

# JEFF WALL

ŒUVRES 1990-1998



 MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL  
Québec 





MACM/MÉDIATHÈQUE



MMAC A 000052788

Musée d'art contemporain  
De Montréal/Médiathèque

02 FEV. 2006

# Jeff Wall

ŒUVRES 1990-1998

RÉAL LUSSIER

avec une contribution de NICOLE GINGRAS

Du 12 février au 25 avril 1999

Musée d'art contemporain de Montréal

Jeff Wall  
Œuvres 1990-1998

Une exposition organisée par le Musée d'art  
contemporain de Montréal et présentée  
du 12 février au 25 avril 1999.

Conception et réalisation : Réal Lussier, conservateur  
Documentation biobibliographique : Alain Depocas  
Secretariat : Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation  
et de la documentation du Musée d'art contemporain  
de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau  
Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin  
Traduction : Kathleen Fleming, Robert McGee  
Conception graphique : Épicentre communication globale  
Impression : Litho Acme

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société  
d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des  
Communications du Québec et bénéficie de la participation  
financière du ministère du Patrimoine canadien et du  
Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1999

Dépôt légal : 1999  
Bibliothèque nationale du Québec  
Bibliothèque nationale du Canada

Données de catalogage avant publication (Canada)

Lussier, Réal, 1946-  
Jeff Wall : œuvres 1990-1998 : du 12 février au 25 avril  
1999, Musée d'art contemporain de Montréal.  
Catalogue d'une exposition tenue à Montréal.  
Comprend des réf. bibliogr. Texte en français et en anglais.  
ISBN 2-551-19069-X

1. Wall, Jeff, 1946- - Expositions. 2. Photographie  
artistique - Expositions. 3. Composition (Art) - Expositions.  
4. Art par ordinateur - Québec (Province) - Montréal -  
Expositions. I. Wall, Jeff, 1946- . II. Gingras, Nicole,  
1957- . III. Musée d'art contemporain de Montréal. IV. Titre.  
TR647.W34 1999 779'.092 C98-941608-9F

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction,  
d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie,  
réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction  
d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque  
procédé que ce soit, tant électronique que mécanique,  
en particulier par photocopie ou par microfilm, est  
interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art  
contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine  
Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

Couverture : *Volunteer* (détail), 1996

#### Remerciements

La réalisation de cette exposition a avant tout été rendue possible grâce  
à la collaboration étroite de Jeff Wall que nous tenons à remercier très  
chaleureusement, d'abord pour avoir accepté notre projet, puis pour  
sa disponibilité et son engagement tout au cours des différentes  
étapes de préparation.

Nous désirons exprimer également notre profonde reconnaissance  
aux prêteurs, plusieurs musées et institutions privées, dont le généreux  
concours nous était indispensable. Nos remerciements s'adressent  
encore aux galeries qui représentent l'artiste pour leur coopération :  
la Marian Goodman Gallery de New York, la Johnen and Schöttle  
Gallery de Cologne ainsi que la Rudiger Schöttle Gallery de Munich.

Enfin, notre sincère gratitude va encore à madame Nicole Gingras  
pour sa contribution éclairée à cette publication ainsi qu'à tous ceux et  
celles, collègues du Musée, assistants de l'artiste et autres collaborateurs,  
qui ont été associés à la réalisation de l'exposition et du catalogue. R. L.

## Table des matières

7	Avant-propos MARCEL BRISEBOIS
9	Regard sur les années 90 RÉAL LUSSIER
15	De l'invisible et autres préoccupations photographiques NICOLE GINGRAS
23	Œuvres
81	A Survey of the Nineties RÉAL LUSSIER
86	On The Invisible and Other Photographic Concerns NICOLE GINGRAS
92	Biobibliographie
100	Liste des œuvres

Avant-propos

MARCEL BRISEBOIS

En 1997, deux historiens de l'art, C. Joachimides et N. Rosenthal, organisaient au Martin Gropius Bau de Berlin une exposition intitulée *The Age of Modernism, Art in the 20th Century* et dont le propos était de présenter un panorama des arts visuels de ce siècle qui s'achève. Les œuvres d'un seul artiste canadien avaient été retenues par ces commissaires : celles de Jeff Wall. Ce fait illustre la réputation considérable dont jouit depuis deux décennies cet artiste de Vancouver. Il était donc juste que le Musée d'art contemporain présente à ses visiteurs un panorama du travail de Jeff Wall durant les années quatre-vingt-dix. Le Musée s'honore de posséder déjà dans sa collection deux œuvres de cet artiste, l'une intitulée *The Quarrel*, acquise en 1989, et l'autre, *Citizen*, acquise en 1998.

Comment identifier la technique utilisée par l'artiste ? Peut-on la classer sous la rubrique «photographie» ? Sans doute Jeff Wall a-t-il recours à des matériaux et des procédés familiers aux photographes. Mais en plus de manifester une continuité avec l'imagerie des périodes antérieures de l'histoire de l'art, ses différents genres et ses styles successifs, les œuvres de Jeff Wall concernent l'actualité de la vie contemporaine la plus immédiate, parfois la plus banale. Wall offre ainsi une critique précise, empreinte d'humour, voire d'ironie, des compor-

tements individuels, des relations sociales et plus généralement de la civilisation dans laquelle nous baignons. Ajoutons que les images qu'il nous présente dans des caissons éclairés par des tubes de fluorescents acquièrent une intensité lumineuse et une définition d'une vivacité exceptionnelle. En un mot, la pertinence du propos de Wall et son extraordinaire habileté technique lui ont permis de se hisser au premier rang des artistes de notre temps.

Le Musée remercie, outre le commissaire de cette exposition, monsieur Réal Lussier, madame Nicole Gingras, historienne de l'art, pour sa contribution au catalogue. Nos remerciements s'adressent également à ceux qui ont permis la tenue de cette exposition, soit les nombreux musées et collectionneurs privés qui ont accepté avec générosité de se départir temporairement de leur œuvres. Le Musée exprime encore sa gratitude au ministère de la Culture et des Communications du Québec pour son appui constant, et au Conseil des Arts du Canada pour la subvention accordée à cette exposition. Enfin, le Musée ne doute pas que les visiteurs trouveront dans cette manifestation des œuvres qui répondent à leur besoin de se tenir en contact avec l'art qui se fait.

## Regard sur les années 90

RÉAL LUSSIER

L'idée est, à la fois, de récupérer le passé — le «grand art» des musées — et, en même temps, d'être par un effet critique dans la spectacularité la plus *up-to-date*<sup>1</sup>.

C'est en ces termes que pourrait se résumer de manière très synthétique le projet artistique de Jeff Wall. Artiste bien ancré dans son époque, celle du spectacle, des communications et des technologies nouvelles, Jeff Wall souhaite concilier la grande tradition picturale avec le portrait qu'il dresse de la société contemporaine. Alliant les moyens les plus actuels à ses solides connaissances historiques, il s'emploie donc à inscrire ses représentations des sujets de la vie quotidienne dans le champ de l'art.

Voilà déjà vingt ans que Jeff Wall recourt à la photographie pour réaliser une œuvre complexe et riche. C'est en effet vers la fin des années 70 qu'il entreprend ses premiers travaux très caractéristiques, qui combinent une science de la composition issue de plusieurs siècles d'histoire de la peinture occidentale avec une technique de présentation appartenant au domaine de la publicité. Cette approche fera d'ailleurs de lui l'une des figures distinctives de l'art contemporain et l'un des représentants les plus significatifs d'une nouvelle photographie.

Au début de ses études universitaires en histoire de l'art, Jeff Wall s'était brièvement engagé dans une pratique artistique et avait alors expérimenté la photographie dans une démarche de type conceptuel. Par la suite, son séjour à Londres, où il poursuivait sa formation à l'Institut Courtauld, lui permit d'élargir et d'approfondir ses centres d'intérêt. Ce fut l'occasion d'apprécier les chefs-d'œuvre des musées, de parfaire ses connaissances de l'histoire de la photographie, de découvrir certains cinéastes et de se passionner pour le cinéma, de s'intéresser à travers ses lectures aux idées de Marx aussi bien que de Kant, de Benjamin ou de Barthes. Une fois de retour au Canada, Wall acquit la conviction qu'il lui fallait trouver un mode d'expression qui lui permettrait de poursuivre le projet moderniste.

Jeff Wall décide donc d'inscrire son travail en continuité avec un art de la représentation. Car ce qui l'intéresse est de se faire, selon la formule baudelairienne, le «peintre de

la vie moderne». Considérant que désormais la peinture a été supplantée par la photographie et par le film dans la représentation de la vie de tous les jours, il souhaite néanmoins retrouver la puissance et l'impact des tableaux des grands maîtres. Et c'est précisément en 1977, après un voyage en Espagne où il a pu admirer au Prado des tableaux de Vélasquez, de Goya, du Titien, que son attention est retenue par un panneau lumineux, et qu'il découvre alors la forme appropriée qu'il recherchait pour donner suite à son projet artistique. Le caractère intrinsèque de ce dispositif spectaculaire en faisait pour l'artiste la technique parfaite : «Ce n'était pas de la photo, ni du cinéma, ni de la peinture, ce n'était pas de la publicité, mais cela avait fortement à voir avec tout cela.<sup>2</sup>» L'image photographique agrandie, plus spécifiquement un Cibachrome, montée dans un boîtier de métal et éclairée par derrière, devenait le moyen de renouer avec l'esprit de la peinture de genre, soit un moyen de réaliser un art très actuel tout en étant fondé sur l'expérience du réel.

D'emblée, les premières œuvres de Wall témoignent d'un savant et minutieux travail de mise en scène, réalisé en référence directe à certaines œuvres bien connues de l'histoire de l'art<sup>3</sup>. Il s'agit essentiellement d'une réinterprétation iconographique et théorique des sujets originaux qui ont été transposés dans un contexte et dans un environnement contemporains. Cependant, l'attention de Wall s'oriente particulièrement vers les typologies picturales. Plutôt que de se référer à une œuvre spécifique, le travail de l'artiste porte davantage sur les caractères génériques et sur les modes d'organisation spatiale dans la peinture.

À l'instar du peintre qui définit sa composition et y distribue les divers éléments qu'elle comportera, Wall planifie et construit en quelque sorte chacune de ses images. Qu'il s'agisse d'un site extérieur ou d'un espace intérieur, il aura procédé longuement au repérage du décor approprié. Le choix des personnages, leurs tenues vestimentaires, la place qu'ils occupent et l'attitude qu'ils adoptent, auront été patiemment déterminés. Les moindres objets auront été choisis, et tous les détails contrôlés, à tel point que la démarche de l'artiste rejoint ici le travail du metteur en scène au cinéma. De fait, Wall apportera une attention toute particulière à étudier et répéter la scène, les

expressions recherchées, durant plusieurs séances de travail avec ses personnages. Le but poursuivi est de créer un effet de tension dans l'image qui sera réalisée, ou encore de refléter un moment clef, celui qui cristallise toute l'action. Devant une telle image, le spectateur ne peut qu'être interpellé. Le plus souvent, ce «moment suspendu» n'est révélé que par de petits gestes ou par l'expression des visages<sup>4</sup>. En fait, les images semblent alors osciller plus ouvertement entre la pose et le mouvement. Manifestement Wall tend ainsi à travailler dans ses photographies l'effet cinématographique. Par ailleurs, avec leur format imposant, leur forte présence, amplifiée par l'effet spectacle créé par la lumière qu'elles émettent et par la stratégie de leur mise en scène, les images acquièrent un impact exceptionnel.

Ce qui fera la particularité et la force du travail de Jeff Wall, ce sera l'intelligence qu'il applique à juxtaposer aux compositions classiques de l'histoire de la peinture l'intensité de l'image cinématographique, dans des photographies qui nous livrent sa vision de la vie contemporaine. Ce travail n'est ni pur exercice de style, ni démonstration d'une quelconque virtuosité; il révèle essentiellement le regard critique d'un homme sur son époque. En parcourant à son tour les modèles picturaux, qui sont devenus en fait des archétypes, Wall recourt à l'effet de déjà-vu comme moyen indispensable pour rendre compte de la réalité. Et, comme l'a exprimé Catherine Francblin, c'est «comme si le déjà-vu n'était pour lui qu'un agent de transmission du jamais-vu<sup>5</sup>.» Si les lieux, les situations et les personnages qu'on trouve dans les images de Wall peuvent apparaître familiers, et même sembler à première vue d'une certaine banalité, c'est qu'en fait tout cela aussi ressemble à ce qui peut être rencontré dans la vie de tous les jours. Toutefois, le regard n'y est jamais indifférent, tant il est sollicité par un détail ou une expression qui se révèle soudainement d'une importance insoupçonnée.

Wall recompose des événements, des situations auxquelles on ne prête pas toujours attention — peut-être parce qu'elles font trop partie du quotidien — pour en exhiber les petits drames humains, symptômes d'une société imparfaite. À travers les différents problèmes de tensions sociales, d'iniquités, de pauvreté, de violence,

que les images évoquent subtilement, Wall pointe l'aliénation de l'individu dans le monde d'aujourd'hui et la perte d'un idéal de progrès social.

La présente exposition est consacrée aux travaux de Jeff Wall réalisés au cours des années 90. Elle comporte une sélection d'œuvres qui rend compte des différents aspects de sa pratique au cours de cette période et en illustre toute la complexité. Le début de cette décennie est marqué d'ailleurs par l'apport de nouveaux éléments dans le travail de l'artiste et une volonté d'en développer les aspects cinématographiques. Jeff Wall commence alors à utiliser l'ordinateur pour la composition et la manipulation de ses images, tout comme il introduit une dimension grotesque et un caractère plus spectaculaire dans toute une série de ses productions. Par ailleurs, c'est aussi le moment où il s'attaque à de grandes compositions très élaborées qui comportent de nombreux personnages.

Dès lors, le répertoire des sujets de composition s'enrichit grandement. À la scène de la vie urbaine qui avait marqué plus particulièrement les années 80, et au paysage déjà présent, viendront s'ajouter une variété de nouveaux thèmes comme la représentation fantastique et la scène historique, la nature morte et l'étude formelle.

Le recours à de nouvelles technologies comme l'infographie dans la fabrication de ses compositions ne constituera toutefois pour Jeff Wall qu'un outil de plus à son service. Cela lui permet de travailler en studio pour mettre au point une scène avec ses personnages et, par la suite, de superposer l'ensemble à un décor ou à un environnement extérieur qui aura été photographié à part, par exemple; il pourra s'agir aussi de réaliser séparément différentes parties d'une importante composition avant de les réunir dans un ensemble ou encore, comme au cinéma, d'obtenir des effets spéciaux qui seraient pratiquement irréalisables autrement. L'opération de montage que permet la numérisation n'est pour lui qu'un autre aspect de l'approche photographique, par lequel ce qui n'est pas réel mais imaginable peut être rendu visible, soit tout aussi visible que le ferait une photographie ordinaire si c'était réel<sup>6</sup>. De toute manière, cette technologie n'est employée par l'artiste que pour rendre plus réels ses sujets et réussir

l'exécution de certaines œuvres imposantes — tant par leur complexité que par leur envergure.

Attentif depuis longtemps aux développements de la technologie et des possibilités qu'elle pourrait offrir, Jeff Wall recourt pour la première fois à la numérisation en 1991, pour la réalisation de l'œuvre intitulée *The Stumbling Block*. Puis suivront *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) et *The Giant* (1992). L'artiste voit avec la réalisation de ces œuvres ainsi que *The Vampires' Picnic* (1991) l'occasion de développer une sorte de comédie philosophique<sup>7</sup>. Fables morales, en quelque sorte, les compositions manifestent ainsi une certaine distanciation — sous le couvert du grotesque et de l'humour — par rapport à une réalité souvent absurde. *The Stumbling Block* est une fantaisie qui se rapporte aux maux de la société bureaucratique. Wall y met en scène un employé municipal de type Nouvel Âge vêtu de son uniforme et allongé passivement en travers d'un trottoir très occupé de centre-ville. Cet homme joue le rôle d'un thérapeute bureaucrate, tout simplement disponible pour quiconque sentirait le besoin de trébucher, c'est-à-dire d'interrompre ses activités habituelles et peut-être d'entreprendre un changement dans sa vie.

Avec *The Vampires' Picnic* et *Dead Troops Talk*, Jeff Wall entreprend les compositions les plus élaborées qu'il ait jamais produites jusqu'alors. Mettant en œuvre d'importants moyens, proches de la production cinématographique, ces réalisations sont de troublantes allégories qui, tout en caricaturant certains genres du cinéma comme le film d'horreur ou celui d'histoire, tiennent aussi des grandes scènes mythologiques du passé et de la peinture d'histoire. *The Vampires' Picnic* se déroule aux abords de la forêt, sur un site où ont été entrepris des travaux d'installation d'un aqueduc, et réunit une famille de vampires, et leurs victimes, autour d'un personnage central nu, sorte de figure antique qui semble bien en être le patriarche. Considérée par Wall comme une parodie des célèbres clans familiaux de séries télévisées comme *Dynastie*<sup>8</sup>, cette famille de vampires n'est pas sans faire allusion au dysfonctionnement de la cellule familiale dans la société actuelle et à la place du père laissée souvent vacante. Toutefois,

derrière le prétexte de l'humour se profile une autre sorte de vampirisme, celui du développement de la banlieue toujours plus menaçant pour la nature. Ici resurgissent les préoccupations de l'artiste à l'égard des réalités sociales et économiques urbaines, tout comme à propos de l'histoire des luttes de classes.

De dimensions encore plus importantes que les deux œuvres précédentes, *Dead Troops Talk*, qui relève également d'un spectaculaire dispositif de type cinématographique, se présente comme une fantaisie grotesque ayant pour sujet les horreurs de la guerre. Wall y propose une vision sordide de la guerre, de celle qu'on qualifie de sale et qui retient peu l'attention du public (comme le fut en l'occurrence la guerre en Afghanistan). Rappelant les peintures d'histoire par son sujet et sa composition, l'image évoque en même temps par le traitement d'ensemble, par l'atmosphère et le cadrage, certaines photographies de guerre saisissantes d'un Robert Capa. Composée de plusieurs petits groupes de soldats morts, qui semblent glisser vers le bas comme pour envahir l'espace du spectateur, cette image met en lumière une maîtrise parfaite des moyens techniques utilisés : tant l'assemblage par ordinateur des différentes parties de la scène, qui furent réalisées séparément, que les effets spéciaux employés pour rendre avec un grand réalisme les blessures des soldats et la mise au point exemplaire des effets de textures et de tonalités.

Non seulement d'un format beaucoup plus petit, mais aussi moins élaborée comme composition, *The Giant* se singularise par son personnage principal qui domine toute l'image. Une figure féminine nue de taille monumentale occupe un palier de l'escalier central d'une grande bibliothèque, d'université ou de collège. Motif exceptionnel dans l'œuvre de Wall, ce nu féminin apparaît comme une hallucination, tant par sa présence surréaliste en ces lieux que par sa constitution physique (c'est-à-dire en tant que corps composite). Le regard fixé sur un morceau de papier avec un air d'autorité, cette femme démesurée, qui passe inaperçue pour les usagers de la bibliothèque, se présente comme une figure allégorique du savoir. Toutefois, il est plutôt curieux de constater que l'apparente déesse de la connaissance est totalement étrangère à l'environnement où elle se trouve.

Bien différente, notamment par son aspect réaliste, *Restoration* (1993) est une œuvre spectaculaire par son sujet comme par ses dimensions. Rappelant par son format très allongé les premiers paysages de l'artiste au début des années 80, l'œuvre montre une équipe de restaurateurs au travail sur le *Panorama Bourbaki* de Lucerne, immense peinture réalisée au XIX<sup>e</sup> siècle par Edouard Castres et qui se déroule sur 360 degrés. Représentation d'une scène purement fictive, la composition qui offre un angle de vue de 180 degrés concilie peinture d'histoire, photographie et image en cinémascope. Par ailleurs, elle s'articule également autour d'une série d'oppositions thématiques, dont les rapports homme-femme, le passé et le présent, la proximité et le lointain, l'extérieur et l'intérieur.

Par la suite, Wall revient en quelque sorte à des sujets moins complexes sur le plan de la composition et qui parfois renouent avec des thèmes abordés antérieurement. C'est un peu ce qui se passe entre autres avec un groupe d'œuvres qui seront réalisées surtout au cours des années suivantes et qui mettent en scène essentiellement un seul personnage. On peut penser ici à *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* (1992), *Insomnia* (1994), *Untangling* (1994) et *Man in Street* (1995). Dans chacune de ces images, le personnage masculin qui en constitue le sujet nous est montré dans un état d'absence psychologique, complètement absorbé par ses activités ou ses pensées. Devenue ici emblématique, cette attitude caractérisait déjà plusieurs des personnages des œuvres antérieures.

Un autre intérêt de l'artiste devient aussi plus explicite au cours de cette période, à travers une nouvelle production. Il s'agit plus manifestement de préoccupations qui ont trait aux composantes formelles de l'image. Tenant de la nature morte, des œuvres telles *An Octopus* (1990), *Diagonal Composition* (1993) et *Diagonal Composition 2* (1998), de même que *A Sunflower* (1995) et *Just Washed* (1997), se présentent comme le fruit des réflexions de l'artiste sur les enjeux plastiques. Ayant délaissé les métaphores philosophiques et les performances techniques, Wall retrouve dans des sujets domestiques simples l'occasion de reformuler les questions modernistes, comme le travail sur le plan, la couleur, la forme. D'autres images

un peu différentes comme *Swept* (1995), *Sunken Area* (1996) et *Green Rectangle* (1998) se situent en définitive dans le même esprit, mais semblent quant à elles avoir évacué presque totalement le contenu anecdotique.

Avec le milieu des années 90, le processus de réajustement vers un modèle photographique plus conventionnel entrepris précédemment par Wall débouche sur une nouvelle série d'œuvres. Cependant, ce sont des travaux en noir et blanc, non lumineux, qui font pour la première fois leur apparition dans l'œuvre de l'artiste. Réalisées dans des formats importants, qui rappellent encore ceux des tableaux de musées, les images se distinguent cependant par leurs sujets, d'une surprenante simplicité. Mettant en scène une seule présence humaine, généralement un homme, ces travaux s'apparentent à d'autres images produites pendant la décennie précédente, mais sans en avoir l'effet théâtral. Quoiqu'elles soient encore le résultat d'une scénographie, c'est-à-dire de mise en place du sujet, les œuvres telles *Cyclist* (1996), *Passerby* (1996), *Citizen* (1996) ou *Volunteer* (1996), *Housekeeping* (1996), *Office Hallway, Spring St., Los Angeles* (1997) pourraient laisser croire à première vue qu'elles sont de véritables instantanés. Si l'artiste avait à ses débuts défini son travail en regard de la peinture, il semble bien maintenant le faire plus directement par rapport à la tradition photographique.

Ces nouvelles préoccupations manifestées récemment par Wall n'ont cependant pas occulté les thèmes qui avaient marqué ses premières réalisations. Ainsi sont apparues, de nouveau, des représentations de paysages et de scènes urbaines. Une œuvre récente, *The River Road* (1997), qui consiste en un paysage rural d'une inquiétante désolation, fait resurgir la vision anti-romantique qui avait caractérisé généralement les paysages de l'artiste. Mais on ne peut constater maintenant que l'attention portée à un tel environnement est symptomatique d'un regard plus pessimiste. Il suffit en effet de comparer l'œuvre avec *The Pine on the Corner* (1990), réalisée au début de la décennie et qui montrait alors les vestiges d'une nature luxuriante assujettie à la banalité des maisons de banlieue.

Par ailleurs, *A Hunting Scene* (1994) et *A Villager from Arıcaköyü arriving in Mahmutbey — Istanbul, September,*

1997 (1997), malgré leur apparente banalité tenant au fait que les événements qui s'y produisent sont minimes, se révèlent toutes deux d'un grand intérêt, eu égard aux questions sociales qui s'y trouvent implicitement abordées. On reconnaît bien dans ces réalisations l'attitude critique que l'artiste a développée tout au long de sa production : avec des sujets et des contextes très différents pour l'une et l'autre, elles laissent transparaître les malaises engendrés par la société contemporaine. *A Hunting Scene*, montrant des chasseurs en zone d'habitation, fait planer tant les problèmes de violence et d'agression que ceux du développement à outrance des banlieues. Située dans un contexte plus exotique, *A Villager...* n'en fait pas moins état de l'atmosphère sinistre des banlieues de grandes villes, où que ce soit, tout en soulevant les questions de déracinement, de migration et d'iniquités sociales.

Dans une œuvre récente, *A Partial Account (of events taking place between the hours of 9:35 a.m. and 3:22 p.m., Tuesday, 21 January 1997)* (1997), Jeff Wall a exceptionnellement donné une nouvelle forme au contenu narratif qui avait toujours marqué son travail. Constituée de deux parties, chacune étant elle-même composée d'une série d'images accolées les unes à la suite des autres, cette réalisation se présente un peu comme un montage cinématographique. Les différentes images qui semblent prises à la sauvette — certaines ne sont pas cadrées, d'autres ne sont pas au point ou encore sont surexposées — évoquent une quelconque filature. L'effet de suspense que pouvait contenir auparavant une seule image se trouve maintenant déployé à travers une certaine continuité que permet la séquence, mais en même temps le montage de cette séquence favorise plus que jamais la multiplicité des pistes de lecture.

Le développement récent de l'œuvre de Wall révèle plus que jamais la complexité et la singularité de son projet artistique. Intégrant à la fois les principes de la peinture, de la photographie et du cinéma, cette œuvre, qui est l'une des expressions plastiques les plus cohérentes et les plus pertinentes de notre époque, défie toute catégorisation restrictive. Cependant, d'un point de vue strictement photographique, le travail de Wall se distingue par sa manière exceptionnelle de concilier et de travailler les aspects fondamentaux de la photographie, tant la prise

directe sur la réalité, c'est-à-dire son caractère objectif, que la vision personnalisée de cette réalité, c'est-à-dire son caractère subjectif. C'est d'ailleurs l'une des préoccupations de Wall de nous laisser par différents détails les indices des artifices auxquels il recourt, tout en nous montrant des événements ou des moments intenses avec le plus grand réalisme.

La décennie 90 aura été jusqu'à maintenant pour Wall l'occasion d'enrichir le registre de ses compositions, de parfaire la maîtrise de ses moyens techniques et d'approfondir les concepts qui définissent son travail. Quoiqu'au cours de cette période, l'artiste ait réalisé ses images les plus complexes et les plus élaborées et qu'il se soit approprié les technologies les plus actuelles, force est de constater que les différentes voies empruntées, quelque déroutantes qu'elles aient pu apparaître à l'occasion, n'ont été pour lui que des modalités de plus pour atteindre adéquatement son objectif : être le témoin critique de son époque.

1. «Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a Conversation with Jeff Wall», *Jeff Wall: Transparencies*, Munich, Schirmer/Mosel, 1986 [Entretien entre Els Barents et Jeff Wall repris en traduction française dans *Jeff Wall*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1988, p. 7].

2. *Ibid.*, p. 6

3. Mentionnons plus particulièrement *La Mort de Sardanapale* de Delacroix pour *The Destroyed Room* (1978), *Le Bar des Folies-Bergère* de Manet pour *Picture for Women* (1979), ou encore *Le Fifre*, de Manet également, pour *Backpack* (1981-1982).

4. Très tôt dans sa production, des œuvres telles que *Mimic* (1982), *No* (1983) et *Milk* (1984) par exemple, se distinguent de façon plus évidente par leur intensité dramatique.

5. Catherine Francblin, «Jeff Wall, la pose et la vie», *Art Press*, n° 123 (mars 1988), p. 27.

6. Jeremy Millar, «Jeff Wall: Digital Phantoms», *Creative Camera*, no. 326 (Feb./Mar. 1994), p. 25.

7. Arielle Péleuc, «Interview», *Jeff Wall*, London, Phaidon Press, 1996, p. 21.

8. *Idem.*

De l'invisible  
et autres préoccupations photographiques

NICOLE GINGRAS

Peu importe la dimension d'une photographie, on la regarde toujours de près. Le regard oblique ou distancié que l'on peut jeter sur la photographie de grand format est de courte durée. L'observateur est attiré par l'image. Même si chez certains artistes, comme Jeff Wall, la photographie fait tableau, elle continue à nous dire qu'elle est «détail», effet de cadrage. On embrasse d'un coup d'œil la surface de l'image et puis par la suite on la dissèque, la scrute, l'épelle, image par image.

Jeff Wall invite l'observateur à le suivre, à la trace, dans chacune de ses images. L'invitation nous est lancée : repérer ce qui fait photo, cinéma ou peinture tout en suggérant parfois de retracer les étapes de fabrication. Les œuvres de Wall exercent une force d'attraction peu commune, oscillant entre la reconnaissance de scènes prises sur le vif et d'autres qui sont le fruit d'une scénographie, d'une chorégraphie extrêmement élaborées. D'une œuvre à l'autre, nous nous retrouvons entre l'instantané, la compression de plans et l'enchaînement latéral de détails. Devant la reconstitution d'une scène prenant appui sur des expériences picturales connues — toile, film, photographie —, nous lisons l'image comme un reflet de cette expérience transformée par la vision de l'artiste.

Jeff Wall travaille sur le déplacement : il ne montre pas ce que l'on croit voir. Il suggère que le vent est avant tout volutes invisibles. Il cadre un champ traversé par un sentier, foulé par les pas de nombreux passants maintenant hors champ. Il interroge le «devenir monument» du corps d'un homme au regard tourné vers l'extérieur, vers la ville, assis sur un étrange piédestal constitué d'un empilement de matériaux de construction; une femme au regard tourné vers l'intérieur expose et refuse, dans le même souffle, sa nudité; dans une cuisine, deux fillettes sont absorbées dans l'observation d'une chose qui nous est invisible. Jeff Wall sait que la photographie est surface et nous l'indique simplement. Il saisit le mouvement d'un liquide en suspension; il chorégraphie le déséquilibre d'un corps dans sa chute devant des passants étonnés. En regardant un paysage peint, il se rappelle que le cinéma est avant tout mouvement. D'un homme étendu sur une pelouse, il suggère que les rêves et les pensées s'ancrent dans la fraîcheur du sol, autre surface sensible. Si ces images sont le résultat d'instantanés ou de poses,

d'autres sont entre ces deux pôles, entre ces deux qualités de l'image photographique. Et ce passage d'un état de l'image à un autre retient notre regard par un fascinant dosage entre le familier et l'inusité.

#### LA PHOTOGRAPHIE

La photographie reconforte ou rassure l'observateur lorsqu'il reconnaît qu'il s'agit d'un prélèvement infime dans le temps. Elle fascine lorsqu'elle reconstitue ou évoque les conditions mêmes de l'existence : effet de vraisemblance, filé, bougé, flou d'un mouvement souvent impossible à documenter ou à garder fixe. Les images de Jeff Wall ont cette présence ambivalente : elles ont ce rapport à l'instant et puis, à la durée. Tout y est extrêmement figé, saisi dans une fraction de seconde ou artificiellement suspendu, voire longuement immobilisé. L'artiste emploie les mots «staged», mis en scène, «directed», dirigé. Mais le malaise ou la fascination devant ses images naît de ce qu'il est difficile, voire impossible, de croire à l'instant fixé. Chaque image appelle un *mouvement* qui lui est propre.

Le trouble s'infiltré donc dans cette zone paradoxale faite d'une compression du temps et d'une forme de retardement de l'action ou du mouvement. Il naît d'une oscillation entre instantané et pose qui se traduit soit par des images qui ont tout de la photographie, voire d'une photographie amateur (nature morte, paysage, scène de genre), soit par une mise en scène où chaque élément est choisi, conçu pour composer le «tableau photographique<sup>1</sup>», si cher à Jeff Wall. C'est alors que divers instants photographiés séparément peuvent être *intégrés* à un *fond* qui, sous les opérations de manipulation de l'image, se voit stratifié, sans jamais s'épaissir.

Partant de l'image comme fétiche (photo), Jeff Wall semble échapper à la mise en scène du fétichisme (cinéma) pour développer ce qui maintenant, avec les années, s'interprète comme une relation fétichiste avec la mise en scène. Cette relation s'opère dans le souci méthodique, obsessionnel de la reconstitution d'une vision faite de plusieurs fragments, empruntant à des œuvres photographiques, cinématographiques ou picturales. Parfois, l'artiste cite textuellement. Nombreux sont les essais de théoriciens de l'image et historiens de

l'art sur cette «dépendance» que Jeff Wall entretient avec les images d'avant lui — son regard étant tourné, informé, nourri par l'histoire. De temps à autre, l'artiste évoque un tableau, une scène de film, sans la reconstituer méthodiquement. Il y est alors question d'atmosphère, de pose, d'une qualité de lumière ou d'une division de l'espace que l'on associe à tel peintre, cinéaste ou photographe. Mais tout repose avant tout sur des propriétés photographiques, on ne le dira jamais assez. L'artiste développe ainsi une esthétique du *déplacement* de la référence par d'habiles opérations d'appropriation. Ne serait-ce que dans le temps passé à tendre vers l'image, vers ce tableau photographique qu'il structure. Ne serait-ce que dans la construction du décor, la conception des accessoires. Cette méthode de travail devient une manière d'étoffer l'image, tant par les accessoires rassemblés, les gestes et expressions dirigés, que par le temps que nécessite la matérialisation de la vision que Wall veut partager avec nous. Dans une telle fabrication de l'image, rien n'est laissé au hasard. Paradoxalement, en dépit ou en raison de ce contrôle, il y aura toujours une place pour l'inattendu et l'imprévisible.

Cette exploration du déplacement chez Jeff Wall — sa vision — est si irréversible que des instantanés tels que *In the Public Garden* (1993) ou *The Crooked Path* (1991) ne peuvent échapper à l'illusion d'une construction de sa part. Cela est dû en grande partie au climat d'étrangeté qui se dégage de ces images. Bien que saisie dans l'instant, la réalité cadrée par l'artiste devient surréelle, par un renversement inexplicable. Avec grande économie, lucidité ou clairvoyance, Jeff Wall nous signale ainsi le pouvoir de révélation du réel sur l'observateur et, du même coup, il suggère que regarder est avant tout une affaire de montage, fruit d'associations incessantes.

#### BALAYER DU REGARD

Voir implique un mouvement constant des yeux, un «balayage» continu, essentiel pour qu'il y ait apparition d'images. Ce mouvement permet alors d'attraper au vol différents éléments afin de constituer ces images. Devant les œuvres de Wall, l'observateur est invité à refaire, presque à son insu, le mouvement inverse de ce qui a présidé à leur naissance. Ce mouvement peut être latéral, semblable à celui que suggère une suite photographique.

Il peut aussi être de l'avant-plan à l'arrière-plan, ou vice versa, conditionné par un désir d'explorer l'espace. Il peut également passer d'un point à un autre dans l'image, sans raison, de manière aléatoire ou anarchique, par le simple fait d'être attiré par un détail plus que par un autre. Car la photographie incite à ces mouvements, étranges allers-retours entre la recherche d'un détail infime et la vue d'ensemble, là où on comprend comment tous les éléments s'ancrent et s'associent les uns aux autres.

Le détail est indissociable de l'ensemble dont il est issu. Un travail sur le fond peut s'opérer, dans la tension entre ce fond et le détail qui y est incrusté ou englouti<sup>2</sup>. Des images spectaculaires telles *Restoration* (1993), *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) ou *The Vampires' Picnic* (1991) invitent certainement à regarder de plus près. Alors, le spectaculaire de ces fresques obéissant à un souci obsédant du détail se transpose en une invitation à les parcourir du regard, à y repérer et à y privilégier certains détails. Chaque observateur pourra revivre ainsi, plus ou moins inconsciemment, la construction de l'image, associant dans un ordre différent ces éléments épars s'offrant à lui. Et ainsi, les trames narratives divergeront tout autant que les interprétations. Points d'ancrage au balayage du regard sur la photographie, certains détails vraisemblables, d'autres fantastiques sont placés pour créer ce mouvement du regard essentiel à la vision.

Du balayage (flux dans lequel est l'image pour *exister*) à la coupe (cadre ou recadrage), le regard se définirait dans un mouvement à la fois de dispersion et de rétention. Sans répit, entre arrêt et mouvement, notre regard est toujours en train de *balayer* et de *cadrer*. L'opération est automatique, mécanique, oscillant entre le désir d'embrasser la scène d'un coup et une fascination du détail : entre le panoramique et le gros plan. Chez Jeff Wall, cela se concrétise par des images qui semblent être le résultat d'une condensation de micro-événements, qu'il s'agisse d'instantanés ou de fresques élaborées sur plusieurs mois. Cette oscillation entre deux pôles opposés mais complémentaires pourrait également se traduire par une attirance pour le photographique (l'empreinte lumineuse) et les manipulations numériques. Derrière ces deux pôles, il y a toujours le fantasme de

pouvoir fabriquer les choses à voir. «L'un des paradoxes que j'ai découverts, c'est que plus on utilise l'ordinateur dans la fabrication d'images, plus celles-ci paraissent "faites à la main"<sup>3</sup>.» Ici, intervient la part d'invisible dans l'œuvre de Jeff Wall, qui témoigne d'un souci de se manifester à nous comme le résultat d'une série d'opérations, manipulations, étapes de réalisation. Le pari est tenu : rendre visible une certaine forme d'invisibilité.

Ce que j'ai essayé de faire [...] c'est d'inclure l'expérience de cette invisibilité dans l'expérience de l'image. Je pense que nous pouvons expérimenter l'invisibilité de la surface et dans la mesure où nous le faisons, l'expérience de l'image est semblable à l'expérience de la peinture selon la tradition moderniste.

Je suis très intéressé par la dynamique de la vision elle-même dans mes images. C'est une des raisons pour lesquelles je fais fréquemment de grandes images avec de petits incidents, avec les choses qui y surviennent, et il faut alors se rapprocher et puis après prendre du recul. La suture fait partie intégrante de ce jeu, et c'est une condition de la vision<sup>4</sup>.

À plusieurs reprises, Jeff Wall fait tout pour rendre visible, tangible la part d'invisible dans les images qu'il nous propose. Il est un des artistes contemporains qui exploite le mieux cette ambivalence du statut de l'image, cette tension entre matérialité, manipulations infinies et minceur ou absence de suture. Rappelons, dans les grands formats, cette ligne inévitable — contrainte des formats de papier — qui démarque les deux parties de l'image pour en faire une; jamais masquée, cette coupure donne à l'image une présence et un statut d'objet. Les stratégies varient selon les photographies. Il y a aussi de nombreuses manipulations qui permettent d'insérer différentes temporalités. Pour *Dead Troops Talk...*, le réseau complexe de regards se croisant sans se rencontrer révèle une invraisemblable convergence de temporalités et confirme que cette scène est le fruit de plusieurs prises de vue réunies ultérieurement. Un autre exemple de juxtaposition de temporalités serait révélé par cette ombre invraisemblablement filiforme, glissant sur le sol dans *A Hunting Scene* (1994).

Jeff Wall est clair à ce propos. Il confie en entrevue ou lors de conférences que plusieurs de ses stratégies ont pour effet de sensibiliser l'observateur à l'acte de voir et, par la suite, à la fabrication, au faire de l'image. Il parle de ces «incidents» délibérément placés dans l'image pour attirer l'attention sur sa fabrication, niant ou troublant ainsi une saisie dans l'instant (l'ontologie de la photographie). Ces incidents de natures diverses sont autant de signes révélant la présence d'un observateur, d'un metteur en scène derrière et devant l'image. Notons ces petits bouts de bois placés sous les pattes de la table de *An Octopus* (1990) et de *Some Beans* (1990) qui ont pour fonction de rétablir le niveau de la table. Est-ce là leur unique fonction ? Une fois repéré, ce détail anecdotique devient un élément essentiel de ces natures mortes, dérisoire et essentiel pour faire respirer l'image, déplaçant l'effet de réalisme.

Souvent à la limite du visible, plusieurs interventions de l'artiste sont posées là justement pour «disparaître» sous nos yeux — le réalisme ou le vraisemblable de la scène qui nous est présentée étant souvent plus fort que toutes les interventions révélant la construction ou l'artificialité d'une vision. L'ensemble des interventions de Wall vont donc dans ce sens : sensibiliser l'observateur à la construction de toute image et révéler l'impossibilité de détecter où et comment ces gestes se posent. L'artiste met en cause le *lieu* même d'où naît l'image — cet instant magique, fatal, en mouvement, où tous les détails s'unissent pour composer l'*image* qu'il nous invite à voir, révélant l'importance critique de la notion de seuil dans sa pratique. C'est de la mouvance du seuil dont parle Jeff Wall (ce lieu d'où existe l'image, zone intangible, jamais la même) lorsqu'il énonce que «la suture est une condition de la vision.»

#### UN REGARD FIXE

On le sait, un regard fixe ne voit pas. Dans cette discussion sur les conditions d'invisibilité des choses autour de nous et sur la mobilité du regard, j'aimerais attirer l'attention sur *Peepers*, une vidéo de John Watt réalisée en 1973 qui permet d'introduire l'importance des liquides chez Jeff Wall. En un plan-séquence d'une quinzaine de minutes, le regard de l'artiste fixe la caméra, en cillant à peine. La vidéo, en noir et blanc et sans bande sonore, est faite de

ces images de l'époque, un peu sales et sans grand contraste. L'«action» perdure jusqu'à ce que les larmes voilent le regard d'une couche d'eau et que progressivement ces larmes, en tombant sur l'objectif de la caméra, distordent légèrement l'image, créant un étrange filtre. La vidéo s'interrompt brusquement sur un clignement des yeux avant que l'image ne se noie complètement dans les larmes de John Watt.

L'image est forte et simple. Ce visage qui nous regarde jusqu'à ce que les larmes lui montent aux yeux ou lui tombent des yeux<sup>5</sup> est une troublante expérience de la durée : endurance ou performance d'un regard. Mais de quel regard parlons-nous ? Dès les premières minutes de visionnement de *Peepers*, une tension s'installe entre le regardeur et l'artiste, placé lui aussi dans une position d'observateur. Des deux côtés de cette paroi, mince jusqu'à paraître invisible, deux observateurs sont dans une position de miroir. En un vertigineux face à face, l'artiste soutient le regard du spectateur, séparé de ce dernier par cette mince couche d'eau, une chute de larmes. En même temps, il est vu par et au travers de cette couche d'eau, fluide essentiel afin que l'œil puisse exercer sa vision, pour qu'il y ait *image*<sup>6</sup>. Jamais on n'aura expérimenté, de manière aussi radicale, la minceur d'une image jusqu'à sa transparence. En filmant ce fascinant écran de larmes, John Watt parle autant des conditions essentielles à la vision (nécessité d'un milieu aqueux, lumière) que des propriétés de cet élément (fluidité, transparence, réflexion). Grâce à un dispositif aussi épuré, nous sommes conviés à l'observation d'une presque invisibilité tout autant qu'à la force viscérale d'une présence, les larmes devenant agent de l'apparition des images et le déclencheur de leur disparition.

L'effet de rapprochement entre le spectateur et le performeur obéit, d'abord et inévitablement, à une opération d'identification, de projection et puis à un troublant effet de compression temporelle et spatiale. Il faut dire que l'image de ce visage défiant le temps nous touche encore, 25 ans après la prise de vue, de même que l'aplanissement de la profondeur documentée et reproduite par la vidéo. Autrement dit, la caméra de John Watt transmet l'équivalent de ce qu'un regard voilé de larmes pourrait voir ou entrevoir. Subjectivité d'un regard. Voir se comprend alors comme une opération de voilement et de

dévoilement. Le spectateur est littéralement suspendu au regard de John Watt, raccroché par le fil invisible de la vue, s'abîmant dans le regard de l'autre, cet autre invisible.

#### L'EAU — INVISIBILITÉ, OPACITÉ, TRANSPARENCE

Tout comme John Watt, Jeff Wall connaît le rôle essentiel des liquides dans l'apparition des images : l'eau étant, entre autres, intimement liée à la photographie. Dans un court texte intitulé «Photography and Liquid Intelligence», Jeff Wall réfléchit sur les propriétés révélatrices de l'eau et de sa relation avec la photographie. D'une certaine façon, Wall réactualise ce qui était à l'état d'intuition dans la vidéo de John Watt.

L'intelligence liquide, dont parle brièvement Jeff Wall, serait ce «médium», au sens de véhicule par lequel se conserveraient les différentes étapes d'une métamorphose ou d'une transformation d'une image. Cette référence à un état liquide de l'image, donc à une mobilité renouvelable, introduit l'incalculable ou l'imprévu dans le processus de création d'images. Entendons ici ce «mouvement» souvent indescriptible qui nourrit l'imaginaire comme la face cachée de l'image *fixe*. Derrière ce mouvement, il y a le pouvoir symbolique de l'eau évoquant la plasticité et la mobilité des humeurs et des visions, l'inconscient ou ce qui peut échapper à la vue ou au contrôle, et un espace béant pour la mémoire. «En photographie, les liquides nous observent, même de très loin<sup>7</sup>.» La matière liquide c'est aussi la mémoire, l'inconscient, l'indicible, la profondeur sans fond. Est-il superflu de rappeler qu'un des mythes fondateurs de la représentation, Narcisse s'observant, est intimement lié à un plan d'eau où se reflète l'image : le *double* de celui qui se penche sur cette surface miroir, auquel *The Smoker* (1986) semble faire référence, le plan d'eau étant remplacé par une surface de verre recouvrant une table circulaire?

Il n'est pas étonnant de savoir Jeff Wall fasciné par la part de mobilité inhérente à l'eau — élément paradoxal s'il en est, à la fois transparent et miroir, un peu comme la photographie. On sait que Wall a ausculté la surface miroir de la photographie; il nous a fait croire en sa transparence et il investit maintenant la minceur même du support photographique. Ce qui m'intéresse ici, c'est de relier cette présence de l'eau chez Jeff Wall<sup>8</sup> à une

préoccupation ou à une obsession de la surface transparente et réfléchissante, du mur invisible entre l'image et l'observateur. Travailler la photographie, c'est se heurter à la notion d'écran et de transparence du médium. L'une des images les plus révélatrices de cette confrontation de concepts contradictoires est certainement *Picture for Women* (1979), dans laquelle se croisent les regards et les plans où se fait l'image<sup>9</sup>. Jeff Wall a conçu cette photographie de telle sorte que le miroir retienne l'image et qu'il soit simultanément transparent et réfléchissant. Si l'œuvre de 1979 est exemplaire de la pratique de Jeff Wall par cette rencontre des plans confirmant un aplanissement de l'espace pictural, travaillé autour d'un réseau de regards, l'exploration de la planéité continue toutefois de se matérialiser dans des œuvres où les manipulations numériques jouent un rôle important et sur lesquelles l'artiste demeure encore extrêmement discret quant à sa méthode de travail.

#### LECTURE DANS LA DURÉE — RALENTIR LE TEMPS

L'appréciation de l'œuvre de Jeff Wall repose donc sur une expérience du regard qui s'effectue dans la durée. Pour ce faire, l'artiste est à la recherche d'un type de fixité dans le tableau photographique qu'il recompose parfois détail sur détail — traduisant selon moi son appartenance au cinématographique — ou dans la scène qu'il saisit, lorsqu'il la *reconnaît*, lorsqu'il la *voit* dans le réel. Il n'est donc plus ici question de durée ou d'illusion de durée, mais plutôt d'une convergence d'instant obéissant à d'étonnantes opérations de stratification d'une vision. Jeff Wall travaille dans la fixité de l'image pour susciter le mouvement du regard chez celui qui observe ses œuvres. Et ce type de «fixité» tant recherché ou vers lequel il tend engendre une autre façon de lire l'image ou le plan. Donner à voir l'«apparaître» de l'image et non la chose finie, soit son apparition. Donner à voir les conditions de l'apparaître de l'image.

C'est dans la mobilité du regard, dans l'accent porté sur l'observation que le spectateur est sommé d'exister, que ce soit dans l'acte de regarder ou dans celui de contempler. La durée du regard soutenu sur l'image peut nourrir l'illusion que la prolongation du temps d'observation entraîne une meilleure connaissance ou appréciation de l'image alors que, bien souvent, elle ne fait que confirmer

son impossible «approfondissement». *Sunken Area* (1996) et *Just Washed* (1997) nous le prouvent. L'observateur est confronté à leur planéité; elles font écran. Le regard glisse sur ces photographies presque impossibles à sonder et, paradoxalement, leur opacité fascine.

Essentielle dans cette discussion sur la fixité, *Restoration* pourrait être comprise ou interprétée comme la représentation d'une forme de ralentissement du temps. Jeff Wall donne à voir le *Panorama Bourbaki*, à Lucerne, en restauration. L'image de format panoramique fait 137 x 507 cm. Le panorama désigne à la fois le lieu abritant un dispositif de projection spectaculaire consistant en une scène circulaire qui fait 360 degrés, dotée d'un écran défilant sous les yeux des spectateurs, et l'image peinte sur toile, étrange fond de scène. Jeff Wall utilise une caméra qui permet un balayage panoramique : la caméra peut saisir jusqu'à 720 degrés, c'est-à-dire qu'elle peut faire deux révolutions sur elle-même. L'artiste règle sa caméra pour 180 degrés, optant ainsi pour une compression latérale de l'espace de 360 degrés à 180 degrés. À cet espace panoramique «documenté» par la caméra de Jeff Wall s'ajoutent divers détails (les restauratrices au travail, des visiteurs et des accessoires). Fruits de prises de vue subséquentes, ces fragments sont intégrés au fond grâce à des manipulations numériques.

De toutes les œuvres de Jeff Wall, *Restoration* est peut-être celle qui permet d'illustrer le mieux la rencontre des temporalités, le croisement ou les rapports de cohabitation non avoués entre les médiums, propres à cet artiste. La photographie rencontre la peinture, le théâtre, le conte, le cinéma et l'image numérique. Notons d'abord la référence à la toile peinte par Édouard Castres, et puis la restauration du bâtiment et de la toile. Il y a aussi les pauses des restauratrices au travail, dans la banalité des manipulations répétées pour restaurer lentement et patiemment une toile impressionnante et importante — ce dispositif étant sur le point de disparaître. En fait, le *Panorama Bourbaki* se transforme en un fascinant plateau de tournage, un atelier et en un chantier, sous l'œil attentif de l'artiste. Nous sommes entre l'image, le tableau, l'installation, la sculpture et l'architecture. Il y a un épaissement de l'image, une superposition de différents temps, de différentes anecdotes dans l'image,

du passé au présent. La restauration se fait également *image par image*, comme on le dit d'un film d'animation, comme on peut le dire des manipulations numériques. Là n'est pas la seule référence à l'image en mouvement. Le panorama est aussi une mise en scène d'un fantôme : une image sans coupure où le début se fond, se noie dans la fin. Ancêtre de la boucle, le panorama du XIX<sup>e</sup> siècle est certainement un dispositif fascinant, né avant le cinématographe, plaçant le spectateur au centre de la scène, au centre du dispositif, au cœur d'une expérience multisensorielle, en immersion. L'image ainsi «fixée» par Jeff Wall est inquiétante. De ce «calme» dénaturant l'essence même du panoramique surgit le trouble. En *documentant* ce lieu et ce dispositif, l'artiste semble en retarder le lent processus de disparition. En cela, Jeff Wall est plus que cohérent. Il n'y a pas de nostalgie dans ce retour vers un lieu mythique : le travail (celui de l'artiste et celui des restauratrices) l'emporte sur la désuétude dans lequel se trouvait plongé le *Panorama Bourbaki*. Mais Jeff Wall pousse encore plus loin sa propre entreprise de restauration : le *Panorama Bourbaki* est désormais une image, sous son œil et de par ses manipulations. On connaît chez Wall l'importance des vues panoramiques d'un quartier, d'une ville, d'un paysage comme écran et surface de lecture ou de révélation. En aplanissant littéralement l'espace circulaire du *Panorama Bourbaki*, Wall semble nier l'essence même du lieu tout en rendant au panorama son statut de paysage et, donc, son statut d'image avant tout, lieu de toutes les projections. Une fois de plus, Jeff Wall exploite la dimension paradoxale de la photographie.

L'espace dans lequel Jeff Wall travaille et réfléchit, la zone qu'il tente de circonscrire est certainement très mince, tout en étant sans fond. Un abîme, dirions-nous. La tension des images de l'artiste, leur force de fascination résideraient là, dans cet interstice où se rencontrent et se fondent diverses manières de lire, de cadrer, d'interpréter, de construire et de voir le réel. Le temps c'est nous, observateurs, qui l'avons.

1. L'expression est de Jean-François Chevrier dans «Jeu, drame, énigme», in *Jeff Wall*, Chicago Museum of Contemporary Art, Galerie nationale du Jeu de Paume, Helsinki Museum of Contemporary Art, WhiteChapel Art Gallery, 1995, p. 17.

2. Il est étonnant de remarquer le peu de commentaires portant sur l'empilement de matériaux sur lequel est assis l'homme dans *The Thinker* (1986) (référence à la notion de piédestal développée par Brancusi, critique des matériaux et de leur pouvoir d'évocation, référence prosaïque à ce qui constitue un tissu urbain...); ou sur ce papier déchiré qu'une femme tient dans sa main dans *The Giant* (1992). Ces éléments «parasites» ne sont pas là par hasard; ils apportent du bruit dans l'image que nous observons, subtilement en porte-à-faux avec l'esprit de l'image, étranges compléments d'information que l'artiste résiste à commenter.

3. «One paradox I have found is that, the more you use computers in picture-making, the more 'hand-made' the picture becomes.» Jeff Wall, «Restoration — Interview with Martin Schwander, 1994», in *Jeff Wall*, Londres : Phaidon Press, 1996, p. 134 [notre traduction].

4. «What I have tried to do [...] is to make part of the experience of the picture the experience of that invisibility. I think we can experience the invisibility of the surface, and insofar as we do that, the experience of the picture is like the experience of the painting under modernist traditions.

I'm very interested in the dynamic of actual seeing in my pictures. That's one of the reasons why I often make big pictures with small incidents, things happening in them, so you have to come up close, and then go back. The seam is all part of that play, and it is a condition of viewing.» Jeff Wall, *Transcript*, vol. 2, no. 3, 1997, p. 11 [notre traduction].

5. Un observateur attentif aura compris que le visage surplombe l'objectif de la caméra, que les larmes tombent littéralement des yeux sur l'objectif, obéissant à la simple loi de la gravitation.

6. Les images existent grâce à l'eau (bains de révélateur et de fixateur, en photographie). Un œil sec ne peut capter ou conserver des images. Trop de larmes noient la vision : on parlera alors de regard troublé, noyé de larmes. Si, ici, l'eau est nécessaire pour qu'il y ait image dans l'œil, l'eau (les larmes) brouille étrangement l'image retransmise — celle que nous observons — et l'anime d'un mouvement subtil.

7. «In photography, the liquids study us, even from a great distance.» Jeff Wall, «Photography and Liquid Intelligence, 1989», in *Jeff Wall*, Londres : Phaidon Press, 1996, p. 93 [notre traduction].

L'artiste précise la part de l'eau sur un plan technique (références aux étapes de développement du film, au révélateur, bain d'arrêt et fixateur) et puis dans son opposition dialectique avec ce qui pourrait être considéré comme naturel. Il fait également une distinction entre l'intelligence liquide et l'intelligence sèche de la photographie qu'il associe aux aspects optiques et mécaniques (lentilles, diaphragme, obturateur). Précisons que le vocabulaire de l'optique est truffé de termes s'apparentant au milieu aquatique. Par exemple, le verre étant liquide à un certain état de sa fabrication, on nomme onde un défaut dans le verre d'une lentille qui épouse l'effet ou la forme d'une vague.

8. Chez Wall, l'eau se manifeste de différentes façons. Nous ne voulons nullement dresser ici un inventaire des différentes manifestations d'une présence liquide dans ses œuvres, mais insister plutôt sur des rapports d'affinités entre certaines propriétés de l'eau et de la photographie. Nombreux sont les plans d'eau. Citons *The Drain* (1989), où l'une des

deux jeunes filles semble littéralement marcher sur la surface de l'eau; par son sujet, sa composition et le climat glauque du lieu, *The Drain* rappelle étonnamment *Porte Dauphine. Les Fossés des Fortifications, XV<sup>e</sup> arrt*, une photographie d'Eugène Atget de 1913. Pour *Coastal Motifs* (1989) ou *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* (1993), le plan d'eau introduit l'horizontalité ou la percée dans la profondeur. Sur un plan plus métaphorique, il y a le regard miroir des visages dans *The Children's Pavilion* (1989). L'eau se substitue à un autre fluide, plus opaque : au sang, dans *The Vampires' Picnic* ou *Dead Troops Talk...* ou au lait, dans *Milk* (1984), le liquide étant littéralement suspendu dans le temps. Ici, ce n'est pas tant le liquide que la forme occupée dans l'espace par le lait qui semble intéresser l'artiste, attiré par le mouvement du liquide saisi avant la perte de sa forme — suspension d'un mouvement, étalement et déformation. *Jello* (1995) met en scène un autre état du liquide, autant que *A Sunflower* (1995) où l'on retrouve sur le comptoir de cuisine un plat de verre dont la forme rappelle une photo de William Edgerton. Finalement, on repère l'absence manifeste d'eau dans la recherche d'une source dans un milieu désertique, *The Well* (1989), ou un évier tout aussi à sec dans *Diagonal Composition* (1993). [La référence à la photographie d'Eugène Atget et à celle de William Edgerton par Jeff Wall nous a été signalée par Alain Depocas.]

9. Thierry de Duve a brillamment commenté le dispositif de *Picture for Women*, en signalant la compression des plans dans cette image, un principe exploré par Jeff Wall depuis des années. «It is the work with which Wall has once and for all made visible the invisibility of the picture plane in photography, while also respecting it. His solution is literally to have made a mirror capable of holding the image, a mirror which is never opaque (something photography cannot be), but is simultaneously transparent and reflective.» Thierry de Duve, «The Mainstream and the Crooked Path», in *Jeff Wall*, Londres : Phaidon Press, 1996, p. 30.



Œuvres

*The Pine on the Corner, 1990*



*An Octopus, 1990*







*The Stumbling Block, 1991*



*The Vampires' Picnic, 1991*





*Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992*



*The Giant*, 1992



*Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy  
at the University of British Columbia, Vancouver, 1992*





*Restoration, 1993*



*Diagonal Composition, 1993*



*A Hunting Scene, 1994*



*Insomnia*, 1994



*Untangling, 1994*



*Man in Street, 1995*



*A Sunflower, 1995*



Swept, 1995



*Sunken Area, 1996*







*Volunteer*, 1996

*Passerby, 1996*





*Citizen*, 1996







*Cyclist*, 1996

*Housekeeping*, 1996



*Office Hallway, Spring St., Los Angeles, 1997*





*A Partial Account (of events taking place between the hours of 9:35 a.m. and 3:22 p.m., Tuesday, 21 January 1997), 1997*





*A Villager from Aricaköyü arriving  
in Mahmutbey — Istanbul, September, 1997, 1997*



*River Road, 1997*



*Just Washed, 1997*



*Diagonal Composition 2, 1998*



*Green Rectangle*, 1998





## A Survey of the Nineties

RÉAL LUSSIER

*"The opportunity is both to recuperate the past — the great art of the museums — and at the same time to participate with a critical effect in the most up-to-date spectacularity<sup>1</sup>."*

This quote could, in a very synthetic way, serve to summarize Jeff Wall's artistic project. As an artist entrenched in his era, one of spectacles, novel communications and technologies, Jeff Wall seeks to reconcile a grand pictorial tradition with a portraiture drawn from contemporary society. Combining mastery of today's techniques and profound historical knowledge, he inscribes his representations with subjects from everyday life into the realm of art.

For twenty years now, Jeff Wall has had recourse to photography to produce a rich and complex body of work. In fact, it was in the late 70s that he undertook his first very characteristic work, combining a sort of compositional science issuing from several centuries of Western painting with a presentation technique deriving from the domain of advertising. This approach has made him one of the more distinctive figures of contemporary art, as well as one of the most significant representatives of a new photography.

At the outset of his university studies of art history, Jeff Wall had briefly engaged in art production and experimented with photography as a conceptual approach. His subsequent sojourn in London, where he studied at the Courtauld Institute, permitted him to expand and explore his areas of interest. This period provided an opportunity to appreciate the great works of the museums, to perfect his knowledge of the history of photography, to discover certain film-makers and a passion for the cinema, and to devour the writings of Marx, in addition to Kant, Benjamin and Barthes. Upon his return to Canada, Wall was possessed with the conviction that he had to find a mode of expression which would allow him to pursue a modernist project.

Jeff Wall decided to inscribe his work according to representational precepts. What he wanted was to transform

himself, using the Beaudelairian model, into the "painter of modern life". Considering that painting had been supplanted by photography and film as representative of every day life, he nonetheless sought to recover the force and impact of the work of the great masters. In 1977, after a trip to Spain where he saw the works of Velasquez, Goya and Titian at the Prado, his attention was captivated by a luminous panel; he had come across the appropriate form he had been seeking to further his artistic project. He found the intrinsic character of this spectacular device the perfect technique : "It was not photography, it was not cinema, it was not painting, it was not propaganda, but it has strong associations with them all<sup>2</sup>." An enlarged photographic image, specifically a Cibachrome transparency, mounted on a metal casing and back-lit, was an ideal way to re-invigorate the conventions of genre painting, of producing art which was quite actual yet grounded in the experience of reality.

Wall's early works testify to a knowing and minutely-detailed stagecraft, accomplished with direct references to certain works well-known to the history of art<sup>3</sup>. His work is essentially an iconographic and theoretical reinterpretation of the original subjects transposed into a contemporary context and environment. However, Wall's attention is particularly oriented towards pictorial typologies. Rather than referring to a specific work, the artist gravitates towards generic structures and to the modes of spatial organization in the painting.

Much as a painter who defines his composition and distributes the various elements it will comprise, Wall maps out and constructs, to a certain extent, every one of his images. Whether an exterior site or an interior space, he undertakes an extensive process in selecting the appropriate decor. The choice of characters, what they wear, what place they occupy and the attitude they adopt, will all have been patiently determined. The slightest objects will have been selected and every detail strictly controlled to the extent that the artist's process closely resembles that of a film director. In fact, Wall pays particular attention to studying and rehearsing the scene and the expressions he seeks during numerous work sessions with his characters. His goal is to create a tension in the image, to reflect a key moment which will crystallize the

action. Faced with such an image, the viewer cannot but be beckoned. More often than not, this “suspended moment” is only revealed by little gestures or by the expressions on the faces<sup>4</sup>. In fact, these images appear to oscillate more openly between pose and movement. Wall manifestly tends to work a cinematographic effect into his photographs. What with their imposing format and strong presence, amplified by the effect of spectacle created by their light emissions and staging strategies, the images acquire an exceptional impact.

The particularity and force of Jeff Wall's work are all the more striking for the intelligence he brings to bear in juxtaposing classical compositions from the history of painting and the intensity of the cinematographic image in photographs which render his vision of contemporary life. The work is neither a pure stylistic exercise, nor is it a demonstration of virtuosity; it is essentially revelatory of the critical gaze of a man on his era. On his itinerary of pictorial models, which have in fact become archetypes, Wall has recourse to *déjà-vu* as an indispensable means to convey reality. And, as Catherine Francblin explains, “... it is as if *déjà-vu* were for him just an agent for the transmission of *jamais-vu* [the never-seen]<sup>5</sup>”. If the sites, situations and characters that we find in Wall's images appear to be familiar or even at first glance to be somewhat banal, this is due to the fact that all this resembles something we come across in everyday life. Nevertheless, the gaze is never indifferent as it is solicited by a detail or expression which suddenly acquires an unexpected revelation.

Wall reconstructs events and situations that we don't always pay close attention to — perhaps because they make up so much of the quotidian — in order to exhibit minor human dramas, the symptoms of an imperfect society. In addressing issues such as social tensions, iniquities, poverty and violence which the images subtly evoke, Wall draws attention to the alienation of the modern individual and the sense of loss for an ideal of social progress.

The current exhibition is devoted to works produced by Jeff Wall during the 90s. It includes a selection of works which takes account of various aspects of his production

during this period, illustrating its fulsome complexity. The beginning of the decade saw the introduction of new elements to the artist's work and a desire to further develop the cinematographic aspects. Wall began to use the computer for the composition and manipulation of his images; he introduced a more grotesque dimension and a more spectacular character to a series of productions. Furthermore, it was also at this point that he embarked upon large, extremely elaborate compositions with numerous characters.

From then on, the repertory of compositional subjects becomes considerably enriched. To the scenes of urban life that were prevalent during the 80s and the already present landscapes were added a variety of new themes: fantastical representation, the historical scene, the still-life and the formal study.

Wall's recourse to new technologies such as digitalization in producing his compositions was just another tool at his disposal. This permitted him to work in the studio to bring a scene to completion with his characters and to then superimpose the entirety onto a set or an exterior environment which had been photographed separately; he could also independently produce different parts of a complex composition before reuniting them as a whole or, as with film-making, to produce special effects that would otherwise have been impractical. Digitalized editing techniques are yet other aspect of the photographic approach; these permit taking what is not real but imaginable and rendering it visible — thus, everything visible that would make it an ordinary photograph if it were real<sup>6</sup>. In any case, this technology is employed by the artist to render his subjects more real and to execute certain imposing works — as imposing by their complexity as by their scale.

For a long time attentive to technological developments and the possibilities they offer, Jeff Wall first employed digitalization in 1991 to produce a work entitled *The Stumbling Block*. This was followed by *Dead Troops Talk (A vision after the ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) and *The Giant* (1992). With the production of these works and *The Vampires' Picnic* (1991), the artist saw the occasion to develop a sort

of philosophical comedy<sup>7</sup>. Moral fables, of a sort, these compositions reveal a certain distanciation — under the guise of the grotesque and the humourous — as regards an often absurd reality. *The Stumbling Block* is a fantasy referring to the ills of a bureaucratic society Wall creates a character, a New Age-type municipal employee clad in his uniform and reclining passively across a busy downtown sidewalk. The man plays the role of bureaucratic therapist, available for whosoever feels the need to stumble and thereby interrupt his-or-her daily regimen and perhaps undertake to effect a change in their life.

With his works *The Vampires' Picnic* and *Dead Troops Talk*, Jeff Wall produced the most elaborate compositions up to that point. Commandeering monumental methods akin to film production, these works are troubling allegories which, while caricatures of film genres like horror flicks and historical epics, also derive from memorable scenes from the mythic classics and historical painting. *The Vampires' Picnic* takes place on the edge of a forest on a site where an aquaduct is under construction; a family of vampires and their victims have gathered around a nude central character, a sort of antiquated figure who appears to be the patriarch. While Wall considers this work as a parody of those celebrated clans of television lore like those of *Dynasty*<sup>8</sup>, this vampire family is nonetheless an allusion to the dysfunctional nuclear family and to the father's place remaining vacant in current society. However, behind the pretext for humour lurks another form of vampirism: the encroachment of suburban development and its menace to nature. The artist's preoccupations with regard to urban social and economic realities, as well as the history of class struggle, have again resurfaced.

Of even greater dimensions than the previous two works and produced in a spectacular cinematographic manner, *Dead Troops Talk* is a grotesque fantasy whose subject is the horrors of war. Wall offers a sordid vision of war, the kind of conflict we qualify as dirty and that the public takes no interest in (such as the war in Afghanistan). Recalling historical painting by both subject and composition, the image also evokes, by the treatment as a whole, as well as the atmosphere and framing, Robert Capa's war photography. Comprising several small groups of dead soldiers, who seem to slide to the bottom

as if to assail the viewer's space, this image underlines the perfect mastery of the technical means utilized: the computerized assemblage of the various sections of the scene — all separately produced — as well as the special effects used to realistically portray the soldiers' wounds, the exemplary exactitude of textural and tonal effects.

Not only because of its much smaller format and much less elaborate composition, *The Giant* is unique in that its principal character dominates the entire image. A nude female figure of monumental dimensions occupies a landing on the central staircase of a large university or college library. An exceptional motif for a work by Wall, this female nude has an hallucinatory appearance as much due to its surrealistic presence on the site as to its physical constitution (its presence as composite body). As she gazes, with an air of authority upon a piece of paper, this out-sized woman who goes unremarked among other library-users, is presented as an allegorical figure of knowledge. However, it is rather curious to constitute that this alleged goddess of knowledge is completely estranged from the environment she finds herself in.

Quite different, notably because of its realistic aspect, *Restoration* (1993) is a spectacular work in both its subject and its dimensions. Recalling in its elongated format the artist's first landscapes from the early 80s, the piece portrays a group of restorers at work on the *Bourbaki Panorama* in Lucerne, an immense 19th-century painting by Edouard Castres which spans a sweeping 360 degrees. A representative of a purely fictional scene, the composition, which offers a viewing angle of 180 degrees, reconciles historical painting, photography and the cinemascopic image. It is articulated around a series of contradictory thematics: male-female relationships, the past and the present, proximity and the remote, exterior and interior.

Wall would later return to a certain extent to less complex subjects in his compositions, at times taking up themes that he had treated in past works. This is evidently what is at work in a group of works, especially over subsequent years where there is essentially only one character present in the scene. One thinks of *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of*

*Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver* (1992), *Insomnia* (1994), *Untangling* (1994) and *Man in Street* (1995). In each of these images, the male character who constitutes the subject is shown in a state of psychological absence, completely absorbed by his activities or thoughts. This attitude, here an emblematic one, was characteristic of several personae from earlier works.

Another of the artist's interests becomes more explicit during this period in the production of new work. These are more manifestly preoccupations concerning formal components of the image. Deriving from the still-life, works such as *An Octopus* (1990), *Diagonal Composition* (1993) and *Diagonal Composition 2* (1998), as well as *A Sunflower* (1995) and *Just Washed* (1997), are presented as the fruits of the artist's reflections upon plastic concerns. Having abandoned philosophical metaphor and technical performance, Wall rediscovered in simple domestic subjects an occasion to reformulate modernist questions: plane, colour, form. Other somewhat different images such as *Swept* (1995), *Sunken Area* (1996) and *Green Rectangle* (1998) are definitely situated in this approach but appear to have been almost entirely voided of the anecdotal content.

Towards the mid-90s, the process of readjusting to a more conventional photographic model previously undertaken by Wall opens out onto a new series of works. Non-luminous, black-and-white works make their appearance in the artist's work. Produced in large formats and again recalling great museum works the images are by their subjects invested with a surprising simplicity. Again using a single human presence, generally a male, these works resemble other images from the previous decade but without the theatrical effect. While they are the result of rigorous staging, the direction of the subject, works such as *Cyclist* (1996), *Passerby* (1996), *Citizen* (1996), *Volunteer* (1996), *Housekeeping* (1996) and *Office Hallway, Spring St., Los Angeles* (1997) could, at first glance, be mistaken for snapshots. If at the beginning of his production the artist defined his work as having a painterly gaze, he now seemed to have more recourse to photographic tradition.

However these recent preoccupations of Wall's have not obscured the themes of his early production. Once again,

representations of landscapes and urban scenes made a reappearance. A recent work, *The River Road* (1997), consisting of a disquietingly desolate rural landscape, marks the resurgence of an anti-romantic vision generally characteristic of the artist's landscapes. But one can now ascertain that the attention brought to bear to such an environment is symptomatic of a more pessimistic gaze. In fact, one only has to compare the work with *The Pine on the Corner* (1990), with its vestiges of a luxuriant nature subjugated by the banality of suburban housing.

Despite their apparent banality, *A Hunting Scene* (1994) and *A Villager from Aricakoyu arriving in Mahmutbey — Istanbul, September, 1997* (1997), and the notion that events which occur are minimal, both works show a great interest in the social questions implicitly raised. One recognizes in these works the critical attitude that the artist has developed throughout his art production: using subjects and contexts which differ greatly one from the other, they provide a transparency of the ills engendered by contemporary society. *A Hunting Scene*, showing hunters in a residential zone, brings to light both issues of violence and aggression and those of intrusive development beyond the suburbs. Situated in a more exotic context, *A Villager...* nonetheless evokes the sinister atmosphere of the peripheral zones of large cities wherever they may be, all the while raising questions of uprootedness, migration and social inequities.

In a recent work entitled *A Partial Account (of events taking place between the hours of 9:35 a.m. and 3:22 p.m., Tuesday, 21 January 1997)* (1997), Jeff Wall has exceptionally given new form to the narrative content which always marked his work. It consists of two sections, each comprising a series of images, one affixed after the other like the sequential footage of film production. The various images which appear to have been selected in a hurry — some are not framed, some unfocussed or overexposed — suggest a random surveillance. A suspenseful effect which a single image could have effected is now deployed in a certain continuity to permit a sequence, while at the same time its editing favours, more than ever, a multiple reading.

Recent developments in Wall's work further reveal the complexity and uniqueness of his artistic project. At once

integrating principles of painting, photography and film, his work constitutes one of the most coherent and pertinent plastic expressions of our era; it defies restrictive categorisation. From a strictly photographic perspective, Wall's work is distinguished by his exceptional way of reconciling and manipulating fundamental aspects of photography, whether it be his direct take on reality (his objective character) or his personalized vision of that reality (his subjective character). One of Wall's preoccupations is to provide us, through various details, with clues to the artifices he has recourse to, all the while portraying intense events and moments with a grand realism.

So far the 90s have for Wall provided an opportunity to enrich his register of his compositions, to perfect his mastery of technique and to delve deeper into the concepts which define his work. That during this period the artist has constructed his most complex and elaborate images and that he has appropriated the latest technology has to offer is a known quantity; what remains to be said is that whatever avenues were borrowed, however circuitous a route it seemed at times — these were for Jeff Wall mere modalities, means of attaining his objective: being a critical witness of his era. ■ *Translated from the French by Robert McGee.*

1. "Typology, Luminescence, Freedom: Selections from a conversation with Jeff Wall," *Jeff Wall: Transparencies*, Munich, Schirmer/Mosel, 1986. (Interview between El Barents and Jeff Wall)

2. Ibid, p. 6.

3. Let us mention, in particular, Delacroix's *La Mort de Sardanapale* for *The Destroyed Room* (1978), Manet's *Le Bar des Folies-Bergère* for *Picture for Women* (1979), as well as *Le Fifer*, also by Manet, for *Backpack* (1981-1982).

4. Early in his career, works such as *Mimic* (1982), *No* (1983) and *Milk* (1984) were more evidently distinguished by their dramatic intensity.

5. Catherine Francblin, "Jeff wall, la pose et la vie," *Art Press*, no. 123 (March 1988), p. 27.

6. Jeremy Millar, "Jeff Wall: Digital Phantoms," *Creative Camera*, no. 326 (Feb./Mar. 1994), p. 25.

7. Arielle Péleenc, "Interview," *Jeff Wall*, London, Phaidon Press, 1996, p. 21.

8. Idem.

## On The Invisible and Other Photographic Concerns

NICOLE GINGRAS

No matter what size a photograph may be, one always looks at it up close. The oblique or distanced look one might cast upon a large-format photograph does not last long. The observer is attracted by the image. Even if among certain artists like Jeff Wall, the photograph is like a tableau, it still tells us it is a “detail,” the effect of framing. With a glance, one embraces the surface of the image and subsequently dissects it, scrutinizes it, spells it out, image by image.

In each of his images, Jeff Wall invites observers to follow in his path. We are openly invited to discern therein what relates to photography, film or painting, sometimes with the suggestion that we retrace the stages of fabrication. Wall's works exert an uncommon force of attraction that oscillates between the recognition of scenes as having been taken on the spot and others as the product of scenography, an extremely elaborate choreography. From one work to the next, we find ourselves amid snapshots, the compression of planes and the lateral sequencing of details. In the reconstitution of a scene supported by familiar pictorial experiences — canvas, film, photography — the image reads as a reflection of such experience, transformed by the artist's vision.

Jeff Wall focuses on shifting: he does not show what we think we see. He suggests that the wind blows in invisible wreathes. He frames a field crossed by a path beaten by many passersby, now out of range. He investigates the monumentalizing of the body of a man looking outward towards the city, seated on a strange pedestal made of piled construction materials; a woman looking inward both exposes and conceals her nudity; in a kitchen, two girls are absorbed in observing something we cannot see. Jeff Wall knows that photography is surface, and indicates this simply. He captures the movement of a liquid in suspension; he choreographs the imbalance of a body in its fall before astonished passersby. Looking at a painted landscape, he recalls that film is, before all, movement. He suggests, of a man stretched out on a lawn, that

dreams and thoughts are anchored in the coolness of the ground, another sensible surface. If these images are the result of snapshots or of posed staging, others lie somewhere between these two poles, between these two qualities of the photographic image. And this passage of the image from one state to another, from one status to the other, retains our eye through a fascinating mixture of familiar and unusual.

### THE PHOTOGRAPH

Photography comforts or reassures observers when they recognize that it is a tiny sampling in time. Photographs fascinate us when they reconstitute or evoke the very conditions of existence: the effect of verisimilitude, threaded, moved, blurred by movement that is often impossible to document or keep still. Jeff Wall's images have this ambivalent presence: they bear this relationship to the instant, and then, to duration. Everything is extremely still, captured in a fraction of a second or suspended artificially, if not lengthily immobilized. The artist uses the words “staged,” “directed.” But the uneasiness or fascination derived from his images arises from what is difficult, perhaps impossible, to *believe* at the fixed instant. Each image conjures its own *movement*.

Disturbance thus infiltrates this paradoxical zone, combining a temporal compression and a form of slowing-down of action or movement. This disturbance arises from an oscillation between snapshot and pose translated into images that encompass everything about photography — amateur photography (still life, landscape, genre scene) — namely by a *mise en scène* where every element is chosen, conceived to compose the “photographic tableau,” so dear to Jeff Wall.<sup>1</sup> Hence, a diversity of separately photographed instants can be *integrated* to a *ground* that, subject to processes of image manipulation, is meant to stratify, without ever *thickening*.

From the image as fetish (photograph), Jeff Wall seems to avoid staging fetishism (film) to develop what now, with time, is interpreted as a fetishistic relationship to staging. This relationship is at work in his methodical, obsessive concern with reconstituting a vision from a number of fragments, borrowing from photographic, filmic and

pictorial works. Sometimes, the artist quotes textually. There are numerous essays by image theorists and art historians about Jeff Wall's "dependence" on images that precede his — his way of seeing being diverted, informed, fueled by history. Occasionally, the artist evokes a picture or a scene from a film without systematically reconstituting it. It is then a question of atmosphere, pose, a quality of light or a division of space associated with a certain painter, filmmaker or photographer. But (and this cannot be overstated) everything is based above all on photographic properties. The artist thereby develops an esthetics of reference-*displacement* through skilful operations of appropriation. This arises from the time Wall spends reaching for the image, for the photographic tableau he structures. It arises through constructing the set, conceiving the accessories. This working method is a way to enhance the image, as much by the collected accessories and directed gestures and expressions as by the time necessary for the vision Wall wants to share with us to materialize. In such image-making, nothing is left to chance. Paradoxically, despite- or because of this control, there will always be room for the unexpected, the unforeseeable.

This exploration of displacement in Wall's work — his vision — is so irreversible that snapshots such as *In the Public Garden* (1993) or *The Crooked Path* (1991) inevitably give the illusion of being constructed by him. This is largely due to the atmosphere of strangeness emanating from these images. Although captured in the instant, the reality framed by the artist becomes surreal through inexplicable inversion. With great economy, lucidity and clairvoyance, Jeff Wall here signals the revelatory power of reality over the observer and, at the same time, suggests that looking might primarily be a matter of montage, the product of endless, seamless associations.

#### SWEEPING GAZE

Seeing implies constant eye movement, a continuous "sweeping" essential to the appearance of images. This movement then lets various elements be caught on the fly to make up these images. Standing before Wall's works, the observer is invited to go back, almost unbeknownst to him-or herself, through the stages that

governed their creation. This movement can be lateral, similar to that suggested by a photographic series. It can also be foreground-to-background or vice versa, conditioned by our desire to explore the space. It can also pass from one point to another, for no reason, in an aleatoric or anarchistic way, by the simple fact we are attracted to one detail more than another. The photograph elicits these movements, strange circuits between the search for minute detail and the overall view, where one understands how all the elements are anchored and associated.

Detail is indissociable from the ensemble from which it arises. A layered or spatial tension is set up between the background and the detail encrusted in or engulfed by this ground.<sup>2</sup> Spectacular images like *Restoration* (1993), *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* (1992) or *The Vampires' Picnic* (1991) certainly invite us to look closer. Then, the spectacular aspect of such frescos, subject to an obsessive concern for detail, transposes into an invitation to travel over them visually, to pick out and privilege certain details over others. Every observer is thereby able to re-experience, more or less unconsciously, the structuring of the image, associating in a different order the sparse elements being offered. And hence, narrative threads diverge just as much as interpretations. The anchor points in the gaze's sweep over the photograph — some details realistic, others fantastic — are placed so as to produce this essential visual motion.

From the sweep (the flux where the image *exists* in order to *exist*) to the cut (frame or reframing), the look is defined in a motion that is both dispersal and retention. Relentlessly, haltingly, our gaze is continuously *framing* and *sweeping*. The operation is automatic, mechanical, oscillating between a desire to embrace the whole scene at once and a fascination for detail: between panoramic and close-up. In Wall's work, this is manifested in images that seem to be a condensation of micro-events, whether snapshot or elaborate fresco developed over several months. This oscillation between two opposing but complementary extremes could also be translated into an attraction for the photographic (luminous imprint) and for

digital manipulations. Behind these two poles, there still lies the fantasy of being able to manufacture things to be seen.

“One paradox I have found is that the more you use computers in picture-making, the more ‘hand-made’ the picture becomes.”<sup>3</sup> Here is where the invisible intervenes in Jeff Wall’s work, which seeks to manifest itself to us as the result of a series of operations, manipulations, stages of realization. The stakes are set: to render visible a certain form of invisibility.

What I have tried to do [...] is to make part of the experience of the picture the experience of that invisibility. I think we can experience the invisibility of the surface, and insofar as we do that, the experience of the picture is like the experience of the painting under modernist traditions. I’m very interested in the dynamic of actual seeing in my pictures. That’s one of the reasons why I often make big pictures with small incidents, things happening in them, so you have to come up close, and then go back. The seam is all part of that play, and it is a condition of viewing.<sup>4</sup>

Repeatedly, Jeff Wall does his utmost to render visible, tangible, the invisible factor in the images he presents us. He is among the contemporary artists who best exploit the ambivalence of the image’s status, the tension between materiality, infinite manipulation and tenuousness or seamlessness. Let us recall, among the large formats, this inevitable line, connected to the limits of the paper format, which divides the two parts of the image to make one, and which is never masked, giving the image a presence as object. Strategies vary according to the photograph. There are also many manipulations that allow different temporalities to be inserted. In *Dead Troops Talk...* the complex network of glances, crossing without meeting, reveals an unrealistic convergence of temporalities and confirms that the scene is a composite of several prior shots. Another example would be this unreal threadlike shadow, gliding along the ground in *A Hunting Scene* (1994).

Jeff Wall is clear on this point. In interviews or at conferences, he confides that a number of his strategies effectively

sensitize the observer to the act of seeing and subsequently to how the image is made. He talks about “incidents” deliberately placed in the image to draw attention to how it was made, thereby denying or disturbing the viewer’s instantaneous grasp of it (the ontology of the photograph). These diverse incidents are signs revealing the presence of an observer, a director behind and before the image. We might notice the little pieces of wood under the feet of the table in *An Octopus* (1990) and *Some Beans* (1990) which serve to re-level the table. Is that their only function? Once spotted, this anecdotal detail becomes a key element of these still life’s — minor, yet essential for letting the image breathe, for shifting the effect of realism.

The artist’s interventions often appear at the limit of the visible only to “disappear” before our eyes, the realism or verisimilitude of the scene presented seeming stronger than all the interventions exposing the construction or artificiality of a vision. Hence, Wall’s interventions overall go in this direction: to sensitize the observer to the construction of all images and reveal the futility of detecting where and how these gestures are set. The artist makes an issue of the very *place* whence the image is created — this magical, fatal, instant in motion where all details unite to compose the *image* he invites us to see — revealing the critical importance of the notion of “threshold” in his practice. The threshold’s transience is what Jeff Wall is talking about (this place whence exists the image, the intangible zone, never the same) when he states that “suture is a condition of vision.”

#### FIXED GAZE

As we know, a fixed gaze does not see. In this discussion on the conditions of invisibility in the things around us and on the mobility of the gaze, I wish to draw attention to *Peepers*, a video by John Watt produced in 1973, in order to introduce the importance of liquids in Jeff Wall’s work. In a single shot about fifteen minutes long, the artist stares at the camera, hardly blinking. The video is in black and white with no sound, and has the image quality of the period, somewhat dirty and low-contrast. The “action” continues until tears veil the gaze with a layer of water and, as they fall on the camera lens, progressively and mildly distort the image, creating a strange filter. The

video is abruptly interrupted by a blink of the eyes, before the image completely drowns in John Watt's tears.

The image is strong and simple. This face, looking at us until tears well up and fall from the eyes,<sup>5</sup> is a disturbing experiment in duration, in the endurance or performance of a gaze. But whose gaze are we talking about? From the first minutes of *Peepers*, a tension is set up between the looker and the artist, who also occupies the position of observer. From either side of this partition, tenuous to the point of invisible, two observers mirror each other. In a dizzying *tête-à-tête*, the artist sustains the gaze of the spectator; they are separated by this thin sheet of water, falling tears. At the same time, he is seen from and through this watery layer, a fluid essential to the eye in exercising vision, so that *image* might exist.<sup>6</sup> We have yet to experience so radically the thinning of an image to the point of transparency. By filming this fascinating screen of tears, John Watt speaks as much about the essential conditions of vision (the necessity for an aqueous milieu and for light) as about the properties of these elements (fluidity, transparency, reflection). Through such a spare device, we are invited to observe near-invisibility as well as the visceral force of a presence whose tears effectuate the appearance of images and trigger their disappearance.

This rapprochement between spectator and performer is subject, first and foremost, to operations of identification and projection, and then to a disturbing effect of temporal and spatial compression. The image of this face defying time still touches us, 25 years after it was shot, as does the flattening of depth documented and reproduced in the tape. In other words, John Watt's camera also conveys the equivalent of what an eye full of tears might see or glimpse. The subjectivity of vision. Seeing is understood, then, as an operation of veiling and unveiling. The spectator is literally suspended in John Watt's gaze, hooked by the invisible thread of vision, being ruined in the gaze of the other, this invisible other.

#### WATER: INVISIBILITY, OPACITY, TRANSPARENCY

Like John Watt, Jeff Wall understands the essential role of liquids in the appearance of images: water is closely linked to photography. In a short text entitled "Photography

and Liquid Intelligence," Jeff Wall reflects on the revealing properties of water and on its relationship to photography. In a way, Wall reactualizes what was intuitively there in John Watt's video.

The liquid intelligence summarized by Jeff Wall is a "medium" — the vehicle by which the different stages of an image's metamorphosis or transformation are preserved. This reference to an image's liquid state, hence to its renewable mobility, introduces an incalculable or unforeseen element into the process of image making. In this liquidity, we grasp the often-indescribable "movement" that fuels the imagination like the hidden face of the *still* image. Behind this movement lies the symbolic power of water evoking the visuality and mobility of moods and visions; the unconscious, or that which can pass unseen or elude control; and a gaping space for memory. "In photography, the liquids study us, even from a great distance."<sup>7</sup> Liquidity also relates to memory, the unconscious, the unspeakable, the bottomless depths. It may be superfluous to recall that one of the founding myths of representation, Narcissus observing himself, is intimately linked to a watery plane where an image is reflected — the *double* of the figure leaning over this mirrored surface, to which *The Smoker* (1986) seems to refer, the plane of water replaced here by the glass surface on a circular table.

It is not surprising to find Jeff Wall fascinated by the mobility inherent in water — a paradoxical element if there is one, both transparent and reflective, a little like photography. We know he has scanned the mirrored surface of the photograph; he has made us believe in its transparency and he now investigates the very tenuousness of the photographic support. What interests me here is linking this presence of water in Jeff Wall's work to a concern for- or an obsession with transparent and reflective surface, the invisible wall between image and observer.<sup>8</sup> To manipulate the photograph is to come up against notions of the screen and the medium's transparency. One of images that best reveals this confrontation of contradictory concepts is certainly *Picture for Women* (1979), in which the image occurs where gazes and planes intersect.<sup>9</sup> Jeff Wall conceived this photograph so the mirror retains the image and is simultaneously

transparent and reflective. This work exemplifies his practice in this meeting of planes affirming a flattening of pictorial space, worked around a network of gazes. His exploration of flatness continues to materialize in works where digital manipulations play a key role, and about which the artist remains extremely discreet regarding his working method.

#### THE READING PROCESS: SLOWING DOWN TIME

The appreciation of Jeff Wall's work rests on an experience of looking effectuated over time. To impose this duration, the artist seeks a kind of stillness in photographic tableaux which he sometimes recomposes detail by detail, manifesting his allegiance to cinematography, or his belonging in the scene he photographs, when he *recognizes* it, when he *sees* it in reality. Hence, it is no longer a question of duration or the illusion of duration, but rather of a convergence of instants subject to the amazing stratifications of a vision. Jeff Wall works in the stillness of the image to generate motion in the seeing of those who observe his works — this kind of “fixity,” so sought-after or towards which he tends in order to create another way to read the image or the plane. To render the “appearing” of the image and not the finished object, namely its appearance. To render the conditions of the image's appearance.

It is in the moving gaze, the accent on observation, that the spectator is summoned to exist, whether in the act of looking or in contemplating. The duration of the gaze upon the image can fuel the illusion that prolonging observation-time leads to a better knowledge or appreciation of the image while, quite often, it only confirms its impossible “deepening.” *Sunken Area* (1996) and *Just Washed* (1997) prove this. The observer is confronted with their flatness; they are screens. The gaze slides over these almost impenetrable photographs and, paradoxically, their opacity fascinates us.

*Restoration* is essential to this discussion on stillness, and could be understood or interpreted as the representation of a kind of slow motion. Jeff Wall shows us the *Bourbaki Panorama* in Lucerne, under restoration. The panoramic image is 137 x 507 cm. The panorama depicts

both the site of a spectacular projection device consisting of a round stage with a screen that revolves in front of the spectators, and an image painted on canvas, a 360-degree backdrop. Jeff Wall used a mobile panoramic camera that can sweep up to 720 degrees, in other words two rotations. The artist set his camera at 180 degrees, thereby opting for a lateral compression of 360 degrees into 180. Added to this panoramic space “documented” by Wall's camera are various details (the restorer at work, visitors, various accessories). Produced in subsequent takes, these fragments were integrated into the whole using digital manipulation.

Of all Jeff Wall's works, *Restoration* perhaps best illustrates the meeting of temporalities, the intersecting or covert cohabitation of media, typical of this artist. Photography meets painting, theater, story, film and digital imagery. Let us first note the reference to Édouard Castres' painting, then the restoration of the building and the canvas. There are also the restorers taking a break from work, from the banality of the repetitive gestures executed in the slow and patient restoration of an important and impressive canvas — a device on the point of disappearing. Here, the *Bourbaki Panorama* is transformed into a fascinating film set, a studio, a construction site, under the artist's attentive eye. We are between image, tableau, painting, installation, sculpture and architecture. There is a layering or thickening of the image, a superposition of different times and anecdotes, from past to present. The restoration is also done *image by image*, as one might describe an animated film or the process of digital manipulations.

This is not the only reference to the image in motion. The panorama is also a *mise en scène* of a fantasy: a seamless image where the beginning melts, drowns in the end. Predecessor of the film loop, the 19th-century panorama is certainly a fascinating device, created before filmmaking, placing the spectator at the center of the scene, of the device, at the core of a multi-sensory experience, immersed. The image “fixed” in this way by Jeff Wall is disquieting. From this quiet “calm” that alters the very essence of the panoramic arises turmoil. In *documenting* this place and device, the artist seems to retard the slow process of their disappearance. In doing this, Jeff Wall is more than coherent. There is no nostalgia in his return to

this mythic place: work (the artist's and the restorers') prevails over the disuetude in which the *Bourbaki Panorama* had been plunged. But Jeff Wall pushes his own restoration activities even further: the panorama is henceforth an image, beneath his eye and his hand. We already know the importance of panoramic views in Wall's work — neighbourhood, city, landscape — as screen and surface for reading or revelation. By literally flattening out the round space of the *Bourbaki Panorama*, Wall seems to deny the very essence of the site, while giving the panorama the status of landscape, and hence its status as image, site of all projection. Once again, Jeff Wall exploits the paradoxical dimension of photography.

The space in which Jeff Wall works and thinks, the zone he attempts to circumscribe, is certainly very slender, yet bottomless. An abyss, we might say. The tension of the artist's images, their power of fascination reside there, in this interstitial space, the meeting place and basis of diverse ways reading, framing, interpreting, constructing and seeing reality. Time is something that we observers have. ■ *Translated from the French by Kathleen Fleming.*

1. This expression is from Jean-François Chevrier, "Jeu, drame, énigme," *Jeff Wall*, Chicago Museum of Contemporary Art, Galerie nationale du Jeu de Paume, Helsinki Museum of Contemporary Art, Whitechapel Art Gallery, 1995, p. 17.

2. It is surprising how little discussion has focused on the pile of materials on which the man is sitting in *The Thinker* (1986) (e.g., a reference to the notion of pedestal developed by Brancusi, a critique of materials and their power of evocation, a prosaic reference to what constitutes urban fabric, etc.); or on the torn paper a woman is holding in *The Giant* (1992). These "parasite" elements are not there by chance; they carry noise into the image, subtly skewed from the spirit of the picture — strange complements of information about which the artist makes little comment.

3. Jeff Wall, "Restoration — Interview with Martin Schwander, 1994," in *Jeff Wall*. London: Phaidon Press, 1996, p. 134.

4. Jeff Wall, *Transcript*, vol. 2, no. 3, 1997, p. 11.

5. An attentive observer will recognize that the face is held over the camera lens and that tears literally fall from the eyes onto the lens, according to the simple law of gravity.

6. Images exist thanks to water (in photography, the developer and fixer). A dry eye cannot receive or preserve images. Too many tears drown vision: we then talk about hampered vision, drowned in tears. If, here, water is necessary for an image to exist in the eye, water (tears) strangely scrambles the retransmitted image — the one we observe — and animates it with a subtle motion.

7. Jeff Wall, "Photography and Liquid Intelligence, 1989," *Jeff Wall*. London: Phaidon Press, 1996, p. 93. The artist defines the role of water on a technical level (references to stages in the development of film, the developer, stop and fixer baths), and then in dialectical opposition to

what might be considered natural. He also makes a distinction between the liquid intelligence and dry intelligence of photography, which he associates with mechanical and optical aspects (lens, iris, shutter).

The vocabulary of optics is full of aquatic terms. For example, because glass is liquid in its molten state and after, a defect in a glass lens that has the effect or form of a ridge or bulge is called a "wave."

8. Water is manifested in various ways in Wall's work. I am not interested in developing an inventory of the manifestations of liquid in his images but in pointing out affinities between certain properties of water and of photography. Watery surfaces are frequent, for example in *The Drain* (1989), where one of the two girls seems literally to walk on the surface of the water; in terms of subject, composition and in the dull atmosphere of the site, this photograph is a startling allusion to *Porte Dauphine. Les Fossés des Fortifications, XVI<sup>e</sup> arr.*, a photograph by Eugène Atget of 1913. In *Coastal Motives* (1989) or *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* (1993), the plane of water introduces horizontality, penetrating the image's depth. On a more metaphorical level, there is the mirror image of faces looking at each other in *The Children's Pavilion* (1989). Water is switched for another, more opaque fluid: blood, in *The Vampires' Picnic* or *Dead Troops Talk...* or milk in *Milk* (1984), the liquid here literally suspended in time. Here, it is not so much the liquid as the form the milk occupies in space that seems to concern the artist, who is attracted by the motion of the liquid, captured before it loses its shape — suspended animation, display and deformation. *Jello* (1995) shows liquid in another state, as does *A Sunflower* (1995) where the shape of a glass plate on a kitchen counter recalls a photograph by William Edgerton. Finally, we notice the manifest absence of water in the search for a spring in a desert environment, *The Well* (1989); or a sink, just as dry, in *Diagonal Composition* (1993). [References to photographs by Eugène Atget and William Edgerton in connection with Jeff Wall's works were pointed out by Alain Depocas.]

9. Thierry de Duve brilliantly commented on the device in *Picture for Women* by indicating the compression of planes in this image, a principle Jeff Wall has explored for years. "It is the work with which Wall has once and for all made visible the invisibility of the picture plane in photography, while also respecting it. His solution is literally to have made a mirror capable of holding the image, a mirror which is never opaque (something photography cannot be), purpose is simultaneously transparent and reflective." Thierry de Duve, "The Mainstream and the Crooked Path," *Jeff Wall*. London: Phaidon Press, 1996, p. 30.

## Biobibliographie

Jeff Wall

Né à Vancouver, Colombie-Britannique, Canada,  
le 29 septembre 1946. Vit et travaille à Vancouver.

(L'astérisque signifie qu'une publication accompagnait l'événement)

### Expositions particulières

- 1999 *Jeff Wall : Œuvres 1990-1998*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. \*
- 1998 *Jeff Wall*, Marian Goodman Gallery, New York, N. Y., États-Unis.  
*Jeff Wall : Fotografien des modernen Lebens*, Museum für Gegenwartskunst, Bâle, Suisse. — Forum 3. \*  
*Jeff Wall : Photographs*, Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, Allemagne.  
*Jeff Wall : Transparencies*, Galerie Rüdiger Schöttle, Munich, Allemagne.
- 1997 *Jeff Wall*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis [itinéraire : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D. C., É.-U.; Art Tower Mito, Mito, Japon]. \*  
*Jeff Wall*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas.
- 1996 *Jeff Wall : Landscapes and other Pictures*, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Allemagne. \*  
*Jeff Wall : Space and Vision*, Städtische Galerie im Lenbach-Haus, Munich, Allemagne. \*
- 1995 *Jeff Wall*, The Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., États-Unis [itinéraire : Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, France; Nykytaiteen Museo, Museet för Nutidskonst/The Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlande; Whitechapel Art Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni]. \*  
*Jeff Wall*, Marian Goodman Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- 1994 *Erzeugte Realitäten I : Jeff Wall : Das Computergenerierte Historienbild, Realismus Studio der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst*, Berlin, Allemagne. \*  
*Jeff Wall*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne. — Présentée dans le cadre du programme Projectos. \*  
*Jeff Wall*, De Pont Foundation, Tilburg, Pays-Bas. \*  
Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, Allemagne.  
Galerie Rüdiger Schöttle, Munich, Allemagne.  
*Jeff Wall : Restoration*, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suisse [itinéraire : Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, Allemagne]. \*  
*Jeff Wall : The Giant*, White Cube, Londres, Angleterre, Royaume-Uni.
- 1993 *Children's Pavilion*, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas [itinéraire : Le magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France]. \*  
*Jeff Wall*, Kunstmuseum Luzern, Lucerne, Suisse [itinéraire : Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlande; Deichtorhallen Hamburg, Hamburg, Allemagne].

- Jeff Wall, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, France.
- Jeff Wall : *nouvelles images*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, France.
- 1992 Marian Goodman Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- Jeff Wall, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique [itinéraire : Louisiana Museet, Humlebaek, Danemark]. \*
- 1991 Jeff Wall, San Diego Museum of Contemporary Art, San Diego, Calif., États-Unis. \*
- Galerie Meert Rihoux, Bruxelles, Belgique.
- Galerie Christian Stein, Milan, Italie.
- Jeff Wall, Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, Allemagne.
- 1990 Galerie Johnen, Cologne, Allemagne.
- Jeff Wall, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis. \*
- Jeff Wall, Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto (Ont.), Canada.
- Marian Goodman Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- Jeff Wall 1990, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada [itinéraire : Art Gallery of Ontario, Toronto (Ont.), Canada]. \*
- 1989 Marian Goodman Gallery, New York, N. Y., États-Unis. \*
- Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, République fédérale d'Allemagne.
- 1988 Jeff Wall, Le Nouveau Musée, Villeurbanne, France [itinéraire : Westfälischer Kunstverein, Münster, République fédérale d'Allemagne]
- Marian Goodman Gallery, New York, N. Y., États-Unis.
- 1987 Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, République fédérale d'Allemagne.
- Jeff Wall, Galerie Ghislaine Hussenot, Paris, France.
- Young Workers*, Museum für Gegenwartskunst, Bâle, Suisse. \*
- 1986 Galerie Johnen & Schöttle, Cologne, République fédérale d'Allemagne.
- The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.), Canada.
- 1984 Galerie Rüdiger Schöttle, Munich, Allemagne.
- Jeff Wall : *Transparencies*, Institute of Contemporary Arts, Londres, Angleterre, Royaume-Uni [itinéraire : Kunsthalle, Bâle, Suisse]. \*
- 1983 Jeff Wall : *Selected Works*, The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, Ill., États-Unis. \*
- 1982 David Bellman Gallery, Toronto (Ont.), Canada.
- 1979 Jeff Wall : *Installation of Faking Death (1977), The Destroyed Room (1978), Young Workers (1978), Picture for Women (1979)*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.), Canada. \*
- 1978 Nova Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada.
- Exposition en collaboration
- 1989 Dan Graham, Jeff Wall : *"Children's Pavilion"*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, France [itinéraire : FRAC Rhône-Alpes, Villa Gilet, Lyon, France; Santa Barbara Contemporary Art Forum, Santa Barbara, Calif., États-Unis; Marian Goodman Gallery, New York, N. Y., É.-U.]. — En collaboration avec Dan Graham. \*

Principales expositions collectives

- 1998 *XXIV Bienal de São Paulo*, São Paulo, Brésil. — Section Roteiros, Roteiros, Roteiros... \*
- 1997 *Documenta X*, Museum Fridericianum, Kassel, Allemagne. \*
- The Age of Modernism, Art in the 20th Century*, Martin-Gropius-Brau, Berlin, Allemagne. \*
- 1996 *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'événement historique*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. \*
- Hall of Mirrors : Art and Film Since 1945*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Calif., États-Unis [itinéraire : Wexner Center for the Arts at the Ohio State University, Columbus, Ohio, É.-U.; Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italie; Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., É.-U.]. \*
- 1995 *Féminin-masculin : le sexe de l'art*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. \*
- Kwangju Biennale : Beyond the Borders*, Kwangju Museum of Contemporary Art, Kwangju, Corée du Sud. \*
- L'Effet Cinéma*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. \*
- Public Information : Desire, Disaster, Document*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., États-Unis. \*
- Spirits on the Crossing : Travellers To/From Nowhere : Contemporary Art in Canada, 1980-1994*, Setagaya Art Museum, Tokyo, Japon [itinéraire : National Museum of Modern Art, Kyoto, Japon; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, Japon]. \*
- The Whitney Biennial*, Whitney Museum of American Art, New York, N. Y., États-Unis. \*
- 1994 *The Epic & the Everyday : Contemporary Photographic Art*, Hayward Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni. — Organisée par The South Bank Centre. \*
- The Ghost in the Machine*, List Visual Arts Center, Cambridge, Mass., États-Unis. \*
- 1993 *Post Human* [itinéraire : FAE Musée d'Art Contemporain, Pully, Suisse; Castello di Rivoli, Rivoli, Italie; Deste Foundation for Contemporary Art, Athènes, Grèce; Deichtorhallen Hamburg, Hambourg, Allemagne]. \*
- 1992 *Câmeres indiscretas*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelone, Espagne [itinéraire : Circulo de Bellas Artes, Madrid, Espagne]. \*
- L'Ère binaire : nouvelles interactions*, Musée communal d'Ixelles, Ixelles, Belgique [itinéraire : Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche, sous le titre *Binaera : 14 Interaktionen : Kunst und Technologie*]. \*
- La Collection : tableau inaugural*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. \*
- Pour la suite du Monde*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. \*
- 1991 *Jes : Dan Graham, Ludger Gerdes, Jeff Wall*, CIAC - Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. — Dans le cadre des Cent Jours d'art contemporain de Montréal.
- Metropolis*, Martin-Gropius-Bau, Berlin, République fédérale d'Allemagne. \*
- Un-Natural Traces : Contemporary Art from Canada*, Barbican Art Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni. \*

- 1990 *Passages de l'image*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France [itinéraire : Fundació Caixa de Pensions, Barcelone, Espagne; Wexner Center for the Arts at the Ohio State University, Columbus, Ohio, États-Unis; San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Calif., É.-U.]. \*
- 1989 *Images Critiques : Dennis Adams, Alfredo Jaar, Louis Jammes, Jeff Wall*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France. \*
- Magiciens de la Terre*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou; Grande Halle du parc de la Villette, Paris, France. \*
- Tenir l'image à distance*, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. \*
- Un' Altra Obiettività / Another objectivity / Une autre objectivité*, Centre National des Arts Plastiques, Paris, France [itinéraire : Centre per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Museo d'Arte Contemporanea, Prato, Italie]. \*
- Vad är samtida konst? / What is Contemporary Art?*, Rooseum, Malmö, Suède. \*
- 1988 *1988 Australian Biennale : From the Southern Cross : A View of World Art c. 1940-88*, Art Gallery of New South Wales & Pier 2-3, Walsh Bay, Sydney, Australie [itinéraire : National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie]. \*
- The 50th Carnegie International*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Penn., États-Unis. \*
- Utopia Post Utopia : Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., États-Unis. \*
- 1987 *Documenta 8*, Museum Fridericianum, Kassel, République fédérale d'Allemagne. \*
- L'Époque, la mode, la morale, la passion : Aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977-1987*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, France. \*
- 1985 *Aurora Borealis*, CIAC - Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal (QC), Canada. \*
- Rodney Graham, Ken Lum, Jeff Wall, Ian Wallace*, 49th Parallele, Centre for Contemporary Canadian Art/ 49<sup>e</sup> Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York, N. Y., États-Unis. \*
- 1982 *Documenta 7*, Kassel, République fédérale d'Allemagne. \*
- 1981 *Directions 1981*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., États-Unis. [itinéraire : Sarah Campbell Blaffer Gallery, University of Houston, Houston, Tex., É.-U.]. \*
- Westkunst : Zeitgenössische Kunst seit 1939 : [Today section]*, Rheinhallen Messgelände, Cologne, République fédérale d'Allemagne. [Organisation de l'exposition : Museen der Stadt Köln]. \*
- 1980 *Pluralities 1980/ Pluralités*, Galerie nationale du Canada, Ottawa (Ont.), Canada. \*
- 1973 *Pacific Vibrations*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.), Canada. \*
- 1971 *Collage Show*, Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.), Canada. \*
- 1970 *3 -> infinity : New Multiple Art*, Whitechapel Art Gallery, Londres, Angleterre, Royaume-Uni. \*
- Information, The Museum of Modern Art, New York, N. Y., États-Unis. \*
- 1969 557,087, Seattle Art Museum, Seattle, Wash., États-Unis [itinéraire : sous le titre 995,000.
- Bibliographie sélective / écrits de l'artiste / livres
- 1997 Wall, Jeff. — Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit : Essays und Interviews. — Sous la direction de Gregor Stemmerich. — Dresden : Verlag der Kunst, 1997. — 463 p.
- 1988 Wall, Jeff. — Kammerspiel de Dan Graham. — Bruxelles : Daled-Goldschmidt, 1988. — 165 p. — Repris en anglais sous le titre *Dan Graham's Kammerspiel*, Toronto : Art Metropole, 1991, 115 p.
- 1970 Wall, J[eff]. — Landscape manual. — [Vancouver : J. Wall, 1970]. — 56 p.
- Textes dans catalogues
- 1996 Wall, Jeff. — «Über das Machen von Landschaften = About making landscapes». — Jeff Wall : landscapes and other pictures. — Wolfsburg : Kunstmuseum Wolfsburg, 1996. — Repris dans *Jeff Wall*, London : Phaidon Press, 1996, p. 140-145. — P. 8-12
- 1995 Wall, Jeff. — «"Marks of indifference" : aspects of photography in, or as, conceptual art». — Reconsidering the object of art : 1965-1975. — Los Angeles : The Museum of Contemporary Art, 1995. — P. 247-267
- Wall, Jeff. — «Some sources for Warhol in Duchamp and others». — Andy Warhol, painting 1960-1986. — Luzern : Kunstmuseum Luzern, 1995. — P. 27-31
- 1993 Wall, Jeff. — «An artist and his models». — Roy Arden. — Vancouver : Contemporary Art Gallery, 1993. — Repris sous le titre «An artist and his models : Roy Arden» dans *Parachute*, n° 74 (avril/mai/juin 1994), p. 5-11. — P. 5-26
- 1992 Wall, Jeff. — «[Sans titre]». — L'ère binaire : nouvelles interactions. — Ixelles : Musée communal d'Ixelles, 1992. — Texte français et anglais. — N. p.
- 1990 Wall, Jeff. — «Four essays on Ken Lum = Vier essays over Ken Lum». — Ken Lum. — Winnipeg : Winnipeg Art Gallery; Rotterdam : Witte de With, 1990. — Texte anglais et néerlandais. — P. 25-78
- 1989 Graham, Dan; Wall, Jeff. — «Les aspects optiques du pavillon des enfants = Children's Pavilion». — Dan Graham, Jeff Wall : «Children's Pavilion». — [Lyon] : FRAC Rhône-Alpes; Marseille : Galerie Roger Pailhas, 1989. — Texte français et anglais. — P. 6-7
- Wall, Jeff. — «Photography and liquid intelligence». — Une autre objectivité = Another objectivity. — Paris : Centre National des Arts Plastiques; Prato : Centre per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci; Milan : Idea Books, 1989. — Repris dans *Jeff Wall*, London : Phaidon Press, 1996, p. 102. — P. 231-232
- Wall, Jeff. — «Théâtre-loge avec son plan exposé comme un signe lumineux». — Bestiarium jardin-théâtre : art contemporain. — Poitiers : Entrepôt-Galerie du Confort Moderne, 1989. — Repris en anglais sous le titre «Loge theater with its plan displayed as an illuminated sign» dans *Theatergarten Bestiarium : the garden as theater as museum*, Long Island City : The Institute for Contemporary Art, P. S. 1 Museum; Cambridge : The MIT Press, 1989, p. 56-57. — P. 120
- 1988 Wall, Jeff. — «Bezugspunkte im Werk von Stephan Balkenhol». — Stephan Balkenhol. — Basel : Kunsthalle Basel;

- Frankfurt am Main : Portikus; Nürnberg : Kunsthalle Nürnberg, 1988. — Repris en anglais sous le titre «An outline of a context for Stephan Balkenhol's work», dans *Stephan Balkenhol : über Menschen und Skulpturen = About men and sculpture*, Stuttgart : Cantz, 1992, p. 98-101. — Repris en français sous le titre «Esquisse d'un contexte pour l'œuvre de Stephan Balkenhol», dans *Stephan Balkenhol*, Paris : Dis Voir, 1997, p. 9-13. — Repris en anglais dans *Jeff Wall*, London : Phaidon Press, 1996, p. 94-101
- Wall, Jeff. — «Into the forest : two sketches for studies of Rodney Graham's work». — Rodney Graham. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1988. — Repris en français sous le titre «Dans la forêt : deux ébauches d'étude sur l'œuvre de Rodney Graham», dans *Dans la forêt : deux ébauches d'étude sur l'œuvre de Rodney Graham : suivi de Lenz par Rodney Graham*, Bruxelles : Yves Gevaert ; Émile Van Balberghe, 1996, (Documenta et Opuscula ; n° 17), p. 4-22. — Repris dans *Rodney Graham, works from 1976-1994*, Toronto : Gallery of York University; Bruxelles : Yves Gevaert; Chicago : The Renaissance Society at the University of Chicago, 1996, p. 11-26. — P. 9-37
- Wall, Jeff. — «La mélancolie de la rue : idyll and monochrome in the work of Ian Wallace 1967-82». — Ian Wallace : selected works 1970-87. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1988. — Repris en anglais et en français, sous le titre «La mélancolie de la rue : l'idylle et le monochrome dans le travail de Ian Wallace 1967-82», dans *Ian Wallace : images*, Saint-Étienne : Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Étienne, 1989, p. 6-25. — P. 63-75
- 1987 Wall, Jeff. — «The storyteller». — Documenta 8. — Kassel : Museum Fridericianum, 1987. — Repris en anglais et en allemand dans *The Storyteller*, Frankfurt am Main : Museum für Moderne Kunst, 1992, p. 5-7. — P. 270-271
- 1985 Wall, Jeff. — «[Sans titre]». — Nouvelle Biennale de Paris 1985. — Paris : Electra Moniteur, 1985. — Texte français et anglais. — P. 220
- 1984 Wall, Jeff. — «Dan Graham's Kammerspiel». — Dan Graham. — Perth : The Art Gallery of Western Australia, 1984. — Repris dans *Real Life Magazine*, n° 14 (Summer 1985), p. 14-18 et n° 15 (Winter 1985/1986), p. 20-40
- Wall, Jeff. — «Gestus». — Ein anderes Klima : Aspekte des Schönheit in der zeitgenössischen Kunst = A different climate : aspects of beauty in contemporary art. — Düsseldorf : Städtische Kunsthalle, 1984. — Texte allemand et anglais. — Repris en français dans *La Nouvelle Biennale de Paris 1985*, Paris : Electra-Moniteur, 1985. — Repris en anglais dans *Jeff Wall*, London : Phaidon Press, 1996, p. 74. — P. 37
- 1981 Wall, Jeff. — «The destroyed room : Picture for women». — Directions 1981. — Washington : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1981. — P. 30
- 1979 Wall, Jeff. — «To the spectator». — Jeff Wall : installation of Faking death (1977), The destroyed room (1978), Young workers (1978), Picture for women (1979). — Victoria : Art Gallery of Greater Victoria, 1979. — P. [4-5]
- 1971 Wall, Jeff. — «[Sans titre]». — The collage show. — Vancouver : Fine Arts Gallery, University of British Columbia, 1971. — N. p.
- Textes dans livres
- 1996 Wall, Jeff. — «Monochrome and photojournalism in On Kawara's today paintings». — Robert Lehman lectures on contemporary art, no. 1. — New York : Dia Center for the Arts, 1996
- 1993 Wall, Jeff. — «The body is the present». — Witte de With : the lectures 1992. — Rotterdam : Witte de With, 1993
- 1991 Wall, Jeff. — «Gedanken - Fluß (a certain flow of thought) : for Antoine Laroche». — Innenräume. — Köln : Verlag Walther König; König : Edition Anna Friebe, 1991. — P. 25-27
- Wall, Jeff. — «Traditions and counter-traditions in Vancouver art : a deeper background for Ken Lum's work». — The lectures 1990. — Rotterdam : Witte de With; Gent : Imschoot, 1991. — Transcription d'une conférence donnée au Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas. — Repris dans *Càmeres indiscretas*, Barcelona : Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992, p. 102-111. — P. 67-81
- Wall, Jeff. — «Wie ich ein Foto-Konzeptkunstwerk machte». — Jahresring Nr. 38. — Köln : Oktagon, 1991. — P. 355-357
- 1990 Wall, Jeff. — «My photographic Production = Meine photographische Produktion». — Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst : Symposium der Akademie Schloss Solitude, 6-7 Dezember 1989. — Stuttgart : Cantz, 1990. — P. 57-82
- 1973 Wall, Jeff. — «Cine-text (excerpts) 1971». — Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972 [...]. — Sous la direction de Lucy R. Lippard. — New York : Praeger, 1973. — P. 213-214
- 1969 Wall, Jeff. — «Meaningness». — Free Media Bulletin No. 1. — Sous la direction de Duane Lunden, Jeff Wall et Ian Wallace. — Vancouver : Intermedia Press, 1969
- Textes dans périodiques
- 1997 Wall, Jeff. — «[Jeff Wall]». — Transcript. — Vol. 2, no. 3 (1997). — Transcriptions d'extraits du vidéo *Jeff Wall*, London : Whitechapel Art Gallery, 1996, et d'une conférence de Jeff Wall à la Whitechapel Art Gallery. — P. 5-29
- 1989 Graham, Dan; Wall, Jeff. — «Children's Pavilion». — Spazio Umano/Human Space. — No. 2 (June 1989). — Repris dans *Fisrt Tyne international 1990 : a new necessity*, [S.] : Tyne International, 1990, p. 16-19. — Repris en français sous le titre «Children's Pavilion, 1989 / Pavillons des enfants, 1989», dans Dan Graham, *Ma position : écrits sur mes œuvres, vol. 1*, Villeurbanne : Nouveau Musée/Institut : Presses du Réel, 1992, (Écrits d'artistes), p. 196-204. — P. 68-75
- 1985 Wall, Jeff. — «Anmerkungen zu "Movie audience"». — Kunstforum International. — Vol. 81 (Okt./Nov. 1985). — Repris dans *Jeff Wall*, Münster : Westfälischer Kunstverein, 1988, p. 46-52. — P. 144-145
- 1984 Wall, Jeff. — «Unity and fragmentation in Manet». — Parachute. — N° 35 (été 1984). — Repris dans *Jeff Wall*, London : Phaidon Press, 1996, p. 78-89. — P. 5-7
- 1983 Wall, Jeff. — «The site of culture, contradiction, totality and the avant-garde». — Vanguard. — Vol. 12, no. 4 (May 1983). — P. 18-19
- 1969 Wall, Jeff. — «A New York show that fails». — The Province. —

(Jan. 31, 1969). — Supplément «Spotlight». — Vancouver. — P. 12  
 Wall, Jeff. — «A show that poses the phenomenon of taste». —  
 The Province. — (Jan. 1969). — Supplément «Spotlight». —  
 Vancouver. — P. 12-13  
 Wall, Jeffrey. — «Vancouver». — Artforum. — Vol. 7, no. 10  
 (Summer 1969). — P. 70-71

Thèse manuscrite

1970 Wall, Jeff. — Berlin Dada and the notion of context. — 1970. —  
 Mémoire de maîtrise, University of British Columbia, Vancouver

Écrits sur l'artiste / catalogues d'expositions particulières

1999 Lussier, Réal. — Jeff Wall. — Montréal : Musée d'art  
 contemporain de Montréal, 1999  
 1997 Brougher, Kerry. — Jeff Wall. — Los Angeles : The Museum of  
 Contemporary Art; Zürich : Scalo Verlag, 1997. — 162 p.  
 1996 Jeff Wall : landscapes and other pictures. — Wolfsburg :  
 Kunstmuseum Wolfsburg, 1996. — 88 p.  
 Jeff Wall : space and vision. — München : Lenbachhaus  
 München : Schirmer / Mosel, 1996. — 91 p.  
 1995 Jeff Wall. — Chicago : Museum of Contemporary Art; Paris :  
 Galerie nationale du Jeu de Paume; London : Whitechapel Art  
 Gallery, 1995. — 96 p.  
 1994 Jeff Wall. — Madrid : Museo Nacional Centro de Arte  
 Reina Sofia, 1994. — 24 p.  
 Jeff Wall. — Tilburg : De Pont Foundation for Contemporary Art,  
 1994. — 47 p.  
 Jeff Wall : Restoration. — Düsseldorf : Kunsthalle  
 Düsseldorf; Luzern : Kunstmuseum Luzern, 1994. — 60 p.  
 1993 Children's pavilion : Dan Graham en Jeff Wall : Een kinder  
 paviljoen voor Rotterdam. — Rotterdam : Rotterdamse  
 Kunststichting, 1993. — 20 p.  
 Jeff Wall : Dead troops talk. — Luzern : Kunstmuseum Luzern;  
 Dublin : The Irish Museum of Modern Art; Hamburg :  
 Deichtorhallen, 1993. — 52 p.  
 1992 Jeff Wall. — Humlebaek : Louisiana Museum, 1992. — 47 p.  
 Notes on a work by Jeff Wall. — San Diego : Museum of  
 Contemporary Art, 1992. — N. p.  
 1990 Jeff Wall. — Pittsburgh : The Carnegie Museum of Art, 1990. —  
 [8] p. — (Forum; n° 1). — Dépliant  
 Dufour, Gary. — Jeff Wall 1990. — Vancouver : Vancouver Art  
 Gallery, 1990. — 119 p.  
 1988 Jeff Wall. — Münster : Westfälischer Kunstverein, 1988. — 68 p.  
 Jeff Wall. — Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1988. — 28 p.  
 1984 Jeff Wall : Transparencies. — London : Institute of Contemporary  
 Arts; Basel : Kunsthalle, 1984. — [40] p.  
 1983 Jeff Wall. — Chicago : The Renaissance Society at the University  
 of Chicago, 1983. — 12 p.  
 1979 Jeff Wall : installation of Faking death (1977), The destroyed  
 room (1978), Young workers (1978), Picture for women (1979). —  
 Victoria : Art Gallery of Greater Victoria, 1979. — [16] p.

Catalogue d'exposition en collaboration

1989 Dan Graham, Jeff Wall : "Children's Pavilion". — [Lyon] : FRAC  
 Rhône-Alpes; Marseille : Galerie Roger Pailhas, 1989. — 32 p.

Livres

1996 Duve, Thierry de; Péleuc, Arielle; Groys, Boris. — Jeff Wall. —  
 London : Phaidon Press, 1996. — 160 p.  
 1995 Migayrou, Frédéric. — Jeff Wall : simple indication. — Bruxelles :  
 La Lettre volée, 1995. — 171 p. — (Singulartés)  
 1992 Linsley, Robert; Auffermann, Verena. — Jeff Wall : The  
 storyteller. — Frankfurt am Main : Museum für Moderne Kunst,  
 1992. — 77 p.  
 1986 Jeff Wall : Transparencies. — München : Schirmer/Mosel,  
 1986. — 111 p.

Textes dans catalogues

1999 Gingras, Nicole. — «De l'invisible et d'autres préoccupations photogra-  
 phiques». — Jeff Wall : œuvres de 1990-1998. — Montréal : Musée  
 d'art contemporain de Montréal, 1999. — P. 15-21  
 Lussier, Réal. — «Regard sur les années 90» — Jeff Wall : œuvres  
 1990-1998. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal,  
 1999. — P. 9-13  
 1997 Brougher, Kerry. — «The photographer of modern life». —  
 Jeff Wall. — Los Angeles : The Museum of Contemporary Art;  
 Zürich : Scalo Verlag, 1997. — P. 13-41  
 1996 Chevrier, Jean-François. — «Die dunkle Seite einer  
 Glücksverheißung». — Jeff Wall : space and vision. — München :  
 Lenbachhaus München : Schirmer / Mosel, 1996. — P. 25-32  
 Winkel, Camiel van. — «Figur im Grund versinkend = Figure goes  
 to ground». — Jeff Wall : landscapes and other pictures. —  
 Wolfsburg : Kunstmuseum Wolfsburg, 1996. — P. 14-22  
 1995 Chevrier, Jean-François. — «Jeu, drame, énigme». — Jeff Wall. —  
 Chicago : Museum of Contemporary Art; Paris : Galerie nationale  
 du Jeu de Paume; London : Whitechapel Art Gallery, 1995. —  
 Aussi en anglais sous le titre «Play, drama, enigma»,  
 p. 11-15. — P. 16-21  
 Fer, Briony. — «L'espace de l'anxiété». — Jeff Wall. — Chicago :  
 Museum of Contemporary Art; Paris : Galerie nationale du Jeu de  
 Paume; London : Whitechapel Art Gallery, 1995. — Aussi en  
 anglais sous le titre «The space of anxiety», p. 23-26. — P. 28-32  
 1994 Newman, Michael. — «The true appearance of Jeff Wall's  
 pictures». — Jeff Wall. — Tilburg : De Pont Foundation for  
 Contemporary Art, 1994. — P. 27-47  
 Péleuc, Arielle. — «Cette "inquiétante étrangeté"». — Jeff Wall :  
 Restoration. — Düsseldorf : Kunsthalle Düsseldorf; Luzern :  
 Kunstmuseum Luzern, 1994. — Aussi en anglais sous le titre  
 «The "uncanny"», p. 46-54. — P. 39-45  
 Schwander, Martin. — «Jeff Wall interviewed by Martin  
 Schwander». — Jeff Wall : Restoration. — Düsseldorf :  
 Kunsthalle Düsseldorf; Luzern : Kunstmuseum Luzern, 1994. —  
 Repris sous le titre «Restoration : interview with Martin  
 Schwander» dans *Jeff Wall*, London : Phaidon Press, 1996, p.  
 126-139. — P. 22-30  
 Stals, José Lebrero. — «Paisajes y fisonomías en la  
 ciudad = Landscapes and physiognomies in the city». —

- Jeff Wall. — Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. — Texte espagnol et anglais. — N. p.
- Wagner, Frank. — «Fragen an Jeff Wall». — Erzeugte Realitäten I : Jeff Wall : Das Computergenerierte Historienbild. — Berlin : Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, 1994. — Dépliant. Entretien. — N. p.
- 1993 Atkinson, Terry. — «Dead troops talk». — Jeff Wall : Dead troops talk. — Luzern : Kunstmuseum Luzern; Dublin : The Irish Museum of Modern Art; Hamburg : Deichtorhallen, 1993. — P. 29-45
- 1990 Dufour, Gary. — «Against the reality/fiction of history». — Jeff Wall 1990. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1990. — P. 58-63
- Marin, Louis. — «Jeff Wall : Eviction struggle, 1988 : une image, d'Apollon à Dionisos». — Passages de l'image. — Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1990. — P. 182-185
- Zaslav, Jerry. — «Faking nature and reading history : the mindfulness toward reality in the dialogical world of Jeff Wall's pictures». — Jeff Wall 1990. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1990. — P. 64-103
- 1989 Migayrou, Frédéric. — «Partages du reflet = Shared reflections». — Dan Graham, Jeff Wall : "Children's Pavilion". — [Lyon] : FRAC Rhône-Alpes; Marseille : Galerie Roger Pailhas, 1989. — Texte français et anglais. — P. 10-22
- 1988 Migayrou, Frédéric. — «Transfiguration des types». — Jeff Wall. — Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1988. — P. 12-26
- Solomon-Godeau, Abigail. — «Beyond the simulation principle». — Utopia post utopia : configurations of nature and culture in recent sculpture and photography. — Boston : The Institute of Contemporary Art; Cambridge : The MIT Press, 1988. — P. 82-99
- 1984 Wallace, Ian. — «Jeff Wall's transparencies». — Jeff Wall : transparencies. — London : Institute of Contemporary Arts; Basel : Kunsthalle, 1984. — P. [7-21]
- Textes dans livres
- 1998 Rochlitz, Rainer. — «Arguments esthétiques». — Définitions de la culture visuelle III : art et philosophie. — Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1998. — (Conférences et colloques; n° 5). — P. 141-151
- 1997 Ammann, Jean-Christophe. — «[Sans titre]». — Jeff Wall : Odradek, Táboritská 8, Prag, 18. Juli 1994. — Frankfurt am Main : Museum für Moderne Kunst, [vers 1997]. — Feuilleton. — Texte anglais et allemand. — N. p.
- 1996 Duve, Thierry de. — «The mainstream and the crooked path». — Jeff Wall. — London : Phaidon Press, 1996. — P. 24-55
- Groys, Boris. — «Life without shadows». — Jeff Wall. — London : Phaidon Press, 1996. — P. 56-67
- Pélenc, Arielle. — «Interview». — Jeff Wall. — London : Phaidon Press, 1996. — Entretien avec Jeff Wall. — P. 6-22
- 1992 Linsley, Robert. — «Jeff Wall : The storyteller». — Jeff Wall : The storyteller. — Frankfurt am Main : Museum für Moderne Kunst, 1992. — P. 25-35
- 1990 «Evening forum : Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace, Lawrence Weiner : moderated by Willard Holmes». — An evening forum at the Vancouver Art Gallery with Terry Atkinson, Jeff Wall, Ian Wallace and Lawrence Weiner : February 1990. — Vancouver : Vancouver Art Gallery, 1990. — (VAG Documents series; n° 2). — P. 7-48
- 1986 Barents, Els. — «Typology, luminescence, freedom : selections from a conversation with Jeff Wall». — Jeff Wall : Transparencies. — München : Schirmer/Mosel, 1986. — Entretien. — Repris en français, sous le titre «Typologie, luminescence, liberté (extraits d'une conversation avec Jeff Wall) dans Jeff Wall, Villeurbanne : Le Nouveau Musée, 1988, p. 3-11. — P. 95-104
- Textes dans périodiques
- 1997 Bryson, Norman. — «Jeff Wall : enlightenment boxes». — Art + Text. — No. 56 (Feb./Apr. 1997). — P. 57-63
- Bryson, Norman. — «Too near, too far». — Parkett. — No. 49 (May 1997). — P. 85-89
- Jones, Bill. — «The truth is out there : Jeff Wall & late-century pictorialism». — On Paper. — Vol. 1, no. 6 (July/Aug. 1997). — P. 20-23
- Pontbriand, Chantal. — «The non-sites of Jeff Wall». — Parkett. — No. 49 (May 1997). — P. 98-102
- Schorr, Collier. — «The pine on the corner and other possibilities». — Parkett. — No. 49 (May 1997). — P. 112-118
- 1996 Baltz, Lewis. — «Jeff Wall, peintre de la vie moderne». — L'Architecture d'Aujourd'hui. — N° 305 (juin 1996). — Texte français et anglais. — P. 12-15
- Freedman, Adele. — «Vancouver to Paris». — Canadian Art. — Vol. 13, no. 1 (Spring 1996). — P. 38-47
- Gardner, Belinda. — «Im Gespräch mit Jeff Wall : Lakonie der Landschaft». — Neue Bildende Kunst. — (Aug./Sept. 1996). — Entretien. — P. 34-41
- Müller, Jürgen; Heusel, Thomas. — «History begins now : ein Interview mit Jeff Wall im Kunstmuseum Wolfsburg». — Neue Zürcher Zeitung. — (29. Juli 1996). — Entretien. — Zurich. — P. 15
- Vine, Richard. — «Wall's wager». — Art in America. — Vol. 84, no. 4 (Apr. 1996). — P. 86-93
- 1995 Bonnet, Anne-Marie; Metzger, Rainer. — «Eine demokratische, Eine Bourgeoise Tradition der Kunst : Ein Gespräch mit Jeff Wall». — Artis. — Nr. 47 (Feb./März 1995). — Entretien. — P. 46-51
- Newman, Michael. — «Jeff Wall's pictures : knowledge and enchantment». — Flash Art. — Vol. 28, no. 181 (Mar./Apr. 1995). — P. 77-81
- Pieroni, Augusto. — «Verso L'immagine globale». — Opening : Trimestriale di Arte Contemporanea. — Vol. 9, no. 25 (Summer 1995). — Entretien. — Rome. — P. 14-15
- 1994 Bickers, Patricia. — «Wall pieces». — Art Monthly. — No. 179 (Sept. 1994). — Entretien. — P. 3-7
- Gardner, Belinda. — «Dialektik der Schönheit : Dead Troops Talk : "Transparencies" von Jeff Wall in der südlichen Deichtorhalle». — Hamburger Rundschau. — Nr. 10 (3. März 1994). — Entretien. — Hamburg. — P. 52-53
- Lewis, Mark. — «An interview with Jeff Wall». — Public. — No. 9 (1994). — P. 54-61
- Millar, Jeremy. — «Jeff Wall : digital phantoms». — Creative Camera. — No. 326 (Feb./Mar. 1994). — Entretien. — P. 24-28
- Muniz, Vik. — «Angels don't fly too well in photographs». — Blind Spot. — No. 4 (1994). — Entretien. — N. p.
- 1993 Crow, Thomas. — «Profane illuminations : social history and the art of Jeff Wall». — Artforum. — Vol. 31, no. 6 (Feb. 1993). — P. 62-69

- Watson, Scott. — «Apocalypse now : Jeff Wall's recent photoworks reconfigure our historical moment». — *Canadian Art*. — Vol. 10, no. 4 (Winter/Dec. 1993). — P. 40-45
- 1992 Bellavance, Guy. — «Photopolis : Photo-police». — *Parachute*. — N° 68 (oct./ nov./ déc. 1992). — P. 9-15
- Seamon, Roger. — «The uneasy sublime : defiance and liberal melancholy in Jeff Wall's documentary spectacle». — *Parachute*. — N° 66 (avril/ mai/ juin 1992). — P. 11-19
- 1990 Chevrier, Jean-François. — «Jeff Wall : L'académie intérieure». — *Galleries Magazine*. — N° 35 (févr./mars 1990). — Entretien avec Jeff Wall. — Texte français et anglais. — Repris en anglais sous le titre «The interiorized academy» dans *Jeff Wall*, London : Phaidon Press, 1996, p. 104-110. — P. 96-103, 138, 140
- Clark, T. J.; Guilbaut, Serge; Wagner, Anne. — «Representations, suspicions and critical transparency : an interview with Jeff Wall». — *Parachute*. — N° 59 (juill./août/sept. 1990). — Repris dans *Jeff Wall*, London : Phaidon Press, 1996, p. 112-124. — P. 4-10
- David, Catherine. — «Ouverture : Nanni Moretti : Bruce Nauman : Jeff Wall». — *Parachute*. — N° 60 (oct./nov./déc. 1990). — P. 24-28
- Jones, Bill. — «False documents : a conversation with Jeff Wall». — *Arts Magazine*. — Vol. 64, no. 9 (May 1990). — Entretien. — P. 50-55
- Tazi, Nadia. — «Quand passe l'image». — *L'Autre Journal*. — N° 5 (oct. 1990). — Entretien. — Paris. — P. 184-188
- 1989 «Jeff Wall : Three excerpts from a discussion with T. J. Clark, Claude Gintz, Serge Guilbaut and Anne Wagner». — *Parkett*. — No. 22 (Dec. 1989). — P. 82-85
- Pélenc, Arielle. — «Jeff Wall : excavation of the image». — *Parkett*. — No. 22 (Dec. 1989). — P. 78-80
- 1988 Francblin, Catherine. — «Jeff Wall, la pose et la vie». — *Art Press*. — N° 123 (mars 1988). — Repris en anglais dans *Jeff Wall*, New York : Marian Goodman Gallery, 1989, n. p. — P. 24-27
- 1987 Gale, Peggy. — «Outsiders in : West-coast perspectives from Jeff Wall and Ian Wallace». — *Canadian Art*. — Vol. 4, no. 2 (Summer/June 1987). — P. 56-61
- 1982 Kuspit, Donald B. — «Looking up at Jeff Wall's modern appassionamento». — *Artforum*. — Vol. 20, no. 7 (Mar. 1982). — P. 52-56
- 1980 Graham, Dan. — «The destroyed room of Jeff Wall». — *Real Life Magazine*. — (Mar. 1980). — P. 6



## Liste des œuvres

1. *The Pine on the Corner*, 1990  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
119 x 149 cm, édition de 3  
Collection de la Vancouver Art Gallery, Vancouver
2. *An Octopus*, 1990  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
182 x 229 cm, édition de 2  
Collection de la Fondation Cartier, Paris
3. *The Stumbling Block*, 1991  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
229 x 331 cm, œuvre unique  
Collection de la Ydessa Hendeles  
Foundation, Toronto
4. *The Vampires' Picnic*, 1991  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
229 x 335 cm, œuvre unique  
Collection du Musée des beaux-arts du Canada
5. *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of  
a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)*, 1992  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
229 x 417 cm, œuvre unique  
Collection de David N. Pincus, Philadelphie
6. *The Giant*, 1992  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
39 x 48 cm, édition de 8  
Avec l'aimable permission de l'artiste
7. *Adrian Walker, artist, drawing from a  
specimen in a laboratory in the Department  
of Anatomy at the University of  
British Columbia, Vancouver*, 1992  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
119 x 164 cm, édition de 3  
Collection de la De Pont Foundation  
for Contemporary Art, Tilburg
8. *Restoration*, 1993  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
119 x 489 cm, édition de 2  
Collection Goetz, Munich
9. *Diagonal Composition*, 1993  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
40 x 46 cm, édition de 10  
Avec l'aimable permission de l'artiste
10. *A Hunting Scene*, 1994  
Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas,  
167 x 237 cm, édition de 2  
Collection d'Art Contemporain  
Fundacio «la Caixa», Barcelone

11. *Insomnia*, 1994

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
173 x 214 cm, édition de 2  
Collection Hamburger Kunsthalle, Hambourg

12. *Untangling*, 1994

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
189 x 223 cm, édition de 2  
Collection Wolfsburg Kunstmuseum, Wolfsburg

13. *Man in Street*, 1995

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
52,7 x 132 cm, édition de 4  
Collection du Musée d'Art Contemporain  
de Rochechouart, Rochechouart

14. *A Sunflower*, 1995

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
73 x 90 cm, édition de 4  
Avec l'aimable permission de l'artiste

15. *Swept*, 1995

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
174,8 x 216,2 cm, édition de 2  
Avec l'aimable permission de  
Johnen & Schöttle, Cologne

16. *Sunken Area*, 1996

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
219 x 274 cm, édition de 2  
Avec l'aimable permission de  
Johnen & Schöttle, Cologne

17. *Volunteer*, 1996

Épreuve à la gélatine argentique sur papier  
207 x 274 cm, édition de 2  
Avec l'aimable permission de la  
Marian Goodman Gallery, New York

18. *Passerby*, 1996

Épreuve à la gélatine argentique sur papier  
229 x 335 cm, édition de 2  
Collection de Chara Schreyer, Californie  
Avec l'aimable permission de Thea  
Westreich Art Advisory Services, New York

19. *Citizen*, 1996

Épreuve à la gélatine argentique sur papier  
192 x 244 cm, édition de 2  
Collection du Musée d'art contemporain  
de Montréal

20. *Cyclist*, 1996

Épreuve à la gélatine argentique sur papier  
213 x 295, édition de 2  
Collection de Rudiger Schöttle, Munich

21. *Housekeeping*, 1996

Épreuve à la gélatine argentique sur papier  
203 x 260 cm, édition de 2  
Avec l'aimable permission de la  
Marian Goodman Gallery, New York

22. *Office Hallway, Spring St., Los Angeles*, 1997

Épreuve à la gélatine argentique sur papier  
201,9 x 242,3 cm, édition de 2  
Avec l'aimable permission de la  
Marian Goodman Gallery, New York

23. *A Partial Account (of events taking place  
between the hours of 9:35 a.m. and 3:22 p.m.,  
Tuesday, 21 January 1997)*, 1997

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
56 x 402,4 cm pour chacune des deux parties,  
édition de 2  
Avec l'aimable permission de la  
Rudiger Schöttle Gallery, Munich

24. *A Villager from Aricaköyü arriving in  
Mahmutbey — Istanbul, September, 1997*, 1997

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
209,3 x 271,4 cm, édition de 2  
Collection du Hirshhorn Museum and  
Sculpture Garden, Smithsonian Institution  
Legs Joseph H. Hirshhorn, 1998

25. *Just Washed*, 1997

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
47 x 51,8 cm, édition de 8  
Avec l'aimable permission de l'artiste

26. *River Road*, 1997

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
90 x 119 cm, édition de 4  
Collection privée  
Avec l'aimable permission de la  
Galerie Hauser & Wirth, Zurich

27. *Diagonal Composition 2*, 1998

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
52,7 x 63,7 cm, édition de 8  
Avec l'aimable permission de l'artiste

28. *Green Rectangle*, 1998

Cibachrome, lumière fluorescente,  
caisson d'aluminium et plexiglas  
129,5 x 163 cm, édition de 3  
Avec l'aimable permission de la  
Marian Goodman Gallery, New York









