

Foreword

The subject of globalization is on everyone's lips. Economic, political, social, and also cultural changes are taking place before our eyes without our being able to take in the host of meanings that accompany these processes. There is much that remains unclear unless it is supplemented by concrete experiences. By combining some of the different aspects mentioned here, Allan Sekula's works provide this concretization. His combination of photography and essay, performance and critical journalism, makes Sekula—since his participation in Documenta 11 at the latest—one of the most interesting personalities in the field of contemporary art to engage with these issues of global change.

In this exhibition, the Generali Foundation has succeeded in presenting a unique overview of his works. It is the first exhibition in Austria devoted solely to this artist and, at the same time, the first exhibition in Europe to include his earliest works as well as his most recent projects. With this exhibition, the production of a comprehensive catalogue, and the archive it has established, the Generali Foundation is not just playing a pioneering role in the reception of an important photographer of our times. More than this, it has once again positioned itself in the field it has so successfully "tilled" before in the past: conceptual, critical art that confronts pressing questions of the present day, connecting areas that seem so hard to understand when taken in isolation: economy, politics, social issues—and art.

In some of his works, Allan Sekula turns his attention to the sea as a forgotten arena of globalization. The sea was not only used to transport goods, but also generally to forge links between the continents. As a company that has its roots and parent branch in the port city of Triest, we have always been in a position to appreciate the sea's connective character. Knowing one's own origins as a starting point for forward-looking activity: once again, an exhibition at the Generali Foundation proves to be an innovative indicator showing the connection between good traditions and socio-political issues with a bearing on the future.

Dietrich Karner
President Generali Foundation

Fotografie zwischen Dokumentation und Theatralität: In, entlang von und durch Fotografien sprechen

Allan Sekula agiert als Künstler, Autor und Kritiker, und in all diesen Bereichen ist sein Werk gleichermaßen für viele KünstlerInnen wie für TheoretikerInnen von maßgeblichem Einfluss. Wie bei einigen anderen seiner KünstlerkollegInnen, die ihre intellektuellen Wurzeln in den späten sechziger Jahren haben, ist es auch sein Bestreben, seine künstlerische Arbeit aus konkreten Lebenssituationen heraus zu schaffen. So gründet sich Allan Sekulas Interesse an der Theorie der Fotografie aus den praktischen Problemen, denen er bei der Konzeption seiner fotografischen Arbeiten begegnet. Umgekehrt wird sein künstlerisches und fotografisches Werk wiederum von den Erkenntnissen aus seinen Theoriestudien gespeist. Aus diesem Konglomerat von wechselseitigen Bezügen hat sich ein einzigartiges Werk entwickelt, dessen Bedeutung und Tragweite erst in jüngerer Zeit von einem größeren Kreis erkannt wurde.

In der vorliegenden Publikation, die zu einer Ausstellung in der Generali Foundation erscheint, werden das künstlerische Werk und dazugehörige Texte von Allan Sekula so umfassend wie möglich vorgestellt. Zahlreiche, bis dato noch nie veröffentlichte Werke aus der Frühzeit des Künstlers finden darin Eingang und werden zu seinem gegenwärtigen Schaffen in Beziehung gestellt. Umfangreiche Werkblöcke wie *Fish Story* (1989–95) oder *Geography Lesson* (1986 und 1997), die bereits in eigenen, noch erhältlichen Publikationen dokumentiert sind und für sich eine Ausstellung und eine Publikation füllen, wurden ausgespart. Das betrifft bedauerlicherweise auch die theoretischen Texte Sekulas über Fotografie, die ebenfalls für sich allein einen eigenen Band erfordern. Anhand eines Gespräches, das Benjamin H.D. Buchloh mit Allan Sekula für uns geführt hat und das in redigierter Form hier veröffentlicht wird, findet jedoch eine Dokumentation über dessen künstlerischen Werdegang, Arbeitsweise und theoretischen Hintergrund in sehr anschaulicher Form Eingang. Dieser Umstand ermöglicht es mir in dieser Einleitung, mich auf einige Besonderheiten im Werk von Allan Sekula zu

Sabine Breitwieser

Photography between Documentation and Theatricality: Speaking within, alongside, and through Photographs

Allan Sekula is active as an artist, writer, and critic. In all of these fields, his work has an equally great influence on both a number of artists as well as theorists. Like several other of his fellow artists who also have their intellectual roots in the late sixties, he tries to construct works from within concrete life situations. His interest in the theory of photography thus also emerges from the practical problems he encounters during the conception of his photographic works. In turn, his artistic and photographic works draw on insights from his theoretical studies. This conglomerate of mutual references has led to the development of a unique body of work whose significance and consequences have only recently been recognized by a broader audience.

The present publication, produced for an exhibition at the Generali Foundation, presents the artistic work and related texts by Allan Sekula as comprehensively as possible. It includes a number of works from the artist's early period that have never before been published, with a line being drawn from these to his current projects. Large groups of works such as *Fish Story* (1989–95) or *Geography Lesson* (1986 and 1997) were left out, as they are already documented in available publications and fill a whole exhibition and publication on their own. This is unfortunately also the case with Sekula's theoretical writings about photography, which, too, would require an entire book to themselves. However, a conversation with Allan Sekula carried out by Benjamin H.D. Buchloh on our behalf is published here in edited form, and provides a very vivid documentation of Sekula's artistic development, working methods, and theoretical background. This allows me to concentrate in this introduction on some special features in Allan Sekula's work, features that to a certain extent acted as guidelines for this exhibition and publication project. The retrospective look we cast at his work was informed by a very specific focus: his interest in the theatrical, an aspect that the reception



Sculpture Commemorating the 102nd Anniversary of the University of California | Skulptur zur Erinnerung an den 102. Jahrestag der University of California, 1970

konzentrieren, die in einem gewissen Rahmen auch als Leitbild für dieses Ausstellungs- und Publikationsprojekt dienten. Der retrospektive Blick, den wir auf das Werk von Allan Sekula warfen, war von einer speziellen Intention getragen: sein Interesse am Theatralischen, das im Rahmen der Rezeption seines Werkes in Bezug auf Fragen der Dokumentarfotografie etwas ins Hintertreffen geraten ist.

Wie zahlreiche andere StudentInnen seiner Generation war Sekula von der Anti-Vietnamkriegs-Bewegung und den Ereignissen des Mai '68 geprägt. Er studierte zu dieser Zeit an der University of California in San Diego und belegte Kurse bei dem der Frankfurter Schule zugehörigen Philosophen Herbert Marcuse. Die Universität von San Diego war im näheren Umfeld von Militärlagern gelegen, und Militärjets, die den Campus überflogen, erinnerten das Lehrpersonal und die StudentInnen in regelmäßigen Abständen an den Vietnamkrieg. Begegnungen mit verzweifelten Deserteuren oder Soldaten, die um Hilfe bei der

of his work in terms of issues related to documentary photography has pushed somewhat into the background.

Allan Sekula, like many other students of his generation, was influenced by the anti-Vietnam War movement and the events of May '68. At the time, Sekula was studying at the University of California at San Diego, and attended courses given by the philosopher Herbert Marcuse, a representative of the Frankfurt School. The university in San Diego was situated near military camps, and military jets flying over the campus regularly reminded the staff and students of the Vietnam War. Encounters with despairing deserters, or with soldiers asking for help to desert, were no rare occurrences. By 1970, in the wake of this politicization, Sekula had produced sculptures, installations, and public actions, of which only photographic records remain. In the central plaza on the campus, which was designated as a "free speech" area, Sekula installed a sandbox surrounded by barbed wire, with a sign saying "Property of the Regents of the University of

Desertion baten, waren keine Seltenheit. Im Zuge dieser Politisierung Sekulas entstanden um 1970 Skulpturen, Installationen und Aktionen im öffentlichen Raum, die nur mehr als fotografische Dokumentationen existieren. Auf dem zentralen Platz am Universitätsgelände, welcher der Redefreiheit gewidmet war, installierte Sekula eine mit Stacheldraht umgebene Sandkiste mit einem Schild, das die Aufschrift „Eigentum der Universität von Kalifornien. Zutritt oder Durchgang jederzeit widerrufbar“ trug. Während der Stacheldraht von einem aufgelassenem Militärabschuss-Gelände aus dem Zweiten Weltkrieg nahe des Campus stammte, war das Schild von einem Begrenzungszaun des Campus „geborgt“. Die Installation erfolgte ohne Bewilligung und trug den Titel *Sculpture Commemorating the 102nd Anniversary of the University of California* (1970). Eine Broschüre mit Texten und Polaroids dokumentiert diese Arbeit. Als Angehöriger eines anonymen Kollektiv nahm Sekula an einem „Guerilla Art Collective Project“ teil und legte auf die Stufen des gleichen Platzes Militäruniformen, die mit Fleisch gefüllt und einem Schild „ship to ...“ versehen waren (*Body Bags*, 1970).¹

Sekula begann sich zunehmend für die Dokumentation und Rezeption von Kunst zu interessieren. Für eine Soundinstallation, *Gallery Voice Montage* (1970), nahm er heimlich Dialoge von BesucherInnen in Museen auf, die sich auf die ausgestellten Exponate einen Reim machen wollten. In den beiden folgenden Jahren entstanden mehrere Performances bzw. Aktionen, in denen das Medium Fotografie zunehmend eine konzeptuelle Rolle spielte. In *Box Car* (1971) fotografierte Sekula seine ehemalige Arbeitsstätte, eine Chemiefabrik, aus dem offenen Abteil eines fahrenden Güterzugs in dem er mitfuhr.² In *Meat Mass* (1972) betätigte sich Sekula als Fleischdieb und warf seine – dieses Mal besonders wertvolle – Beute (Filet Mignon) auf den Highway vor vorbeifahrende Autos, die das Fleisch platt walzten. Die fotografische Dokumentation erzeugte bei Sekula bald mehr Interesse als die Aktion selbst, welche er später als „künstlerische Selbsterhöhung“ durch „klein-kriminelle, kurzlebige und romantische Verstellungen“³ bewertete. In der Fotoserie *Two, three, many... (terrorism)* (1972) inszenierte er einen mit einem Spielzeugmaschinengewehr bewaffneten und mit einem asiatischen Bauernstrohhut bekleideten Akteur, wie er

California. Permission to Enter or Pass Over Revocable at any Time.“ The barbed wire was scavenged from an abandoned World War II-era military firing range near the campus, and the sign was “borrowed” from the perimeter fence of the university. The installation was placed there without permission, and bore the title *Sculpture Commemorating the 102nd Anniversary of the University of California* (1970). A pamphlet documents this work with texts and polaroid photographs. As a member of an anonymous collective, Sekula took part in a “Guerrilla Art Collective Project,” placing military uniforms stuffed with offal, with “ship to...” labels attached, on the same plaza (*Body Bags*, 1970).¹

Sekula’s interest began to turn to art documentation and reception. For a sound installation, *Gallery Voice Montage* (1970), he secretly recorded conversations in museums between visitors who were trying to make sense of the exhibits. In the next two years, he carried out several performances or actions in which the medium of photography was increasingly accorded a conceptual role. In *Box Car* (1971), Sekula photographed his former place of work, a chemical factory, from the open compartment of a freight train in which he was riding.² In *Meat Mass* (1972), Sekula operated as a meat thief, throwing his haul—which this time was particularly valuable (filet mignon)—onto the highway in front of passing cars, which drove over and squashed it. The photographic documentation soon became of more interest to Sekula than the action itself, which he later called “artistic self-aggrandizement” by means of “petty criminal, transient and romantic disguises.”³ In the photographic sequence *Two, three, many... (terrorism)* (1972), he showed a protagonist armed with a toy machine gun and wearing an Asian peasant’s straw hat crawling through middle-class California, thus giving artistic form to Che Guevara’s anti-imperialistic demand to create “two, three, many” Vietnams. In the slide projection *Untitled Slide Sequence* (1972), which was installed like a cinema, Sekula already precisely took into account the camera position in his action. It is a reference to what is historically the first film ever shown, *Workers Leaving the Factory* (1895) by the Lumière brothers. In it, Sekula not only shows us a picture of

durch das bürgerliche Kalifornien robbt und setzt damit die anti-imperialistische Aufforderung Che Guevaras „zwei, drei, viele“ Vietnams zu schaffen, in eine künstlerische Form um.

In der wie ein Kino installierten Diaprojektion *Untitled Slide Sequence* (1972) berücksichtigte Sekula in seiner Aktion die Kameraposition bereits ganz präzise. In dieser Referenz auf den historisch ersten vorgeführten Film *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1895) der Brüder Lumière, zeigt uns Sekula ein nicht nur dem 20. Jahrhundert entsprechendes Bild einer industriellen Produktionsstätte, er konfrontiert uns auch mit einer gänzlich anderen Begegnung der Werktätigten mit der Kamera bzw. dem Fotografen. Die ArbeiterInnen strömen nicht aus dem sich öffnenden Tor der Fabrik nach links und rechts weg auf die Straße, von der Kamera kaum Notiz nehmend, wie bei den Lumière. Sekula zeigt uns ein Bild der Werktätigten bei Ende der Tagschicht, als diese auf einer Straße zwischen zwei Gebäuden das Fabriksgelände verlassen, auf eine Treppe zugehen, diese hinaufsteigen und dort, auf halber Höhe angelangt, zum Teil förmlich auf die Kamera und somit beinahe physisch auf den Fotografen stoßen. Einige der abgelichteten Personen schauen direkt in die Linse. In den letzten Sequenzen verändert der Fotograf seinen bisher relativ fixen und konfrontativen Standpunkt, er weicht zur Seite, und vom letzten Arbeiter sind nur mehr der Schatten und die Füße zu sehen. Während die Lumière ihre eigene Fabrik unbehelligt ablichten konnten, wurden die Fotoaufnahmen Sekulas beendet, als ihn Aufseher entdeckten und unter Androhung von Arrest vom Werksgelände warfen. Sekula verdeutlicht uns hier eine „Übertretung“ (Trespassing) in mehrfacher Hinsicht: der verbotene Zutritt des Fotografen zu einem – in diesem Fall – Betriebsgelände, sowie der soziale Unterschied zwischen dem privilegierten Status des Fotografen und den Bedingungen derjenigen, die fotografiert werden.⁴ Dieses Bewusstsein sowie die „Konfrontation mit großen technologischen und ökonomischen Systemen“⁵, mit den Veränderungen unserer Arbeitswelt in einer zunehmend global werdenden Wirtschaft schreiben sich im Werk von Sekula ein.

Es folgt eine Reihe von Werken, die durch die Verbindung von umfangreich angelegten Bildabfolgen⁶ und Texten persönlich-narrative Inhalte vordergründig als objektive Studie

a typical twentieth-century industrial production center, but also confronts us with a completely different encounter of the workers with the camera/photographer. The employees do not pour out of the open factory gate onto the street to the left and right while barely taking notice of the camera, as in the Lumière's film. Sekula shows us a picture of the workers at the end of the day shift as they leave the factory grounds on a street between two buildings, approach some steps, and go up them, where, half way up, some of them practically run into the camera, thus almost physically bumping into the photographer as well. Some of those photographed look straight into the lens. In the final sequences, the photographer changes his location, which until then has been relatively constant and confrontative; he steps out of the way, and only the shadow and feet of the last worker are to be seen. While the Lumière were able to film their own factory without anyone bothering them, Sekula had to stop photographing when guards detected his presence, threatened him with arrest, and ejected him from company property. Here, Sekula shows us an example of multiple “trespassing”: the illegal presence of the photographer on—in this case—industrial precincts, and the social difference between the privileged status of the photographer and the conditions under which those who are being photographed live and work.⁴ This awareness, and the “clash with large technological and economic systems,”⁵ with the changes in our working world in an increasingly globalized economy, are inscribed in Sekula's work.

A series of works followed that, on the surface, treat personal, narrative content as an objective study and documentation of sociopolitical issues by combining extensive sequences of pictures⁶ with texts. At that time, it seemed to Sekula that the only way to clarify his political views, the only chance “to invite a political dialogue,” was to start with his own class situation and familial circumstances.⁷ In *Aerospace Folktales* (1973), he interviews his father, who has lost his job as an engineer at Lockheed, the aircraft manufacturer, and his mother, thus documenting the situation in his parents' home in a working-class area. In *This Ain't China* (1974), a “photo-novel” about the class struggle of kitchen workers, including the artist himself, the personal content and narrative

und Dokumentation von sozialpolitischen Fragen bearbeiteten. Sekula erschien damals „das ‚Ansetzen‘ bei den eigenen Klassen- und Familienverhältnissen als der einzige Weg, seine politische Einstellung zu ‚klären‘, die einzige Möglichkeit, einen politischen Dialog zu eröffnen“. In *Aerospace Folktales* (1973) interviewt er seinen Vater, der seinen Job als Ingenieur beim Flugzeughersteller Lockheed verloren hat, sowie seine Mutter, und dokumentiert die Situation in seinem Elternhaus in einem Arbeiterviertel. In *This Ain't China* (1974), einem „Fotoroman“ über den Klassenkampf von KüchenarbeiterInnen, darunter auch der Künstler selbst, gehen der persönliche Inhalt und die erzählende Struktur ins Fiktive und Theatralische über. Wurde die sprachliche Ebene bei den *Aerospace Folktales* als Soundtrack und als geschriebener Kommentar vermittelt, konzentriert sich Sekula bei allen folgenden Arbeiten bis heute auf die Verknüpfung von fotografischem Bild und Text, welcher in zahlreichen Variationen von beigelegten Heften, über Poster und Wandtexte in die einzelnen Werke Eingang findet.

Chronologisch macht unsere Werkauswahl Ende der siebziger Jahre einen Sprung und setzt sich Anfang der neunziger Jahre wieder fort bis zu den aktuellsten Arbeiten. In *Dear Bill Gates* (1999), dem bis dato populärsten Werk von Allan Sekula, bringt sich dieser nach langer Zeit wieder selbst als Akteur in theatralischer und humorvoller Weise ein. Auch in *Waiting for Tear Gas [white globe to black]* (1999–2000) verdeutlichen sich wieder aktionistische Elemente: Sekula befindet sich mitten in den Straßendemonstrationen von Seattle, als er seine Fotos „schießt“. Dieses Element des Performativen zieht sich natürlich nicht durch alle Arbeiten der letzten Zeit, vielmehr unterstellt Sekula das Theatralische offensichtlich einer „working condition“, der Frage, ob dieses sinnvoll integriert werden kann. An dieser Stelle sollten wir uns vor Augen halten, dass seine oft über große zeitliche und geografische Zusammenhänge angelegten Fotosequenzen eine starke Mobilität des Künstlers erfordern. Für die Fotoaufnahmen zu *Fish Story* (1989–95) oder *Freeway to China* (1998–99), besuchte Sekula zahlreiche große Häfen auf der ganzen Welt und hielt sich lange Zeit auf Schleppern und anderen Hafenarbeitschiffen auf. Für *Fish Story* und *TITANIC's Wake* (1998–2000) reiste er sogar über viele Tage auf Lastschiffen mit.

structure take on fictive and theatrical characteristics. Whereas *Aerospace Folktales* conveys the textual/spoken level as a soundtrack and a written commentary, in the works that have followed, Sekula has concentrated on connecting photographs and text. The latter occurs in many different forms depending on the work, ranging from accompanying booklets to posters and wall texts.

Our selection of works takes a jump in time at the end of the seventies, starting again at the beginning of the nineties and going up to the most recent works. In *Dear Bill Gates* (1999), Allan Sekula's most popular work to date, he again includes himself as a protagonist, for the first time in a long while, in a theatrical and humorous way. Actionist elements are also once more clearly evident in *Waiting for Tear Gas [white globe to black]* (1999–2000): Sekula is in the midst of the street demonstrations in Seattle while “shooting” his photographs. This performative element does not, of course, run through all his recent works. Rather, Sekula obviously makes the theatrical element dependent on a “working condition,” the question of whether it can be meaningfully integrated. At this point, we should keep in mind that his photo sequences, which often cover long periods of time and many different geographical locations, demand great mobility of the artist. To shoot the photographs for *Fish Story* (1989–95) and *Freeway to China* (1998–99), Sekula visited numerous major harbors throughout the world, and spent a lot of time on tugs and other harbor work boats. For *Fish Story* and *TITANIC's Wake* (1998–2000), he even traveled for many days on cargo ships.

Sekula sees photography not as a product, but as a labor process and a social practice. For this reason, it was not just a mere “opportunity” when the Spanish daily, *La Vanguardia*, invited him to Galicia in northern Spain to do a project on the oil catastrophe on the coast. In the *Fragments for an Opera* that Sekula wrote to accompany the photographs of *Black Tide/Marea negra* (2002–03), which is “to be performed in the village of Muxia in the Galician language on November 19, 2032,” the theatrical element is present in the form of a fictive and participatory literary project.

Sekula betrachtet Fotografie nicht als Produkt, sondern als Arbeitsprozess und als soziale Praxis, und es bedeute für ihn daher nicht eine bloße „Gelegenheit“, als er eingeladen wurde, Galicien in Nordspanien zu besuchen und dort für die spanische Tageszeitung *La Vanguardia* ein Projekt über die Ölkatstrophe an der Küste zu machen. In dem *Fragment einer Oper*, das Sekula zu den Fotografien von *Black Tide/Marea negra* (2002–03) verfasst hat und das „im Dorf Muxia in Galicischer Sprache am 19. November 2032 aufgeführt werden soll“ kommt das Theatralische als fiktives und partizipatorisches literarisches Projekt zur Geltung.

Das Schild mit der Aufschrift „Safety first. Walk, don't run“, welches bei einigen Aufnahmen der unbetitelten Diasequenz aus 1972 im Hintergrund zu erkennen ist und die Werktätigen beim Betreten des Geländes warnt, scheint – obwohl im Imperativ formuliert, was nicht der Kommunikationsform Sekulas entspricht – bereits alle diese Elemente zu vereinen: die Aufforderung zu einer Aktion mittels Text (hier als „Found Footage“).

- 1 Die Informationen zu diesen frühen Werken stammen aus einem Gespräch der Autorin mit dem Künstler.
- 2 *Box Car* ist übrigens das einzige Werk, das nicht aus Fotosequenzen sondern aus einer einzigen Fotografie besteht.
- 3 Debra Risberg, „Imaginary Economies. An Interview with Allan Sekula“, in: *Dismal Science. Photo Works 1972–1996*, University Galleries, Illinois State University (Hg.), Normal 1999, S. 240.
- 4 Allan Sekula in der Rohfassung des Interviews mit Benjamin H.D. Buchloh, das hier in redigierter Form veröffentlicht ist.
- 5 Debra Risberg, „Imaginary Economies. An Interview with Allan Sekula“, in: University Galleries, Illinois State University (Hg.), *Dismal Science. Photo Works 1972–1996*, Normal 1999, S. 240.
- 6 Bei den ersten „informellen Präsentationen“ einiger Arbeiten aus dieser Werkgruppe wurden die Aufnahmen noch als Diasequenzen präsentiert, woraus sich in der Folge die abgezogenen Fotografien entwickelt haben.
- 7 Allan Sekula, „Introduction“, in: Benjamin H.D. Buchloh; Robert Wilkie (Hg.), *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, The Nova Scotia Series. Source Materials of the Contemporary Arts, Vol. XVI, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1984, S. xi.

The sign bearing the legend “Safety first. Walk, don't run,” which can be seen in some photographs from the *Untitled Slide Sequence* of 1972, warning the employees when they enter the factory grounds, seems—despite its formulation in the imperative, which does not fit Sekula's form of communication—to unite all these elements: the call to perform an action by means of text (here in the form of “found footage”).

- 1 The information on these early works comes from a conversation between the author and the artist.
- 2 *Box Car* is the only work that does not consist of photo sequences, but of one single photograph.
- 3 Debra Risberg, “Interview with Allan Sekula,” in: University Galleries, Illinois State University (ed.), *Dismal Science. Photo Works 1972–1996*, Normal, 1999, p. 240.
- 4 Allan Sekula in the unedited version of the interview with Benjamin H.D. Buchloh, which appears here in edited form.
- 5 Debra Risberg, “Imaginary Economies. An Interview with Allan Sekula,” in: University Galleries, Illinois State University (ed.), *Dismal Science. Photo Works 1972–1996*, Normal, 1999, p. 240.
- 6 At the first “informal presentations” of several works from this group, the photographs were still shown as slide sequences; these were later reproduced as photographic prints.
- 7 Allan Sekula, “Introduction,” in: Benjamin H.D. Buchloh; Robert Wilkie (eds.), *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, The Nova Scotia Series. Source Materials of the Contemporary Arts, Vol. XVI, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1984, p. xi.

Gespräch zwischen
Allan Sekula und Benjamin H.D. Buchloh

Benjamin H.D. Buchloh: Angesichts deiner außerordentlichen Verdienste als Autor, Fotografiekritiker, -historiker und -theoretiker, die deiner Anerkennung als Künstler doch eine ganze Zeit lang im Wege standen, möchte ich gerne mit der Frage beginnen, was dich ursprünglich dazu gebracht hat, ein Künstler zu werden, der mit Fotografie arbeitet.

Allan Sekula: Bevor ich zur Fotografie kam, habe ich Skulpturen gemacht, mehr oder weniger unter dem Einfluss dessen, was ich von Robert Smithson und der *arte povera* kannte. Kritisch zu schreiben begann ich, kurz nachdem ich mich der Fotografie zugewandt hatte.

BB: Wann war das? 1972? Es war doch nicht so, dass du schon von Jugend auf eine Leidenschaft für die Fotografie hattest und dich in amerikanische Fotogeschichte vertiefst, die dann später eine der Leitlinien für deine Entwicklung als Autor und Künstler wurde?

AS: Eigentlich nicht. Anfangs besaß ich nicht einmal eine Kamera und arbeitete mit einer Nikon, die ich mir von einem Freund ausgeborgt hatte. Ende 1971, Anfang 1972 realisierte ich in einem Zeitraum von zwei Monaten eine Reihe von Projekten, die sich auf Fotodokumentation stützten und aus heutiger Sicht wohl entscheidend waren. Ich schloss damals gerade mein Grundstudium im Hauptfach Bildende Kunst an der University of California in San Diego ab. Wir waren insgesamt nur sieben Studenten, die im Hauptfach Kunst belegten, und hatten sehr viel Freiheit, für uns selbst zu experimentieren und mit den Lehrern und der sogar noch kleineren Gruppe von Graduate Students zu interagieren. Das erste dieser Projekte war *Box Car*, ein Foto, aufgenommen aus der offenen Tür eines Güterwagens, als dieser an einem Chemiewerk für Forschung und Entwicklung vorbeifuhr, in dem ich zwei Jahre zuvor als Techniker gearbeitet hatte. Das zweite war *Meat Mass*, bei dem teure Steaks aus einem Supermarkt geklaut und mitten auf der Autobahn unter die Räder der Fahrzeuge geworfen wurden. Und das dritte war *Untitled Slide Sequence*, ein Projekt, das von einer Fußgängerbrücke aus dokumentierte, wie Arbeiter am Ende des Arbeitstages eine

Conversation between
Allan Sekula and Benjamin H.D. Buchloh

Benjamin H.D. Buchloh: So, given your extraordinary record as a writer, critic, historian, and theoretician of photography which for a long period of time has somewhat overshadowed your visibility as an artist, I would like to begin by asking the question: what made you decide initially to want to be an artist deploying photography?

Allan Sekula: Before taking up photography I was making sculpture, influenced more or less by what I was able to see of Robert Smithson and *arte povera*. I began writing criticism shortly after the turn to photography.

BB: When was that, 1972? It was not as though you had a passion for photography from late childhood days, looking at American photography history which then later became one of the trajectories within which you developed as a writer and as an artist?

AS: Not really. At first I didn't even own a camera, and worked with a Nikon borrowed from a friend. Over a period of two months in late 1971 and early 1972, I produced a number of projects that relied upon photographic documentation, and which now seem pivotal. At the time I was finishing an undergraduate major in visual arts at the University of California at San Diego. There were only seven art majors in all, and we had a great deal of freedom to experiment on our own and interact with the faculty and staff and the even smaller group of graduate students. The first of these projects was *Box Car*, which consisted of a photograph made from the open door of a rail-freight wagon as it passed a chemical research and development plant where I had worked as a technician more than two years earlier. The second was *Meat Mass*, which entailed shoplifting expensive steaks from a supermarket and throwing them under the wheels of freeway traffic while strolling in the traffic lanes. And the third was *Untitled Slide Sequence*, which documented from a pedestrian overpass the departure of workers from an aerospace factory at the end of the working day. There was a performative dimension to all of these actions, especially since all were predicated on trespassing and

Flugzeugfabrik verlassen. Diese ganzen Aktionen hatten eine performative Dimension, da sie alle auf Eigentumsverletzungen und anderen Übertretungen beruhten. Aber irgendwie hatten beim dritten Versuch die beobachtenden und im engeren Sinn „fotografischen“ Momente der Übung die Oberhand gewonnen. Ich kam zur Überzeugung, dass die Dokumentation interessanter war als die Aktion selbst. Die Bildsequenz hatte etwas Reizvolles und Autonomes.

BB: Hinsichtlich des fotografischen Verfahrens ist das natürlich eine sehr eigentümliche transitorische Kombination von Operationen, die in vielerlei Hinsicht John Baldessari näher stehen als den Arbeiten, die du dann wenig später machtest. Vielleicht nicht die Arbeit mit der Fabrik, aber der Versuch, ein Zufallsgeschehen aufzuzeichnen, erinnert zum Beispiel an Baldessaris Buch mit den in die Luft geworfenen Bällen, auch wenn das Zufallsgeschehen bei dir auf einen anderen Schauplatz und in einen anderen Kontext verlagert wird. Die Verbindung von Zufall und aleatorischen Praktiken mit pseudodokumentarischer Fotografie ist eine ganz zentrale Strategie bei vielen der wichtigen Konzeptualisten dieser Zeit.

AS: Der Diebstahl hatte nichts Zufälliges, und dass der Zug an dem Chemiewerk vorbeikam, war zwar ein Zufall, nicht aber die Tatsache, dass ich dort gearbeitet hatte. Außerdem besaß ich kein Auto und fuhr fast überallhin per Anhalter, was seine eigenen Zufälle mit sich bringt.

BB: Ja, und da ist auch noch der erste Teil des Steak-Projekts mit seiner explizit ökonomischen Dimension, da es einen Luxusartikel verschwenderisch vernichtet, nicht?

Im Allgemeinen jedoch ist die überaus präzise indexikalische Aufzeichnung in Verbindung mit einer Aktivität, die an und für sich kein anderes narratives Moment als ein eng abgestecktes Feld von Parametern besitzt, durchaus eine mögliche Beschreibung dessen, was die Konzeptualisten mit der Fotografie machten. Ich könnte auch andere Beispiele wie Ed Ruschas *Royal Road Test* nennen, bei dem er die Zerstörung einer aus dem Auto geworfenen Schreibmaschine dokumentiert. Welchen Stellenwert hatte die Fotografie damals für dich, hast du dir Ruschas Bücher angesehen? Wusstest du von den fotografischen

other misdemeanors. But there was a way in which the observational and more strictly “photographic” properties of the exercise had won out by the third effort. I was convinced that documentation was more interesting than the action itself. There was something appealing and autonomous about the sequence of images.

BB: In terms of photographic procedure that is of course a very strange, transitional set of operations that are in many ways closer to John Baldessari than to the work that you would do soon after that. Perhaps not the factory piece, but the attempt to record a random activity makes one think of Baldessari's book about throwing balls in the air for example, even though in your case the random activity is transferred into a very different location and context. To juxtapose randomness and aleatory practices with pseudo-documentary photography is a quintessential strategy of many of the major conceptualists at that time.

AS: There was nothing random about the theft, and the fact of the train passing the chemical plant was coincidental, but not the fact of my having worked there. There was also the fact that I didn't own a car, but hitchhiked almost everywhere, which generates its own randomness.

BB: Yes and there is also the first half of the steak piece with its explicitly economic dimension, subjecting the luxury element to waste, right?

In general though, to combine the most accurate indexical record of an activity that has in and of itself no narrative other than a narrowly confined set of parameters, that's one way of describing what conceptualists did with photography. I could mention other examples like Ed Ruscha's *Royal Road Test* where he documents the destruction of a typewriter that is thrown out of a car. So what was the status of photography for you at that time, did you look at Ruscha's books? Were you familiar with Doug Huebler's photographic practices, or were you aware of Vito Acconci's work at that time?

AS: I had studied with Baldessari as early as 1968, so I certainly knew of his use of photography, and over the

Praktiken Doug Hueblers, oder kanntest du die Arbeiten Vito Acconcis?

AS: Ich hatte bereits 1968 bei Baldessari studiert, wusste also Bescheid über seinen Umgang mit Fotografie, und im Lauf der nächsten Jahre entwickelte ich ein besonderes Interesse für den körnigen, lässigen Look der in *Avalanche* und anderswo publizierten fotografischen Performance-Dokumentationen, etwa von den Aktionen Acconcis. Ich kannte die meisten von Ruschas Büchern schon sehr früh und war besonders angetan von *Some Los Angeles Apartments* und *Real Estate Opportunities*, aber *Royal Road Test* habe ich, soweit ich mich erinnere, erst etwas später zu Gesicht bekommen.

Da ich damals in der Kunst- und Musikabteilung der University of California in San Diego arbeitete, habe ich mir aber auch ein breiteres Spektrum von Fotografiebänden angesehen. Besonders starken Eindruck machten die Dover-Reprints von Eadweard Muybridges *Animal Locomotion*, Walker Evans' und James Agees *Let Us Now Praise Famous Men* (*Preisen will ich die großen Männer*), Richard Avedons und James Baldwin's *Nothing Personal* (im Hinblick: *der amerikanische Albtraum*), Dorothea Langes und Paul Taylors *An American Exodus*, die Diane-Arbus-Monografie des MoMA, Larry Clarks *Tulsa*, die erste große Nachkriegsausgabe von August Sanders *Menschen ohne Maske* und die englische Übersetzung von Kurt Tucholskys und John Heartfields *Deutschland, Deutschland über alles*. Dazu kamen die großen Fotografiegeschichten von Helmut Gernsheim und Beaumont Newhall und verschiedene Anthologien amerikanischer Dokumentarfotografie aus den dreißiger Jahren. Außerdem sah ich mir die illustrierten Magazine an, die in den frühen Siebzigern noch immer eine große Rolle spielten: *Life*, *Look*, *Ebony*, *Paris Match*. Ich betrachtete das alles aber auch im Licht eines starken Interesses an Jean-Luc Godard und Bertolt Brecht. Ich konnte mir die Illustrierten also unmöglich ansehen, ohne dabei zum Beispiel an *Les Carabiniers* (*Die Karabinieri*) zu denken. Godards Persiflage der jämmerlichen lumpenimperialistischen Schmeichelei der Fotografie in diesem Film erschien mir viel faszinierender als alles, was ich in der Konzeptkunst finden konnte. Was ich aber in der konzeptuellen orientierten Kunst sah und an ihr schätzte, war ihre

next few years I developed an interest especially in the grainy and offhand look of performance documentation photos published in *Avalanche* and elsewhere, such as those of Acconci's actions. I was familiar with most of Ruscha's books early on, and was especially taken by *Some Los Angeles Apartments* and *Real Estate Opportunities*, but don't recall seeing *Royal Road Test* until somewhat later.

But I was also looking more broadly at a range of photographic books, since I worked in the art and music library at the University of California at San Diego. I recall reacting strongly to the Dover reprints from Eadweard Muybridge's *Animal Locomotion*, Walker Evans's and James Agee's *Let Us Now Praise Famous Men*, Richard Avedon's and James Baldwin's *Nothing Personal*, Dorothea Lange's and Paul Taylor's *An American Exodus*, the Diane Arbus monograph from MoMA, Larry Clark's *Tulsa*, the first big postwar edition of August Sander, *Men without Masks* (*Menschen ohne Maske*), and the English translation of Kurt Tucholsky's and John Heartfield's *Deutschland, Deutschland über alles*. There were also the big histories of photography by Helmut Gernsheim and Beaumont Newhall, and various anthologies of American documentary photographs from the thirties. And I was looking at the picture press, which remained strong into the early seventies: *Life*, *Look*, *Ebony*, *Paris Match*. But I was also considering all of this in light of a strong interest in Jean-Luc Godard and Bertolt Brecht. So it was impossible not to look at the picture magazines without thinking of *Les Carabiniers*, for example. Godard's take on the pathetic lumpen-imperialist blandishments of photography in that film seemed much more compelling than anything I could find in conceptual art. But what I did see and appreciate in conceptually-oriented photography was a systematic and aesthetically uninflected way of describing the unfolding of an action, more or less in the spirit of Muybridge.

BB: There seems to be an interesting moment of transition: how your work contests the essentially anti-narrative practices of the sixties and seventies at that time by reintroducing the documentary tradition with a high level of reflection and by re-addressing the necessity or at least the possibility of social and political narrative. While

systematische und ästhetisch indifferente Beschreibung von Handlungsabläufen, mehr oder weniger im Geist von Muybridge.

BB: Es gibt hier anscheinend einen interessanten Moment des Übergangs: wie deine Arbeit in dieser Zeit die fundamental antinarrativen Praktiken der sechziger und siebziger Jahre infrage stellt, indem sie die dokumentarische Tradition mit einem hohen Maß an Reflexion wieder aufgreift und sich erneut mit der Notwendigkeit oder zumindest Möglichkeit eines sozialen oder politischen Narrativs beschäftigt. Während *Meat Mass*, wie wir früher gesehen haben, bis zu einem gewissen Grad noch dem aleatorischen Prinzip der konzeptuellen Fotografie verhaftet ist, kommt bei *Aerospace Folktales* wieder ein ganz klares Bekenntnis zu einer komplexeren Definition einer möglichen Repräsentation und Erzählung des Sozialen ins Spiel.

AS: Mein Interesse am dokumentarischen fotografischen Porträt verband sich mit einem gleichermaßen starken Interesse an der aufgezeichneten Rede, das ich sogar schon früher in *Gallery Voice Montage* verfolgt hatte. Die sich hier herauskristallisierende Idee einer dialektischen Bearbeitung sozialer Rede hatte ich anscheinend schon recht früh. Ich wurde dabei möglicherweise von einigen der Underground-„Tonmontagen“ beeinflusst, die in den sechziger Jahren im Nachtprogramm des Radiosenders KPFK in Los Angeles liefen, der für meine Generation eine wesentliche Verbindung zum Dissidententum darstellte.

BB: Für mich ist das in gewisser Weise deine erste Arbeit. Ich halte sie für ganz außerordentlich. Sie trifft sich mit dem, worüber wir gerade sprachen: deine plötzliche Erkenntnis, dass die Dokumentation wichtiger ist als die Aktivität selbst. Das scheint mir der Aussage zu entsprechen, die Rezeption einer Ausstellung sei wichtiger als diese selbst.

AS: Ich habe mehr oder weniger intuitiv eine praktische Form von Rezeptionsästhetik inszeniert. Die leere Leinwand mit dem verborgenen Lautsprecher wurde zu einer Art Audio-Spiegel der Gedanken und Meinungen des Betrachters. Zudem trieb ich auch ein Spiel mit „dokumentarischen“

the random, aleatory principle of conceptual photography still governs your work *Meat Mass* to some degree as we saw earlier, your piece *Aerospace Folktales* reintroduces a very clear commitment to a more complex definition of what type of social representation and narrative could possibly work.

AS: My interest in the documentary photographic portrait overlapped with an equally strong interest in the tape recorded speech, which I had pursued even earlier in *Gallery Voice Montage*. The nascent idea of a dialectical editing of social speech seems to have occurred to me early on. I might well have been influenced in this by some of the underground “sound montages” that were played late at night during the sixties on Los Angeles radio station KPFK, which was a lifeline to dissent for my generation.

BB: For me that's your first work, in a way. I think that is an extraordinary work. It parallels what we just said: that you suddenly realized that documentation was more important than the activity itself, that seems to be analogous to saying that the reception of an exhibition is more important than the exhibition itself.

AS: I came up more or less intuitively with a practical enactment of reception aesthetics. The blank canvas with the hidden speaker became an audio-mirror of the spectators' thoughts and opinions. There was also the play between “documentary” and “fictional” voices, which was a rehearsal of sorts for what I would do later with *This Ain't China*.

BB: And that piece is in fact “deliberately” not very clear about whether it is a documentary or whether it is a theatrical narrative or a performance, right? *This Ain't China* always struck me as very Godardian.

AS: Probably too much so, although the “Maoism” was intended to be less deadpan and more overtly farcical. Nonetheless, it begins with the semi-fictional boss' idea that a restaurant is a theater, and progresses to the realization that fired workers no longer have access to the means of production, so their performance/documentation

und „fiktiven“ Stimmen, das in gewisser Weise ein Probelauf für das war, was ich später bei *This Ain't China* machte.

BB: Diese Arbeit lässt nun wirklich „bewusst“ im Unklaren, ob sie eine Dokumentation oder eine Theaterhandlung oder eine Performance ist, nicht? *This Ain't China* ist mir immer sehr godardhaft vorgekommen.

AS: Vielleicht sogar zu sehr, obwohl der „Maoismus“ nicht so staubtrocken, sondern klarer als Farce rüberkommen sollte. Dennoch beginnt das Ganze mit der semifiktionalen Idee des Bosses, dass ein Restaurant ein Theater ist, und entwickelt sich dann weiter zur Erkenntnis, dass gefeuerte Arbeiter keinen Zugang zu den Produktionsmitteln mehr haben, sodass ihre Performance/Dokumentation der erinnerten Arbeitsgesten zwangsläufig mit leeren Händen als Pantomime in einem leeren Studio durchgeführt werden muss. Der Witz war also, dass „echte“ Dokumentation den Zugang zur materiellen Fülle der Welt kapitalistischen Eigentums erfordert. Ohne Zugang zur kapitalistischen „Realität“ bleibt einem nur das „arme Theater“, um mit Jerzy Grotowski zu sprechen. Das fasste ich dann als „Performance unter den Bedingungen der Arbeit“ auf. Auf eigentümliche Weise war dies das Gegenteil der Godard-Gorin-Position in den Filmen der Dziga-Vertov-Gruppe nach '68, die die filmische Fiktion als bourgeois ablehnt.

Wie dem auch sei, zu der Zeit, als ich 1972 ernsthaft an *Aerospace Folktales* zu arbeiten begann, war ich der Idee verpflichtet, bei einem fotografischen Projekt gehe es unweigerlich um Auswahl und Sequenzierung, um Parallelspuren für Stimme, Bild und Text, also mehr oder weniger um die Strategie des „in seine Bestandteile zerlegten Films“, wie ich damals in meinen Anmerkungen notierte. Dieser „in seine Bestandteile zerlegte Film“ sollte in diesem Fall als erweitertes Porträt fungieren, aber nicht als das einer autonomen Einzelperson, sondern von Familienangehörigen in ihrem Verhältnis zueinander und zur Strukturierung der Institution Familie durch Ideologie und Sozialisation. Die Herausforderung dabei war, die der Kamera oder dem Kassettenrekorder dargebotenen quasi mikrosoziologischen Beobachtungen – typische Redewendungen, kleine habituelle Gesten – mit einem

of the recollected gestures of work must perforce be conducted at the level of empty-handed pantomime in an empty studio. So the joke was that “genuine” documentary required access to the plentitude of the world of capitalist property. Without access to capitalist “reality,” one was left with “poor theater,” to borrow Jerzy Grotowski’s term. This is what I came to think of as “performance under working conditions.” In a strange way this was the opposite of the Godard-Gorin position in the post-1968 Dziga Vertov Group films, which rejects cinematic fiction as bourgeois.

Anyway, by the time I had begun working earnestly on *Aerospace Folktales* in 1972, I was committed to the idea that a photographic project was of necessity a matter of editing and sequencing, of parallel tracks for voice and image and text, more or less the strategy of the “disassembled movie” that I recorded in my notes at the time. This “disassembled movie” would in this case function as an extended portrait, not of an autonomous individual, but of family members in relation to one another and to the structuring of the familial institution through ideology and socialization. The challenge was to link the sort of micro-sociological observations that are cast up for the camera or tape recorder—characteristic turns of phrase, small habitual gestures—to a broader context and pattern of meaning.

So implicitly this model of contextual bracketing was something that carried over from *Aerospace Folktales* into my first attempts to seriously engage with the history of photography. I was looking for the founding myths and antinomies of institutional photographic discourse, much as I had sought to reveal conflicting patterns of legitimization and self-justification in family life: the realist and symbolist “folk-myths” of photography and the “folktales” of the family.

BB: Did you ever sort out these relations in a programmatic way, arguing that theoretical work has to accompany practical work, comparable to theoretical work emerging in the context of conceptual art?

größeren Bedeutungszusammenhang und Bedeutungsmuster zu verbinden.

Implizit übertrug sich dieses Modell der kontextuellen Rahmung also von *Aerospace Folktales* auf meine ersten Versuche, mich ernsthaft mit der Geschichte der Fotografie auseinander zu setzen. Ich suchte nach den Gründungsmythen und Antinomien des institutionellen Fotografiediskurses, ganz ähnlich wie ich versucht hatte, die widersprüchlichen Legitimations- und Selbstrechtfertigungsmuster innerhalb des Familienlebens aufzudecken: die realistischen und symbolistischen „Populärmythen“ über die Fotografie und die „Volksmärchen“ über die Familie.

BB: Hast du diese Verbindungen jemals programmatisch ausgearbeitet, etwa argumentiert, dass die theoretische Arbeit mit der praktischen einhergehen muss, vergleichbar den theoretischen Arbeiten, die im Kontext der konzeptuellen Kunst entstanden?

AS: Da ich auf Kontextabhängigkeit insistierte, musste sich die historische Interpretation eine ganze Reihe von Rahmenbedingungen vornehmen, die die „künstlerische Fotografie“ – z.B. Alfred Stieglitz' *Zwischendeck* – vom „sozialen Dokument“ – z.B. Lewis Hines Fotografien der auf Ellis Island ankommenden Immigranten aus Europa und Nahost – abgrenzte. Dabei ging es nicht darum, den Wesenszug dieser Differenzen in der „stilistischen Motivation“ ausfindig zu machen, wie John Szarkowski Mitte der siebziger Jahre auf einem seiner didaktischen Wandtexte im Museum of Modern Art vorschlug. (Diese Rückführung von Differenzen zwischen divergierenden diskursiven Kontexten auf Differenzen innerhalb eines einzigen einheitlichen kunsthistorischen Kontexts erklärte jegliche Aufmerksamkeit für die Kluft zwischen der Welt von *Survey Graphic* und dem nationalen Komitee für Kinderarbeit, für die Hine arbeitete, und jener von *Camera Work*, über die Stieglitz präsidierte, für null und nichtig.) Schon allein die Bandbreite und Vielfalt fotografischer Praktiken erforderten also eine komplexere Bedeutungsmaschine als die, welche die Kunstgeschichte zu bieten hatte, die lediglich die guten von den schlechten Bildern zu scheiden vermochte. Die institutionelle Abwertung und Marginalisierung von Hines sozialdokumentarischem Erbe durch das MoMA in den turbulenten

AS: My insistence on context-dependence demanded that historical interpretation take on a whole set of framing conditions that set the “art photograph”—for example, Alfred Stieglitz's *Steerage*—apart from the “social document”—for example Lewis Hine's photographs of European and Middle Eastern emigrants arriving at Ellis Island. It was not a matter of finding the essential character of these differences as “stylistic motivation,” as John Szarkowski had proposed in one of his didactic wall texts at the Museum of Modern Art in the mid-seventies. (This reduction of difference within divergent discursive contexts to difference within a single, unified art historical context voided any possible attention to the chasm between the world of *Survey Graphic* and the National Child Labor Committee, for which Hine worked, and that of *Camera Work*, over which Stieglitz presided.) In other words, the sheer range and variety of photographic practices demanded a more complicated meaning-machine than that offered by art history, which could only proceed by winnowing the good images from the bad. The institutional derogation and marginalization of Hine's legacy of social photography by MoMA in the turbulent decade of the sixties seemed to invite the countermove of a critical breaking open of these discursive conditions. The most urgent need was to reintroduce the social dimension that had been repressed.

While in general I thought of my critical writing as opening potential paths for alternate possibilities of practice, I was not interested in making this an explicit or programmatic charting of a course. I wanted my own photographic projects to be reasonably legible without demanding recourse to a separate and supplemental theoretical text.

BB: Let's try to go back to your early teachers at San Diego. I think that this triangular relation is extremely interesting—David Antin, John Baldessari, Herbert Marcuse—if they are considered as three simultaneous mentors of sorts because they don't match up at all. Antin doesn't strike me as being philosophically close to Marcuse for example, he always struck me as someone who was deeply involved with Wittgenstein rather than with Marxist thinking, let alone with Marcuse's

sechziger Jahren schienen die Gegenbewegung eines kritischen Aufbrechens dieser diskursiven Bedingungen herauszufordern. Die dringlichste Aufgabe war die Wieder-einführung der unterdrückten sozialen Dimension.

Im Allgemeinen betrachtete ich meine kritischen Texte zwar als potenzielles Wegbahnen für alternative praktische Möglichkeiten, damit explizit oder programmatisch einen Weg vorzuzeichnen interessierte mich allerdings nicht. Meine eigenen fotografischen Projekte sollten auch ohne Rekurs auf einen separaten oder supplementären Text einigermaßen lesbar sein.

BB: Ich möchte versuchen, auf die Lehrer deiner Anfangszeit in San Diego zurückzukommen. Ich finde diese Trias – David Antin, John Baldessari, Herbert Marcuse – äußerst interessant, wenn man sie sozusagen als drei gleichzeitige Mentoren betrachten kann, weil sie nämlich überhaupt nicht zusammenpassen. Antin zum Beispiel scheint mir Marcuse philosophisch eher fern zu stehen, er erschien mir immer als jemand, der sehr stark Wittgenstein verpflichtet ist und nicht dem marxistischen Denken, schon gar nicht Marcuses Freudo-Marxismus. Gleichzeitig bilden diese drei eine Konstellation, die wohl sehr, sehr notwendig war, oder?

AS: Antin betrachtete Marcuses hegelianische Ästhetik als eine Form von rückwärts gewandtem Klassizismus, völlig ungeeignet zum Verständnis der Moderne. Er machte sich lustig über Marcuses idealisierte Wertschätzung für Paul Cézannes *Mont Ste. Victoire*, wenn er etwa sagte: „Cézanne malte ihn wie ein zerknautschtes Tischtuch.“ Ich erinnere mich an ihre einzige direkte Konfrontation, in der Marcuse Antin *sotto voce* als „bürgerlichen Technokraten“ bezeichnete. Gleichzeitig aber ermutigte mich Antin, Kant zu lesen.

BB: Das Komische ist, dass sie wahrscheinlich beide Recht hatten.

AS: Nun, für mich begann es mit diesem seltsamen Aufeinanderprallen des Erbes von Duchamp und Marx. In meinem ersten Semester in San Diego, nur wenige Monate nach den Ereignissen vom Mai '68 in Frankreich und nicht einmal einen Monat nach dem tumultartigen Parteidemokrat Kongress der Demokraten in Chicago, konnte ich einen Kurs bei Herbert

Freudo-Marxism. At the same time these three construct a constellation that is very, very necessary, right?

AS: Antin thought Marcuse's Hegelian aesthetics were a variety of retrograde classicism, completely incapable of understanding modernism. He would mock Marcuse's idealized appreciation for Paul Cézanne's *Mont Ste. Victoire*, saying, "Cézanne painted it as if it were a crumpled table cloth." And I remember their one face-to-face debate in which Marcuse referred *sotto voce* to Antin as a "bourgeois technocrat." But at the same time, Antin encouraged me to read Kant.

BB: The funny thing is that both were probably right.

AS: Well it began for me with this weird collision between the legacies of Duchamp and Marx. In my first semester at San Diego, only a few months after the events of May '68 in France and less than a month after the riotous Chicago Democratic Party convention, I was able to enroll in a course with Herbert Marcuse. I had read all sorts of damning media accounts of his influence on the European student left while I was still in high school in San Pedro, and studying with him seemed like a great idea. He was teaching the first year humanities course, and was subject to death threats from local right wingers, so students had to present identification on filing into the lecture hall. I still remember the readings: ranging from Brecht's *Galileo* (which was a brilliant way to confront young future scientists with issues of scientific complicity and freedom in the midst of the techno-war against Vietnam) to Jean-Paul Sartre's *Anti-Semite and Jew* and Frantz Fanon's *Wretched of the Earth*, as well as Franz Kafka and Sigmund Freud. Many of us were politicized and the administration decided a year or so later that first year students would have to start with Homer, Euripides, and the Old Testament and thus wait two years before colliding with the horrors of the twentieth century. By then, so the official thinking seems to have gone, the highly competitive and even cutthroat academic environment, especially in the sciences, would have tempered youthful radicalism. So this was already a version of the culture wars that would be renewed twenty years later. The following summer I read *One Dimensional*

Marcuse belegen. Ich hatte bereits, als ich in San Pedro zur High School ging, alle möglichen negativen Medienberichte über seinen Einfluss auf die studentische Linke in Europa gelesen, und so hielt ich es für eine großartige Idee, bei ihm zu studieren. Er hielt eine humanwissenschaftliche Vorlesung für Studenten im ersten Studienjahr. Da er Morddrohungen von der lokalen Rechten erhielt, musste man beim Betreten des Vorlesungssaals seinen Ausweis zeigen. Ich erinnere mich noch an die Leseliste: Sie reichte von Brechts *Galileo* (eine hervorragende Möglichkeit, junge angehende Wissenschaftler mitten im Technokrieg gegen Vietnam mit Fragen wissenschaftlicher Mittäterschaft und Freiheit zu konfrontieren) bis zu Jean-Paul Sartres *Überlegungen zur Judenfrage* und Franz Fanons *Die Verdammten dieser Erde* sowie Franz Kafka und Sigmund Freud. Viele von uns waren politisiert, und so entschied die Universitätsverwaltung etwa ein Jahr später, dass Studenten im ersten Jahr mit Homer, Euripides und dem Alten Testament anfangen und also erst nach zwei Jahren mit den Schrecken des 20. Jahrhunderts konfrontiert werden sollten. Bis dahin, so scheint man auf offizieller Seite gedacht zu haben, würde der heftige, ja manchmal gnadenlose Wettbewerb an der Universität, vor allem in den Naturwissenschaften, die jugendliche Radikalität abgeschliffen haben. Es handelte sich also bereits um eine Form des Kulturmordes, wie er zwanzig Jahre später wiederbelebt werden sollte. Im folgenden Sommer las ich in meinen Mittagspausen in dem Chemiewerk *Der eindimensionale Mensch*, umgeben von Luftfahrtingenieuren, die in ihren weißen Hemden und Krawatten vorbeitraben, und im Hintergrund vorübertrottenden Güterzügen. Marcuse war so berüchtigt, dass ich mich bemüht fühlte, die Lektüre vor meinen Vorgesetzten zu verbergen.

In denselben ersten Monaten besuchte ich einen Kurs über „Repräsentation“ bei Baldessari. Er schickte uns hinaus, um die am wenigsten ästhetischen Abfallarrangements zu fotografieren, die wir entdecken konnten, und diese Schnappschüsse dann als Vorlage für naturgetreue, abbildartige Gemälde zu verwenden, wobei wir wiederum jegliche ästhetische Behandlung des Materials vermeiden sollten. Zusammen mit Marcuse war das eine ziemlich eigenartige und eindrückliche Erfahrung für einen Siebzehnjährigen aus dem Hafenviertel von Los Angeles.

Man on my lunch breaks from the chemical plant, as aerospace engineers jogged by in their white shirts and ties and freight trains rumbled along in the background. Marcuse was so notorious that I felt constrained not to let my bosses see what I was reading.

I took a course on “representation” with Baldessari over the same initial months. He sent us out to photograph the least aesthetic arrangements of detritus we could find, and use these snapshots as the basis for faithful copy-like paintings, again eschewing any sort of aesthetic treatment of the material. Taken together with Marcuse, it was quite a strange and formative experience of dissonance for a 17 year-old from the port district of Los Angeles.

David Antin I studied with only later, and he became my graduate advisor when I continued on in the graduate program in 1972. But I felt his influence early on through exhibitions he curated for the university art gallery, notably a big Fluxus show, Nancy Spero's *Codex Artaud*, an Alex Katz show and what I realized later were a number of idiosyncratic shows of Pop Art. (If Antin's Brooklyn wise-guy logical-positivist art criticism from the mid-sixties through this period were better remembered today, people would be less impressed by the likes of Dave Hickey.) The La Jolla Museum of Contemporary Art was nearby, so I began to see a lot of things there, mostly Minimalism and Pop. Later a group of us—undergraduates and graduates—cooperated in running the program for the university art gallery, and we brought Mabou Mines and Simone Forti for performances.

BB: So did you position Fluxus against Pop at that time, saying this is much more interesting than Pop Art?

AS: By then Pop seemed slick and institutional and cynical. Fluxus was much more intriguing: more open, democratic, playful. And then there were the west coast postwar offshoots of surrealism—Ed Kienholz and John Altoon and Wallace Berman—whose work I had encountered already while in high school.

BB: Did you study with Herb Schiller as well?

Bei David Antin studierte ich erst später, und er wurde mein Studienberater, als ich dann 1972 im Graduate-Programm weiterstudierte. Aber ich spürte seinen Einfluss schon recht früh durch die Ausstellungen, die er für die Kunsthalle der Universität kuratierte, namentlich die große Fluxus-Ausstellung, Nancy Speros *Codex Artaud*, eine Alex-Katz-Ausstellung und, wie ich später erkannte, eine Reihe idiosynkratischer Pop-Art-Ausstellungen. (Würde man sich heute besser an die brooklynisch-gewiefte logisch-positivistische Kunstkritik erinnern, die Antin zwischen Mitte der sechziger Jahre und dieser Zeit betrieb, würden Leute wie Dave Hickey weniger Eindruck machen.) Das La Jolla Museum of Contemporary Art befand sich gleich in der Nähe, und so bekam ich dort eine Menge zu sehen, hauptsächlich Minimalismus und Pop. Später stellte eine Gruppe von uns – sowohl Undergraduates als auch Graduates – das Programm für die Kunsthalle der Universität zusammen, und wir luden Mabou Mines und Simone Forti zu Performances ein.

BB: Hieltest du damals also Fluxus der Pop-Art entgegen, sahst du das eine als wesentlich interessanter als das andere?

AS: Damals erschien Pop bereits als glatt, institutionalisiert und zynisch. Fluxus war viel faszinierender: offener, demokratischer, spielerischer. Und dann gab es noch die Westküstenvertreter des Nachkriegs-Surrealismus – Ed Kienholz und John Altoon und Wallace Berman –, deren Arbeiten ich schon in der High-School-Zeit entdeckt hatte.

BB: Hast du auch bei Herb Schiller studiert?

AS: Nein, ich hörte ihn oft auf Antikriegsdemos auf dem Campus sprechen. Er und Marcuse und der spanisch-mexikanische Literaturkritiker Carlos Blanco waren die prominentesten Dissidenten unter den Professoren. Später las ich dann Schillers Buch *Mass Communications and American Empire*. Manny Farber unterrichtete Film, und obwohl wir uns schließlich über Politik in die Haare gerieten, waren die Filmkultur, die er einföhrte, und seine Unterscheidung zwischen „weißer Elefantenkunst“ und „Terminenkunst“ sehr wichtig für mich. Es gab auch noch andere einflussreiche Figuren, auch wenn ihr Einfluss ein eher

AS: No, I often heard him speak out at antiwar meetings on campus. He and Marcuse and the Spanish-Mexican literary critic Carlos Blanco were the most prominent dissident professors. Later, I read Schiller's book *Mass Communications and American Empire*. Manny Farber was teaching film courses, and although I ended up fighting with him about politics, the film culture he introduced, and his distinction between "white elephant" and "termite" art was very important. There were other influential figures as well, although their influence tended to be more strictly academic: Fredric Jameson was beginning to develop a big following among literature students, although I ended up being closer to Louis Marin and some of the graduate students who worked with him. Another important activist figure was Anthony Wilden, the first English-language editor and translator of Lacan, whose book *System and Structure* sought a fusion of semiotics, systems theory, Marxism, and psychoanalysis. Wilden coined a wonderful phrase: "academic racketeers." He took the pulse of the increasing instrumentalization and market-orientation of the big research universities exemplified by the University of California. He joined a group of us from visual arts in especially macabre antiwar actions. The other participants included the sculptor Newton Harrison, who generously let us use his studio to stuff reeking cow guts into army uniforms, the photographer Fred Lonidier and Peggy Martin, a painter whose husband was a pilot aboard the aircraft carrier *Kitty Hawk* who had, along with other pilots in his squadron, refused to fly bombing missions over Vietnam. There was also a strong feminist presence on the campus, which I was familiar with through activist friends, but came to better understanding of the issues through Martha Rosler, while we were both in the graduate program.

The Southeast Asian war was very present, because San Diego was so heavily militarized. Navy jet fighters in jungle camouflage from the nearby Miramar Naval Air Station would buzz the campus after every demonstration, and often without even that provocation. Early on, in 1968–69, we would hide Marine deserters in the dorms after they jumped the fence at the big recruit training depot next to the San Diego airport. It was really quite

akademischer war: Fredric Jameson begann gerade eine große Anhängerschaft unter Literaturstudenten um sich zu scharen, doch landete ich schließlich eher in der Nähe von Louis Marin und einigen der Graduate Students, die bei ihm arbeiteten. Eine weitere wichtige Figur unter den Aktivisten war Anthony Wilden, der erste Herausgeber und Übersetzer von Lacan in englischer Sprache; sein Buch *System and Structure* versuchte, Semiotik, Systemtheorie, Marxismus und Psychoanalyse miteinander zu verbinden. Wilden prägte das wunderbare Wort vom „akademischen Profiteur“. Er fühlte den Puls der zunehmenden Instrumentalisierung und Marktorientierung der großen Forschungsuniversitäten, wofür die University of California ein gutes Beispiel war. Er schloss sich einer Gruppe von uns aus dem Institut für Bildende Kunst bei besonders makabren Antikriegsaktionen an. Andere Teilnehmer waren der Bildhauer Newton Harrison, der uns großzügigerweise sein Atelier zur Verfügung stellte, um stinkende Kuheingeweide in Armeeuniformen zu stopfen, der Fotograf Fred Lonidier und Peggy Martin, eine Malerin, deren Ehemann Pilot auf dem Flugzeugträger *Kitty Hawk* war und sich zusammen mit anderen Piloten seiner Staffel geweigert hatte, Bombeneinsätze über Vietnam zu fliegen. Auch die Feministinnen waren auf dem Campus stark präsent; ich war durch aktivistische Freundinnen damit vertraut, ihre Themen lernte ich aber erst durch Martha Rosler besser verstehen, als wir gemeinsam im Graduate-Programm waren.

Der Krieg in Südostasien war überaus gegenwärtig, weil San Diego so stark militarisiert war. Nach jeder Demonstration, und oft sogar ohne diese Provokation, donnerten Kampfflugzeuge im Dschungeltarnanstrich vom nahe gelegenen Luftwaffenstützpunkt der Marine über den Campus. Schon sehr früh, 1968–69, versteckten wir in den Studentenwohnheimen Deserteure aus der Marine, nachdem sie über den Zaun des großen Rekrutentrainingslagers neben dem Flughafen von San Diego geklettert waren. Es war wirklich ganz außergewöhnlich: Eine Gruppe von uns demonstrierte außerhalb des Zauns, und auf der anderen Seite rannten junge Marinesoldaten in unserem Alter herbei und fragten uns, ob wir sie bei einem nahe gelegenen Waschsalon abholen könnten, wenn sie es schafften auszubrechen; die ganze Zeit über riss die Militärstreife andere Rekruten vom Zaun weg und prügelte sie ins

extraordinary: a group of us would be demonstrating outside the fence, young marines our age would rush up on the other side and ask if we could pick them up at a nearby laundromat if they could manage to break out, all this while military police were dragging other recruits back from the fence and pummeling them on the way to the brig. Needless to say, this sort of thing never made the news. The local underground newspaper, the *Street Journal*, played a key role—before it was fire-bombed out of existence—in exposing some of Nixon's history of financial ties to organized crime, stories that were later picked up by *Newsweek*. One could not avoid a sense of the insane depravity and generalized violence of the war, even on the other side of the Pacific from Vietnam, whether it was in the glaring evidence of the frenetic prostitution economy of downtown San Diego, catering to sailors and marines leaving for Southeast Asia, or in the jingoism of the local press, or in the stories of mutinies aboard the big aircraft carriers that “rotated in” from the Gulf of Tonkin. The university in this context was less of an ivory tower than one might imagine, especially since the San Diego campus of UC ranked third or fourth in the country in receiving research funds from the Pentagon. There was a whole “underground geography” to the campus: students living in utility tunnels, and using them for clandestine access to research labs when staging sit-ins. By the spring of 1970, at the time of the Cambodia invasion, a student named George Winne followed the example set by Buddhist monks in Saigon and immolated himself on the central plaza of the campus in protest against the war.

I suppose the desperation of these unfolding circumstances contributed to my initial misapprehension of *The Trial* as a realist novel in 1968.

BB: We might be able to see how different the strands of politicization in the European student milieu were from the American student milieu. They overlap of course on the question of the Vietnam war. But the anti-fascist origin of the German student movement and its attempts to come to terms with the fascist legacies of Germany were of course not a motivating force in the American formation of a New Left. But then at the same time you have a

Militärgefängnis. Diese Dinge kamen natürlich nie in die Nachrichten. Die lokale Untergrundzeitung, das *Street Journal*, trug, bevor sie durch einen Bombenanschlag ausgelöscht wurde, wesentlich zur Aufdeckung eines Teils von Nixons langer Geschichte finanzieller Verbindungen zum organisierten Verbrechen bei, Stories, die später von *Newsweek* aufgegriffen wurden. Man bekam die wahnsinnige Verrohung und allgemeine Gewalt des Krieges auch auf dieser Seite des Pazifiks unweigerlich mit, sei es in Form der unübersehbaren blühenden Prostitutionsökonomie in Downtown San Diego, die die nach Südostasien ausrückenden Matrosen und Marinesoldaten bediente, oder des Hurrapatriotismus der Lokalpresse oder der Geschichten von Meutereien auf den großen Flugzeugträgern, die vom Golf von Tonkin hereinsickerten. Die Universität war in diesem Kontext weniger ein Elfenbeinturm, als man vielleicht denkt, zumal der San-Diego-Campus der University of California der landesweit dritt- oder viertgrößte Empfänger von Forschungsgeldern aus dem Pentagon war. Es gab auf dem Campus eine regelrechte „unterirdische Geografie“: Studenten, die in Versorgungskanälen hausten und sie als geheime Zugänge zu den Forschungslabors benutzten, wenn sie Sit-ins veranstalteten. Im Frühjahr 1970, zur Zeit der Invasion in Kambodscha, folgte ein Student namens George Winne dem Beispiel der buddhistischen Mönche in Saigon und verbrannte sich auf dem zentralen Platz des Campus aus Protest gegen den Krieg.

Ich nehme an, die Verzweiflung über diese Umstände hat dazu beigetragen, dass ich den Prozess 1968 zunächst als realistischen Roman missverstand.

BB: Wir können hier vielleicht sehen, wie unterschiedlich die Politisierung im europäischen und im amerikanischen Studentenmilieu verlief. Sie überschneidet sich natürlich in der Frage des Vietnamkriegs. Aber der antifaschistische Ursprung der deutschen Studentenbewegung und ihres Versuchs, mit dem faschistischen Erbe Deutschlands zurechtzukommen, war natürlich keine treibende Kraft in der amerikanischen Formation einer Neuen Linken. Gleichzeitig aber ist da jemand wie Marcuse, der dieses Erbe als deutsch-jüdischer Emigrant in den amerikanischen, den deutschen und den europäischen Politisierungsprozess einbringt. Als er dann aber nach Berlin zurückkommt,

figure like Marcuse, who as a German Jewish emigrant brings that legacy into the American and the German and European politicization processes. When he comes back to Berlin, however, he does not address the legacies of German Nazi fascism but he galvanizes an entire generation around the questions of everyday life under late capitalist consumer culture.

AS: Marcuse's late-life interests in aesthetics and feminism were very precisely developed in this American context. The former and to some degree the latter were of course a return to themes initiated in *Eros and Civilization*. The other key issue at the time was the transformation of the civil rights movement into liberation struggles that were racially specific and increasingly polarized along either nationalist or socialist lines. Thinking about the possible parallels between the U.S. and Germany, you could argue that the earlier origins of the American New Left could be found in the civil rights movement, in the Freedom Riders who directly confronted the epitome of the legacy of slavery, which was Jim Crow, a kind of regional fascism directed at black people. One founding theme for the American New Left was the question of the broadly corrupting effect of racism on the whole society.

BB: Was Angela Davis visible at that time in San Diego?

AS: Very much so. She had followed Marcuse from Brandeis to San Diego and was working on her doctorate in philosophy. She played a key role in the effort to found a new college at the university dedicated to third world studies, which was to be named Lumumba-Zapata College. As might be expected, the radicals lost out to liberals, and the college ended up being named for the first African-American Supreme Court Justice, Thurgood Marshall, with the curriculum redefined accordingly.

BB: When would you and your peers have started to rethink and reconsider American Marxist histories of the thirties since they had been completely overshadowed and inaccessible all through the fifties and sixties and is it only at that moment that American Marxist artistic practices would have gradually resurfaced? Like the

beschäftigt er sich nicht mit dem Erbe des deutschen Faschismus, sondern elektrisiert eine ganze Generation mit der Frage des Alltagslebens in der spätkapitalistischen Konsumkultur.

AS: Das spätere Interesse Marcuses für Ästhetik und Feminismus entwickelte sich in genau diesem amerikanischen Kontext. Ersteres und in gewisser Weise auch letzteres Thema bedeutete natürlich auch eine Rückkehr zu den erstmals in *Eros and Civilization* (*Triebstruktur und Gesellschaft*) angesprochenen Fragen. Die andere zentrale Frage zu dieser Zeit war die Wandlung der Bürgerrechtsbewegung zu rassisches spezifischen und zunehmend entweder nach nationalistischen oder sozialistischen Kategorien polarisierten Befreiungskämpfen. Was mögliche Parallelen zwischen den USA und Deutschland betrifft, so könnte man anführen, dass die älteren Wurzeln der amerikanischen Neuen Linken in der Bürgerrechtsbewegung liegen, nämlich in den Freedom Riders, die sich direkt mit dem Ausbund des Erbes der Sklaverei anlegten: mit Jim Crow, einer Art Regionalfaschismus, der sich gegen Schwarze richtete. Eines der Gründungsthemen der Neuen Linken in Amerika war die Frage der allgemein korrumpernden Wirkung des Rassismus auf die gesamte Gesellschaft.

BB: Ist Angela Davis damals in San Diego in Erscheinung getreten?

AS: Ja, sogar sehr. Sie war Marcuse von Brandeis nach San Diego gefolgt und arbeitete an ihrer Dissertation in Philosophie. Sie spielte eine Schlüsselrolle bei dem Versuch, an der Universität ein neues College für Dritte-Welt-Studien einzurichten, das den Namen Lumumba-Zapata College bekommen sollte. Wie zu erwarten, unterlagen die Radikalen den Liberalen, und das College wurde schließlich nach dem ersten afroamerikanischen Richter am Obersten Gerichtshof, Thurgood Marshall, benannt und der Lehrplan entsprechend angepasst.

BB: Wann etwa haben du und deinesgleichen mit der Neubetrachtung der amerikanisch-marxistischen Geschichte der dreißiger Jahre begonnen, zumal diese ja die ganzen fünfziger und sechziger Jahre hindurch vollkommen verdeckt und unzugänglich war und die künstlerischen

photographic practices of the Film and Photo League, publications such as *The New Masses*, Meyer Schapiro's early work, to name but a few examples from the legacy of Marxist aesthetics of the thirties and forties before McCarthyism destroyed it. When did you reconnect with that history?

AS: Well initially for me a key figure was the sociologist C. Wright Mills, who was a kind of *eminence-grise* for the New Left, and also a key link with the Frankfurt School. Early on, in 1972 or so, I think at Fred Lonidier's suggestion, I read his book *The Marxists*, and then went on to *White Collar* and *The Power Elite*. The broader American left-wing context, as well as that of "western Marxism," came into focus over the next five years or so. There was a tantalizing glimpse of the Photo League in a book called *Documentary Photography* published by Time Life in 1972, which I immediately found intriguing because the overall trajectory of the book led to the inevitability of highly subjectivized, socially disengaged photography. Later I discovered that this followed the model charted earlier by John Szarkowski's *New Documents* exhibition featuring Gary Winogrand, Lee Friedlander, and Diane Arbus at MoMA in 1967. Around 1978, the Visual Studies Workshop reprinted *Photo Notes*, the newsletter of the Photo League, and the record of the McCarthyist attack on social photography became all the more evident. And it was around that time that I first read Meyer Schapiro. I had already developed an anti-Stalinist skepticism about the aesthetic legacy of the CPUSA, as my more or less "ultra-left" remarks on Paul Strand as the conclusion of "On the Invention of Photographic Meaning" suggest. It was also around 1977–78 that I made a point of looking closely at the overall use of photography—not just the Heartfield cover montages—in the *Arbeiter Illustrierte Zeitung* at the George Eastman House collection in Rochester, and at Dorothea Lange's contact sheets of her wartime Oakland shipyard work at the Oakland Museum. So for me there was a kind of relay between left-wing European work and American work from the thirties. Lange was pretty much ignored by serious and powerful people in the photography scene at the time, who tended in general to prefer Evans's more obvious modernism, a view to which I

Praktiken der amerikanischen Marxisten erst nach und nach wieder ausgegraben wurden? Etwa die fotografischen Praktiken der Film and Photo League, Publikationen wie *The New Masses*, das Frühwerk von Meyer Schapiro, um nur einige Beispiele der marxistischen Ästhetik der dreißiger und vierziger Jahre vor der Zerstörung dieses Erbes in der McCarthy-Ära zu nennen. Wann hast du an diese Geschichte wieder angeknüpft?

AS: Nun, die ursprüngliche Schlüsselfigur war für mich der Soziologe C. Wright Mills, der eine Art graue Eminenz für die Neue Linke war und auch die Hauptverbindung zur Frankfurter Schule darstellte. Ich las schon früh, 1972 oder so, auf Empfehlung von Fred Lonidier, glaube ich, sein Buch *The Marxists* und danach dann *White Collar (Menschen im Büro)* und *The Power Elite (Die amerikanische Elite)*. Der größere Kontext der Linken in Amerika und der des „westlichen Marxismus“ gerieten etwa im Lauf der nächsten fünf Jahre in meinen Blick. Einen reizvollen kurzen Eindruck von der Photo League erhielt ich in einem 1972 von Time Life veröffentlichten Buch namens *Documentary Photography*, von dem ich gleich fasziniert war, da die allgemeine Stoßrichtung des Buches auf die Unvermeidlichkeit einer hochsubjektiven, sozial abgehobenen Fotografie hinauslief. Später entdeckte ich dann, dass dies dem Modell folgte, das John Szarkowski 1967 mit seiner *New Documents*-Ausstellung im MoMA vorgezeichnet hatte, in deren Zentrum Gary Winogrand, Lee Friedlander und Diane Arbus standen. Etwa 1978 brachte der Visual Studies Workshop einen Reprint der *Photo Notes*, des Newsletters der Photo League, heraus, der das Ausmaß des McCarthy'schen Angriffs auf die sozialdokumentarische Fotografie erst so richtig deutlich werden ließ. Ungefähr um diese Zeit las ich auch erstmals Meyer Schapiro. Ich hatte damals bereits eine antistalinistische Skepsis gegenüber dem ästhetischen Erbe der CPUSA entwickelt, wie meine mehr oder weniger „ultralinken“ Bemerkungen zu Paul Strand am Ende von „On the Invention of Photographic Meaning“ zeigen. Ebenfalls um 1977/78 untersuchte ich ganz gezielt in der Sammlung des George Eastman House in Rochester die allgemeine Verwendung der Fotografie – nicht nur die Heartfield-Montagen auf dem Umschlag – in der *Arbeiter Illustrierte Zeitung* und im Oakland Museum die Kontaktabzüge von Dorothea Langes

myself was not immune, especially in the early eighties. Sally Stein has done the key work since then in evaluating the actual complexity of thirties photographic work in the United States, and in developing a much more nuanced view of Lange, and I am always learning from her insights.

BB: So in a somewhat schematic way one could say there are four theoretical, philosophical models that laid the foundation of your work in the early seventies. The first one would be Marxist theory, the second one is an early encounter with structural semiology, the third one is your rediscovery of the legacies of documentary photography from Lewis Hine to the FSA, perhaps with a particular emphasis on Walker Evans. And the fourth major point of departure seems to be the dialogue with the linguistic and the photographic reorientation of artistic practices in late-sixties Conceptual art.

I was wondering whether all of these elements could be successfully integrated or whether they lead to internal tensions and thereby inevitably to a certain illegibility with art world audiences?

Thus, while one knows that the work engages with documentary photography, one recognizes that it is also engaged in the critical deconstruction of documentary practices. While one knows, yes, that the work has taken its clues from the theory of photography developed in structural semiotics, it nevertheless appears to maintain a highly referential representational system. While it is Marxist in its political and theoretical perspectives, it follows simultaneously a structural analysis of photographic meaning production. So these constellations and tensions are always operative and of course they don't necessarily make for an easily readable work.

AS: That's a fair sketch. My Marxism was pretty eclectic, since it combined elements from both structural and Hegelian Marxism, something which wouldn't have passed muster in the more strict British context that had developed around *Screen* magazine. And I was especially drawn to Marx's sociological writings—the *Eighteenth Brumaire*, for example—and to Marxist social historians

während des Krieges gemachter Arbeit über die Werft in Oakland. Ich sah also eine Art Verbindung zwischen den Arbeiten der europäischen Linken und den amerikanischen Arbeiten aus den dreißiger Jahren. Lange wurde damals von den bedeutenden und mächtigen Leuten in der Fotografieszene ignoriert, die im Allgemeinen Evans' offensichtlicheren Modernismus bevorzugten, eine Haltung, gegen die ich, vor allem in den frühen Achtzigern, selbst nicht immun war. Sally Stein hat seither mit ihrer Bewertung der tatsächlichen Komplexität der Fotoarbeiten der dreißiger Jahre und ihrer Entwicklung eines wesentlich nuancierteren Lange-Bildes wichtige Arbeit geleistet, und ich lerne immer wieder von ihren Erkenntnissen.

BB: Man könnte also etwas schematisch vier theoretische philosophische Modelle nennen, die in den frühen Siebzigern den Grundstein für deine Arbeit gelegt haben. Das erste wäre die marxistische Theorie, das zweite eine frühe Begegnung mit der strukturalen Semiotik, das dritte deine Wiederentdeckung des Erbes der Dokumentarfotografie von Lewis Hine bis zur FSA, vielleicht mit einem besonderen Interesse für Walker Evans. Und der vierte wichtige Ausgangspunkt scheint der Dialog mit der sprachlichen und fotografischen Neuorientierung künstlerischer Praktiken in der Konzeptkunst der späten sechziger Jahre zu sein.

Ich habe mich gefragt, ob sich all diese Elemente erfolgreich integrieren haben lassen oder ob sie zu inneren Spannungen führen und damit unweigerlich zu einer gewissen Unlesbarkeit beim Kunstmuseum?

So weiß man zwar, dass sich die Arbeiten mit Dokumentarfotografie auseinander setzen, erkennt aber zugleich, dass sie sich auch mit der kritischen Dekonstruktion dokumentarischer Praktiken beschäftigen. Man weiß zwar, nun ja, dass sich die Arbeiten auf die Fototheorie der strukturalen Semiotik beziehen, gleichwohl aber scheinen sie an einem höchst referenziellen Repräsentationssystem festzuhalten. Und obzwar sie in ihrer politischen und theoretischen Ausrichtung marxistisch sind, verfolgen sie zugleich eine strukturelle Analyse fotografischer Bedeutungsgenerierung. Diese Konstellationen sind also ständig am Werk und sind einer leichten Lesbarkeit nicht unbedingt zuträglich.

and literary historians like E.P. Thompson and Raymond Williams, and sociologists of scientific management and the labor process like Harry Braverman. And by 1975 my take on semiotics quickly developed in a direction inspired by the Russian sociological school centered around Mikhail Bakhtin.

As for the "legibility" question, I suspect there were other "sociological" reasons as well for the institutional blindness or indifference or hostility to the photographic work (admittedly, these are not the same things as illegibility, although they may prevent the conditions for legibility from coalescing). My critical writings on photography made a lot of people angry, since I was challenging both the emerging art market for photography and the accompanying transcendental claims for stylistic autonomy. And it was difficult, especially in the parochial context of New York, to imagine a Marxist cultural project coming out of California, even though there are serious radical traditions on the West Coast. But these are relatively minor reasons.

Most importantly, you propose that I might have embraced an intertextual model that was too eclectic and internally contradictory to be readable. But is the key to a work's legibility the clarity or precision with which it demonstrates its modernist filiations? Doesn't this imperative in turn risk the work's being (in fact, wanting to be) swallowed up into the archive of dead languages, to loosely borrow an insight from Bakhtin's collaborator V.N. Voloshinov? If we adopt a counter model of living, social speech, the work goes out into the world, is taken up by viewers for whom questions of filiation and discursive context may or may not be pressing, more or less according to the *tabula rasa* model of Jacques Rancière's "ignorant schoolmaster." The readings that result, however tentative or incomplete, may not be categorically inferior in their specific insights to a more sophisticated modernist account of the work's lineage.

Is *Aerospace Folktales* all that illegible? There were viewers who were engaged by it early on: the poet Robert Duncan, for example, detected affinities between what he saw as the "Catholicism" of the work's structure and

AS: Das ist eine ganz treffende Darstellung. Mein Marxismus war ziemlich eklektisch, da er Elemente des strukturellen und hegelianischen Marxismus miteinander verband, etwas, das im strengeren britischen Kontext rund um die Zeitschrift *Screen* nicht durchgegangen wäre. Ich fühlte mich besonders zu Marx' soziologischen Schriften hingezogen, zum *Achtzehnten Brumaire* zum Beispiel, und zu marxistischen Sozial- und Literaturhistorikern wie E.P. Thompson und Raymond Williams, aber auch zu Soziologen der wissenschaftlichen Betriebsorganisation und des Arbeitsprozesses wie Harry Braverman. Und als ich mich 1975 der Semiotik zuwandte, ging das schnell in Richtung der russischen soziologischen Schule rund um Michail Bachtin.

Was die Frage der „Lesbarkeit“ betrifft, so habe ich den Verdacht, dass es für die Blindheit, Gleichgültigkeit oder Feindseligkeit gegenüber meiner fotografischen Arbeit auch andere, „soziologische“ Gründe gab (die zugegebenermaßen nicht dasselbe sind wie Unlesbarkeit, aber sie können verhindern, dass sich die Bedingungen für Lesbarkeit einstellen). Meine kritischen Schriften zur Fotografie haben eine Menge Leute verärgert, weil ich sowohl den im Entstehen begriffenen Kunstmarkt für Fotografie als auch die damit einhergehenden Ansprüche auf stilistische Autonomie infrage stellte. Außerdem war im selbstbezogenen New Yorker Kontext ein aus Kalifornien kommendes marxistisches Kulturprojekt nur schwer vorstellbar, obwohl es an der Westküste ernst zu nehmende radikale Traditionen gibt. Aber das sind relativ geringfügige Gründe.

Schwerer wiegt die Unterstellung, ich könnte mir ein intertextuelles Modell zu Eigen gemacht haben, das zu eklektisch und in sich widersprüchlich war, um lesbar zu sein. Aber liegt denn der Schlüssel zur Lesbarkeit eines Werks in der Klarheit und Präzision, mit der es seine Filiation mit der Moderne demonstriert? Riskiert man mit diesem Imperativ nicht umgekehrt, dass das Werk – um eine Erkenntnis des Bachtin-Mitarbeiters V.N. Voloshinov zu zitieren – vom Archiv der toten Sprachen aufgesogen wird (oder eigentlich aufgesogen werden will)? Wenn wir ein Gegenmodell des Lebens, die soziale Sprache heranziehen, dann bewegt sich das Werk in die Welt hinaus und wird von Betrachtern aufgegriffen, für die Fragen der Filiation und

the domestic world it documented. It is true that an art world audience might well have missed the white-collar reworking of Walker Evans's sharecropper portraits in my picture of my parents posed up against clapboard garage doors. But overall, the structural elements of the work are there for a discerning viewer. To follow your suggestion about illegibility to its logical conclusion we have to imagine a "sophisticated" viewer (more or less the negative inverse of the "implied reader" of reception theory) unable to understand or indifferent to the unfolding of a photographic sequence as a quasi-cinematic narrative, only on the prowl for individual "good" and "bad" images. We also have to imagine the inability to understand that the texts are part of the work, and not an extraneous "didactic" or self-justifying supplement. And we have to imagine a viewer so hostile or inured to narrative and anecdote (that is to "living speech") that the dialogic structure of the work is imperceptible. In other words, we have to imagine a viewer who only recognizes a semiotic approach to language when confronted with lexical lists or isolated philosophical propositions. And finally, we have to imagine a modernist viewer for whom the whole domain of the everyday and the familial—filiation in the literal sense—is taboo.

What may be more difficult to reconstruct is the specific and very immediate regional targets I had in mind in making *Aerospace Folktales*. There was Reyner Banham's provocative but glib notion of the flatlands of Los Angeles as the "plains of id" and his general disinterest in the industrial landscape of the city. And I was especially unsympathetic to the big-ticket techno-promotion of Maurice Tuchman's 1971 *Art and Technology* exhibit at the Los Angeles County Museum of Art, which forged collaborative links between artists and the southern California military-industrial complex. Also, in its initial exhibitions, *Aerospace Folktales* collided for some viewers with the twelve-hour public television "vérité" documentary *An American Family*, which was broadcast at about the same time. That film (by Alan and Susan Raymond) exhibited—despite its other interesting insights into the psychological crises of family life—unquestioned assumptions about middle-class affluence in southern California. And its basic idea of professional

des diskursiven Kontexts wichtig sein können oder auch nicht, mehr oder weniger im Sinne des *Tabula-rasa*-Modells von Jacques Rancières „unwissendem Schulmeister“. Die so entstehende Lektüre, so vorläufig und unvollständig sie auch sein mag, muss in ihren konkreten Erkenntnissen einer ausgefeilten modernistischen Erklärung der Herkunft des Werks nicht kategorial unterlegen sein.

Ist *Aerospace Folktales* wirklich so unlesbar? Es gab Betrachter, die diese Arbeit schon früh beschäftigte: Der Dichter Robert Duncan zum Beispiel entdeckte darin Affinitäten zwischen dem, was er als den „Katholizismus“ ihrer Struktur sah, und der häuslichen Welt, die sie dokumentierte. Es mag durchaus sein, dass einem Kunstrezipienten die Umarbeitung von Walker Evans' Sharecropper-Porträts in die Angestelltenwelt auf dem Bild meiner vor den bretterbeschlagenen Garagentüren posierenden Eltern entgangen wäre. Aber im Allgemeinen sind die strukturellen Elemente der Arbeit für einen urteilsfähigen Betrachter zu erkennen. Wenn wir die Unlesbarkeit, die du ansprichst, logisch konsequent zu Ende denken, müssen wir uns einen „kultivierten“ Betrachter (mehr oder minder die Negativumkehrung des „impliziten Lesers“ der Rezeptionstheorie) vorstellen, der unfähig ist, die Entfaltung einer fotografischen Sequenz als quasifilmische Erzählung zu verstehen, oder unempfänglich dafür ist und nur nach „guten“ oder „schlechten“ Einzelbildern Ausschau hält. Wir müssen uns auch eine Unfähigkeit vorstellen, die Texte als Teil der Arbeit und nicht als eine äußerliche „didaktische“ oder selbstlegitimierende Ergänzung zu begreifen. Und wir müssen uns einen Betrachter vorstellen, der gegenüber Erzählungen und Anekdoten (d.h. „lebendiger Rede“) so feindselig eingestellt oder abgestumpft ist, dass die dialogische Struktur der Arbeit für ihn unerkennbar bleibt. Wir müssen uns, mit anderen Worten, jemanden vorstellen, der einen semiotischen Umgang mit Sprache nur erkennt, wenn er mit lexikalischen Listen oder einzelnen philosophischen Propositionen konfrontiert wird. Und schließlich müssen wir uns einen modernistischen Betrachter vorstellen, für den der gesamte Bereich des Alltags und des Familiären – der Filiation im eigentlichen Wortsinn – tabu ist.

Schwerer zu rekonstruieren sind vielleicht die spezifischen und sehr unmittelbaren regionalen Zielscheiben, die ich bei

filmmakers achieving intimacy through long immersion in an alien family context was exactly the opposite of my effort to achieve a critical distance from a family context with which I was already intimate, which led to a much more spare result.

The key choice I made in the seventies was for documentary social realism, founded in the intuition that this supposedly exhausted genre contained submerged possibilities. At least one of those possibilities, it seems to me, is a broad democratic legibility, such as we associate with the pamphlets of Thomas Paine. If this sounds like I am simplifying things unduly, take another example: Agee's text in *Let Us Now Praise Famous Men* is indeed mannered and digressive and often annoying in its “difficulty,” but not unreadable for those unlettered in English-language modernist prose, and thus is available to a broad democratic culture. Only in the smug precincts of the art world is it possible to dismiss out of hand the complexity and variability of structures of meaning within actual documentary works, while also assuming that the implied viewers of such works are by definition “naïve realists” blind to everything but manifest content. My position at this point would be that a film by Frederick Wiseman, *Public Housing*, for example, is as structurally complex as anything by Godard. Unfortunately, documentary film has a richer history of complexity than does documentary photography, and there continues to be more tolerance for an experimental approach in the world of documentary film.

BB: Your critical reflection on the legacy of documentary clarifies the historical inaccessibility of documentary practices, that they had reached their historical limits by the fifties when social contracts at large began to be cancelled. That historical conflict is clearly at the center of your work. What I am trying to say is that you and Fred Lonidier and Martha Rosler resuscitated reflections on documentary practice in the seventies after it had been buried and discredited like all other political practices of the thirties. But you resuscitated documentary not in an attempt to naïvely redeploy it, but to look at it as a ruined structure.

Aerospace Folktales im Auge hatte. Da waren etwa Reyner Banham's provokatives und anmaßendes Wort über das Flachland von Los Angeles als „Ebene des Es“ und sein allgemeines Desinteresse an der Industrielandschaft der Stadt. Und besonders unsympathisch war mir die großkotzige Techno-Promotion von Maurice Tuchmans Ausstellung *Art and Technology* 1971 im Los Angeles County Museum of Art, die die Zusammenarbeit von Künstlern mit dem südkalifornischen militärisch-industriellen Komplex förderte. Überdies kollidierte *Aerospace Folktales* bei den ersten Ausstellungen für einige Betrachter mit der zwölfstündigen Verité-Dokumentation *An American Family*, die das öffentliche Fernsehen ungefähr zur selben Zeit ausstrahlte. Dieser Film (von Alan und Susan Raymond) setzte – trotz seiner interessanten Einblicke in die psychologischen Krisen des Familienlebens – fragwürdige Annahmen über den Wohlstand der südkalifornischen Mittelschicht in die Welt. Und die Grundidee, Intimität herzustellen, indem sie als professionelle Filmemacher über lange Zeit in einen fremden Familienzusammenhang eintauchten, war das genaue Gegenteil meines Versuchs, eine kritische Distanz zu einem Familienzusammenhang herzustellen, mit dem ich bereits vertraut war, was zu einem viel kargerer Ergebnis führte.

Die Hauptentscheidung, die ich in den siebziger Jahren traf, war die für einen dokumentarischen Sozialrealismus, basierend auf der Intuition, dass dieses vorgeblich erschöpfte Genre unerkannte Möglichkeiten barg. Wenigstens eine dieser Möglichkeiten scheint mir die breite demokratische Lesbarkeit zu sein, wie wir sie etwa mit den Pamphleten von Thomas Paine verbinden. Wenn sich das nach einer ungebührlichen Vereinfachung anhört, nehmen wir ein anderes Beispiel: Agees Text in *Let Us Now Praise Famous Men* ist zwar maniert und abschweifend, oft ärgerlich in seiner „Schwierigkeit“, aber er ist nicht unlesbar für jemanden, der keine Erfahrung mit moderner englischsprachiger Prosa hat, und damit einer breiten demokratischen Kultur zugänglich. Lediglich in den selbstgefälligen Kreisen der Kunstwelt ist es möglich, die Komplexität und Variabilität von Bedeutungsstrukturen in wirklichen dokumentarischen Arbeiten kurzerhand vom Tisch zu wischen und auch noch anzunehmen, die impliziten Betrachter solcher Arbeiten seien per definitionem „naive Realisten“, die bloß den manifesten Inhalt sehen. Meine

AS: By the seventies, social documentary had become a “bad object,” both for the conservative institution of art photography and for the critique of “naïve” photographic realism and humanism implicit in some conceptual art (for example in the work of Douglas Huebler, who produced a hilarious nominalist parody of *The Family of Man* in his pseudo-project to photograph every living human being). This made it all the more important to take on the challenge of “reinventing” documentary in ways that departed from the social documentary tradition, from art photography, and from the conceptual document.

But again, documentary was more “ruined” in the world of still photography than it was in the world of film, where I kept finding interesting and challenging examples: Chris Marker's *Letter from Siberia*, or Jean Rouch's *Jaguar*, or Fernando Solanas's *Hour of the Furnaces*, or John Jost's *Speaking Directly*, several of which I included in a course I taught on documentary around 1975. Going back to the example I gave earlier of Wiseman's recent film *Public Housing*, the very brilliance of this film, as my filmmaker friend and colleague Billy Woodberry has pointed out, is the way it reveals the survival of longstanding networks of mutual self-help and social service within an impoverished African American community in wake of the “cancelled social contract.” Thus in his view the film actually empirically refutes the neoliberal notion that welfare bred a culture of dependence and passivity. Furthermore, the cancellation of social contracts discredits the very discourses of social description and analysis—think here of the sad decline of sociological research in American universities since the Reagan years. The challenge is to recognize that creation of these discursive “no go” zones is in itself profoundly ideological, and to insist on crossing the line into these once vital but now forbidden and “ruined” zones of investigation, especially when they have been abandoned by others. Wiseman, does this, not by adopting an abstract “sociological method,” but by following a very precise neo-realist montage strategy as a filmmaker.

BB: It is all the more important to recognize that you continue to do this type of work at the very moment when post-conceptual photographic practices return to a

Position dazu ist, dass ein Film von Frederick Wiseman, *Public Housing* zum Beispiel, strukturell ebenso komplex ist wie jeder Film von Godard. Leider hat der Dokumentarfilm nun einmal eine reichere Geschichte im Umgang mit Komplexität als die Dokumentarfotografie, und in der Welt des Dokumentarfilms gibt es nach wie vor mehr Toleranz für experimentelle Ansätze.

BB: Deine kritische Reflexion über das Erbe des Dokumentarismus klärt auch die historische Unzugänglichkeit von Dokumentarpraktiken, nämlich dass sie mit der allgemeinen Kündigung der Sozialverträge in den fünfziger Jahren ihre historische Grenze erreicht hatten. Dieser historische Konflikt steht deutlich im Zentrum deiner Arbeit. Was ich damit sagen will, ist, dass du mit Fred Lonidier und Martha Rosler in den siebziger Jahren die Reflexion über den Dokumentarismus neu belebt hast, nachdem er wie alle anderen politischen Praktiken der dreißiger Jahre begraben und diskreditiert worden war. Aber diese Wiederbelebung des Dokumentarismus geschah nicht, um ihn naiv einzusetzen, sondern um ihn als eine ruinierte Struktur zu betrachten.

AS: In den siebziger Jahren war der Sozialdokumentarismus bereits etwas „Schlechtes“ geworden, und zwar sowohl für die konservative Institution der künstlerischen Fotografie als auch für die Kritik des „naiven“ fotografischen Realismus und Humanismus, wie sie implizit in einigen Werken der Konzeptkunst formuliert wird (z.B. im Werk von Douglas Huebler, der mit seinem Pseudo-Projekt, jeden lebenden Menschen zu fotografieren, eine überaus witzige nominalistische Parodie von *The Family of Man* schuf). Dadurch war es umso wichtiger, sich der Herausforderung zu stellen, den Dokumentarismus auf eine Weise „neu zu erfinden“, die sowohl von der sozialdokumentarischen Tradition als auch von der künstlerischen Fotografie und vom konzeptuellen Dokument abweicht.

Aber noch einmal, der Dokumentarismus war in der Welt der Fotografie stärker ruiniert als in der Welt des Films, wo ich weiterhin interessante und herausfordernde Beispiele fand: Chris Markers *Ein Brief aus Sibirien* oder Jean Rouchs *Jaguar* oder Fernando Solanas' *Die Stunde der Hochöfen* oder John Josts *Speaking Directly*, wovon ich

single image aesthetic, which seems to be the condition of their success in the artworld. With increasing intensity, the large-scale, color photographic image has been pictorialized to such a degree that it has effectively taken the place of painting. So the radical void created by conceptual art and by the inevitable demise of painting has now been massively filled with enlarged photographs, single image color prints, or single image transparencies.

AS: Yes, despite our stubborn efforts from the margins, the situation only got worse, as if the pictorialism of early art photography had somehow returned despite the rupture achieved by the modernism of the late teens and early twenties. By the eighties, documentary had become a more or less “decadent” genre. What passed for self-consciousness in contemporary photography was an endless reiteration of the Cretan paradox, but with a hierarchical twist: “All photographers are liars. I am an artist who uses photographs. Therefore I am smarter than the Cretan photographer who thinks she is telling the truth.”

BB: The effort to maintain a theoretical, linguistically self-critical approach to practices of representation and yet to insist on positioning those practices within the sphere of everyday life, that tension seems to be at the center of your work.

I would almost say that the more recent work, starting with *Fish Story*, allows even more of the traditional models of reportage and narrative. What is its relationship to your earlier critiques of narrative and to your own earlier critical theories of photographic representation? And most crucially perhaps, how does the work distinguish itself from other artistic practices of the last twenty years that have reintroduced forms of narrative in rather different ways as well? After all, that seems to be one of the key questions of post-conceptual art production at large, whether photographic representation is in fact merely providing a license for a renewed desire for representation and narrative. Practices ranging from Victor Burgin to Jeff Wall come to mind, and your work is part of those post-conceptual photographic practices, while clearly being very different from theirs. How would you situate yourself within that historical spectrum?

einige in einen Kurs über Dokumentation inkludiert habe, den ich 1975 hielt. Um auf das früher erwähnte Beispiel von Wisemans neuem Film *Public Housing* zurückzukommen: Die Brillanz dieses Films besteht, wie mein Freund und Kollege, der Filmemacher Billy Woodberry, festgestellt hat, in der Art, wie er das Überleben althergebrachter Netzwerke gegenseitiger Selbsthilfe und sozialer Dienste in einer verarmten afroamerikanischen Community im Gefolge des „aufgekündigten Sozialvertrags“ zeigt. Seiner Ansicht nach widerlegt der Film tatsächlich empirisch die neoliberalen Vorstellung, die Wohlfahrt hätte eine Kultur der Abhängigkeit und Passivität hervorgebracht. Darüber hinaus hat die Kündigung der Sozialverträge die Diskurse sozialer Beschreibung und Analyse selbst diskreditiert – man denke nur an den traurigen Niedergang der soziologischen Forschung an amerikanischen Universitäten seit der Reagan-Ära. Es geht also darum, zu erkennen, dass die Schaffung dieser diskursiven „No-Go-Zonen“ selbst zutiefst ideologisch ist, und darauf zu bestehen, die Grenze dieser einstmals vitalen, aber heute verbotenen und „ruinierten“ Forschungszenen zu überschreiten, vor allem wenn sie von anderen aufgegeben wurden. Wiseman tut das, aber nicht, indem er eine abstrakte „soziologische Methode“ anwendet, sondern indem er als Filmemacher einer ganz präzisen neorealistischen Montagestrategie folgt.

BB: Umso wichtiger ist es, zu erkennen, dass du diese Art von Arbeit gerade zu einer Zeit fortführst, da postkonzeptionelle fotografische Praktiken zu einer Einzelbildästhetik zurückkehren, die die Bedingung ihres Erfolgs im Kunstbetrieb zu sein scheinen. Das großformatige Farbfoto ist mit zunehmender Intensität in einem solchen Ausmaß pikturalisiert worden, dass es praktisch den Platz der Malerei eingenommen hat. So wird die von der Konzeptkunst und dem unvermeidlichen Untergang der Malerei hinterlassene Leerstelle nun massiv mit vergrößerten Fotos gefüllt, Farbabzüge oder Leuchtkästen von Einzelbildern.

AS: Ja, trotz unserer hartnäckigen Versuche vom Rand her hat sich die Situation nur noch verschlimmert, als ob der Pikturalismus der frühen Kunstdokumentation trotz der Erschütterungen durch die Moderne der späten zehner und frühen zwanziger Jahre irgendwie wiedergekehrt wäre. In den achtziger Jahren war der Dokumentarismus ein mehr

AS: Victor Burgin and Jeff Wall have divided their practice between writing criticism and making artworks, as I have, and at the very least all three of us shared a dialogue with western Marxism. One of the requirements of legibility and validation for both Burgin and Wall has been a persistent relay between the finite boundaries of the work and their own, self-authored, supplemental texts, which lead us variously to Alfred Hitchcock and Freud or to Charles Baudelaire and Edouard Manet, and then back to the work. This secondary “storytelling” as self-referential intellectual history or art history counts as strongly for the reception of the work as the psychosexual allegory or northern Gothic tableau that is the work itself. The relay between text and work is an invitation to yet more secondary and supplemental texts, and may have the paradoxical effect of reinforcing, rather than challenging, the division of labor between artist and critic, which was of course one of the targets of the original conceptualism. To be fair, none of us is free from this problem, since it is institutional. (Here I am talking to you, after all, presumably across that very divide.) Radical conceptualism lost the fight to abolish the division of artistic labor. But overall, the key question for me is whether the meaning-structure of the work spirals inward toward the art-system or outward toward the world. Wall’s work, in particular, has the immense appeal in the current climate of appearing to be unencumbered by the annoying textual residues of conceptualism, but the text actually operates, Oz-like, from behind the curtain, as it continues to do for most contemporary art. Wall is also a master of constructing highly tendentious historical arguments that chart a path that leads implicitly only to his own work, as exemplified by his catalogue essay for the 1995 MoCA exhibition *Reconsidering the Object of Art*. For Wall the ultimate *telos* of conceptualism’s historical “failure” is to lead to the “restoration” of the “concept of the Picture.” And now we see Susan Sontag joining this path—which is already well-policed by critics such as Jean-François Chevrier—with her argument in her new book on war photography that Wall’s *Dead Troops Talk* is the ultimate allegorization (“the antithesis of a document”) of the photojournalistic encounter with combat and suffering. By contrast, an exhaustive and authorially self-effacing archival project like Susan Meiselas’s *Kurdistan*, made

oder weniger „dekadentes“ Genre geworden. Was in der zeitgenössischen Fotografie als Selbstreflexion firmierte, war eine endlose Wiederholung des kretischen Paradoxons, aber mit einem hierarchischen Dreh: „Alle Fotografen sind Lügner. Ich bin ein Künstler, der mit Fotos arbeitet. Daher bin ich cleverer als der kretische Fotograf, der die Wahrheit zu sagen glaubt.“

BB: Der Versuch, einen theoretischen, sprachlich selbst-kritischen Zugang zu Repräsentationspraktiken aufrecht-zuerhalten und zugleich darauf zu bestehen, diese Praktiken in der Sphäre des Alltagslebens anzusiedeln, diese Spannung scheint mir im Zentrum deiner Arbeit zu stehen.

Ich würde fast sagen, dass die neueren Arbeiten ab *Fish Story* die traditionellen Reportage- und Erzählmodelle sogar noch stärker zulassen. In welchem Verhältnis stehen sie zu deiner früheren Kritik an der Narration und deinen eigenen früheren kritischen Theorien der fotografischen Repräsentation? Und, am wichtigsten vielleicht, wie unterscheiden sich die Arbeiten von anderen künstlerischen Praktiken der letzten zwanzig Jahre, die auf ganz andere Weise ebenfalls wieder Erzählformen eingeführt haben? Das scheint schließlich eine der Schlüsselfragen der postkonzeptuellen Kunst überhaupt zu sein, ob die fotografische Repräsentation in Wirklichkeit lediglich eine Lizenz für ein erneutes Bedürfnis nach Repräsentation und Erzählung erteilt. Es fallen einem dazu Praktiken ein, die von Victor Burgin bis Jeff Wall reichen, und deine Arbeiten, auch wenn sie sich von ihnen klar unterscheiden, sind ein Teil dieser postkonzeptuellen Praktiken. Wie würdest du dich innerhalb dieses historischen Spektrums positionieren?

AS: Victor Burgin und Jeff Wall teilen ihre Praxis wie ich zwischen dem Schreiben kritischer Texte und der Produktion von Kunstwerken auf, und alle drei hatten wir zumindest einen Dialog mit dem westlichen Marxismus gemeinsam. Eines der Erfordernisse für die Lesbarkeit und Wertschätzung sowohl Burgins als auch Walls war stets eine dauernde Wechselbeziehung zwischen den endlichen Grenzen des Werks und den eigenen, selbst verfassten supplementären Texten, die uns einmal zu Alfred Hitchcock und Freud, einmal zu Charles Baudelaire und Edouard

with and for an oppressed and stateless people, doesn't seem to count as a radical revision of standard photo-journalistic procedures, which promise to become only more decadent under the current "embedded" conditions of the mass media. Here we have arrived back at Manny Farber's distinction from 1962 between "white elephant" and "termite" art, that is, art that aspires to conditions of the masterpiece, and art that couldn't care less.

BB: Susan Meiselas ist ein interessanter counter example in that she has gone from being a "mere" photojournalist to an archivist with her Kurdish project.

AS: Precisely, while for me with *Fish Story* it was almost the opposite movement, from the archive to an "unofficial" photojournalistic project. Although actually the explicit idea of a "photojournalistic" approach to the immanent critique of an institution first occurred to me when I was working on *School Is a Factory* back in 1978, the archival work came later. So one could say I returned to the photojournalism problem in a different way after taking up the question of the photographic archive. As things stood at the outset of *Fish Story* in 1987, I was working entirely outside the gallery system—and continued to do so for the next eleven years—but at the same time I was in no real sense a photo reporter. This freedom from short-term exhibition or publication demands allowed me to consider a project that could extend over seven or eight years, in accord with the model of the long term investigation, as you have noted elsewhere, citing Sergei Tretyakov.

BB: Right, this takes us back to the historical moment when photomontage, both in the Soviet Union and in Weimar Germany, is displaced by more systematic factographic models. With the principle of *long term observation*, work sequences at large, and complex social relations such as the relations within a factory or the relations within the family or a community become the subject of the photographic investigation.

AS: Oddly enough, my embarking on this particular long-term documentary project was indirectly initiated by the consequences of short-term political theater. I had

Manet führen und dann wieder zurück zum Werk. Dieses sekundäre „Geschichtenerzählen“ als selbstreferenzielle Geistes- oder Kunstgeschichte ist für die Rezeption des Werkes ebenso wichtig wie die psychosexuelle Allegorie oder das nordisch-gotische Tableau, das die Arbeit selbst bildet. Die Wechselbeziehung zwischen Text und Werk ist ein Ruf nach immer weiteren sekundären und supplementären Texten und hat möglicherweise den paradoxen Effekt, die Arbeitsteilung zwischen Künstler und Kritiker, die natürlich einer der Angriffspunkte des ursprünglichen Konzeptualismus war, eher zu bestärken als infrage zu stellen.

Fairerweise muss man sagen, dass keiner von uns frei von diesem Problem ist, da es sich um ein institutionelles handelt. (Schließlich spreche ich auch hier mit dir über genau diese vermeintliche Grenze hinweg.) Der radikale Konzeptualismus hat den Kampf um die Abschaffung der künstlerischen Arbeitsteilung verloren. Doch im Allgemeinen ist für mich die Hauptfrage, ob die Bedeutungsstruktur des Werkes nach innen, hin zum Kunstsystem, oder nach außen, hin zur Welt, strebt. Vor allem die Arbeit von Wall übt im gegenwärtigen Klima der scheinbaren Unbelastetheit von den ärgerlichen Textresiduen des Konzeptualismus einen enormen Reiz aus, aber tatsächlich agiert der Text wie der Zauberer von Oz hinter dem Vorhang, wie er es nach wie vor für einen Großteil der zeitgenössischen Kunst tut. Wall ist auch ein Meister der Konstruktion hohltendenziöser historischer Argumente, die – wie zum Beispiel sein Katalogtext für die MoCA-Ausstellung von 1995, *Reconsidering the Object of Art* – einen Weg nachzeichnen, der implizit nur zur eigenen Arbeit hinführt. Für Wall ist es letztlich das Telos des historischen „Versagens“ des Konzeptualismus, dass es zur „Restauration“ des „Bildbegriffs“ führt. Und nun erleben wir, wie Susan Sontag auf diesen von Kritikern wie Jean-François Chevrier polizeilich bereits gut gesicherten Weg einschwenkt, wenn sie in ihrem neuen Buch über Kriegsfotografie argumentiert, dass Walls *Dead Troops Talk* die ultimative Allegorisierung („die Antithese eines Dokuments“) der fotojournalistischen Begegnung mit Kampfhandlungen und Leid sei. Dagegen scheint ein umfassendes, die Autorschaft bis zur Selbstauslöschung zurücknehmendes archivalisches Projekt wie Susan Meiselas' *Kurdistan*, das mit einem unterdrückten, staatenlosen Volk und für dieses gemacht wurde, nicht als radikale Revision gängiger fotojournalistischer Verfahren zu gelten, die im gegenwärtigen

returned to teaching on the West Coast, after spending Reagan's first term (1981–84) as a professor in the now-defunct department of photography and cinema at Ohio State University in Columbus. Along with several colleagues, including the filmmakers Noël Burch and Thom Andersen, I had been more or less "red-baited" out the door, in large measure because of our work with other faculty and staff and students against U.S. military intervention in Central America, but also because of our efforts to introduce a degree of seriousness into a provincial program. Noël Burch and I collaborated on an "agit-prop" video that montaged a sequence of clips from Reagan's films with his first state of the union address. We showed it at demonstrations, using a voltage converter connected to a car battery. And then there was one nasty demonstration on the central quadrangle of the campus during which I wore a Ronald Reagan mask and ate money. My hastily-recruited collaborators, who were dressed as Secret Service agents—one of whom, unbeknownst to me, was carrying a gun as if to better fit the role—were immediately assaulted by right-wing disciples of the Reverend Sun Myung Moon, the cult-leader owner of the *Washington Times*. Fortunately the gun was never revealed, but my identity was, and that was enough to start the wheels turning. I was told but could never confirm that on the next morning the dean of the college received calls from wealthy industrialist alumni demanding my firing.

The return to Los Angeles renewed a topic that had been buzzing in the back of my mind for some time, probably initiated on trips to Nova Scotia to work on various projects with you, but which had been unapproachable from the middle of the continent. That topic was the sea as the "forgotten space" of modernity. The challenge that arose was to combine two ways of working into a single project that could function both as an artwork and as a critical/philosophical "essay." On the one side were the long-term research projects that had resulted in my essays on the question of the photographic archive, "Photography between Labour and Capital," and "The Body and the Archive." On the other side were the extended documentary projects that increasingly dealt with what would come to be called, by the mid-nineties,

„eingebetteten“ Zustand der Massenmedien ohnehin nur noch dekadenter zu werden versprechen. Damit sind wir wieder bei Manny Farbers 1962 eingeführter Unterscheidung zwischen „weißer Elefantenkunst“ und „Termitenkunst“ angelangt, also einer Kunst, die den Status des Meisterwerks anstrebt, und einer Kunst, die darauf pfeift.

BB: Susan Meiselas ist ein gutes Gegenbeispiel, zumal sie ja mit ihrem Kurdenprojekt von einer „bloßen“ Fotojournalistin zu einer Archivarin geworden ist.

AS: Ganz genau, während ich mit *Fish Story* fast eine entgegengesetzte Bewegung vollzogen habe, vom Archiv hin zu einem „inoffiziellen“ fotojournalistischen Projekt. Eigentlich hatte ich aber die explizite Idee zu einer „fotojournalistischen“ Herangehensweise an die immanente Kritik einer Institution bereits 1978, bei der Arbeit an *School Is a Factory*; die archivalischen Arbeiten kamen erst später. Man könnte also sagen, dass ich, nachdem ich mich mit der Frage des fotografischen Archivs beschäftigt hatte, in anderer Weise zum Problem des Fotojournalismus zurückgekehrt bin. So wie die Dinge zu Beginn von *Fish Story* im Jahr 1987 standen, arbeitete ich vollkommen außerhalb des Galeriesystems – und das blieb auch noch die nächsten elf Jahre so –, gleichzeitig war ich aber auch kein wirklicher Fotoreporter. Diese Unabhängigkeit von kurzfristigen Ausstellungs- und Veröffentlichungsverpflichtungen ermöglichte es mir, ein Projekt ins Auge zu fassen, das sich über sieben oder acht Jahre erstreckte, ähnlich dem Modell der „Langzeituntersuchung“, wie du das mit Sergej Tretjakov an anderer Stelle genannt hast.

BB: Richtig, das führt uns zurück zu dem historischen Moment, als die Fotomontage sowohl in der Sowjetunion als auch im Deutschland der Weimarer Republik durch systematischere faktografische Modelle ersetzt wurde, in denen das Prinzip der *Langzeitbeobachtung* von allgemeinen Arbeitsabläufen, komplexen sozialen Verhältnissen wie Beziehungen in der Fabrik oder Beziehungen in der Familie oder in einer Gemeinschaft zum Gegenstand der fotografischen Untersuchung wird.

AS: Ein indirekter Auslöser dafür, dass ich mit diesem dokumentarischen Langzeitprojekt begann, waren

„globalization,“ most particularly *Canadian Notes* from 1986. So on the one side I was confronted with the „art historical“ problem of the sea as the source of a vast archive of representations, ranging from seventeenth-century Dutch marine painting to J.M.W. Turner to the dialectical montage of Sergei Eisenstein in *Battleship Potemkin*. And on the other side I was confronted with the radical spatial transformation of port cities worldwide with the advent of containerized cargo handling in the sixties and seventies. This was something with global consequences that no one had adequately explored. While I was familiar with what had happened to the San Pedro waterfront during my adolescence, I think that indeed the first serious glimpse of the problem occurred to me on a freezing winter walk around the container terminal in Halifax with Karl Beveridge, while we were co-teaching a course at the Nova Scotia College of Art and Design early in 1980. Certainly those were the first photographs that I could count as sketches for the work that developed later, along with a marginal note I had made in 1977 in my copy of Michel Foucault's *Discipline and Punish* alongside his comments about ports as „crossroads of dangerous mixtures,“ to the effect that cell-like containers could be considered a form of contemporary Taylorist discipline directed against age-old port-workers' customs of cargo pilferage that Foucault had noted as one of the key targets of early eighteenth-century disciplinary techniques. In other words, I was reading Foucault through Harry Braverman's *Labor and Monopoly Capital* and my own knowledge of the working class world of a port town. Thinking back, actually some of my very first tentative photographs back in 1971 were of the demolished Beacon Street waterfront bar and brothel and ship chandler district of San Pedro, which had been one of the most notorious in the world. Containers, which radically reduced the turn-around time of ships in port, and displaced cargo handling from metropolitan centers, effectively killed this sort of „traditional“ maritime space and opened it up for official nostalgia and gentrification. Look at South Street in Manhattan. San Pedro remains something of a failure in this regard, largely because the industrial giantism of the port overwhelms efforts at touristic renovation.

seltsamerweise die Folgen kurzfristigen politischen Theaters. Ich unterrichtete nämlich wieder an der Westküste, nachdem ich die erste Amtszeit Reagans (1981–84) als Professor am heute nicht mehr existierenden Fotografie- und Filminstitut der Ohio State University in Columbus verbracht hatte. Dort war ich zusammen mit einigen Kollegen, darunter die Filmemacher Noël Burch und Thom Andersen, als „Roter“ mehr oder weniger vor die Tür gesetzt worden, hauptsächlich wegen der Arbeit, die wir mit Mitgliedern des Kollegiums, Universitätsangestellten und Studenten gegen die militärische Intervention der USA in Lateinamerika machten, aber auch wegen unserer Versuche, eine gewisse Ernsthaftigkeit in ein provinzielles Programm einzuführen. Noël Burch und ich arbeiteten zusammen an einem „Agit-prop“-Video, das eine Sequenz von Ausschnitten aus Reagans Filmen mit seiner ersten Rede zur Lage der Nation verband. Wir zeigten es auf Demonstrationen, indem wir das Videogerät mit einem Spannungswandler an eine Autobatterie anschlossen. Dann kam es zu einer bösen Demonstration auf dem zentralen Platz des Campus, bei der ich eine Ronald-Reagan-Maske trug und Geld aß. Meine eilig zusammengetrommelten Mitdemonstranten, die als Geheimagenten verkleidet waren – einer von ihnen, der mir unbekannt war, trug eine Waffe, um der Rolle besser gerecht zu werden –, wurden sofort von rechten Anhängern des Sektenführers und Besitzers der *Washington Times*, Reverend Sun Myung Moon, angegriffen. Glücklicherweise wurde das mit der Waffe nie publik, aber meine Identität schon, und das reichte, um die Räder ins Rollen zu bringen. Ich erfuhr, auch wenn ich das nie bestätigt bekam, dass der Dekan der Fakultät Anrufe von wohlhabenden Absolventen aus der Industrie erhielt, die meine Entlassung forderten.

Die Rückkehr nach Los Angeles ließ ein Thema wieder auflieben, das – möglicherweise angestoßen auf den Arbeitsreisen nach Nova Scotia zu den verschiedenen Projekten mit dir – schon eine Zeit lang in meinem Hinterkopf herumgegeistert war, das ich aber von der Mitte des Kontinents aus nicht in Angriff nehmen konnte. Dieses Thema war das Meer als „vergessener Raum“ der Moderne. Ich sah mich vor die Herausforderung gestellt, in einem einzigen Projekt zwei Arbeitsweisen miteinander zu verbinden, die sowohl als Kunstwerk wie auch als kritisch-philosophischer

As far as the “traditional models of reportage and narrative” you mentioned go, *Fish Story* goes about it in a rather strange way. There are in fact four beginnings: the Aristotle epigram about the sea-fight that may or may not happen, the photograph of the boy aboard the Staten Island ferry who may or may not be “looking at his mother,” the short essay/prose poem which offers up a rather absurd parable about the crude materialism of harbor people and the magical idealism of elites, and the description of Friedrich Engels’s encounter with the maritime wealth of the Thames as he disembarks on his journey to the slums of Manchester to research one of the great early works of social documentary, *The Condition of the Working Class in England*. Thinking back on your earlier comment about the four discursive contexts for my work from the seventies, I would say that in the polyphony of these four beginnings there was a play between the idea of historical chance and unpredictability, coupled with the telegraphic idea of the sea as the space of world-historic social violence, linked in turn to Marxism, to psychoanalysis and autobiography, and to the legacy of social documentary. And I was well aware of what an unfashionable figure Engels had become in sophisticated post-Marxist circles.

BB: This sounds as though you are engaged in a model of montage after all, radically different, however, from anything that we have known within the history of montage aesthetics. As opposed to an aestheticization of montage in so much work of the eighties, with its tendency towards ever expanding spectacular display and its systematic embrace of advertisement strategies, your text-image constructions seem to be much more engaged in recognizing photography’s institutional and archival confinement, as though it was taking refuge from the potential dangers of its exhibition value?

AS: I was fully aware that the work demanded time and effort from its audience, not the sort of at-a-glance reading that we associate with the advertising model. In fact both the theme and structure of the work are very much dedicated to a slower notion of time, what the Swiss filmmaker Alain Tanner has described as the “time of the sea.” So for me the lesson of my early showing

„Essay“ funktionieren können. Auf der einen Seite standen die langfristigen Forschungsprojekte, aus denen meine Essays über das fotografische Archiv, „Photography between Labor and Capital“ und „Der Körper und das Archiv“, entstanden. Auf der anderen standen die ausgedehnten Dokumentarprojekte, die sich zunehmend mit dem beschäftigten, was man dann ab Mitte der neunziger Jahre als „Globalisierung“ bezeichnete, vor allem die *Canadian Notes* von 1986. Einerseits war ich also mit dem „kunsthistorischen“ Problem des Meeres als Quelle eines riesigen Repräsentationsarchivs konfrontiert, das von der niederländischen Marinemalerei des 17. Jahrhunderts über J.M.W. Turner bis zu Sergei Eisensteins dialektischer Montage in *Panzerkreuzer Potemkin* reicht. Andererseits war ich mit der radikalen räumlichen Transformation von Hafenstädten auf der ganzen Welt konfrontiert, die mit dem Aufkommen des Containertransports in den sechziger und siebziger Jahren einsetzte. Das war etwas mit globalen Auswirkungen, die noch niemand angemessen erkundet hatte. Zwar war ich vertraut mit den Dingen, die während meiner Jugend mit der Hafenregion von San Pedro passierten, aber den vermutlich ersten wirklich ernst zu nehmenden Eindruck von dem Problem gewann ich bei einem eiskalten Winterspaziergang mit Karl Beveridge im Containerhafen in Halifax, als wir dort Anfang 1980 gemeinsam einen Kurs am Nova Scotia College of Art and Design gaben. Sicher aber waren das die ersten Fotos, die man als Skizzen für die sich später entwickelnde Arbeit ansehen könnte, zusammen mit einer Randnotiz, die ich 1977 in meinem Exemplar von Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* neben seine Bemerkungen über den Hafen als „Kreuzung gefährlicher Vermengungen“ schrieb und die darauf hinauslief, dass die zellenartigen Container als eine Form zeitgenössischer, tayloristischer Disziplinierung betrachtet werden könnten, die sich gegen den von Hafenarbeitern seit Jahrhunderten eingehobenen Zoll des Frachtdiebstahls richteten, den Foucault als einen der Hauptangriffspunkte der Disziplinierungstechniken des frühen 18. Jahrhunderts genannt hatte. Mit anderen Worten: Ich hatte Foucault durch Harry Bravermans *Labor and Monopoly Capital (Die Arbeit im modernen Produktionsprozess)* und meine eigene Kenntnis der Arbeiterklasse in einer Hafenstadt gelesen. Wenn ich so zurückdenke, waren meine überhaupt ersten tastenden Fotos im Jahr 1971 tatsächlich

of Aerospace Folktales at an art center near Lockheed, or *School Is a Factory* in a community college gallery carried over into the idea that there should be a precise and even urgent relation between the thematics of the work and the life-world of the audience. This meant, quite simply, that I showed *Fish Story* in maritime cities: Rotterdam, Stockholm, Glasgow, Calais. Over time, this ended up leading to interesting political results. When the Henry Art Gallery showed *Fish Story* in Seattle in 1999, the exhibition was actually sponsored by the West Coast dock-workers union, and discussions organized in conjunction with the exhibition about labor history and working-class responses to globalization laid some of the groundwork for the protests that followed later that year against the World Trade Organization, in which dock-workers in turn played a key role. So this seemed like a realization of Walter Benjamin's “progressive” notion of exhibition value.

BB: So finally, what is your relationship to the representation of labor—or rather the lack thereof—in twentieth-century painting and photography? Can we address that question, since it is such a central topic in your work, culminating for the time being in *Tsukiji*, a videotape which is all about labor. It is a systematic recording of inter-related acts of labor within one particular place, the fish market in Tokyo. That systematicity itself is very interesting and historical examples come to mind, such as the largely forgotten or unknown, but quite extraordinary work of the New Zealand artist Darcy Lange in the seventies and eighties. In the Soviet context, the depiction of labor went hand in hand with an increasingly traditional approach to photographic means, a return to the single image with a simultaneously occurring pictorialization. The heroicization of labor mobilized all the painterly traditions that had been previously deployed for the celebration of the body. To cover up the torture of the body in the physical labor process, Socialist Realism illuminates and monumentalizes the body.

AS: Of course what Socialist Realism had to hide was the brutal discipline of the labor system and the scandal of the extraction of surplus value by the state bureaucracy in a society that claimed to have abolished exploitation

Aufnahmen von der abgerissenen Beacon-Street-Hafenbar und dem Bordell und dem Schiffsausrüsterviertel von San Pedro, die zu den berüchtigsten auf der ganzen Welt gehört hatten. Die Container, die die Umschlagszeit der Schiffe in den Häfen radikal verringerten und die Ladetätigkeit aus den städtischen Zentren vertrieben, haben diese Art von „traditionellen“ maritimen Räumen regelrecht umgebracht und sie der offiziellen Nostalgie und Gentrifizierung anheim gegeben. Sieh dir nur die South Street in Manhattan an. San Pedro blieb in dieser Hinsicht ein gewisser Misserfolg, weitgehend deshalb, weil die industrielle Gigantomanie des Hafens die Versuche zur touristischen Renovierung erstickt.

Was die von dir erwähnten „traditionellen Reportage- und Erzählmodelle“ betrifft, so geht *Fish Story* damit ziemlich eigenwillig um. Es gibt eigentlich vier Anfänge: das Aristoteles-Epigramm über die Seeschlacht, die entweder stattfinden oder nicht stattfinden kann, das Foto von dem Jungen auf der Staten-Island-Fähre, der seine Mutter entweder anschaut oder auch nicht, der kurze Essay oder das Prosagedicht, das eine ziemlich absurde Parabel über den kruden Materialismus von Hafenbewohnern und den magischen Idealismus der Eliten einführt, und die Beschreibung von Friedrich Engels' Anblick des Reichtums der Themse zu Beginn seiner Reise in die Elendsviertel von Manchester, wo er eines der großen frühen Werke der Sozialdokumentation, *Die Lage der arbeitenden Klassen in England*, recherchierte. Bezogen auf deine frühere Bemerkung über die vier diskursiven Kontexte meiner Arbeit aus den siebziger Jahren würde ich sagen, dass es in der Polyphonie dieser vier Anfänge ein Spiel mit der Idee des historischen Zufalls und der historischen Unvorhersehbarkeit gab, gepaart mit der telegrammartigen Vorstellung vom Meer als Raum welthistorischer sozialer Gewalt, und das Ganze verbunden mit Marxismus, Psychoanalyse und Autobiografie sowie dem Erbe der Sozialdokumentation. Und ich war mir durchaus bewusst, wie sehr Engels in den kultivierten postmarxistischen Zirkeln aus der Mode gekommen war.

BB: Das klingt, als wärst du immer noch einem Montagemodell verpflichtet, das allerdings radikal anders ist als alles, was wir aus der Geschichte der Montageästhetik kennen. Anders als die Ästhetisierung der Montage in so

and class relations. On the capitalist side the scandal was quite simply the scandal of exploitation, disguised by rubrics—either liberal or fascist-corporatist—of individual opportunity or common interest. Both Socialist Realism and liberal capitalist social documentary share in offering us images of labor in its *positivity*. They are necessarily ignorant of any notion of labor's *contingency*. That is to say, labor is always shadowed by the absence of labor, by labor in the negative, by the nightmare of unemployment on one side, and by the utopian dream of genuine freedom from work on the other. (Only the bourgeoisie is able to realize this particular utopia, and only in limited ways, and only at the hidden expense of the working class.) The capacity to labor is only potential within the body of the worker, it is actualized from without by the commanding force of the bourgeoisie, industrial management, imposed labor discipline. The compulsion to work can be subtracted as easily as it can be added to the body, even if it continues to operate residually in the body of the unemployed. There is no essence within the body that organically gives rise to honorific testimonials to labor as a positive ontological condition. When Roland Barthes criticized *The Family of Man* in the fifties for offering up an “eternal aesthetics of laborious gestures,” his remarks could have applied equally to Socialist Realism, and I think he was actually closer to the ideas of Cornelius Castoriades and the Socialisme ou Barbarie group on the French left.

So I've always tried to approach labor from this “negative” or dialectical perspective: work shadowed by non-work. And this goes back to the very origins of photography, so it is not just a question of labor as a “referent.” Think of Gerard Fontallard's cartoon from 1840 depicting a daguerreotypist napping through a long exposure with the sardonic caption: “talent through sleep.”

BB: Why did it have to be that particular type of labor in Tsukiji, namely, a very direct and often brutal or cruel confrontation between labor and nature? And the extraordinary appeal of the tape results from both of these sources, that it is Tokyo, Japan, and that it is fish, right? It's not like going to Hyundai automobile factory in Korea, which would have been also a possibility, or going to

vielen Werken der achtziger Jahre, mit ihrer Tendenz zu einer immer spektakuläreren Zurschaustellung von Werbe-strategien, scheinen deine Bild-Text-Konstruktionen viel eher damit beschäftigt, die institutionelle und archivalische Beschränkung der Fotografie anzuerkennen, als würden sie Zuflucht vor den potenziellen Gefahren des Ausstellungswerts suchen.

AS: Es war mir vollkommen bewusst, dass die Arbeit dem Publikum Zeit und Anstrengung abverlangte, nicht die Art von Verständnis auf den ersten Blick, das wir mit dem Modell der Werbung verbinden. Tatsächlich ist die Arbeit sowohl thematisch als auch strukturell einem langsameren Zeitbegriff verbunden, dem, was der Schweizer Filmemacher Alain Tanner als „Zeit des Meeres“ beschrieben hat. So wirkte für mich die Lektion meiner frühen Ausstellung von *Aerospace Folktales* in einem Kunstmuseum in der Nähe der Lockheed-Fabrik oder von *School Is a Factory* in der Galerie eines Community-College in der Idee weiter, dass es eine präzise, ja zwingende Beziehung zwischen der Thematik der Arbeit und der Lebenswelt des Publikums geben sollte. Das bedeutete ganz einfach, dass ich *Fish Story* in Hafenstädten zeigte: Rotterdam, Stockholm, Glasgow, Calais. Im Laufe der Zeit führte das schließlich zu interessanten politischen Resultaten. Als die Henry Art Gallery 1999 *Fish Story* in Seattle zeigte, wurde die Ausstellung von der Gewerkschaft der Westküsten-Dockarbeiter gesponsert, und die im Rahmen der Ausstellung abgehaltenen Diskussionen über die Geschichte der Arbeit und Antworten der Arbeiterklasse auf die Globalisierung haben schließlich den Boden für die Proteste mitbereitet, die später im Jahr gegen die Welthandelsorganisation stattfanden und bei denen die Dockarbeiter wieder eine zentrale Rolle spielten. Das schien also wie eine Verwirklichung von Walter Benjamins „progressivem“ Begriff des Ausstellungswerts.

BB: Was ist nun also deine Beziehung zur Repräsentation der Arbeit – oder besser gesagt, deren Fehlen – in der Malerei und Fotografie des 20. Jahrhunderts? Können wir diese Frage diskutieren, da sie doch ein so zentrales Thema in deinem Werk ist, ein Thema, das soeben in *Tsukiji* gipfelte, einem Video, das ausschließlich von Arbeit handelt. Es ist eine systematische Aufzeichnung der zusammenhängenden Arbeitsschritte eines bestimmten

Detroit. You chose a very peculiar, in a certain sense a rather obsolete and exotic space as a site of daily labor.

AS: Actually, some of the first photographs for *Fish Story* were made at the Fulton Fish Market in New York. These were edited out early on, but the final work contains images from the big fish markets in Vigo and Pusan, in Spain and Korea. So I was already fascinated with these markets as social spaces. When I first saw Tsukiji market in the late winter of 2000, I had a very clear perception that I had reached the limits of still photography. With its frenetic and seemingly chaotic—but at the same time rational—movements and flows, Tsukiji absolutely demanded to be represented with the moving image, and seemed suited in its rhythms and architecture to a cinematic treatment that might to some degree recall the “city symphony” films of the twenties. So finally I crossed the threshold to the moving image, but in a way that took me back to an earlier cinema.

BB: So that took only thirty years in a way because it has been a question for your work from the very beginning?

AS: The still photographic work was always approaching cinema, but never arriving. With *Fish Story* there is even the comic dimension of a work about the fluidity of the sea made by means of still images.

Tsukiji market is a “nonsynchronous” space, to borrow Ernst Bloch’s term. Fishing is the last large-scale human enterprise that still gathers wild food, and thus is connected not only to pre-industrial, but also to pre-agricultural practices. At the same time, the industrialization of fishing methods—long-lining and drift-netting and ship-board processing and packing—has turned fishing into an omnivorous extractive industry more like strip-mining. Tsukiji market is itself the nexus of a globally dispersed distribution system that relies almost entirely on refrigerated air freight. One Tokyo guidebook drolly remarks that Narita airport is Japan’s biggest fishing port. So there is a kind of false immediacy in the manifest freshness of the fish and other seafood being traded. This is the pseudo-disclosure of the *agora*, the sense that one is in genuine contact with a nature that is actually “in its element”

Ortes, nämlich des Fischmarkts von Tokyo. Diese Systematik ist an sich schon interessant und erinnert an historische Beispiele wie das weitgehend vergessene oder unbekannte, aber ganz außerordentliche Werk des neuseeländischen Künstlers Darcy Lange aus den siebziger und achtziger Jahren. Im sowjetischen Kontext ging die Darstellung von Arbeit mit einem zunehmend traditionellen Gebrauch fotografischer Mittel einher, einer Rückkehr zum Einzelbild bei gleichzeitiger Pikturalisierung. Die Heroisierung der Arbeit mobilisierte sämtliche malerischen Traditionen, die früher zur Feier des Körpers eingesetzt wurden. Der sozialistische Realismus illuminiert und monumentalisiert den Körper, um seine Folterung in den physischen Arbeitsprozessen zu verbergen.

AS: Was der sozialistische Realismus natürlich verbergen musste, war die brutale Disziplinierung des Arbeitssystems und der Skandal der Mehrwertschöpfung durch die Staatsbürokratie einer Gesellschaft, die behauptete, Ausbeutung und Klassenverhältnisse abgeschafft zu haben. Auf der kapitalistischen Seite war der Skandal schlicht der Skandal der Ausbeutung, bemängelt durch die – liberalen oder faschistisch-korporatistischen – Kategorien der individuellen Chance bzw. des Gemeinschaftsinteresses. Der sozialistische Realismus wie die liberal-kapitalistische Sozialdokumentation haben miteinander gemein, dass sie uns Arbeit in ihrer *Positivität* zeigen. Sie haben naturgemäß keinen Begriff von der *Kontingenz* der Arbeit, also davon, dass Arbeit stets von der Abwesenheit von Arbeit überschattet wird, „von Arbeit in ihrer Negativform“, dem Albtraum der Arbeitslosigkeit auf der einen und dem utopischen Traum echter Arbeitsfreiheit auf der anderen Seite. (Nur die Bourgeoisie vermag diesen Traum zu verwirklichen, und auch das nur auf beschränkte Weise und auf verdeckte Kosten der Arbeiterklasse.) Die Fähigkeit zu arbeiten ist das einzige Potenzial, über das der Arbeiterkörper verfügt, und es wird von außen durch die Befehlsgewalt der Bourgeoisie aktualisiert, durch Industriemanagement, aufgezwungene Arbeitsdisziplin. Der Zwang zu arbeiten kann vom Körper ebenso leicht abgezogen werden wie er ihm hinzugefügt werden kann, auch wenn er im Körper des Arbeitslosen als Residuum weiterwirkt. Dem Körper eignet kein Wesen, das ihn organisch zu Ehrenbezeugungen gegenüber der Arbeit als einer positiven ontologischen

elsewhere. And of course what transpires in removing these living commodities from that prior element is even more violent.

BB: And yet the insistent presence of the natural object and its destruction or killing are very present in the tape, and therefore the work inevitably, perhaps consciously, gains an elegiac and metaphoric dimension that most of your work up to that point has not had. Given the perpetual encounter with the disappearance or the destruction of life in so many ritualized performances, one cannot escape from entering a long tradition of metaphorical death representation in the still life.

AS: It is surprising that perhaps more convincingly and with less pretension than the still photograph, video can conjure up an image that reminds the viewer of the still lives of Jean-Baptiste-Siméon Chardin or Gustave Courbet, or more recent variations on the genre. I was continually struck by the resemblance that the stacks of pink and gray slabs of frozen tuna had to the palette and formal arrangement of some of Phillip Guston's late, violence-obsessed figurative paintings, for example, and discovered later that Guston had visited Tokyo around the time he embarked on that work. What film montage permits is a linkage between the still-gasping "still life" and the inscription of repetitive killing and butchering and hauling into the bodily habits and routines of the workers of the market. The worker is the necessary link between the "still life" and the act of consumption. This primary and necessary violence of work underlies the aestheticism of the delicately arranged *morsel* so central to refined Japanese culinary culture. The market itself requires a range of modes of cutting, from the industrial slicing of frozen tuna by bandsaw to the precise slicing of a slab of fresh *maguro* in preparation for the work of the sushi chef.

The violence is indeed metaphoric on one level, and this may require extending the limits of anthropomorphic empathy to include fish as well as workers. I bracket my record of the market with intertitles referring to one of Japan's great proletarian modernists, Takiji Kobayashi. His 1929 novel *Kani Kosen*, translated as *The Factory*

Bedingung veranlassen würde. Als Roland Barthes in den fünfziger Jahren *The Family of Man* wegen der „ewigen Ästhetik der Arbeitsgebärden“ kritisierte, hätten seine Bemerkungen genauso gut auf den sozialistischen Realismus gemünzt sein können, und soviel ich weiß, stand er eigentlich eher den Ideen von Cornelius Castoriadis und der Gruppe Socialisme ou Barbarie der französischen Linken nahe.

Ich habe also immer versucht, mich dem Thema Arbeit aus dieser „negativen“ oder dialektischen Perspektive zu nähern: als von Nicht-Arbeit überschatteter Arbeit. Und das reicht bis zu den Ursprüngen der Fotografie zurück, es ist also nicht bloß eine Frage der Arbeit als „Referent“. Man denke nur an Gerard Fontallards Karikatur aus dem Jahr 1840, die einen während der langen Belichtungszeit schlafenden Daguerreotypisten darstellt, mit der sardonischen Bildunterschrift: „Das Talent kommt im Schlaf.“

BB: Warum musste es bei *Tsukiji* genau diese Art von Arbeit sein, nämlich eine sehr direkte und oft brutale oder grausame Konfrontation von Arbeit und Natur? Und der außerordentliche Reiz des Videos ergibt sich ja aus diesen beiden Quellen, nämlich dass es sich um Tokyo handelt und dass es um Fisch geht, nicht? Es ist nicht wie ein Besuch in der Hyundai-Autofabrik in Korea, was ja auch eine Möglichkeit gewesen wäre, oder Detroit. Du hast dir einen ganz eigentümlichen, in gewisser Weise altmodischen und exotischen Raum als täglichen Arbeitsplatz ausgesucht.

AS: Tatsächlich entstanden die ersten Fotos für *Fish Story* auf dem Fulton-Fischmarkt in New York. Die wurden schon früh ausgeschieden, aber die fertige Arbeit enthält Bilder von den großen Fischmärkten in Vigo und Pusan, in Spanien und Korea. Ich war also bereits von diesen Märkten als sozialen Räumen fasziniert. Als ich den Tsukiji-Markt im Spätwinter 2000 zum ersten Mal sah, erkannte ich ganz deutlich, dass ich die Grenzen der Standbildfotografie erreicht hatte. Mit seinen fieberhaften und scheinbar chaotischen, doch gleichzeitig auch rationalen Bewegungen und Strömen verlangte Tsukiji absolut nach Repräsentation durch das Bewegungsbild und schien mit seinen Rhythmen und seiner Architektur für eine filmische Darstellung

Ship, describes horrific privations and abuse experienced by a Japanese fishing crew aboard a ship poaching crab in Soviet waters off Kamchatka. Kobayashi's interest in Soviet montage aesthetics is quite explicit, to the point that he anticipates mutiny with a description of an imperialist propaganda film breaking during projection for the assembled crew. Arrested as an underground member of the communist party, Kobayashi was beaten to death at the Tsukiji police station in 1933. It impressed me that my interest in Kobayashi was greeted with indifference by most of the writers and artists I spoke to while working in Japan. Japan is exemplary—along with the United States—in its total erasure of its own working-class history. So, perhaps even more than I could claim for *Fish Story*, *Tsukiji* is a lament for “painting, socialism, and the sea.” And it is the lament for the sea that is most primal for the land mammals who call themselves human.

24–26 January 2003, New York City. Subsequently revised by e-mail.