

Allan Sekula

Kaucyilia Brooke

Allan Sekula
(January 15, 1951 – August 10, 2013)

Übersetzt von Wilfried Prantner

Ich lebte in dem Jahr in Tucson, Arizona, und war froh, die unwirtliche Sonora-Wüste hinter mir zu lassen und in die feuchte Meeresluft von San Diego zu kommen. In Tucson besuchte ich das Graduate-Programm für Fotografie an der University of Arizona. Hauptkontext für dieses Programm war das Center for Creative Photography, an dem sich die Archive solch zentraler Fotografen der Moderne wie Edward Weston und Ansel Adams befinden. Die StudentInnen grenzten sich gegen dieses Erbe ab, nur um es durch einen anderen als politikfrei erachteten Raum – den der zeitgenössischen Kunstwelt – zu ersetzen. Die anarcho-feministische Politik, die ich mir im pazifischen Nordwesten zusammengebraut hatte, war im alten staubigen Cowboy-Land des Südwestens auf keinen glücklichen Boden gefallen.

In San Diego war ich wegen der jährlichen Versammlung der Society for Photographic Education (SPE) – ein Hotspot damals, wenn man sich mit sozialen und politischen Aspekten in Fotografie, Video oder Film und den damit verbundenen KünstlerInnen und DenkerInnen auseinandersetzen wollte. Sally Stein und Catherine Lord koordinierten die Frauensektion, und ich hatte zum ersten Mal das Gefühl, mich in dieser Kunstwelt, die mir so fremd war, zu rechtfinden zu können. Ich stand auf einem Empfang im Balboa Park herum, Allan saß mit seiner Kamera – einer Leica, glaube ich – auf einer behauenen Steinbank im spanischen Stil. Er fragte mich, welche Kamera ich benutzte, und ich erinnere mich, abschätzig bemerkt zu haben, ich sei kein Kamera-Freak. Er lachte und sagte: »Ah, du sprichst nicht gern über Kameras?« Wir wussten beide um die Fetisch-Geschichte der Kamera – dass Männer sie benutzen und Frauen davor stehen. *Darum* hatte ich das Gespräch verweigert, auch wenn ich dabei nicht ganz ehrlich war. Ich liebte meine Kameras und wusste genau, welche Ausrüstung ich für welches Bild verwendet hatte, wenn auch nicht, wozu die einzelnen Teile gedacht waren. Ich war so aufgewühlt von den lang entbehrten Gesprächen über den politischen Status des Bildes, dass ich mir in der Situation in der Rolle des *reaktiven Refuseniks* gefiel.

Im Lauf der Jahre führten Allan und ich viele Gespräche über Fototechnik. Ich kaufte meine Fuji 6×9, nachdem ich gesehen hatte, wie er damit das erste Riesencontainerschiff fotografierte, das im Hafen von L.A. einlief. Ich erinnere mich an Dinnerparties, auf denen wir mit den Möglichkeiten spielten, mit meiner Yashica-Kompaktkamera ohne Blitz zu fotografieren – und das bei Kerzenlicht. Ich wünschte, ich hätte diese Bilder noch, aber ich finde sie einfach nicht – es sind Schnappschüsse in einem Papierumschlag. Kürzlich erwarb ich eine Tomiyama Art Panorama aus Allans Nachlass. Ich wollte so eine Kamera immer schon haben und weiß, dass mir das Breitformat eine andere Möglichkeit erschließen wird, die Welt ins Bild zu fassen. In meinen Gedanken führen Allan und ich unser Gespräch über Kameras immer noch fort.

Seit ich lehre, habe ich viele StudentInnen Arbeiten über ihre Familien machen lassen. Es ist eine heikle Sache, sie nach dem gerade erfolgten Abschied von Zuhause über ihre engen Bindungen und unhinterfragten Vorstellungen hinauszuführen. Ich war immer dankbar für Allans kritische Anmerkungen zu Edward Steichens MoMA-Ausstellung »The Family of Man«, von der er sagte, sie

I was living in Tucson, Arizona, that year. I was relieved to be away from the harsh Sonora Desert and into the moist ocean air in San Diego. I had attended the University of Arizona in Tucson for grad school in photography. The major context for that programme was the Center for Creative Photography, which houses the archives of such modernist photographers as Edward Weston and Ansel Adams. The graduate students actively defined themselves against that legacy, only to replace it with another assumed-to-be de-politicised space, that of the contemporary art world. My anarchist feminist politics brewed up in the Pacific Northwest had not found a happy home in that dusty ol' cowboy country of the Southwest.

I was in San Diego for the annual meeting of the Society for Photographic Education (SPE)—the hot place to be at the time if you wanted to engage social and political meanings in photography, video, and film, and the artists and thinkers involved. Sally Stein and Catherine Lord were co-coordinating the Women's Caucus, and I thought for the first time that there might be a way for me to navigate this art world which I found so alien. I was standing at some reception in Balboa Park, and Allan Sekula was sitting on a carved, Spanish-style stone bench with his camera—I think it was a Leica. He asked me what kind of camera I used, and I remember making some dismissive comment about not being a camera geek. He laughed and said, "Oh, you don't like to talk about cameras?" He knew and I knew the history of the camera fetish—men using them and women being in front of them. *That* was why I was renouncing the conversation, but I wasn't really being totally truthful. I loved my cameras and knew exactly what equipment I used and for what kind of image, even if it was not how the devices were designed to be used. I was so excited about having the conversations that I had been lacking about the political status of the image, that in that moment I had become Reactive Refusenik.

Over the years, Allan and I shared many conversations about photographic technology—I bought my Fuji 6×9 after watching him use his to photograph the first giant container ship to arrive in the port of L.A. I remember dinner parties where we played with the no flash options of my Yashica point and shoot—by candlelight. I wish I had those pictures but can't seem to find them anywhere—they are snapshots in a paper envelope. I recently acquired a Tomiyama Art Panorama from Allan's estate. I have coveted this camera and know that this wide frame will show me another way to image the world. Even now in my mind, Allan and I are still having our conversations about cameras.

Over the years of teaching, I have had many young students make work about their families. It is tricky to guide them past their strong attachments and unexamined assumptions about their recent departure from home. I have always been grateful for Allan's critical writing about Edward Steichen's MoMA exhibition "The Family of Man", which, he pointed out, "universalizes the bourgeois nuclear family, suggesting a globalized, utopian family album, a family romance imposed on every corner of the earth" ("The Traffic in Photographs", 1981). Allan's family started showing up in his work early on. He uses the family positions to describe the schematics of power and their relations to the hegemony inside and outside the domestic space. In "Meditations on a Triptych" (1973–78), his family stands for his camera next to a garage door in the driveway, in a parking lot, and next to commemorative statues. In "Aerospace Folktales" (1973) he shows them all moving through the interior of their space,



From: *Meditations on a Triptych*, 1973–78. Three c-prints in a single frame, text booklet, reading table and chair.

the details of the decor, and the books on the library shelves. His father is called “The Engineer” and his mother “The Engineer’s Wife.” They are both themselves *and* their social positions. When I send students off to consider a different way to think about making pictures of their families, Allan’s pictures of his family are my allies in this fight against their naturalisation of personal family relations. In “Polonia and Other Fables” (2007–09), his father, brother, nephew, mother, and the priest who gave his father the last rites all appear in his loosely connected narrative. Although recognisable from earlier photos, the portraits are again both real people connected to the artist by the most intimate of personal ties and simultaneously positions in the larger narrative of identity and diaspora. In other words, he had a personal reason to take on this particular fable, which gives the story its ground.

universalisiere »die bürgerliche Kernfamilie«, lasse »an ein globalisiertes, utopisches Familienalbum denken, eine Familienromanze, die jedem Winkel der Erde aufgezungen wird« (»Der Handel mit Fotografien«, 1981, dt. 2002). Allans Familie taucht sehr früh in seinem Werk auf. Er beschreibt anhand von Familienpositionen die Mechanik der Macht und ihr Verhältnis zu den Hegemonien innerhalb und außerhalb der häuslichen Welt. In »Meditations on a Triptych« (1973 – 1978) posiert seine Familie für ihn neben einem Garagentor, auf einem Parkplatz und vor einem Denkmal. In »Aerospace Folktales« (1973) zeigt er sie alle bei der Bewegung durch den eigenen Innenraum, Details der Einrichtung, die Bücher auf den Regalen. Seinen Vater nennt er »den Ingenieur«, seine Mutter »die Ingenieursgattin«. Beide sind zugleich sie selbst *und* ihre sozialen Rollen. Wenn ich meine StudentInnen anhalte, sich mit an-



Stills from: *The Forgotten Space*, 2010 (with Noël Burch). Film essay, colour and b/w, sound, 112’.



deren Möglichkeiten auseinanderzusetzen, Bilder von ihrer Familie zu machen, sind Allans Bilder von der seinen meine Verbündeten im Kampf gegen die Naturalisierung von Familienbeziehungen. In »Polonia and Other Fables« (2007–2009) verknüpft er seinen Vater, seinen Bruder, seinen Neffen, seine Mutter und den Priester, der seinem Vater den letzten Segen erteilte, in einer losen Fabel. Trotz ihrer Wiedererkennbarkeit von früheren Fotos handelt es sich bei den porträtierten Personen erneut um zugleich reale, mit dem Künstler durch intimste Beziehungen verbundene Menschen und um Positionen in der größeren Erzählung über Identität und Diaspora. Mit anderen Worten: Er hat einen persönlichen Grund, diese Fabel zu erzählen, und gibt ihr damit ein Fundament.

In »Untitled Slide Sequence« (1972) fotografierte er von einer Brücke aus ArbeiterInnen, IngenieurInnen, Büroangestellte und

125 / 2014

37

In "Untitled Slide Sequence" (1972), Allan stood on a bridge and photographed the workers, the engineers, the clerical staff, and the management as they left their shift at the end of the day at the General Dynamics Convair Division aerospace factory, in San Diego, California. Referring to the Lumière Brothers' early film "Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon" (1895), Allan showed us the frame by frame of individual workers in what he called a "disassembled movie", allowing us to see each of them and discouraging us from reading them as an undifferentiated mass. His interest in the factory structure is something he looked at again in "School Is a Factory" (1978–80). Using the metaphor of a funnel, with photographs, interview texts, and diagrams he traced the narrow channel that learning institutions use to create workers to meet the demands of manufacturing. As a faculty member, at the California Institute

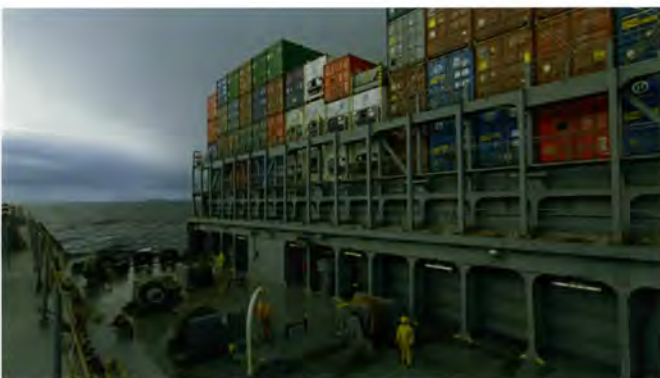




From: Aerospace Folktales, 1973. Installation of 51 b/w photographs in 23 frames, three soundtracks (17', 21', 23'), chairs, palms.

of the Arts (CalArts), Allan was keenly aware of and engaged in an active analysis of worker relations in the institution; his outspoken articulation of labour politics was an unwelcome thorn in the side of the administration. On 7 December 2012, although weakened by his battle with his own terminal disease, Allan spoke at the memorial of long-time art school faculty member Michael Asher. He told a story of a time in the late 1980s when the CalArts physical plant workers attempted to unionise with the International Brotherhood of Electrical Workers. He and Michael sat down with them in the cafeteria to discuss their grievances. Later he said that the two of them were called into the provost office like bad kids in middle school for their attempt to create faculty staff solidarity. You can listen to Allan tell the story yourself online.¹ The weariness is audible in his voice. Still he is fighting the fight and not letting us forget that Michael Asher

Führungskräfte des Luftfahrtunternehmens Convair in San Diego beim Verlassen der Tagschicht. In Anspielung auf den frühen Film der Brüder Lumière »Arbeiter verlassen die Lumière-Werke« (1895) zeigte Allan in seinem »in Einzelbilder zerlegten Film«, wie er das nannte, Bild um Bild individuelle ArbeiterInnen und ließ sie uns so als Einzelpersonen und nicht als undifferenzierte Masse sehen. Sein Interesse an der Struktur der Fabrik kam erneut in »School Is a Factory« (1978 – 1980) zum Tragen. Mit einer Trichtermetapher, Fotografien, Interviewtexten und Diagrammen beschrieb er darin den engen Kanal, mit dessen Hilfe Bildungsinstitutionen ArbeiterInnen nach den Bedürfnissen der Industrie hervorbringen. Als Lehrkraft am California Institute of the Arts (CalArts) hatte Allan immer einen scharfen Blick für die Arbeitsbeziehungen innerhalb der Institution und analysierte sie auch aktiv; seine unerschro-





From: Untitled Slide Sequence, 1972.
25 b/w-photographs, 40.6 x 50.8 cm each.

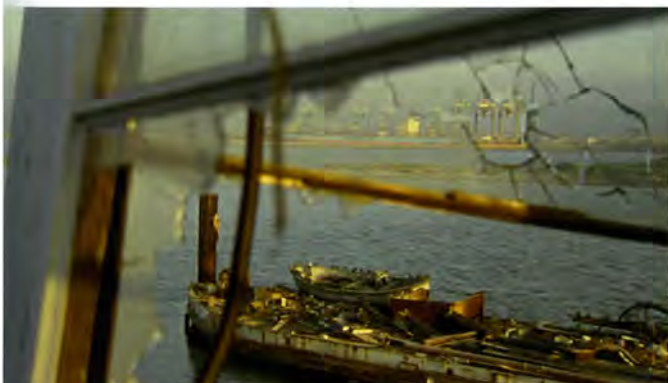
ckenen Kommentare zur Arbeitspolitik waren ein unliebsamer Stachel im Fleisch der Administration. Am 7. Dezember 2012 sprach Allan, selbst schon geschwächt vom Kampf gegen seine unheilbare Krankheit, auf der Trauerfeier für Michael Asher, einem altgedienten Lehrer der Institution. Dabei erzählte er, wie sich die HaustechnikerInnen der Hochschule in den späten 1980er Jahren im Rahmen der International Brotherhood of Electrical Workers gewerkschaftlich zu organisieren versuchten. Er und Michael setzten sich damals mit ihnen in der Cafeteria zusammen, um über ihre Forderungen zu sprechen. Danach, erzählte er, seien sie für diesen Versuch, sich seitens des Lehrpersonals zu solidarisieren, wie ungezogene Schuljungen ins Büro des Kanzlers zitiert worden.¹ Der Stimme kann man Allan selbst die Geschichte erzählen hören.¹ Der Stimme ist anzumerken, wie schwach er sich fühlt. Aber er kämpft und will

125 / 2014

39

was a co-conspirator in the institutional critique of the powers that threaten to dehumanise our school and turn it into a factory.

Allan was one of the worldliest people that I have ever known. Always ready for an adventure and off to discover another link in the exchange of global goods, tracing their routes to market by ship, train, air, automobile, or the lack of it. He was restless and in constant motion. When we spoke in the hallways between classes, he paced and circled so much that I had to keep adjusting myself to follow his movements and maintain facial contact. Even after his illness was diagnosed, he continued to travel whenever he was able to make photographs, to screen the film he made with Noël Burch, "The Forgotten Space" (2010), and to give talks about his work. In his classes, he engaged his students in his quest for experience of the material systems that ground theories of global capital. For a semi-





nar on globalisation, he focused on Wal-Mart, and the class made frequent trips across the Interstate freeway from CalArts to visit, analyse, and interview the workers—and just generally to study the actuality of the big box store. In another class about globalisation, Allan and the students caught a cruise ship out of the port of Los Angeles to mine the depth of the floating service industry—the entertainment on the high seas and the class stratification of berths that fights the fantasy of freedom on the high seas. Together they confronted the reality of workers' conditions, smelled the fuel, and experienced the constant rumble of the engine. For my landscape class, "The Wilderness", he volunteered to talk about the ocean. He paced back and forth speaking without notes for an hour about myths of the sublime sea as an endless resource for capital, crisscrossing the carpet in front of the projected ocean image, contrasting

uns keinesfalls vergessen lassen, dass Michael Asher ein Verbündeter in seiner Kritik an den Mächten war, die unsere Schulen zu entmenschlichen und in eine Fabrik zu verwandeln drohen.

Allan war einer der weltläufigsten Menschen, denen ich je begegnet bin. Immer bereit für ein Abenteuer, stets auf dem Sprung, ein weiteres Glied im globalen Gütertausch aufzuspüren, nachzuforschen, wie die Waren per Schiff, Zug, Flugzeug, Auto auf den Markt kamen oder auch nicht. Er war rastlos, ständig in Bewegung. Wenn wir zwischen den Unterrichtsstunden im Gang miteinander sprachen, zog er derartige Bahnen und Kreise, dass es schwerfiel, ihm zu folgen und den Augenkontakt zu halten. Selbst nachdem er seine Diagnose erfahren hatte, reiste er noch, sooft er nur konnte: um Fotos zu machen, den mit Noël Burch gedrehten Film »The Forgotten Space« (2010) zu präsentieren oder über seine Arbeit zu





sprechen. In seinen Klassen bezog er die StudentInnen ein in seine Suche nach den materiellen Systemen, die hinter den Theorien des globalen Kapitals stecken. In einem Seminar über Globalisierung beschäftigten sie sich mit der Firma Wal-Mart, und seine Klasse unternahm oft weite Autofahrten, um MitarbeiterInnen zu besuchen und zu befragen, ihre Tätigkeit zu analysieren oder einfach nur den aktuellen Zustand des Discounters zu erforschen. In einer anderen Globalisierungsklasse bestiegen Allan und seine StudentInnen in Los Angeles ein Kreuzfahrtschiff, um eine Tiefenstudie der maritimen Dienstleistungsindustrie durchzuführen: das Entertainment auf hoher See, der sozialen Stratifikation der Kabinen, die die Fantasie von der Freiheit auf See widerlegt. Gemeinsam sahen sie sich die Realität der Arbeitsverhältnisse an, schnupperten den Diesel, erlebten das Brummen der Motoren. Er kam in meinen Landschafts-

125 / 2014

41

it with the reality of the controlled commercialisation of its historic territorialisation.

His pictures show how restlessly he travelled to get images of the ocean, the boats moving through it, toting the goods manufactured in Korea, California, China, Poland, Portugal, and Japan. Often he makes the images themselves oscillate. He shows us two images of almost the same scene just seconds apart. As in "Untitled Slide Sequence", the image is unstable and the meaning changes from one moment to the next. In "Fish Story" (1989-95), pipe fitters finish the engine room of a tuna-fishing boat, their movements gracefully choreographed in a *mise-en-scène* of hoses and metal pipes; their long arms extend in *port de bras* from one frame to the next. A worker cuts steel in the Hyundai shipyard. In the next image, as she moves her saw to get ready for the next cut, the worker pauses to ac-





die Transportmittel vorbeirasen. Die Containerschiffe durchschneiden den Ozean und überziehen den offenen Raum mit einer Ein-Punkt-Perspektive. Die bukolische Natur ist auch eine dieser Fabeln. Es gibt keine reine Natur, die von der globalen Ökonomie unberührt wäre, ob als Nachfahre des »eisernen Pferds« oder in Form gigantischer Kräne, die Container von Schiffen an Land hieven. In »The Forgotten Space« beschreibt ein Kranführer die Müdigkeit, die ihn nach vier Stunden in der Kabine befällt, und der Schlepperkapitän klagt über die Entfremdung seiner Arbeit, die mit den größeren automatisierten Schiffen eingetreten ist, und die Steuerfrauen der Containerschiffe benutzen zum Gegenprüfen ihrer Ozeanrouten immer noch Karten, Diagramme und mechanische Kompassse. Für qualifizierte ArbeiterInnen gehen alte und neue Technologie auf allen Ebenen der Kultivierung unserer Gartenwelt Hand in Hand.

125 / 2014

45

face of these papers. I miss the silver and the silverbacks that have marked the edges of my practice.

At another SPE conference, this one in New Orleans, Allan, Sally, Jane, and I had a small pamphlet for a walking tour of the Garden District, and we wandered together under the old trees, next to the iron gates. While we peered past fences at the column-bedecked entrances, Allan read from that pamphlet in his worst and most extreme send up of a Southern accent. It was bad—more like a Foghorn Leghorn cartoon than anything—but it allowed us to laugh our way through the sticky vestiges of a plantation past. Allan was a lot of fun. You can see it in the photos. He is mugging it up for the camera. He is making light of it all and involving us in the play. In "Dear Bill Gates" (1999) he throws himself into the sea and swims past Gates's house to make his "Kilroy was here" image: the top of





42

knowledge the photographer, her eyes glancing sideways through her safety goggles and on, into his camera lens. Another worker positions a large drill on his shoulder and, in the next frame, shifts his body to support the weight of the machine. In the shift from one exposure to another, these paired photographs show us a detail of his encounter with these subjects. Against the monumentality of iconic worker images made famous by Lewis Hine or Margaret Bourke-White, these pictures insist upon the social moment of the photographic encounter, the particularity of each subject, the practised deftness of the actions observed. These working bodies are worthy of respect and are important to document before they disappear into the increasingly alienated and mechanised global empire of the non-senses.

As Leo Marx points out in his eponymous book, there is a ma-

kurs »The Wilderness«, um über den Ozean zu sprechen. Ständig auf- und abgehend, referierte er eine Stunde lang frei über das Erhabene des Meeres als einer endlosen Ressource des Kapitals; kreuz und quer über den Teppich laufend, der vor dem an die Wand geworfenen Seestück lag, stellte er diesem die Realität der kontrollierten Kommerzialisierung der historischen Territorialisierung des Ozeans gegenüber.

Seine Fotografien zeigen, wie rastlos er reiste, um Bilder vom Ozean aufzunehmen – und von den Schiffen, die ihn befahren, um in Korea, Kalifornien, China, Polen, Portugal und Japan produzierte Güter zu transportieren. Er lässt auch die Bilder gern oszillieren, zeigt uns oft zwei nur Sekunden auseinanderliegende Aufnahmen ein und derselben Szene. Wie in der »Untitled Slide Sequence« sind diese Bilder instabil, ändert sich die Bedeutung von einem Bild zum

125 / 2014





46

his round head adorned with a red swim cap and goggles, one eye closed, winking back at us. He is the trickster who will take us to see what is hidden right before our eyes. In his willingness to poke fun at himself, the meaning comes to the surface. He just took the plunge and pictured it. Those of us more timid than he are welcome to float along in his wake.

1 <http://art.calarts.edu/michaelasher>, accessed 21 February 2014.

Mein letztes Gespräch mit Allan fand auf der hofseitigen Veranda seines Hauses in Los Angeles statt. Obwohl er schwach war und Schmerzen hatte, sprachen wir über unser beider Problem, textgestützte fotografische Arbeiten ohne Dokumentenfilm zu machen. Trotz seines Gesundheitszustandes wollte er später am Nachmittag noch ins Labor, um sich für eine von mehreren unbefriedigenden digitalen Umsetzungen einer frühen Arbeit zu entscheiden, die er für eine Ausstellung restaurierte. Ich kann mich unheimlich aufregen über solche Veränderungen, verschwindende Technologien und verschwindende Freunde, die diese Technologien liebten, und über die Farben, die auf diesen Papieren verblassen. Ich vermisse das Silber und die Silberrücken, mit denen ich in meiner Praxis peripher in Berührung kam.

Bei einer anderen SPE-Konferenz, diesmal in New Orleans, fiel Allan, Sally, Jane und mir eine kleine Broschüre für einen Rundgang durch den Garden District in die Hand, und wir spazierten damit unter den alten Bäumen zwischen den schmiedeeisernen Zäunen umher. Während wir über die Zäune auf säulengeschmückte Eingänge blickten, las Allan in seinem grässlichsten und übertriebensten Südstaatenakzent aus der Broschüre vor. Es war wirklich übel – wie ein Foghorn-Leghorn-Zeichentrickfilm – aber es ermöglichte uns, uns lachend durch die süßlichen Überreste verflossener Pflanzherrlichkeit zu bewegen. Allan konnte überaus witzig sein. Man sieht es auch seinen Fotos an. Er wirft sich für die Kamera in Pose. Er macht sich über die Dinge lustig und bezieht uns in das Spiel mit ein. Für »Dear Bill Gates« (1999) stürzte er sich in die Fluten und schwamm an Gates' Haus vorbei, um sein »Kilroy-was-here«-Bild zu schießen: Den runden Kopf mit einer roten Schwimmkappe und einer Schwimmbrille geschmückt zwinkert er uns verschmitzt zu. Er ist der Trickster, der uns zeigen wird, was sich direkt vor unseren Augen verbirgt. In seiner Bereitwilligkeit, sich über sich lustig zu machen, kommt die Sache zum Vorschein. Er wagte den Sprung und setzte ihn ins Bild. Mögen diejenigen von uns, die ängstlicher sind, in seinem Kielwasser schwimmen.

1 <http://art.calarts.edu/michaelasher>. [Stand: 12. Februar 2014]

2 Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (New York: Oxford University Press, 1964).

125 / 2014

