁵ Varnedoe 1990, p. 71.

zagen kunstenaars zoals Vincent Van Gogh en Edgar Degas de prenten niet als een kritiek op het Westerse perspectief, maar eerder als een kritiek op het beperkte gebruik van alle mogelijkheden hiervan.¹¹⁶

Kirk Varnedoe beschrijft hoe Degas gebruik maakt van dezelfde truc als Hokusai geleerd had: als je grote elementen op de voorgrond samenvoegt met de achtergrond en het middenplan weglaat, kan de toeschouwer van het werk zelf de tussenliggende ruimte invullen.¹¹⁷ Degas composeerde zijn schilderijen op een andere manier dan voorheen in de schilderkunst gebeurde. Hij schoof met losse elementen, waarbij hij niet gebonden was aan de regels van het perspectief. Sommige figuren herbruikte hij weer in andere werken, in een nieuwe ruimte (afb. 30 en 31).¹¹⁸ De elementen voor Degas' werkwijze waren echter al eeuwen aanwezig, hij hoefde alleen maar het Westerse perspectief op een andere manier te gebruiken om een totaal andere blik op de wereld te kunnen tonen in zijn afbeeldingen.¹¹⁹

Degas' collage-werkwijze herinnert sterk aan de maakwijze van *A Sudden Gust of Wind*: ook Wall plaatst zijn uitgeknipte figuren op de voorgrond en ordent ze daarbij niet volgens perspectivische regels, maar eerder op gevoel, al hanteert hij hierbij ook een ordenend raster (afb. 6). Net als Degas – en Hokusai – maakt Wall slechts gebruik van een voorplan en een achterplan. Volgens Michael Newman gebruikt Wall het Japanse model om te reageren op de manier waarop de Westerse traditie de mensfiguur in het landschap plaatst. Op *A Sudden Gust of Wind* vormt het landschap geen decor voor de mensfiguur, en de mens is geen decoratief element in het landschap. In plaats daarvan heeft het landschap, of beter gezegd een van de krachten van het landschap, invloed op de mens.¹²⁰

Wall neemt van *Sunshu Ejiri* de voorgrond over, de zone van het menselijke en tijdelijke, met de krachtige windvlaag die het menselijk leven beïnvloedt. Hij radicaliseert Hokusai's voorbeeld echter, door de beeld-inleidende trucs die Hokusai in *Sunshu Ejiri* (in tegenstelling tot ander werk) probeerde te hanteren weg te laten en ook geen zicht te geven op het grotere, onvergankelijke, bij Hokusai vertegenwoordigd door de Fuji. Het 'eeuwige' komt bij Wall wel terug, maar nu via reflectie op beeldtradities.

Wall lijkt met *A Sudden Gust of Wind* precies het tegenovergestelde effect te creëren als de klassieke geïdealiseerde landschapsschilderkunst. Het waren met name Claude Lorrain en Nicolas Poussin die het ideale landschap verbeeldden. Het landschap wordt daarbij rustig en ingetoomd weergegeven. De schilders wilden de 'natuurlijke' schoonheid van het landschap tonen, maar deden dat op kunstmatige wijze. Ook werden daarbij vrijwel altijd figuren in het landschap geplaatst die het werk ook een morele of emotionele boodschap

¹¹⁶ Varnedoe 1990, p. 76.

¹¹⁷ Varnedoe 1990, p. 81.

¹¹⁸ Varnedoe 1990, p. 80.

¹¹⁹ Varnedoe 1990, p. 85.

¹²⁰ Newman 2007a, p. 148.

meegeven (afb. 32.).¹²¹ Dit wordt ook wel ‘staffage’ genoemd: de bewegingen van de figuren vertellen de gebeurtenis mee.

Voor de opbouw van het landschap werd dikwijls gebruik gemaakt van dezelfde onderliggende compositie, bestaande uit repoussoirs op de voorgrond, die diepte moesten scheppen door de voorgrond te accentueren, vervolgens een middenplan waarbij meestal een groot vlak gevuld was met boomgroepen of een waterpartij, en als laatste een achterplan waarop de verre horizon afgebeeld was, vaak met bergen en enkele wolken in de lucht.¹²² Vervolgens werden er elementen ingevoegd die het oog van het eerste plan naar het derde leidden, zoals zigzaggende paden, kustlijnen en schaduwen. Met nog enkele andere trucs, zoals de toepassing van een atmosferisch perspectief en de geleidelijke afname van de grootte van objecten, werd de illusie van een diepe, aaneengesloten ruimte gecreëerd.¹²³

Poussin had de overtuiging dat de essentie van een ideaal landschap lag in de balans tussen horizontale en verticale elementen. De ritmische herhaling van deze richtingen zouden hetzelfde effect hebben als bijvoorbeeld het traveeën in de architectuur. Hij zou de horizontalen en verticalen zelfs aangebracht hebben volgens het principe van de gulden snede. Een landschap is echter voornamelijk horizontaal, en de weinige verticalen zijn lang niet altijd in een rechte hoek ten opzichte van de grond geplaatst. Poussin introduceerde daarom architectuur in het landschap om pure geometrie in zijn composities te krijgen.¹²⁴ Vervolgens gebruikte hij diagonalen om het oog soepel de diepte in te leiden. Hij gebruikte hiervoor in de meeste gevallen een diagonaal lopend pad (afb. 33).¹²⁵

Wall heeft in zijn werk *Diatrobe* (1985, afb. 34) al eens nadrukkelijk gebruik gemaakt van Poussins dieptestructuur. “I realized this road set up a spatial situation that strongly recalled the classical landscapes of Poussin. He rarely, if ever, uses sharp perspectival recession because it’s too dramatic, too irrational. Poussin knew that the vanishing point of the perspective system is the irrational point which permits you to call the whole rational structure into question, and so he usually hides it, as all classicists do. He always likes to have quite flat planes overlapping to produce a gently receding space, a sober, measured kind of poetry typical of classical composition.”¹²⁶

Op *A Sudden Gust of Wind* lijkt Wall juist compleet het tegenovergestelde te doen: in plaats van het verdwijnpunt te verbergen, stroomt het kanaal er recht op af. Het resultaat is juist een scherpe perspectivische recessie. Er zijn geen zigzaggende lijnen die het oog geleidelijk naar achteren leiden. Afgezien van de bomen op de voorgrond, wordt zijn

¹²¹ De Duve 2002a, p. 44.

¹²² Jakle 1987, p. 121.

¹²³ Jakle 1987, p. 120.

¹²⁴ Jakle 1987, p. 121.

¹²⁵ Jakle 1987, p. 122.

¹²⁶ Barents 2007, pp. 190-191.

landschap gekenmerkt door horizontaliteit. Zelfs de naad van de transparency, die horizontaal over het midden van het werk loopt, lijkt dit te benadrukken. Ook in de lucht is nauwelijks diepte te zien, de hemel is egaal bewolkt. De ruimteweergave van het landschap wordt niet geïdealiseerd weergegeven, net zoals het kale landschap zelf ook niet geïdealiseerd wordt, maar getoond wordt zoals het is. Het enige wat nog wel herinnert aan Poussin, zijn de uitbundige houdingen van de figuren op de voorgrond. Deze dragen bij aan de afgebeelde gebeurtenis, omdat hieraan de kracht van de wind is af te lezen.

Walls interesse in de natuur heeft niet alleen betrekking op het landschap, maar ook op de onregelmatige vormtaal die de natuur voortbrengt. “The thing that hooked me was composing papers in the air in three dimensions. [...] That is not across the plain of the picture, while they certainly work across the plain of the picture, but forward and backward in space. That swirling sense of the way in which a gust of wind would take the light objects and move them in this unpredictable, fractal kind of pattern.”¹²⁷ Het zo in beeld brengen van de papieren in de lucht kon hij alleen maar met behulp van de computer bereiken.

Het weergeven van de papieren draait ook om perspectief, het creëert de illusie van diepte op een plat vlak. De in de ruimte dwarrelende papieren volgen in hun gedraai een driedimensionaal patroon. Hiermee brengt Wall een ruimtelijk element aan in zijn foto dat contrasteert met het recht-toe-recht-aan perspectief van het landschap. Hetzelfde effect komt naar voren uit de drie figuren op de voorgrond: ze draaien rond hun eigen as als *figura serpentina*. Dit suggereert beweging en driedimensionaliteit. Bovendien lijken ze samen één opeenvolgende beweging te suggereren, waardoor er zowel een eenheid in beweging als een eenheid in tijd ontstaat.¹²⁸

3.3 Modernisme: mediums specifieke eigenschappen

Hokusai toont op *Sunshu Ejiri* een momentopname. Hij kon echter eindeloos tijd besteden aan het construeren van de scène en al zijn fantasie gebruiken bij het weergeven van de effecten van de windvlaag. Zoals Wall echter opmerkt: “this randomized event could only be constructed photographically this way, or just by one amazingly lucky shot”. Het korte moment afgebeeld op de houtsnede zou op een gewone foto niet of nauwelijks na te bootsen zijn. Alleen door middel van digitale fotomontage kon *A Sudden Gust of Wind* tot stand komen. Het is dan ook een van Walls eerste werken die gemaakt is met behulp van een

¹²⁷ Jeff Wall: Artist’s Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

¹²⁸ Müller 1999, p. 157.

computer.

Wall maakt sinds 1991 gebruik van de computer. Daarvoor hield hij de computertechnologie al enkele jaren in de gaten, naar eigen zeggen “knowing that it would revolutionize the way I would work and probably everybody else.” Hij verklaart:

“What the computer allowed me to do was to get away of the single piece of film. The idea that a photograph occurs on a single piece of film seems like the most natural thing in the world, that is photography: an event or a situation or an object, ceased and recorded on a single piece of film in a single instant, that is photography. But at the same time, photography is capable of releasing itself, from the single piece of film by means of digitization. I wanted to work with that for a long time and *A Sudden Gust of Wind* is also an example of an expression of exuberance that I felt when I realized that I could or could not limit myself to that single piece of film. I don't think we have to make a choice, one way or the other of course, we can work on one piece of film, we can work on a hundred pieces of film.”¹²⁹

Met behulp van de digitale technologie kan Wall zijn foto's nog dichter bij het schilderproces brengen. “I have always envied the way a painter can work on his picture a little bit at a time, always keeping the totality in mind by stepping back from his work for a glance at it,” zegt hij. “By opening up the photographic movement, the computer begins to blur the boundaries between the forms and creates a new threshold zone which interests me greatly.”¹³⁰

Als Walls werkwijze dankzij het gebruik van de computer dichter bij het proces van schilderen komt, stelt de digitale techniek hem wellicht ook beter in staat om te werken als Painter of Modern Life.¹³¹ Aan de hand van *Picture for Women* werd al duidelijk dat Wall aandacht besteedt aan de karakteristieke eigenschappen van een foto. Hij benadrukt het beeldvlak van de foto, net zoals Manet het beeldvlak van zijn schilderij *Een bar in de Folies-Bergère* benadrukte. Op *A Sudden Gust of Wind* lijkt Wall de toeschouwer te confronteren met wat wij verwachten van een foto. We verwachten dat een foto een momentopname is, een spontane snapshot van de werkelijkheid, en daarmee ook een waargebeurde situatie afbeeldt. Beiden hangen samen met de indexicale kwaliteit van een foto: een foto toont de ontvangst van een spoor van de werkelijkheid, het is in feite niets anders dan de afdruk van licht op lichtgevoelig materiaal. Dit is te vergelijken met een stuk papier met een boomblaadje erop dat in de zon gelegd wordt, zodat na een tijdje het papier verkleurt. Op de plek waar het boomblad ligt, wordt het licht echter tegengehouden en verschijnt een afdruk van het blad op het papier: een index van de werkelijkheid.

¹²⁹ Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

¹³⁰ Wagstaff 2005, p. 15.

¹³¹ Wagstaff 2005, p. 15.

De computertechniek verlost de fotograaf van de onderwerping aan de camera en geeft hem een grotere vrijheid in het samenstellen van de foto. Met deze nieuwe vrijheid verliest de afbeelding echter zijn indexicale eigenschap; de afbeelding is niet langer een spoor van een specifiek, onherhaalbaar ogenblik dat heeft plaatsgevonden. In de traditionele fotografie is er echter altijd een daadwerkelijk moment te zien, het moment dat de sluiters opengaat.¹³² Fotografie wordt door een groot deel zelfs bepaald door het feit dat de sluiters maar één bepaald moment in de tijd ziet. De relatie tussen fotografie en tijd is door de computertechniek echter compleet veranderd.¹³³

Zodra Wall de computer in samenwerking met de fotografie inzette, merkte hij dat het stilstaande beeld twee kanten op ging. Enerzijds bewoog het in de richting van de montage: een stilstaand beeld kan in feite een assemblage van verschillende momenten zijn. Anderzijds bewoog het beeld in de richting van het schilderproces. In een schilderij bestaat het idee van één enkel moment niet.¹³⁴ Een schilder werkt nooit snel genoeg om één bepaald moment in de tijd vast te leggen, al kan een schilderij je soms wel dat gevoel geven. Een schilderij toont in feite een moment dat uit vele momenten is opgebouwd.¹³⁵

Het lijkt alsof Wall op *A Sudden Gust of Wind* de relatie tussen het bewegende en het stilstaande beeld probeert uit te drukken. Voor de komst van de film waren alle beelden stilstaande beelden. De onbeweeglijkheid van de stilstaande beelden is daarom volgens Wall veranderd door de opkomst van de film.¹³⁶ *A Sudden Gust of Wind* werkt alleen als stilstaand beeld. Het draait op dit werk namelijk niet zozeer om de beweging zelf, maar om het spoor van de beweging: de toeschouwer kan de plotselinge windvlaag niet zien, alleen maar het effect ervan.¹³⁷ Ook de drie ronddraaiende figuren op de voorgrond suggereren tegelijkertijd beweging en stilstand. Daarnaast herdenkt Wall het verlies van de fotografische momentopname door het toedoen van de techniek.¹³⁸

A Sudden Gust of Wind is een gecomponeerde collage, er heeft dus geen moment in de werkelijkheid plaatsgevonden waar het kunstwerk naar verwijst. Er is geen daadwerkelijke indexicale relatie, maar deze wordt wel gerepresenteerd door het afbeelden van de gebeurtenis die voortkomt uit de plotselinge windvlaag, die slechts een fractie van een seconde duurt. Wall werkt hiermee de illusie dat de fotomontage een momentopname is. Hij roept de associatie met de esthetiek van een snapshot op en grijpt daarmee terug op het verleden van de fotografie, in plaats van vooruit te streven met de digitale technologie waar

¹³² Mulvey 2007, p. 36.

¹³³ Dercon 2000, p.124.

¹³⁴ Dercon 2000, p.123.

¹³⁵ Dercon 2000, p.124.

¹³⁶ Dercon 2000, p. 119.

¹³⁷ Newman 2007a, p. 148.

¹³⁸ Mulvey 2007, p. 37.

de afbeelding eigenlijk afhankelijk van is.¹³⁹ *A Sudden Gust of Wind* geeft hiermee het gevoel op de drempel te staan tussen de historische periode van de foto en de onzekere toekomst van de digitale afbeelding.¹⁴⁰

Doordat *A Sudden Gust of Wind* de illusie wekt een momentopname te zijn, wekt het ook de indruk dat het een waargebeurde scène afbeeldt. Door de indexicaliteit wekt een foto vrijwel altijd de indruk “echt” te zijn, al klopt dit natuurlijk lang niet altijd - vooral in ons huidige digitale tijdperk kan elke foto gemanipuleerd zijn, maar ook vroeger kon een foto al in scène worden gezet. De esthetica van de traditionele fotografie is ook lange tijd gebaseerd geweest op het vastleggen van wat al bestond. De filmkunst richtte zich daar soms ook op, maar ging zich daarnaast ook richten op het maken van dingen die niet bestonden, tot het moment dat ze kunstmatig als één geheel bij elkaar werden gebracht en zichtbaar gemaakt door de filmmaker. Walls afbeelden van fictieve onderwerpen is dan ook ontstaan uit inspiratie van de filmkunst.¹⁴¹

Wall experimenteert in zijn foto's altijd al met de grens tussen waarheid en fantasie. Dankzij de digitale techniek kan hij daar nog verder in gaan.¹⁴² Hij maakt in zijn werken onderscheid tussen ‘documentary pictures’, die niet geënceneerd zijn, en ‘cinematographic staging’. De documentary pictures komen het dichtst in de buurt van werkelijkheidsgetrouwe momentopnamen. De cinematografische foto's zien er vaak ook realistisch uit, al zijn ze dat niet helemaal. Wall maakt echter ook geënceneerde foto's die op een fantasie gebaseerd zijn, en duidelijk niet echt kunnen zijn. Zelf vertelt hij er het volgende over: “I have always thought of my ‘realistic’ work as populated with spectral characters whose state of being was not that fixed. That, too, is an inherent aspect, or effect, of what I call ‘cinematography’: things don’t have to really exist, or to have existed, to appear in the picture.”¹⁴³ Met behulp van de computer kan Wall hier nog verder in gaan, door fantasie-afbeeldingen te maken zoals *The Flooded Grave* (afb. 3). Hij zet de digitale techniek echter ook in om hele realistische, alledaagse en ‘waarschijnlijke’ scènes te maken, bijvoorbeeld het werk *Restoration* (1933, afb. 35). Wall zegt daarom over de digitale techniek: “It makes a spectrum of things possible, and helps to soften the boundary line between the probable and the improbable.”¹⁴⁴

Hoezeer Wall op *A Sudden Gust of Wind* ook het fotoproces en de werkelijkheid manipuleert met de hulp van de computer, hij is het er niet mee eens dat computerbeelden de invloed van de lens teniet doen. Uiteindelijk moet alles door het bundelende element van de

¹³⁹ Mulvey 2007, p. 33.

¹⁴⁰ Mulvey 2007, p. 32.

¹⁴¹ Dercon 2000, p. 123.

¹⁴² Wagstaff 2005, p. 15.

¹⁴³ Wall 2007b, p. 255.

¹⁴⁴ Wall 2007b, p. 255.

lens worden geordend.¹⁴⁵ Walls camera is nog altijd een hedendaagse variant op het perspectief: één oog of lens dat is gefixeerd en waarin de wereld zich samentrekt.

¹⁴⁵ Dercon 2000, p.124.

CONCLUSIE

Jeff Wall gaat naar eigen zeggen te werk als een Painter of Modern Life, in toespeling op Baudelaire's geschrift 'Le Peintre de la vie moderne' (1863), onder andere omdat hij in zijn oeuvre veel impliciete verwijzingen naar andere werken uit de Westerse kunstgeschiedenis maakt. *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* is een meer expliciete heruitvoering van een kunstwerk. Wall verwijst hiermee niet naar een Westerse, maar een Oosterse kunstenaar; hij maakte de digitale fotomontage na het zien van de houtsnede *Sunshu Ejiri* (c. 1830-1833) van de Japanse kunstenaar Katsushika Hokusai. De vraag is of *A Sudden Gust of Wind* daarom wel of niet in verband gebracht kan worden met Walls werkwijze als Painter of Modern Life. Als dit wel mogelijk is, op welke manier manifesteert Painting of Modern Life zich dan in de fotomontage?

Baudelaire betoogde in zijn essay dat schilders de moderniteit moeten afbeelden, de vluchtigheid van het hedendaagse leven. Hij refereert hierbij aan het eeuwige en het vluchtige, waarbij het eeuwige geïnterpreteerd kan worden als de grote schildertraditie en het vluchtige als de stempel die de tijd op de hedendaagse maatschappij drukt. Jeff Wall gaat te werk als een Painter of Modern Life omdat hij dit eeuwige en het vluchtige combineert in zijn transparencies. Wall toont het karakter van onze tijd in de weergave van de industriële, multiculturele samenleving. Daarnaast gaat hij in veel van zijn werken een relatie aan met de Westerse kunstgeschiedenis, door gebruik te maken van beeldtradities uit de geschiedenis van de schilderkunst en door in zijn foto's te verwijzen naar bekende kunstwerken uit het verleden, in het bijzonder naar schilderijen van Manet en zijn tijdgenoten.

Wall is echter geen letterlijke schilder van het moderne leven. Hij maakt zich het thema Painting of Modern Life eigen in zijn nieuw ontwikkelde medium cinematografie, wat de fotografie dichter bij de film- en schilderkunst brengt. Zijn werkwijze is ontstaan vanuit een interesse in en affiniteit met film, fotografie, schilderkunst, sociale kunstgeschiedenis en de neo-avant-garde. Naast Baudelaire's moderniteit zijn er ook invloeden van het modernisme in Walls werken terug te vinden. "Wall only really copes with being *the painter of modern life* by being at the same time a *modernist photographer*," zoals Thierry de Duve dit omschreef. Wall zich zeer bewust van zijn medium, waarvan hij de typisch fotografische eigenschappen onderzoekt en die weer in zijn werk reflecteert.

Aan de hand van een vergelijking tussen Walls *Picture for Women* en *Een bar in de Folies-Bergère* van Edouard Manet blijkt dat beide kunstenaars zowel moderniteit, op te splitsen in het vluchtige en het eeuwige, als modernisme in hun werken tonen. Net als deze werken, is ook *A Sudden Gust of Wind* is zeker in verband te brengen met de werkwijze Painting of Modern Life. Wall geeft op dit werk gehoor aan Baudelaire's oproep om de

moderniteit af te beelden. Terwijl bij Hokusai het landschap nog spirituele en religieuze connotaties had, schemert bij Wall onze geïndustrialiseerde, technische samenleving door in het alledaagse landschap. Naast dit verschil in landschap, hanteert Wall op *A Sudden Gust of Wind* ook een andere manier van ruimteweergave dan Hokusai. Hiermee reflecteert Wall op twee verschillende beeldtradities uit de kunstgeschiedenis, namelijk de Japanse landschapsprenten die zelf weer gebaseerd zijn op het Westerse perspectiefsysteem, en de traditie van het ‘ideale landschap’ zoals dat in de zeventiende eeuw werd gevestigd in de schilderijen van Nicolas Poussin.

Wall behandelt ook mediumspecifieke kwesties op *A Sudden Gust of Wind*. Voor hem was het een van de uitdagingen om bepaalde karakteristieken van het werk van Hokusai naar een ander medium te vertalen en over te brengen. Wall wilde een foto maken die het gevoel geeft een snapshot te zijn, maar tegelijkertijd een product is van een nauwkeurig en uitgebreid proces. Het werk is een fotomontage die digitaal is samengesteld uit meer dan honderd verschillende foto's.

Op *A Sudden Gust of Wind* lijkt Wall de toeschouwer te confronteren met wat wij verwachten van een foto. Vanwege de indexicaliteit van de fotografie verwachten we dat een foto een momentopname is, een spontane snapshot van de werkelijkheid, en daarmee ook een waargebeurde situatie afbeeldt. *A Sudden Gust of Wind* is echter een gecomponeerde collage, er heeft dus geen moment in de werkelijkheid plaatsgevonden waar het kunstwerk naar verwijst. Terwijl Wall op zijn eerste transparency *Faking Death* duidelijk toont dat de foto in scène is gezet, doet hij er op *A Sudden Gust of Wind* juist alles aan om een illusie van de werkelijkheid te creëren. Wall reflecteert met het werk onder andere op de relatie tussen het bewegende en het stilstaande beeld en de relatie tussen fotografie en tijd. Beide relaties zijn veranderd door de toepassing van de computer op de fotografie. Daarnaast speelt Wall met de grens tussen waarheid en fantasie. Dankzij de digitale techniek kan hij daar nog verder in gaan.

Door *A Sudden Gust of Wind* in verband te brengen met Walls werkwijze als *Painter of Modern Life* heb ik een nieuwe kijk op dit kunstwerk gegeven, van waaruit vervolgonderzoek mogelijk is. Het is gebleken dat Wall niet alleen gebruik maakt van en reflecteert op Westerse beeldtradities, maar in dit geval ook op een Japans voorbeeld. Ik denk dat in elk kunstwerk van Wall er kenmerken van het modernisme en moderniteit te vinden zijn, al zal dit bij het een sterker het geval zijn als bij het ander. Door hier naar op zoek te gaan, kan er een meer complete kijk op het kunstwerk worden gegeven.

LITERATUUR

Brougher 1997:

Kerry Brougher, *Jeff Wall*, Los Angeles 1997.

Barents 2007:

Els Barents, 'Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation between Jeff Wall and Els Barents', in: *Jeff Wall: selected essays and interviews*, New York 2007, pp. 185-201.

Van Buuren 1992:

Maarten van Buuren, 'Charles Baudelaire: De schilder van het moderne leven. Hoofdstukken III, IV en IX', *De Revisor* 19 (1992), 2, pp. 53-60.

Campany 2007:

David Campany, 'A Theoretical Diagram in an Empty Classroom: Jeff Wall's Picture for Women', in: *Oxford Art Journal* 30 (2007), 1, pp. 7-25.

Clark 1984:

T.J. Clark, *The Painting of Modern Life, Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1984

Clark 2001:

Timothy Clark, *100 views of Mount Fuji*, London 2001.

De Duve 2002a:

Thierry de Duve, 'The Mainstream and the Crooked Path', in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, *Jeff Wall*, Londen 2002, pp. 24-55.

De Duve 2002b:

'Representation, Suspicions and Critical Transparency, Interview With T.J. Clark, Serge Guilbaut and Anne Wagner 1990', in: Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, *Jeff Wall*, Londen 2002, pp. 112-125.

Dercon 2000:

‘Jeff Wall: De beeldende kunst imiteert de film’, in: Chris Dercon, *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*, Rotterdam 2000, pp. 117-128.

Galassi 2007:

Peter Galassi (red.), *Jeff Wall*, New York 2007.

Gibson 2004:

Stephany Gibson, *Jeff Wall and the Painter of Modern Life: Modernity, Contemporary Photography, and the Challenge of Postmodernism*, Ottawa 2004.

Graham-Dixon 2001:

Andrew Graham-Dixon, ‘In the Picture: Ejiri in Suruga Province by Katsushika Hokusai’, *Sunday Telegraph* 8 juli 2001.

Jakle 1987:

John A. Jakle, *The Visual Elements of Landscape*, Amherst 1987.

Müller 1999:

Jürgen Müller, ‘News from Plato’s Cave: Jeff Wall’s A Sudden Gust of Wind and Dead Troops Talk’, in: Martin Heusser (red.), *Text and visualty: word & image interactions 3*, Amsterdam 1999, pp. 153-162.

Newman 2007a:

Michael Newman, *Jeff Wall: works and collected writings*, Barcelona 2007.

Newman 2007b:

Michael Newman, ‘Towards the Reinvigoration of the “Western Tableau”: Some Notes on Jeff Wall and Duchamp’, *Oxford Art Journal* 30 (2007), 1, pp. 81-100.

Smith 1988:

Henri D. Smith II, *Hokusai: One Hundred Views of Mt Fuji*, New York 1988.

Stallabrass 2010:

Julian Stallabrass, ‘Jeff Wall, Museum Photography and Museum Prose’, *New Left Review* 65 (2010), pp. 93-125.

Turner 1983:

Dennis Turner, 'Breathless: Mirror Stage of the Nouvelle Vague', *SubStance* 12 (1983), 4, pp. 50-63.

Vischer 2005:

Theodora Vischer, Heidi Naef, *Jeff Wall: catalogue raisonné 1978 – 2004*, Basel 2005

Varnedoe 1990:

Kirk Vardenoe, *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*, New York 1990.

Wagstaff 2005:

Sheena Wagstaff, *Jeff Wall: Photographs 1978-2004*, Londen 2005.

Wall 2007a:

Jeff Wall, 'Frames of Reference', in: Jeff Wall, Marc Sapir, *Jeff Wall: selected essays and interviews*, New York 2007, pp. 173-181.

Wall 2007b:

'Arielle Pelenc in Correspondence with Jeff Wall', in: Jeff Wall, Marc Sapir, *Jeff Wall: selected essays and interviews*, New York 2007, pp. 251-262.

Woltmann 2004:

Marit Woltmann (red.), *Jeff Wall: tableaux*, Oslo 2004.

Wood 1999:

Paul Wood, *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven 1999.

Video's:

Jeff Wall: Artist's Talk (video, <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/jeff-wall-artists-talk>, geraadpleegd op 11-02-2015).

A Sudden Gust of Wind (video, <https://www.ngv.vic.gov.au/multimedia/a-sudden-gust-of-wind-2/>, geraadpleegd op 19-02-2015).

Websites:

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>, geraadpleegd op 20-01-2015.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235/text-summary>, geraadpleegd op 20-01-2015.

<http://static.digischool.nl/ckv1/film/vague.htm>, geraadpleegd op 25-06-2015.

Aantekeningen:

Aantekeningen 2 september 2013, collegereeks: Werkgroep en excursie Kunstgeschiedenis van de moderne periode, gegeven door dr. Wouter Weijers en dr. Jan Dirk Baetens.

AFBEELDINGEN



Afbeelding 1:

Jeff Wall, *Boy Falls From Tree*, 2010, cinematografische foto, transparency, 234,3 x 313,7 cm, collectie van de kunstenaar

Bron: <http://www.stedelijk.nl/tentoonstellingen/jeff-wall-tableaux-pictures-photographs-1996-2013>



Afbeelding 2:

Jeff Wall, *Morning Cleaning*, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999, cinematografische foto, transparency, 180,7 x 351cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Bron: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-12>



Afbeelding 3:

Jeff Wall, *The Flooded Grave*, 1998–2000, cinematografische foto, transparency, 228,5 x 282 cm, Friedrich Christian Flick Collection

Bron: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-10>



Afbeelding 4:

Jeff Wall, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, 1993, cinematografische fotomontage, transparency, 250 x 397 cm, Tate Modern, Londen

Bron: <http://de.phaidon.com/>



Afbeelding 5:

Katsushika Hokusai, *Sunshu Ejiri*, ca. 1830-1833, houtsnede, 25,9 x 38,2 cm

Bron: <http://www.britishmuseum.org/>



Afbeelding 6:

Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979, cinematografische foto, transparency, 142,5 x 204,5 cm, Courtesy Marian Goodman Gallery, New York

Bron: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-1>



Afbeelding 7:

Edouard Manet, *Een bar in de Folies-Bergère*, 1881-1882, schilderij, olieverf op doek, 96 x 130 cm, Courtauld Gallery, London

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 8:

Jeff Wall, *The Destroyed Room*, 1978, cinematografische foto, transparency, 1590 x 2340 mm, National Gallery of Canada, Ottawa

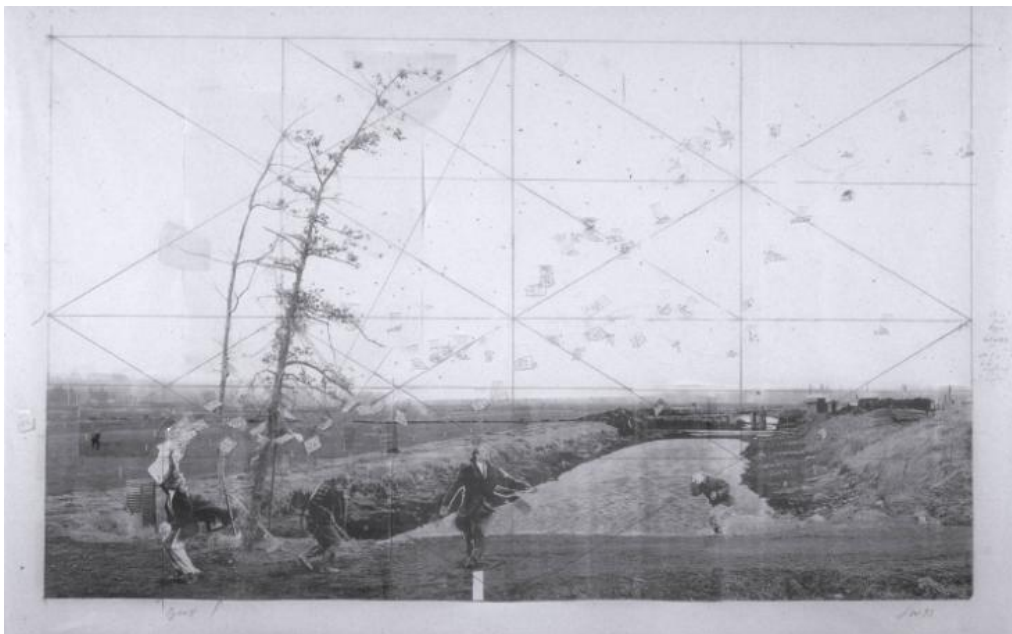
Bron: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-1>



Afbeelding 9:

Eugène Delacroix, *De dood van Sardanapalus*, 1827, schilderij, olieverf op doek, 392 x 496 cm, Musée du Louvre, Parijs

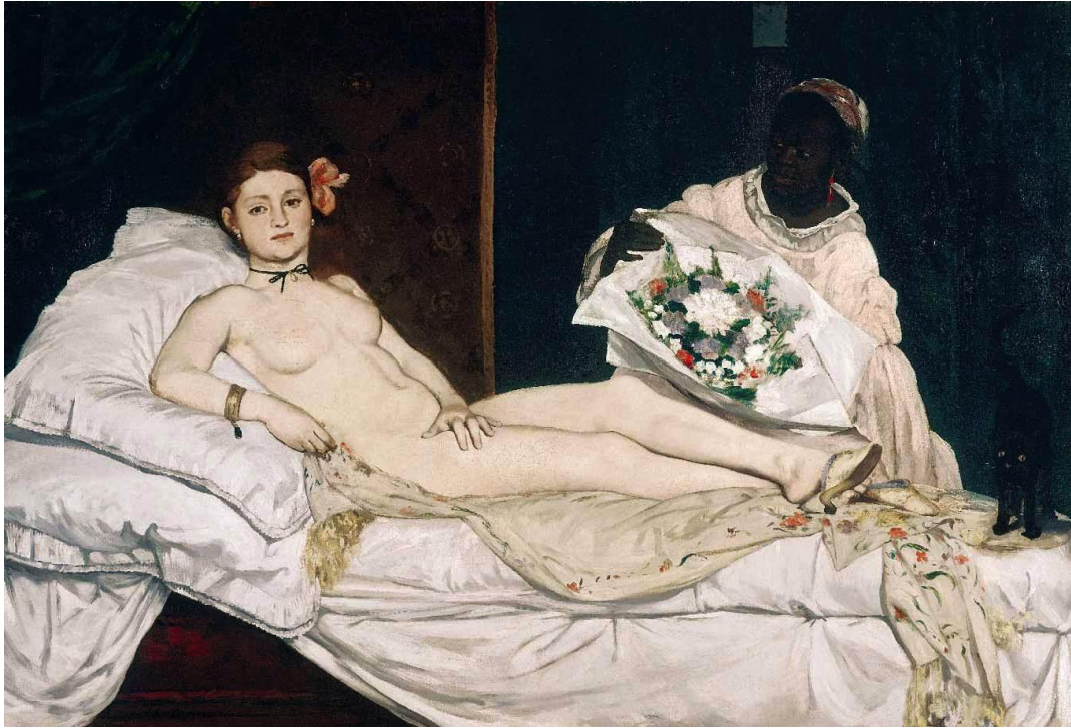
Bron: www.wga.hu



Afbeelding 10:

Jeff Wall, *Studie voor 'A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)'*, 1993, collage van fotokopieën, 77,3 x 121,5 cm, Tate Modern, Londen

Bron: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-study-for-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t07235/text-summary>



Afbeelding 11:

Edouard Manet, *Olympia*, 1863, schilderij, olieverf op doek, 131 x 190 cm, Musée d'Orsay, Parijs

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 12:

Tiziano Vecellio (Titiaan), *De Venus van Urbino*, 1538, schilderij, olieverf op doek, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florence

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 13:

Edouard Manet, *De executie van keizer Maximiliaan van Mexico*, 1867, schilderij, olieverf op doek, 252 x 305 cm, Kunsthalle, Mannheim

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 14:

Francisco Goya, *De derde mei 1808*, 1814, schilderij, olieverf op doek, 266 x 345 cm, Museo del Prado, Madrid

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 15:

Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, cinematografische foto, transparency, 229 x 437cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Bron: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-4>



Afbeelding 16:

Edouard Manet, *Le Dejeuner sur l'Herbe*, 1863, schilderij, olieverf op doek, 208 cm × 265 cm, Musée d'Orsay, Parijs

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 17:

Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, 1992, cinematografische foto, transparency, 229 x 417 cm, David Pincus Collection

Bron: <http://de.phaidon.com/>



Afbeelding 18:

Jeff Wall, *Faking Death* (eerste foto van triptiek), 1977, overige informatie onbekend

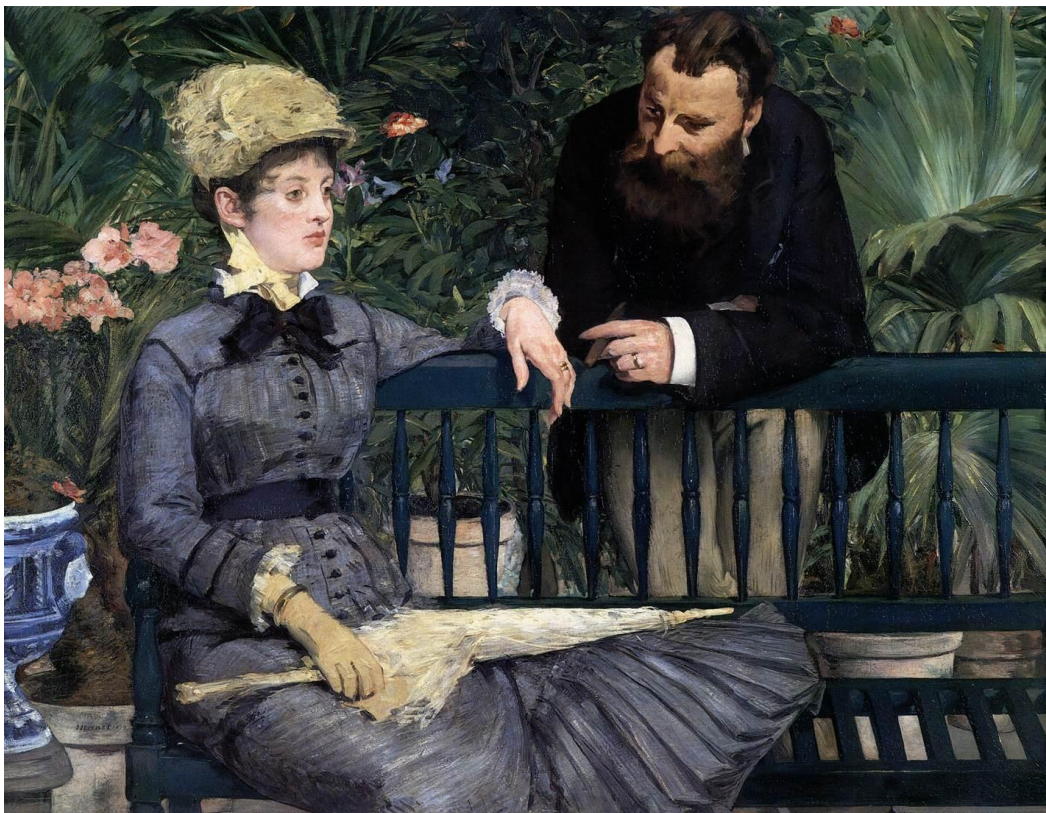
Bron: http://ccca.concordia.ca/resources/searches/event_detail.html?languagePref=en&vk=7306



Afbeelding 19:

Jeff Wall, *A Woman and her Doctor*, 1980-1981, cinematografische foto, transparency, 100,5x155,5 cm, collectie van de kunstenaar

Bron: <http://www.mca.com.au/exhibition/jeff-wall-photographs/>



Afbeelding 20:

Edouard Manet, *Madame Manet in het conservatorium*, 1879, schilderij, olieverf op doek, 115 x 150 cm, Staatliche Museen, Berlin

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 21:

Jeff Wall, *Mimic*, 1982, cinematografische foto, transparency, 198 x 228,6 cm, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto

Bron: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-3>



Afbeelding 22:

Gustave Caillebotte, *Straat in Parijs, regenachtig weer*, 1877, schilderij, olieverf op doek, 212 x 276 cm, Art Institute, Chicago

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 23:

Jeff Wall, *Double Self-Portrait*, 1979, cinematografische foto, transparency, 172 x 229 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto

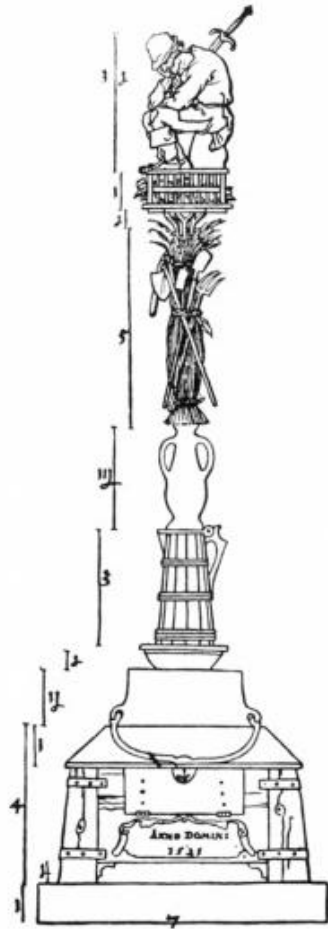
Bron: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/>



Afbeelding 24:

Jeff Wall, *The Thinker*, 1986, cinematografische foto, transparency, 239 x 216 cm, Collection Lothar Schirmer, Munich

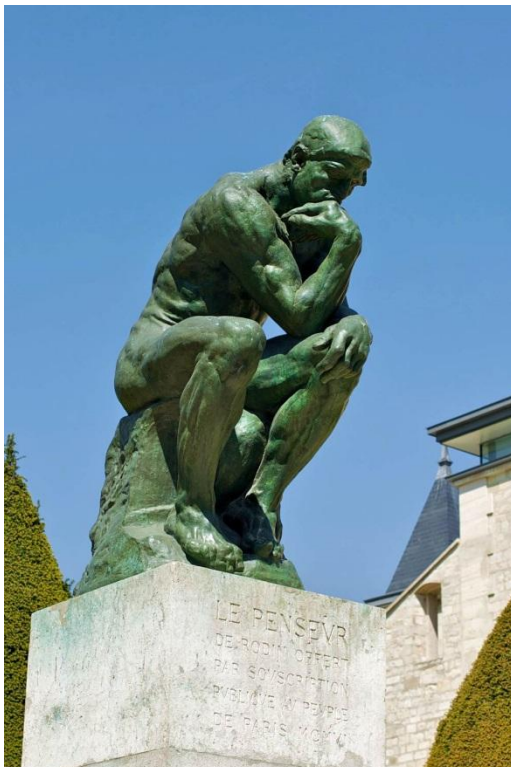
Bron: <http://arttattler.com/archivewall.html>



Afbeelding 25:

Albrecht Dürer, *Gedenkteken voor de Boerenoorlog*, 1525, overige informatie onbekend

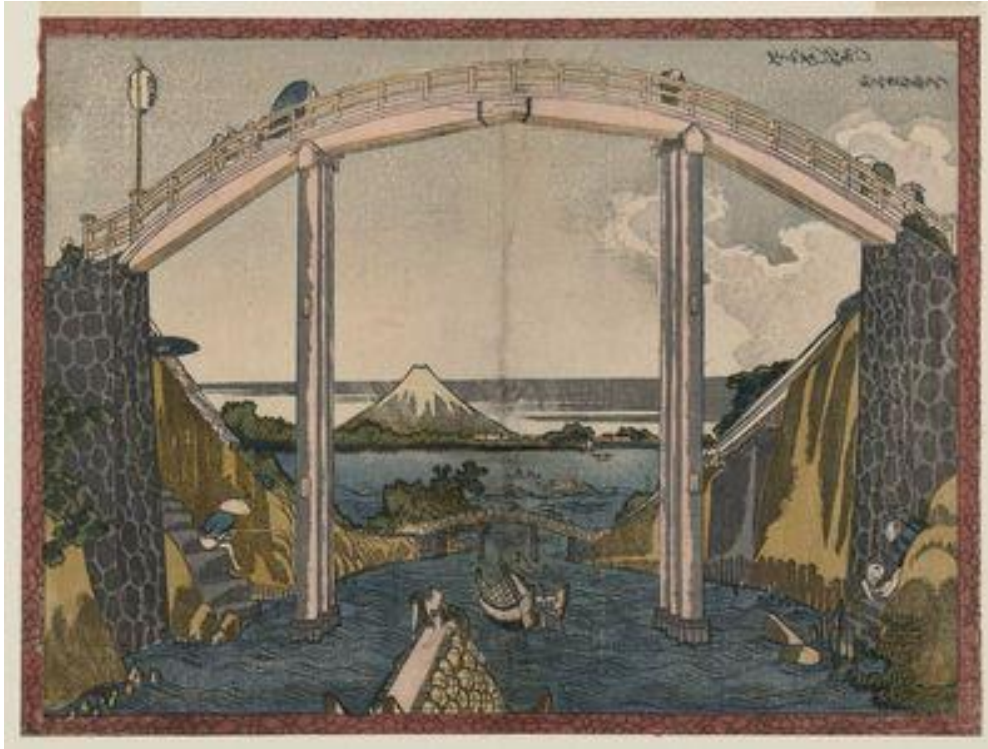
Bron: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=3335



Afbeelding 26:

Auguste Rodin, *De Denker*, ontworpen in 1880 (het afgebeelde afgietsel: 1902-1904), beeldhouwwerk, brons, 180 cm hoog, Musée Rodin, Parijs

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 27:

Katsushika Hokusai, *Takahashi no Fuji*, ca. 1805, houtsnede, 18.2 x 24.4 cm

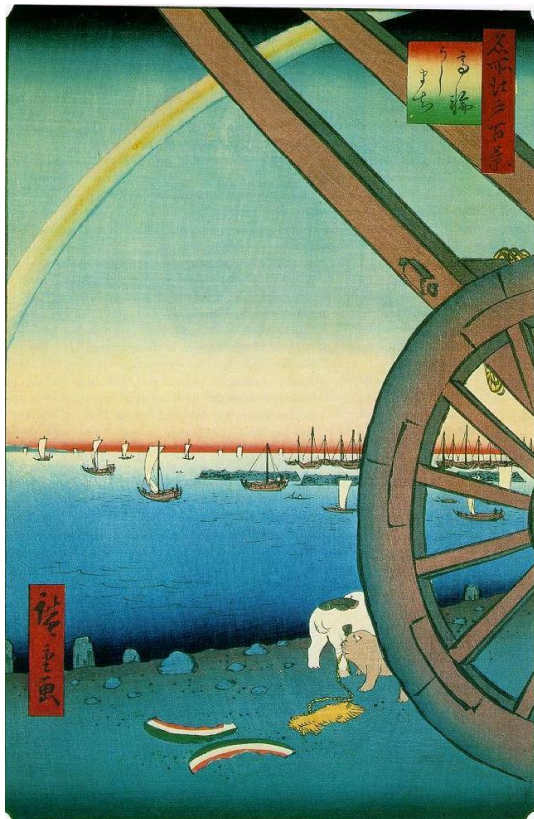
Bron: <http://www.mfa.org/collections/object/mount-fuji-under-high-bridge-takahashi-no-fuji-from-an-untitled-series-of-landscapes-in-western-style-234338>



Afbeelding 28:

Katsushika Hokusai, *De grote golf van Kanagawa*, 1831–1833, houtsnede, 25.7 x 37.9 cm

Bron: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/JP1847>



Afbeelding 29:

Ando Hiroshige, *Ushimachi, Takanawa*, 1857, houtsnede, 34 x 22.2 cm.

Bron: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/121695/>

Ushimachi_Takanawa_No._81_from_One_Hundred_Famous_Views_of_Edo



Afbeelding 30:

Edgar Degas, *Danseuses met bouquet, buigend*, 1878, olieverf op doek, 72x78 cm, Musée d'Orsay, Paris

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 31:

Edgar Degas, *Danseres met boeket*, 1878-80, Pastelkrijt op papier, 40 x 50 cm, Rhode Island School of Design Museum of Art, Providence

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 32:

Nicolas Poussin, *Landschap met een man gedood door een slang*, 1648, olieverf op doek, 119,4 x 198,8 cm, National Gallery, London

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 33:

Nicolas Poussin, *Landschap met Diogenes*, c. 1647, olieverf op doek, 160 x 221 cm, Musée du Louvre, Parijs.

Bron: www.wga.hu



Afbeelding 34:

Jeff Wall, *Diatribes*, 1985, cinematografische foto, transparency, 203 x 229 cm, eigenaar onbekend

Bron: <https://virginiaguz.wordpress.com/2012/10/22/jeff-wall/>



Afbeelding 35:

Jeff Wall, *Restoration*, 1993, cinematografische fotomontage, transparency, 119 x 489,5 cm, Museum of art, Luzern

Bron: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-7>