

Camera Austria
International

6S 250,- DM 37,- US\$ 28,50 59/60

MICHAEL ASHER
HARTMUT BITOMSKY
BÜROBERT: JOCHEN BECKER, RENATE LORENZ
KRISTIN ROSS
ALLAN SEKULA
JAMES WELLING
BRIGITTE WERNEBURG
HERTA WOLF
BILLY WOODBERRY
FORUM AUSSTELLUNGEN BÜCHER NACHRICHTEN KALENDARIUM

Allan Sekula

ON »FISH STORY«: THE COFFIN LEARNS TO DANCE

»Circulation proceeds in space and time. Economically considered, the spatial condition, the bringing of the product to the market, belongs to the production process itself. The product is finished only when it is on the market.

This locational movement – the bringing of the product to the market, which is a necessary condition of its circulation (...) – could more precisely be regarded as the transformation of the product into a commodity. Only on the market is it a commodity.»

Karl Marx, Grundrisse, 1837 – 58.

»SOMETHING MUST BE CONSTRUCTED«

Bertolt Brecht made the famous remark that a photograph of the Krupp works or the A. E. G. »tells us nothing (...) something must be 'constructed'.« But why would anyone want to represent industrial systems and human labor in serious works of visual art at the end of the twentieth century, when industry is imagined to have vaporized into the electronic ether of a purely informational economy, and when the socialist implications of Brecht's comment have been reduced to a malcontent's joke muttered from the rubble?

Brecht's comment is best known through its citation in Walter Benjamin's »Short History of Photography« (1931). It's taken today as an argument in favor of montage, and perhaps even more so for the theatrical staging of photographs, and as a brief against photographic realism of any sort. Given the broader prestige of the staged photograph within the late modern system of the arts, the remark becomes yet another brick in the fortress wall of epistemological scepticism, another nail in the coffin of social documentary. The social is unknowable. The social doesn't exist.

Brecht's underlying point is often forgotten or dismissed as quaintly irrelevant to postmodernity: the surface, for example, the architectural facade or the factory interior rendered in a descriptive photograph, reveals nothing of the underlying system of exploitation. Reified social relations are in a sense invisible to ordinary empiricism, and can only be understood through recourse to abstraction, or as Marx put it in the introduction to the Grundrisse, through the movement upwards from the concrete to the abstract, and back down to the concrete. Thus the need for »constructions«, a need in the end consistent for Brecht with the »schunige« motto: »truth is concrete.«

If photography in general and montage techniques in particular were, by virtue of their fragmentary and superficial character, symptoms of modernist reflexion for Georg Lukacs (whose History and Class Consciousness, 1921, brought the concept of reflexion from Marx's economic theory into the very groundwork for the cultural theory of Western Marxism), montage was, for Brecht and Benjamin on the contrary, the key to a revelatory piercing and reweaving of the double veil of appearances and abstraction.

So it is important to remember that for Brecht this »construction« that said »somethings« more than »nothings« could as readily have been a sequential montage of re-captioned press photographs, as in Brecht's own war album Kriegslibel. Furthermore, there were any number of possible realizations: some more or less affirmative, some more or less critical. It was one thing to photograph a factory as if exploitation did not exist. Think of Charles Sheeler's pictures of Albert Kahn's Ford Rouge plant in Detroit, or of Albert Renger-Patzsch's photographs of Walter Gropius's Faguswerk shoe factory. It was quite another to make a descriptive photograph of a factory that suggested it was the infernal center of a rootless and psychologically alienated culture. Think of Robert Frank's blurred Detroit automobile assembly line in The Americans: a nervous, jittery rendering of the underfit, cacophonous source of the gigantic

ÜBER »FISH STORY«: DER SARG LERNT TANZEN

»Die Zirkulation geht vor im Raum und in der Zeit. Die räumliche Bedingung, die Bringung des Produkts auf den Markt, gehört, ökonomisch betrachtet, in den Produktionsprozeß selbst. Das Produkt ist erst wirklich fertig, sobald es auf dem Markt ist.

Es könnte genauer dieses örtliche Moment – das Bringen des Produkts auf den Markt, was eine notwendige Bedingung für seine Zirkulation (...) ist – als Verwandlung des Produkts in Ware betrachtet werden. Ware ist es erst auf dem Markt.

Karl Marx, Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, 1837 – 58

»ETWAS IST AUFZUBAUEN«

Von Bertolt Brecht stammt der berühmte Kommentar, »eine Photographie der Kruppwerke oder der A. E. G. ergibt beinahe nichts (...) es ist also tatsächlich 'etwas aufzubauen'«. Wer aber sollte im ausgehenden 20. Jahrhundert noch ernsthaft an der bildkünstlerischen Darstellung industrieller Systeme und menschlicher Arbeit interessiert sein, in einer Zeit, da man davon ausgeht, die Industrie habe sich im elektronischen Äther der reinen Informationswirtschaft verflüchtigt, und da die sozialistischen Implikationen von Brechts Kommentar nur noch als Trümmerschwärze chronischen Nörgelertums erscheinen?

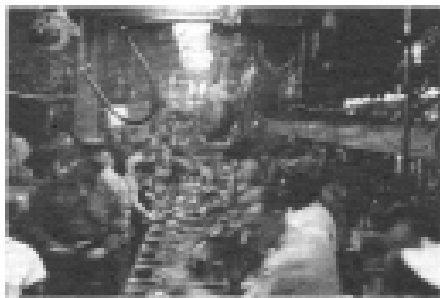
Brechts Kommentar wurde vor allem durch Walter Benjamin bekannt, der ihn in »Kleine Geschichte der Photographie« (1931) zitierte. Er gilt heute als Argument für die Verwendung von Montage in der Fotografie, insbesondere von gestellten Aufnahmen, und als Aufforderung zur Vermeidung jeglichen Versuchs eines fotografischen Realismus. Angesichts des beträchtlichen Stellenwerts, der inszenierten Fotos in der Spätmoderne zukommt, erweist sich Brechts Kommentar als ein weiterer Baustein im Festungswall des erkenntnistheoretischen Skeptizismus, als ein Nagel mehr für den Sarg sozialkritischer Dokumentation. Das Soziale entzieht sich dem Verständnis, das Soziale existiert nicht.

Was Brechts Kommentar zugrundeliegt, gerät dabei leicht in Vergessenheit oder wird als für die Postmoderne irrelevant abgetan: daß nämlich das Äußere, die Oberfläche, zum Beispiel eine Fabrikkassette oder ein Innenraum in deskriptiver Ablichtung, nichts über das dahinterliegende System der Ausbeutung aussagen kann. Verdinglichte gesellschaftliche Relationen entziehen sich gewissermaßen bloßer empirischer Beobachtung und sind nur durch den Rückgriff auf die Abstraktion, oder, wie es Marx in der Einleitung zu Grundrisse formulierte, durch die Bewegung vom Konkreten hinauf zum Abstrakten und wieder zurück zum Konkreten zu erfassen. Daraus folgt die Notwendigkeit »etwas aufzubauen«, was für Brecht letztlich mit dem »plumpen« Schlagwort »Die Wahrheit ist konkret« zusammenfällt.

Wenn einerseits für Georg Lukacs (der in Geschichte und Klassenbewußtsein, 1921, den Begriff der Verdinglichung aus Marx' ökonomischer Theorie als einen Grundbegriff in die marxistische Kulturtheorie westlicher Prägung übernahm) die Fotografie im allgemeinen und Montagetechniken im besonderen aufgrund ihres fragmentarischen und oberflächlichen Charakters Symptome der modernistischen Verdinglichung darstellten, so sahen Brecht und Benjamin die Montage im Gegensatz dazu als Mittel, den doppelten Schleier von Erscheinung und Abstraktion zu durchstoßen, um ihn neu zu verweben.

Es darf daher nicht vergessen werden, daß es sich für Brecht bei dem Vorgang des »Aufbauens«, der »etwas« statt »nichts« ergeben könnte, ebensogut um eine Sequenz neu bestellter Pressenaufnahmen handeln konnte, wie zum Beispiel in seiner Kriegslibel. Darüberhin-

automobiles that appear iconically throughout the book, one of which provides the motive power for Frank's own transcontinental ramble. Sheeler and Renger-Patzsch may indeed *stall* us nothings, but Frank was certainly *striving* for *some-things*. There is nothing innocent or naive about his empiricism, or about the self-implicating psychological allegory of restless desire it serves.



ROBERT FRANK, *Assembly Line, Detroit*, from: *The Americans*, 1959.

But saying nothings is almost always the case, since photographers allowed to photograph industrial sites are either employed to boost the enterprise or tolerated on the condition that they observe ethical neutrality in their pursuit of aesthetic ends. It is this rule that makes the work of Lewis Hine so exceptional, and so difficult to assimilate to models of early photographic modernism despite the modernity of his subject matter and the rigorous descriptive clarity of his style: he pursued strong aesthetic ends without losing sight of an ethical mission, or, to put it the other way, he pursued an ethical mission without losing sight of strong aesthetic ends. Hine was a spy on the side of the exploited, and the path he charted is difficult to follow because it has been effectively blocked by corporate public relations experts who long ago learned a crucial lesson from his and other, more literary, exposes. And so Hine is regarded as an anachronism today, a relic of a bygone industrial age, even as the unregulated factory conditions he photographed return with an invisible, undocumented vengeance.

Imagine the facade, or the layout of the assembly line, or the repetitive gestures of work as fragments of something that is both an instrumentalized totality and already to a sensitive observer a contested allegory of its own existence. Can the psychological romanticism of Robert Frank's sequences, which owe so much to the earlier work of Walker Evans's *American Photographs*, take a new materialist turn, a step backward in the direction of Hine and Marx and forward, with Brecht, in the direction of semiotics and the broader theory of the image? I am aware that posing the question in this way takes us back in yet another way: this time to the cultural struggles of the 1970s. But perhaps photography only emerged from that decade quite a bit more expensive and somewhat less intelligent, having passed through the disembodying machine of the market. So perhaps to go forward, we must take several steps backward and recover abandoned paths.

If *Fish Story* has provided a pretext or point of departure for this symposium, my own interest is not to make my work the center of anything, but rather to develop a dialogue with other artists and writers whose work I respect and many of whose concerns I think I share, and yet whose projects intrigue me because they differ from my own in interesting and challenging ways. As the three days unfolded, we saw works that attempt to construct both critical readings and aesthetic interpretations of technical and instrumental systems: factories, machines, material flows, modes of production. We also saw works that seek to address the construction of subjectivities, subjectivities of the individual, but also of nation, class, gender and race, within and against the flux of these technical and instrumental systems.

Together we can be said to face the problem of Brecht's *nothings*, the *nothings* that needs to be constructed, but in different ways according to a reliance upon still or moving images. We all face a more general problem within the field of contemporary culture. This problem has two key aspects. First, *the economy* is widely regarded as unrepresentable within the field of culture, its abstraction and complexity defy translation. Second, *the economy* is not a fashionable topic, nor has it been one. As Raymond Williams argued, romanticism defines culture as that which is unassimilable, in a utopian sense, to the model of the economy. We live as the inheritors of the romantic separation of culture and society. The economy is

aus gab es zahlreiche mögliche Varianten des Realismus, von mehr oder weniger deutlicher Affirmation bis hin zu mehr oder weniger radikaler kritischer Infragestellung. Denn einerseits konnten Fabriken so fotografiert werden, als gäbe es die Ausbeutung nicht – man denke nur an Charles Sheelers Aufnahmen der Ford Rouge Fabrik in Detroit (Architekt: Albert Kahn) oder an die Aufnahmen, die Albert Renger-Patzsch von Walter Gropius' Faguswerken, einer Schuhfabrik, machte. Andererseits waren aber auch deskriptive Aufnahmen von Fabriken möglich, welche diese als das höllische Zentrum einer entwurzelten Kultur der Entfremdung erscheinen ließen. Man denke in diesem Zusammenhang an Robert Franks verzerrte Aufnahme der Fertigungslinie in einer Detroit'er Automobilfabrik in *The Americans*: ein nervöses, fahriges Bild der unterbeleuchteten, kakophonisch lauten Stätte, an der die riesigen Straßenkreuzer, die wie ein Totem das Buch durchziehen und deren einer das Motiv für Franks Streifzug quer durch den Kontinent abgibt, ihren Anfang nehmen. Es mag stimmen, daß Sheeler und Renger-Patzsch »nichts aussagen«, doch Frank geht es deutlich darum »etwas« zu sagen. An seinem Empirismus ist nichts unschuldig Naives, ebensowenig wie an der darin implizierten psychologischen Allegorie rastlosen Begehrens, der dieser dient.

Im Normalfall allerdings wird »nichts« ausgesagt, da Fotografen, die Zugang zu industriellen Anlagen erhalten, entweder den Auftrag haben, für das Unternehmen zu werben, oder nur unter der Bedingung zugelassen werden, in der Verfolgung ihres ästhetischen Anliegens strikte ethische Neutralität zu wahren. Es ist diese generelle Regel, welche die Arbeiten von Lewis Hine so außergewöhnlich erscheinen läßt und sie trotz der Modernität des Gegenstands und der rigorosen deskriptiven Klarheit von Hines Stil nur schwer mit Modellen des frühen fotografischen Modernismus in Einklang bringen läßt, denn Hine verfolgte ein ernstes ästhetisches Anliegen, ohne den ethischen Auftrag aus den Augen zu verlieren, oder, wie man es auch formulieren könnte, er verfolgte einen ethischen Auftrag, ohne auf wichtige ästhetische Anliegen zu vergessen. Hine war ein Agent auf der Seite der Ausgebeuteten, aber der von ihm vorgezeichnete Weg ist heute weitgehend versperrt, da die PR-Experten der Unternehmen aus den Enthüllungen von Hine und ähnlich wirkenden Beiträgen literarischer Natur gelernt haben. So gilt Hine heute als Anachronismus, als Relikt eines verflissenen industriellen Zeitalters, während gleichzeitig die von ihm aufgezeichneten, unkontrollierten Arbeitsbedingungen auf breiter Fläche wiederkehren, wenn auch nicht sichtbar und von niemandem dokumentiert.

Man denke sich nun die Industriefassade, die Anordnung des Fließbands oder die repetitiven Gesten der Arbeit als Bruchstücke von etwas, das einerseits ein instrumentalisiertes Ganzes, andererseits, schon dem aufmerksamsten Beobachter erkenntlich, eine unstrittene Allegorie seiner eigenen Existenz darstellt. Kann der psychologische Romantizismus von Robert Franks Fotosequenzen, die den *American Photographs* von Walker Evans so viel verdanken, eine neue materialistische Wendung vollziehen, mit einem Schritt zurück in Richtung Hine und Marx und einem Schritt nach vorne in Richtung Semiotik und einer umfassenden Theorie des Bildes? Mir ist bewußt, daß diese Art der Fragestellung ebenfalls einen Schritt zurück, und zwar zu den kulturellen Auseinandersetzungen der siebziger Jahre, bedeutet. Vielleicht ging die Fotografie aus dieser Phase, aus ihrer Begegnung mit der geiststörenden Maschinerie des Marktes, nur als etwas teurer und etwas weniger intelligent hervor? Das hieße freilich, daß wir, um vorwärtszukommen, erst ein paar Schritte zurück machen müßten, um einst verlassene Wege neu zu beschreiten.

»Fish Story« mag den Vorwand oder den Ausgangspunkt für dieses Symposium geliefert haben, doch geht es mir nicht darum, meine eigene Arbeit in den Mittelpunkt zu stellen, sondern um einen Dialog mit anderen Künstlern und Autoren, deren Arbeit ich respektiere und deren Anliegen ich zu teilen glaube, deren Projekte mich aber gerade aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit zu meiner eigenen Arbeit herausfordern und faszinieren. Während der drei Tage lernten wir Arbeiten kennen, die sowohl eine kritische Lektüre als auch eine ästhetische Interpretation technischer und instrumenteller Systeme – Fabriken, Maschinen, Materialflüsse, Produktionsweisen – aufzubauen suchen. Darüberhinaus sahen wir Projekte, die sich mit der Konstruktivi-

culture's imaginary bad object, even as culture in reality submits to market forces. To put this point in loosely Hegelian terms, for art to point to or otherwise exemplify the realm of freedom, it must scrupulously avoid the realm of necessity. This was of course the underlying ground of Theodor Adorno's critique of what he saw as Brecht's surrender to instrumentalism and abandonment of art's utopian vocation.

Notwithstanding Adorno's categorical judgements, his preference for Beckett over Brecht, the problem remains of the tension between freedom and necessity within the flows of everyday life, within what Raymond Williams spoke of as ordinary culture. «Realism encounters a world that is already risen. David Goldblatt told me a story that speaks very poignantly of this already-existing tension. I hope he will forgive me for retelling it briefly. He described observing, as a young photographer in the 1950s, the work of Zulu dockers in the port of Durban in South Africa. In a manner familiar from ancient patterns of dock labor, these men would push handcarts heavily laden with cargo. But upon dropping their cargo and turning to repeat the Sisyphian shuttle from ship to dock, they would break into a run, careening toward each other with the empty carts. At the very last moment, they would release the hand trucks, leaping simultaneously upward into the air in a kind of ecstatic dance as the carts collided with a crash. This extraction of play from the compulsion of work is – according to certain classical Marxist ways of thinking (found especially in the writings of the early Russian Marxist Plekhanov) – at the very origins of culture. But in this example, play does not emerge entirely from within the rhythm of production, as is the case with sea chanteys or peasant and slave work-songs, but rather against it, in a fleeting montage interval of freedom.

I think we found David Goldblatt's curiosity and wonder at this moment of existential transcendence echoed in a number of the works we saw this weekend: in Hartmut Bitensky's film «VW Komplex», with its voice-over meditation on the self-possessed stroll of women workers returning to their posts after delivering finished cars from the end of the assembly line, and in Chan-Kyong Park's video «Kaju Market Guards», with its ironic trans-Pacific linkage of a Korean garment workers' song to a shot of a Latino butcher slicing beef in a Korean-owned market in Los Angeles. I think there is a similar tension in Kristin Ross's account of complex attitudes toward the automobile in postwar France, vehicle of freedom and exemplary product of the assembly line.

But to speak for the moment only of still photography, I am struck by the notion that the everyday tension between necessity and freedom is doubled and repeated in the very character of the photographic medium, in its subservient relation to the other arts and to broader institutional demands for documentation and recording. According to the method of art historical connoisseurship advanced by Bernard Berenson and Giovanni Morelli at the end of the nineteenth century, it was the photographic document that provided the technical basis for authenticating works of art. It was photography with its capacity to render precisely otherwise neglected details, that ferreted out fakes and provided the empirical evidence necessary for constructing plausible narrative accounts of the stages of an artist's stylistic development. And upon this particular empirical base, the more universal and transcendent experience of the ineffable could be built.

It is not surprising that photography is frequently described, throughout the middle decades of the nineteenth century, as «slaves, servants and abandonments». Without belaboring the point, I would argue that the practice of photography allows for the possibility of a radical consciousness from below of the relation between aesthetic servitude and aesthetic mastery. In this case, as with Hegel's dialectic of the master and the slave, it is the slave who comes to comprehend the true nature of freedom, a freedom embodied in the person of the master. By contrast, the master is unable to comprehend through externally-directed desire the very condition that he already so comfortably embodies. For this reason, I find the endlessly repeated mantra that photography has finally, or yet again, arrived at the status of a fine art, to be completely beside the point. What is much more interesting is the modesty of this medium, and the radical wisdom that follows from close and sustained attention to observation.

on von Subjektivität – auf der Ebene des einzelnen, aber auch von Nation, Klasse, Geschlecht und Rasse – im und gegen den Fluß dieser technischen und instrumentellen Systeme auseinandersetzen.

Für alle der hier Präsentierten gilt, daß sie sich mit dem Problem von Brechts »Etwas«, das aufzubauen ist, auseinandersetzen, doch je nach den eingesetzten Materialien, Fotos oder Film, auf unterschiedliche Weise. Wir alle sehen uns mit einem allgemeineren Problem innerhalb der Gegenwartskultur konfrontiert, das zwei grundlegende Aspekte aufweist. Erstens gilt »Wirtschaft« allgemein als durch Kunst nicht darstellbar; ihre Abstraktion und Komplexität entziehen sich der Übertragung. Zweitens ist »Wirtschaft« als Thema nicht modern, und ist es auch nie gewesen. Raymond Williams zufolge wird in der Romantik Kultur als das definiert, was sich, im utopischen Sinn, nicht dem ökonomischen Modell assimilieren läßt. Wir sind die Erben der romantischen Trennung zwischen Kultur und Gesellschaft. Für die Kultur stellt die Ökonomie das imaginäre böse Objekt dar, wenngleich sich die Kultur in Wirklichkeit Marktmechanismen unterwirft. Loss nach Hegel formuliert, bedeutet dies, daß sich die Kunst, um auf das Reich der Freiheit zu verweisen oder dieses in anderer Form exemplifizieren zu können, sich strikt jedem Kontakt mit dem Reich der Notwendigkeit enthalten müsse. Dieser Gedanke liegt ja Theodor Adornos Kritik an dem zugrunde, was er als Brechts Kapitulation vor der instrumentellen Vernunft und als Verrat des utopischen Anspruchs der Kunst empfand.

Von Adornos kategorischen Äußerungen und seiner Vorliebe für Beckett gegenüber Brecht einmal abgesehen, bleibt die Spannung zwischen Freiheit und Notwendigkeit im Fluß des täglichen Lebens, also dem, was Raymond Williams als »ordinary cultures« bezeichnete, als Problem bestehen. Der Realismus begegnet einer Welt, die immer schon gespalten ist. David Goldblatt erzählte mir eine Geschichte, welche diese bereits bestehende Spannung auf berührende Weise wiedergibt. Ich hoffe, er wird mir erzählen, wenn ich sie hier kurz erzähle. Er sprach darüber, wie er als junger Fotograf in den fünfziger Jahren jungen Arbeitern vom Stamm der Zulus zugehört hatte, die im Hafen von Durban (Südafrika) Schiffe be- und entladen. Die Männer schoben schwerbeladene Handkarren voller Waren in einer Weise, die aus Jahrhunderten der Hafnarbeit altvertraut ist. Kaum hatten sie jedoch ihre Karren entladen und sich wie Sisyphus zur nächsten Runde zwischen Schiff und Kai aufgemacht, brachen sie in einen wilden Galopp aus und stürzten mit ihren leeren Karren aufeinander zu. Im letzten Augenblick ließen sie diese los und sprangen in einer Art ekstatischem Tanz hoch in die Luft, während die Karren mit Getöse aufeinanderkrachten. Diese Art, der Zwangssituation der Arbeit ein spielerisches Element abzugewinnen, markiert, bestimmten klassischen marxistischen Ansätzen zufolge (zu finden vor allem in den Schriften des frühen russischen Marxisten Plekhanov), den Anfang von Kultur. In diesem Beispiel jedoch entspringt das Spiel nicht dem Rhythmus der Produktion, wie es etwa in den Arbeitliedern der Seeleute, Landarbeiter oder Sklaven der Fall ist, sondern entwickelt sich eher im Gegensatz zu diesem, im Sinne eines flüchtigen Intervalls der Freiheit in der Montage.

Ich glaube, daß wir David Goldblatts fasziniertem Staunen angesichts dieses Augenblicks existentieller Transzendenz in einer Reihe der an diesem Wochenende gezeigten Arbeiten wiederbegrüßten, zum Beispiel in Hartmut Bitensky's Film »VW Komplex« mit seinen Betrachtungen über den Gang der Frauen, aufrecht und stolz, wenn diese, nachdem sie das fertige Auto vom Ende des Fließbands an den Zählpunkt gefahren haben, an ihren Platz zurückkehren. Wir fanden ihn auch wieder in Chan-Kyong Parks Video »Kaju Market Guards«, der eine ironische trans-pazifische Verbindung zwischen einem Lied koreanischer Textilarbeiter und einem südamerikanischen Fleischer schafft, den wir in einem koreanischen Supermarkt in Los Angeles Rindfleisch zerlegen sehen. Eine ähnliche Spannung findet sich auch bei Kristin Ross, die in ihrem Beitrag das komplexe Einstellungsgefüge beschreibt, das im Nachkriegsfrankreich dem Automobil gegenüber bestand: Symbol der Freiheit einerseits, beispielhaftes Produkt der Fließbandfertigung andererseits.

Was Standfotos betrifft, um diese zunächst gesondert zu betrachten, so fällt auf, daß die alltägliche Spannung zwischen Notwendigkeit und Freiheit im Wesen des fotografischen Mediums, in der dienenden Stellung der Fotografie den anderen Künsten wie auch

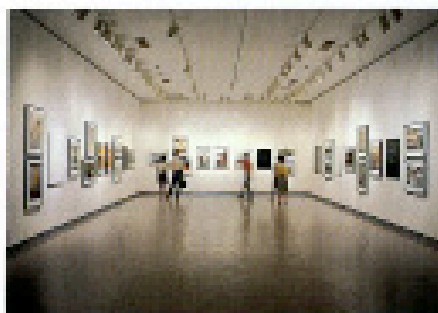
This then, is a schematic philosophic argument for photography's special aptitude for depicting economic life, for what used to be called «documentary».

If we move from the relationship between «photography» and «words» to that between «words» and «images», we can detect a similar dialectic, although perhaps of an even more mythical order. According to a widely-held notion within the world of the plastic visual arts – as distinct from the world of cinema – the word «anchors» the image in finite meaning from which it would otherwise escape. The word instrumentalizes. This is of course an accurate description, up to a point, of the model of the «near-photo caption» discussed by Roland Barthes in his early 1960s essays on the semiotics of photography. But when it is generalized without regard for Barthes' other model, the model of the relay, which creates a synthetic parallelism of word and image, this becomes an erroneous and reductive notion, one that categorically regards all verbal language as instrumental. It is also a dogmatically modernist view that is curiously oblivious to the complex history of verbal-visual assemblages in Western culture, from illuminated manuscripts to illustrated books to comics.

The maritime metaphor of «anchorage» is itself intriguing. The photographic signifier would float, were it not for chains of terrestrial bondage. This has become the endlessly repeated slogan of a school of postmodern criticism that seeks to expunge both the good and the bad lessons of conceptual art and of semiological investigation from the historical memory available to new generations of artists. And this slogan is usually accompanied with requisite praise for semantic indeterminacy and epistemological scepticism, as if ambiguity were not a general condition of meaning, but a virtue. The old myth that photographs tell the truth has succumbed to the new myth that they don't. Or as David Byrne put it rather snobbishly in a recent promotion for a new photography journal: «The magazine for those of us who no longer trust photographs, as if fending off a tide of naive lower-class positivism among the gossip-loving readers of the tabloid press. Not only do photographs lie, but there is in the end no truth to tell, no «reconstruction» worth attempting toward that foolish end. And so Brecht, who according to the wisdom of the present turns out to have been only half-right, is made to stand in a corner, wearing a dunce cap, waiting for us to join him».

IMAGINARY ECONOMIES AND INVISIBLE PORTS

«Fish Story», and my earlier work going back to 1972/73, can be characterized as a hybrid, «paraliterary» revision of social documentary photography. I've looked at industrial subjects for a long time, beginning with the aerospace industry and moving on to the twisted economic and syntactic relationship between mining and banking in Canada. Over time, I have increasingly tried to dissolve the boundary between essay-writing, a poetical or sequenced descriptive photographs, and the practices of research in cultural, economic and social history. My double aim is to offer a sharp alternative to the photographic culture sanctioned by the contemporary museum / gallery system, which in its basic operation prepares everything for an antiquarian future, and to the ongoing academic institutionalization of «cultural studies» as a field of happily roving interdisciplinaryity that too often evades the grim and contested and oh-so-boring terrain of the economic.

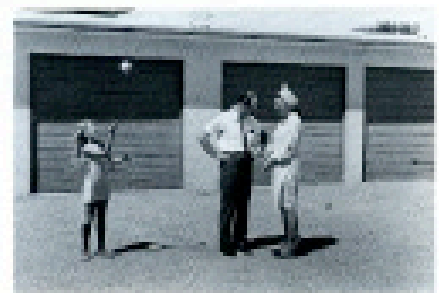


Installation view / Ausstellungsaussicht, «Aerospace Fallacies, Palmer Museum, Pennsylvania State University, 1997. Photographs sequenced and three simultaneous audio-tape recordings with red director's chairs and postal pallets / Fotografien und drei simultane Bandaufnahmen mit roten Regisseurstühlen und Postpaketen.

dem generellen institutionellen Bedarf nach Dokumentation und Aufzeichnung gegenüber eine Entsprechung findet. Der von Bernard Berenson und Giovanni Morelli Ende des 19. Jahrhunderts vorgeschlagene Methode kunsthistorischer Expertise zufolge, schuf gerade die Fotografie als Mittel der Dokumentation die technischen Voraussetzungen für die Bestätigung der Echtheit von Kunstwerken. Erst die Fotografie erlaubte durch die genaue Abbildung sonst überschaubarer Einzelheiten die Aufdeckung von Fälschungen und lieferte das empirische Material, um glaubhafte Narrative der stilistischen Entwicklung eines Künstlers erstellen zu können. Auf der Grundlage dieser detaillierten empirischen Basis ließ sich die eher dem Universalen und Transzendenten zugehörige Erfahrung des Unsagbaren aufbauen.

Es ist kaum verwunderlich, daß die Fotografie um die Mitte des 19. Jahrhunderts wiederholt als «Sklavin», «Dienerin» und «Magd» beschrieben wird. Ohne im Detail darauf einzugehen, möchte ich behaupten, daß die fotografische Praxis die Möglichkeit eines radikalen, vor allem kommenden Bewußtseins der Beziehung zwischen ästhetischer Knechtschaft und ästhetischer Herrschaft einschließt. In ihrem Fall ist es, parallel zu Hegels dialektischer Beziehung zwischen dem Herrn und dem Knecht, die Magd, die das wahre Wesen der Freiheit, verkörpert in der Person des Herrn, erkennt. Der Herr dagegen ist nicht in der Lage, durch nach außen gerichtetes Begehren den Zustand, den er auf für ihn so angenehme Weise personifiziert, zu erfassen. Aus diesem Grund erscheint mir die gebotenthlenartig wiederholte Behauptung, die Fotografie habe endlich, oder wieder, Kunststatus erlangt, völlig irrelevant. Weit interessanter sind die Bescheidenheit dieses Mediums und die durch Konzentration auf genaues, beharrliches Beobachten mögliche radikale Erkenntnis. Darin bestehen, grob skizziert, die philosophischen Grundlagen für die Behauptung einer speziellen Eignung der Fotografie zur Abbildung ökonomischen Geschehens, einst «das Dokumentarische» genannt.

Wenn wir nach der Beziehung zwischen «Fotografie» und «Kunst» jene zwischen «Wort» und «Bild» betrachten, so erkennen wir eine ähnliche Dialektik, wenn auch vielleicht noch stärker mythischen Charakters. Entsprechend einer im Bereich der plastischen Bildkunst – im Unterschied zur Welt des Films – weitverbreiteten Vorstellung führt das Wort in die Freiheit des Bildes das Moment der Notwendigkeit ein. Das Wort «verankert» das Bild in einer bestimmten Bedeutung, der es sich andernfalls entziehen könnte. Das Wort instrumentalisiert. Es ist dies die soweit korrekte Wiedergabe von Roland Barthes' Modell der Bildtitel bei Presseaufnahmen, das Barthes in seinen in den frühen sechziger Jahren entstandenen Aufsätzen über die Semiotik der Fotografie behandelt. Wird dieses Modell jedoch generalisiert, ohne Bezug auf das ebenfalls von Barthes entwickelte Modell des Relais zuzunehmen, das zwischen Wort und Bild einen synthetischen Parallelismus schafft, so führt dies zu dem irreführend verkürzten Schluß,



ALLAN SERKUL, from / aus: «Aerospace Fallacies», 1993.

jeder verbale Ausdruck sei instrumentell. Dieses modernistische Dogma läßt kurioserweise die reiche Geschichte von Wort-Bild-Verbindungen in der Kultur des Westens, von illustrierten Handschriften über illustrierte Bücher bis hin zu Comics, völlig außer acht.

Die maritime Metapher des «Ankers» ist ebenfalls von Interesse. Der fotografische Signifikant würde frei flottieren, wäre er nicht an das Land gekettet. Dies ist der unermüdlich wiederholte Slogan einer Richtung in der postmodernen Kritik, die danach trachtet, die guten wie die schlechten Lektionen der Konzeptkunst und der semiotischen Analysen aus der nachfolgenden Künstlergenerationen verfügbaren geschichtlichen Erinnerung zu löschen. Dazu gesellt sich in der Regel das obligate Hohelied auf semantische Unbestimmtheit und er-

The search for these two alternatives requires a sensitivity to the contemporary immediacy of what Walter Benjamin described as the *moment of danger* (John O'Brien makes this Benjamin point about my earlier work *Canadian Notes* in his essay *Memory Flash Points*, in: Allan Sekula, *Geography Lesson: Canadian Notes*, Vancouver-Cambridge 1997, p. 82). The danger is this: contemporary economic elites imagine a world of wealth without workers. This fantasy of course is purely ideological, and thus exists within a fog of disavowal. Workers continue to be necessary, and the entire globe is scoured and policed in a restless search for the cheapest labor markets, thus cheapening all labor in the process. But the very existence, and need for, work and workers is increasingly denied. And with this denial comes a new Malibesian indifference, coupled with new fantasies of self-sufficiency. For functionaries serving technical, financial and cultural elites, the imaginary economy takes on the shrinking dimensions of carry-on luggage: the laptop computer with its internal modem, the very image of the self-sufficient brain of capital.

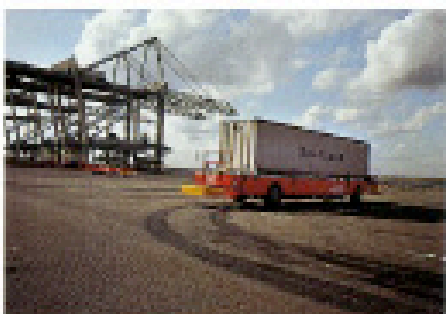
Broadly speaking, *Fish Story* follows two interwoven strands, both of which turn around questions of liminality and flux. First, it is a *documentary* reading of contemporary maritime space. As both sea and land are progressively *rationalized* by increasingly sophisticated industrial methods, does the *classical* relation between terrestrial space and maritime space undergo a reversal? Does the sea become fixed and the land fluid? Second, *Fish Story* is an *art historical* allegory of the sea as an object of representation. How does the sea *disappear* from the cognitive and imaginative horizon of late modernity? Are there broader lessons to be drawn from this disappearance?

As a work of contemporary history and photographic *reportages*, *Fish Story* examines the spatial and economic transformation of port cities worldwide, moving between Los Angeles, San Diego, New York, Rotterdam, Gdansk, Glasgow, Newcastle-upon-Tyne, Barcelona, Vigo, Veracruz, Ulsan, Pusan and Hong Kong, following cargo handling, the building of ships, and the catching and selling of fish. This is an *old-fashioned* and *unwieldy* sort of global curiosity, insisting as it does on the persistence of material flows in bulk, on the crucial economic importance of ponderous and slow maritime movement. Often enough, this entailed a rather absurd process of looking at virtually the same operations on opposite sides of the globe, but this very process sometimes gave rise to quite bizarre coincidences, as even the most routinized global systems are never free from chance, accident and local idiosyncrasy.

The maritime world remains a source of constant, uncanny, *heterotopic* reminders and enigmas. This was Michel Foucault's term for real spaces (as opposed to purely imaginary *utopias*) that called all other spaces into question, that set and activate the imagination. For Foucault, the *heterotopia par excel-*



Panama, a former shipyard and smelter, scavenging copper from a rusted-out scrapyard / Panama, ein ehemaliger Schiffsreparatur- und Kupferwerk auf einer Wiese, durchsucht einen Schrottplatz im Hafen nach Kupfer. Los Angeles nach / Hafen von Los Angeles, November 1993.

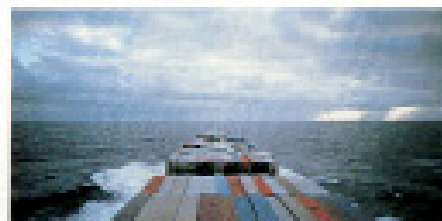


Testing robot-truck designed to move containers within automated terminal / Im vollautomatisierten Terminal wird ein ferngesteuerter Containertransporter getestet. Port of Rotterdam / Hafen von Rotterdam, September 1992.

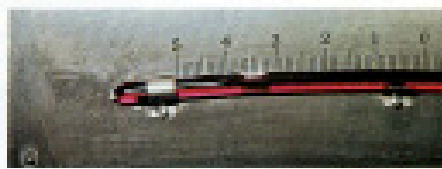
kenntnistheoretischen Skeptizismus, ganz so als sei Ambiguität nicht eine Grundbedingung von Bedeutung, sondern eine Tugend. Der alte Mythos, daß Fotografien die Wahrheit sagen, wurde durch den neuen Mythos ersetzt, daß sie es nicht tun. David Byrne drückte dies kürzlich in der Werbung für ein neues Fotojournal nicht ohne Arroganz so aus: »Das Magazin für alle jene, die Fotografien nicht mehr trauen«, als gehe es, einer Welle naiven, billigen Positivismus auf seiten skandalhungriger Boulevard-Leser die Stirn zu bieten. Nicht nur, daß Fotos lügen, sondern es gibt letztlich keine Wahrheit zu berichten, lautet die Argumentation; um dieses unsinnigen Zieles willen lohne es nicht, *etwas aufzubauen*. Und so steht Brecht, von dem man heute zu wissen meint, er habe nur teilweise recht gehabt, wie ein unfolgsamer Schüler in der Ecke und wartet darauf, daß wir ihm folgen.

IMAGINÄRE ÖKONOMIEN UND UNSICHTBARE HÄFEN

»Fish Story« und auch ältere meiner Arbeiten seit 1972/73 können als eine Mischform, als »*postliterarische*« Neufassung sozialdokumentarischer Fotografie beschrieben werden. Mit Sujets aus der Industrie beschäftige mich schon lange, zunächst mit der Luftfahrtindustrie, dann mit der unüberschaubar engen wirtschaftlichen und semiotischen Verflechtung von Bergbau und Bankwesen in Kanada. Dabei wurde es für mich zunehmend wichtig, die Grenzen zwischen dem Essay, einer »*Poetik*« deskriptiver Bilderfolgen sowie kultur-, wirtschafts- und sozialgeschichtlicher Recherche aufzulösen. Mein Ziel ist, zum einen eine klare Alternative zu der durch das gegenwärtige Museums- und Galeriesystem, das im wesentlichen alles für eine antiquarische Zukunft aufbereitet, sanktionierten fotografischen Kultur zu schaffen, zum anderen eine Alternative zur zunehmenden Institutionalisierung von *cultural studies* im universitären Bereich anzubieten, einem durch unverbändliche, allumfassende *interdisziplinäre* gekennzeichneten Arbeitsgebiet, das jedoch nur zu oft den schwierigen, un-



Panama, Mid-Atlantic, November 1993.



Test of robot-truck / Testungsgesamtheit, Mid-Atlantic, November 1992.

schrittenen und sich so langweiligen Bereich der Ökonomie zu vermeiden versteht.

Die Suche nach Alternativen in diesen Bereichen verlangt nach Sensibilität für die unmittelbare Gegenwart dessen, was Walter Benjamin als »*Gefahrenmomente*« bezeichnete (John O'Brien weist auf diesen Punkt in einer früheren Arbeit von mir – *Canadian Notes* – in seinem Essay *Memory Flash Points* hin, in: Allan Sekula, *Geography Lesson: Canadian Notes*, Vancouver-Cambridge 1997, p. 82). Die Gefahr besteht in der Vorstellung zeitgenössischer Wirtschaftseliten von einer Welt des Wohlstands ohne Arbeiter. Dies ist freilich eine rein ideologisch motivierte Fantasievorstellung, die hinter Leugnung und Vernebelung verborgen bleibt. Arbeiter werden nach wie vor gebraucht, und die ganze Welt wird der liebevollen Suche nach immer billigerer Arbeitskraft unterworfen, was den Wert der Arbeit allgemein sinken läßt. Die Tatsache jedoch, daß Arbeit und Arbeiter existieren und gebraucht werden, wird zunehmend verleugnet. Aus dieser Verleugnung folgt eine Neuauflage von Indifferenz Malthuscher Prägung, begleitet von neuen Träumen von Autarkie und Unabhängigkeit. Für die Funktionäre im Dienste der technischen, finanziellen und kulturellen Eliten reduziert sich die imaginäre Ökonomie auf die Ausmaße ihres Bordgepäckes: der Laptop-Computer mit eingebautem Modem als Inbilde der unabhängigen Intelligenz des Kapitals.

lence was the ship, »the floating piece of spaces.« *Fish Story* follows a meandering path among spaces that are simultaneously instrumental and heterotopic. The task of framing and sequencing is to reveal this double character, especially in light of a world situation in which the relationship between ships and the land is increasingly the opposite of what it was in the nineteenth century. That is, sites of production become mobile, while routes of distribution become fixed and routinized. Factories are now like ships: they can sail away in the night. And cargo ships now resemble buildings, giant floating warehouses shuffling back and forth between fixed points on an unrelenting schedule.

As a work of «cultural history», *Fish Story* traces the collapse of «classical» panoramic maritime space, and the rise of the «modernist» maritime space of the detail. In the essay «Disruptive Sciences», which appears in the book but is not part of the exhibition proper, I trace a line that

leads from Joseph Fernet to Eisenstein: from the port city seen in a broad tableau of mercantile energy and optimism, to the boiling cauldron of racialized soup. What interested me further was the association of claustrophobic maritime space – the waterfront slum, the hold of the slave ship, the shipyard, the fore-castle, the engine room – with the potential for popular insurrection and mutiny.

At least from the 1797 *Nore Mutiny* of the British fleet onward, the mercantile optimism of the maritime panorama is shadowed by the threat of revolt from below decks. I suggest that the fascination with the unstable social resonance of the maritime detail becomes a strong feature of literary, cinematic and photographic modernism in the 1920s and 1930s, in the wake of the Bolshevik revolution and the anarcho-syndicalist strike wave that engulfed port cities worldwide after the first World War. The body and habits of the sailor become the overdetermined sites of political and sexual anxiety. Imagery oscillates between the fading memory of Melville's archetypal shandean sailors and Eugene O'Neill's stupefied proletarian brute, the hairy ape. The crisis forms of the imaginary sailor can be found in photographs by Walter Evans and August Sander, in aphorisms by Walter Benjamin and Roman Jakobson, and in that wonderful cartoon invention of E. C. Segar, »Pop-eye«. But the post-war maritime world of the 1950s, governed by the double quest for automation and cheap and docile seagoing labor power, renders the figure of the milken sailor all the more anachronistic and testable.

(Perhaps this last development explains something of the strange opacity of the Waagner Group's recent production of »The Hairy Ape« in New York. Willem Dierforf plays the stoker protagonist as a cyborg-hysteric, whose befuddled and aggressive working-class speech becomes virtually unintelligible in a manic, amplified and methamphetamine-techu-bubble.)



»Star Trek« figurine mounted on engine-room control console aboard the container ship »Sea-Land Quality« / Eine Figur aus »Star Trek« (dt.: »Raumfahrt/Enterprise«) auf der Schalttafel des Maschinenraums an Bord des Containerschiffs »Sea-Land Quality«, Mid-Atlantic, November 1988.



Merchant seaman David Brown in a pilot's uniform, looking out from an automated terminal in Rotterdam / David Brown, Matrosen der Handelsmarine, telefoniert von vollautomatisierten Terminals in Rotterdam mit seiner Frau in Jacksonville, November 1993.

»Fish Story« enthält, grob formuliert, zwei miteinander verknüpfte Stränge, die sich beide mit Fragen der Schwelle und des Fließens befassen. Einerseits stellt »Fish Story« eine »dokumentarische« Interpretation des gegenwärtigen maritimen Raumes dar. Es wird die Frage gestellt, ob die »klassische« Beziehung zwischen Land und Meer angesichts der zunehmenden »Rationalisierung« durch die fortschreitende Entwicklung industrieller Methoden eine Umkehrung erfährt: Wird das Meer fest und das Land bewegt? Andererseits ist »Fish Story« eine skulpturalgeschichtliche Allegorie auf das Meer als Gegenstand der Darstellung. Wie kommt es, daß das Meer vom Wahrnehmungs- und Vorstellungshorizont der Spätmoderne verschwindet? Sind aus diesem Verschwinden weiterreichende Lehren zu ziehen?

Als ein Werk zeitgenössischer historischer und fotografischer »Reportages« untersucht »Fish Story« die räumliche und wirtschaftliche Transformation von Hafenstädten auf der ganzen Welt und verfolgt Frachtabwicklung, Schiffsbau, Fischfang und Fischhandel in Los Angeles, San Diego, New York, Rotterdam, Gdansk, Glasgow, Newcastle-upon-Tyne, Barcelona, Vigo, Vercruz, Ulsan, Pusan und Hongkong. Es ist in dieser Arbeit eine Art saltmediterrane und unpraktischer allumfassender Neugier am Werk, die sich ausführlich mit dem dauerhaften Phänomen des Massengütertransports, mit der enormen wirtschaftlichen Bedeutung langsamen, schwerfälligen Seeverkehrs beschäftigt. Nur zu oft bedeutete dies die etwas absurde Beobachtung nahezu identischer Vorgänge auf verschiedenen Seiten des Erdballs; zugleich führte diese Vorgangsweise bisweilen zu bizarren Zufällen, denn selbst durchstandardisierte, weltumspannende Systeme sind nicht frei vom Einwirken des Zufalls, von Unfällen und lokalen Eigenheiten.

Die maritime Welt besteht als Quell konstanter, unheimlicher »heterotopischer« Erinnerungen und Rätsel fort. Als »Heterotopien« bezeichnete Michel Foucault reale Räume (im Gegensatz zu rein imaginären utopischen Räumen), die unsere Imagination ergreifen und beflügeln und alle anderen Räume in Frage stellen. Das Schiff stellte für Foucault als »schwebendes Stück Raum« die Heterotopie par excellence dar. »Fish Story« bewegt sich auf verschlungenen Wegen zwischen Räumen, die zugleich instrumentell und heterotopisch sind. Dem Bildschnitt und der Bildfolge kommt die Aufgabe zu, diese Dualität sichtbar zu machen, besonders im Hinblick auf die zunehmende weltweite Umkehrung der Beziehung zwischen Schiff und Land im Vergleich zur Situation des 19. Jahrhunderts. So wenden die Produktionsstätten mobil, während die Verteilungswege zunehmend einer fixen Routine unterworfen sind. Fabriken sind heute wie Schiffe: Sie können über Nacht verschwinden. Frachtschiffe aber ähneln Bauten, riesigen schwimmenden Lagerhäusern, die ununterbrochen zwischen fixen Punkten hin- und herpendeln.

Als »kulturgeschichtliches« Werk zeichnet »Fish Story« den Untergang des »klassischen« panoramischen maritimen Raumes und den Aufstieg des »modernen« maritimen Details nach. In meinem Aufsatz »Trostlose Wissenschaft«, Teil des Buches, jedoch nicht der Ausstellung, schlage ich einen Bogen von Joseph Fernet bis Sergej Eisenstein: von der Hafenstadt, dargestellt in großen Tableaus voll merkantiler Energie und Optimismus, bis hin zur verdorbenen Sappe, die im Kessel brodelt. Was mich dabei auch interessierte, war die Assoziation von klaustrophobisch engen maritimen Räumen – den Elendsvierteln am Hafen, dem überfüllten Laderaum eines Sklavenschiffes, der Schiffswerft, dem Vorschiff, dem Maschinenraum – mit der latenten Gefahr von Volksaufständen und Meuterei.

Spätestens seit der Nore-Meuterei der britischen Flotte 1797 war der merkantiler Optimismus des maritimen Panoramas vom Risiko einer Revolte auf Schiff überschattet. Ich behaupte, daß die Faszination für die soziale Unsicherheit, wie das maritime Detail sie ausstrahlt, zu einem wesentlichen Charakteristikum der Moderne in der Literatur, im Film und in der Fotografie der zwanziger und dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts wurde – im Gefolge der bolschewistischen Revolution und der anarchistisch-syndikalistischen Streikwelle, die nach dem Ersten Weltkrieg Hafenstädte in aller Welt erfaßte. Körper und Erscheinungsbild des Seemanns wurden zum überdeterminierten Nexus politischer und sexueller Ängste. Die bildlichen Darstellungen schwanken zwischen der verlassenden Erinnerung an Melvilles archetypischen »fleschen Matrosen« und

At this point, cultural history and reportage intersect, and «Fish Story» becomes a work about the present. The emerging, contemporary maritime world is engaged not in terms of a reassuring and nostalgic anthropomorphism, but rather in terms of the serial discipline of the box, the cargo container, the unacknowledged «objective» correlates of minimalism and pop art. The cargo container, an American innovation of the mid-1950s, transforms the spatial and durational logic of port cities, and makes the globalization of manufacturing possible. I end «Fish Story» by suggesting that «if there is a single object that can be said to embody the disavowal implicit in the transnational bourgeoisie's fantasy of a world of wealth without workers, a world of uninhibited flows, it is this: the container, the very coffin of remote labor power. And like the table in Marx's explanation of commodity fetishism, the coffin has learned to dance».

As a work of photographic sequencing, «Fish Story» more or less begins (after a brief «Stieglitzian» prologue about the Staten Island ferry in New York) and ends in the port of Los Angeles. For all intents and purposes, Los Angeles is the point of landfall and departure, and the nominal subject of more than twenty of the book's 96 photographs. Los Angeles, along with Rotterdam, serves as the book's prime instance of the automated, containerized, and invisible port, the port in which «the metropolitan gaze no longer falls upon the waterfront. Los Angeles is paradigmatic of the contemporary port city by virtue of the sheer distance between the city's putative «center» and the industrial port. This paradigmatic status is seconded by a cultural obliviousness to the significance of the city's massive «artificial» harbor. Consider for example, the way in which Reyner Banham, in *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971), blithely leaps over the port in his fascination with «surfurbias, the coastal pleasure zone on the edges of the splains of life».

Containerization demands the creation of vast tracts for the storage and movement of cargo: these terminals are increasingly remote from residential areas and from older harbor warehouses and docks. The old port either falls into dereliction or is subsequently reclaimed by redevelopment for assured mercantile reveries on the maritime part. These waterfront promenades and malls in turn privilege an antiquated notion of visibility, cargo is returned to the imagination to a variety and dense proximity worthy of the biblical ark. Effectively rendered invisible in the present, the maritime world is made visible only in its pastness.

Thus the problem becomes one of rescuing the maritime world from its undeserved reputation for anachronism. (This explains my preference for color, since photographic fictions are such that anachronistic photography can only deliver up a nostalgic maritime world, one in which the assertive presence of corrosion-resistant paints in the trademark hues of the global shipping companies is suppressed in favor of the illusion of a comfortable and reassuring continuity with the age of wood and rope and canvas.)



Boy looking at his mother / Ein Junge schaut seine Mutter an, Staten Island ferry, New York harbor / Hafen von New York, February 1998.



The rechristened «Exxon Valdez» awaiting sea trials after repairs / Die neu getaufte «Exxon Valdez» vor Probefahrten nach Reparaturarbeiten, San Diego harbor / Hafen von San Diego, August 1999.

Eugene O'Neills geistlosem proletarischem Rohling, dem «haarigen Affen». Die «Krisenform» des imaginären Seemannes finden wir in Fotografien von Walker Evans und August Sander, in den Aphorismen von Walter Benjamin und Roman Jakobson, und bei «Popeye», der großartigen Cartoon-Figur von E. C. Segar. In der Nachkriegs-Seefahrt der fünfziger Jahre jedoch, die gekennzeichnet ist durch gezielte Automation einerseits und die Suche nach billiger, fügsamer Arbeitskraft zur See andererseits, wird die Gestalt des mürrischen Seemannes zunehmend zu einem Anachronismus und verschwindet mehr und mehr aus dem Blickfeld. (Diese Entwicklung erklärt vielleicht mit die eigenartige Opazität der kürzlich in New York gezeigten Produktion der Wooster Group von «The Hairy Ape». Willem Dafoe spielt die Hauptfigur, den Heizer, als Cyborg-Hystriker, dessen konfuse und aggressive Proletariersprache als manisch lautes, drogenvernebeltes Techno-Gebrabbel kaum noch verständlich ist.)

An diesem Punkt überschneiden sich Kulturgeschichte und Reportage, und «Fish Story» wendet sich der Gegenwart zu. Die sich wandelnde zeitgenössische maritime Welt wird nicht im Sinne eines beruhigenden, nostalgischen Anthropomorphismus betrachtet, sondern unter dem Gesichtspunkt der seriellen Disziplin der Schachtel bzw. des Frachtcontainers, uneingestundenes «objektives» Korrelate von Minimal Art und Pop Art. Der Frachtcontainer, in der Mitte der fünfziger Jahre in den Vereinigten Staaten entwickelt, veränderte die raum-zeitliche Logik von Hafensüden und machte die globalisierte Fertigung erst möglich. Ich schließe «Fish Story» mit dem Kommentar: «Wenn es ein einzelnes Objekt gibt, von dem sich sagen ließe, es verkörpere die Lougung, die der transnationalen bürgerlichen Fantasie von einer Welt des Wohlstands ohne Arbeiter, einer Welt ungehindeter Ströme innewohnt, dann ist es das: der Container, der Sarg der fernen Arbeitskraft. Und wie der Tisch in Marx' Erläuterung des Fetischcharakters der Ware hat der Sarg zu tanzen gelernt.»

Als fotografische Sequenz beginnt und endet «Fish Story» im Hafen von Los Angeles (nach einem knappen Prolog an Bord der Fähre nach Staten Island in New York im Geist von Stieglitz). Als Zielhafen und Ort der Verschiffung kann Los Angeles benannt werden; mehr als 20 der insgesamt 96 Aufnahmen dieser Arbeit handeln nominell von seinem Hafen. Los Angeles dient in «Fish Story», gemeinsam mit Rotterdam, als zentrales Beispiel für den automatisierten, containerisierten und «unsichtbaren» Hafen, wo «der Blick der Metropole nicht länger auf dem Hafen ruht». Los Angeles steht mit seinem weit vom behaupteten «Stadtzentrum» entfernten Industriehafen paradigmatisch für die zeitgenössische Hafenstadt.

Dieser paradigmatische Charakter wird durch die herrschende kulturelle Blindheit für die Bedeutung des riesigen «künstlichen» Hafens dieser Stadt bestätigt. Man denke nur an Reyner Banhams *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971), das in seiner Faszination für «Surfurbias», die das Meer sturende Vergnügungszone am



«Lead Fish», Variant of a conference room designed for the Chiat/Day advertising agency / «Lead Fish» (Blei-Fisch), Variante eines für die Werbeagentur «Chiat/Day» entworfenen Konferenzraumes, Architekt: Frank Gehry, Installation an der / am Museum of Contemporary Art, Los Angeles, May 1988.

Rand der «Ebene des Ew», den Hafen von Los Angeles ganz einfach überspringt.

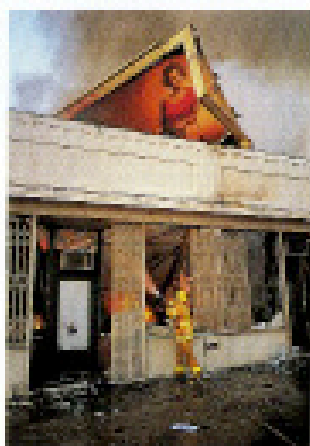
Die Containerisierung verlangt die Schaffung großer Räume für Lagerung und Weitertransport von Waren. Diese Frachterminals liegen immer weiter von den Wohngebieten und früheren Lagerhäusern und Docks entfernt. Der alte Hafen verfällt oder wird in der Folge durch Investoren für merkantilistische Trümcereien von einer maritimen Vergangenheit neu erschlossen. Die so entstehenden Überpromenaden und Einkaufszentren leisten einem antiquierten Begriff

In this sense, the superior wisdom of contemporary political and cultural elites, with their technocratic fantasies of the information highway, is in fact a step backward from the eighteenth century, when, for example, the leaders of the American struggle for colonial independence shared a phenomenological sense of the arduous maritime passage of material goods between Britain and the colonies. We could call this the sympathetic materialism of the seacirk. Indeed the most radical, democratic and now-neglected of these men, Thomas Paine, author of *Common Sense* and *The Rights of Man*, had been an ordinary seafarer in his youth. In the end, Paine left no bodily trace on either shore of the Atlantic: his all-but-forgotten bones washed overboard in a passage back to England in 1819.

When the sea returns in contemporary mass culture, it does so in bizarrely de-realized fashion. Think of *Waterworld*, a film innocent of any concepts of corrosion, water pressure, or weather, and yet which cost so much to make because it took every available tugboat from the port of Honolulu to maneuver the floating set with the shifting angle of the sun. Moreover, *Waterworld* pits Kevin Costner's mutant merman / yachtsman – a post-apocalyptic clone of the great Jacques Cousteau – against a gang of seagoing industrial-age troglodytes led by Dennis Hopper, whose command ship is the derelict tanker *Exxon Valdez*. Thus Hollywood filmmakers who drive gigantic gas-guzzling «sport-utility» vehicles (the better to escape the next social uprising in Los Angeles) project their own prodigious appetites onto a caricatured and demonized proletarian other.

Against the great hubris of this spectacle culture, and the more less hubris of an art world that increasingly seeks to emulate its energy and excitement and profitability, more modest descriptive strategies can offer an antidote, especially in Los Angeles, headquarters of big and expensive lies. This is what makes the careful psychological neo-realism of Billy Woodberry's film *Bless Their Little Hearts* so important in its portrayal of the claustrophobic domestic and neighborhood geography of unemployment in South Central Los Angeles, a geography that reaches its social horizon in the image of unemployed men fishing at the mouth of one of the city's concrete flood-control channels. To borrow terminology invented by the American film critic and painter Manny Farber, «vernie art answers white elephant art with small and precise gestures, as precise

as the overnighting of a bathroom faucet, or the selling of dubious fish from the trunk of a beat-up relic of Robert Frank's assembly line.



Koreatown, Los Angeles, April 1992.



Kim Kung-Suk, a fisherman for thirteen years, sits a factory worker in a Hyundai subsidiary / Kim Kung-Suk, der dreizehn Jahre lang Fischer war und heute in einem Hyundai-Zweigwerk als Fabrikarbeiter arbeitet. Busan fishing village / Fischerdorf Busan, Korea, September 1993.

THE READING ROOM, THE PICTURE GALLERY, THE SCREENING ROOM

On a structural as well as a thematic level, *Fish Story* also can be approached in terms of liminality and flux. Consider the formal structuring of *Fish Story* as both book and exhibition, two precise forms that should never be assumed to be easily translated from one

von Sichtbarkeit Vorschub und lassen in der Vorstellung die See-fracht in einer Vielfalt und drangvollen Finga, die der biblischen Arche würdig wäre, wiedererstehen. In der Gegenwart effektiv aus dem Blickfeld verbannt, wird die maritime Welt so ausschließlich in ihrem Vergangenheitsaspekt sichtbar gemacht.

Die Herausforderung besteht somit darin, die maritime Welt von dem ihr unverdient anhaftenden Rauf des Anachronismus zu befreien. (Dies erklärt auch meine Vorliebe für Farbraufnahmen, da monochrome Bilder im herrschenden Kontext fotografischer Moden immer nur eine nostalgisch gefärbte Darstellung der maritimen Welt ergeben, welche die Allgegenwart von Rostschutanzstrich in den Konzernfarben weltweiter Schifffahrtsunternehmen zugunsten der illusionären und anheimelnden Fortschreibung des Zeitübers von Holz, Seilen und Segeltuch ausblendet.)

In diesem Sinne stellt die letzte Weisheit der zeitgenössischen politischen und kulturellen Eliten mit ihrer technokratischen Fantasie vom »Daten-Highway« tatsächlich einen Rückschritt gegenüber dem 18. Jahrhundert dar, als die Führer des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges noch über ein phänomenologisches Verständnis der Beschwerlichkeit des Seetransports von Gütern zwischen England und den Kolonien verfügten. Man könnte dies als den mitführenden Materialismus der Seekrankten bezeichnen. In der Tat war der radikalste, am stärksten demokratisch gesinnte dieser Männer, der heute wenig beachtete Thomas Paine, Autor von *Common Sense* und *The Rights of Man*, in seiner Jugend ein gewöhnlicher Seemann. Es blieb von ihm weder diesseits noch jenseits des Atlantiks ein körperliches Zeugnis, denn seine schon damals fast vergessenen Gebeine wurden bei ihrer Überführung nach England 1819 von Deck gespült.

Dort, wo in der zeitgenössischen Massenkultur die See »wiederkehrt«, geschieht dies auf bizarr wirklichkeitsferne Weise. Man denke nur an *Waterworld*, einen Film, für den Korrosion, Wasserdruck oder Wetter unbekannte Begriffe sind, der jedoch Umsatzen verschlang, weil alle im Hafen von Honolulu verfügbaren Schleppkähne aufgeboten werden mußten, um die Position der schwimmenden Drehplattform immer wieder dem Sonnenstand neu anzupassen. Zudem wird in *Waterworld* ein von Kevin Costner verkörperter Wassermann/Bootsbesitzer/Mutant – postapokalyptischer Klon des großen Jacques Cousteau – gegen eine Bande seelichtiger Troglodyten des Industriezeitalters aufgeboten, deren Anführer Dennis Hopper seine Kommandozentrale auf dem Wrack des Tankers *Exxon Valdez* hat. So projizieren die Filmemacher aus Hollywood, mit ihren überdimensionierten, benzinschluckenden Pick-ups (zur sicheren Flucht vor dem nächsten sozialen Aufstand in Los Angeles), ihre eigenen unerwünschten Begierden auf die dämonisierte Karikatur eines proletarischen Anderen.

Angesichts der beeindruckenden Arroganz dieser Spektakelkultur und der etwas gemäßigteren Arroganz der Kunstwelt, die immer mehr die Energie, Spannung und Profitabilität der ersteren nachzuahmen sucht, können weniger marktschreierische deskriptive Strategien ein Gegenmittel liefern, und dies vor allem in Los Angeles, wo große und kostspielige Lügen zu Hause sind. Gerade dies macht ja den sorgfältigen psychologischen Neorealismus von Billy Woodberrys Film *Bless Their Little Hearts* so bedeutsam, der die klaustrophobische Enge einer Geografie der Arbeitslosigkeit in South Central Los Angeles auf der Ebene von Familie und Nachbarschaft abbildet, einer Geografie, welche im Bild arbeitsloser Männer, die an der Mündung eines der betonierten Hochwasserkanäle in der Stadt angelegt, ihren sozialen Horizont erreicht. Um mit Begriffen des amerikanischen Filmkritikers und Malers Manny Farber zu sprechen, tritt hier die »vernie art« der »white elephant art« mit kleinen, präzisen Gesten entgegen, so präzise wie das Überdrehen eines Wasserhahns im Bad oder der Straßenverkauf von Fischen zweifelhafter Güte vom Kofferraum eines Autos aus, einem zerbaubten Relikt von Robert Franks Fließband.

DAS LESEZIMMER, DIE BILDERGALERIE, DER VORFÜHRRAUM

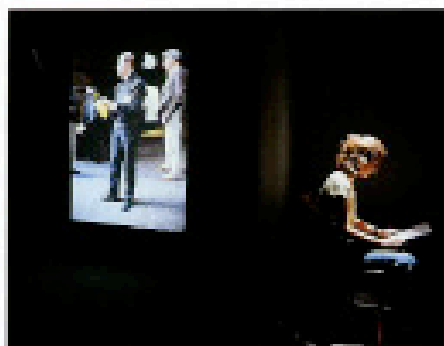
Strukturell wie thematisch gesehen kann man sich *Fish Story* ebenfalls über die Begriffe der Schwelle und des Fließens nähern. Da

to the other. What are the political and aesthetic implications of rooms and published works designed for reading and looking? How is it possible to resist the double temptation of reducing the image to the model of the text (the early strategy of Joseph Kosuth) and the text to the model of the image (the strategy of Ed Ruscha's word paintings and also that of more recent work by Kosuth)? As I've already suggested, can mythic notions of the relation between image and word be likened to similarly mythic notions of the relation between sea and land?

One problem is the floating position of photography within the late modern system of the arts. Photography occupies a somewhat indeterminate zone between painting, literature and the cinema. The variety of presentational modes I have used – the picture gallery, the reading room, and the projection room – are intended to accommodate the ambiguities of that floating institutional non-position, which is always being pushed by market pressures in the unilateral direction of painting.

My first solution is to organize pictures sequentially. The photographic sequence is an alternative to the dominant institutional model for organizing photographs in re-sortable groups; the curatorial and bureaucratic model of the archive and the series. Sequences can in fact contain series, can even be organized from the interweaving of serial elements, but the opposite is not the case. Series introduce a metronomic regularity to the parade of photographs, allowing individual images to be bought and sold with no compunction about loss of complexity of meaning. This is in fact one pleasure of the series. Sequential organization, and the parallel construction of textual elements, allow a photographic work to function as a novel or film might, with a higher and more complex level of formal unity. However, the openness of the sequential assemblage constitutes a crucial difference with cinema: there is no unilateral dictatorship of the projector. Thus it is easy to mistake a sequence for a series; for example, beginnings and endings require special marking (if a sequence is to be recognized as such). And the visual-verbal heterogeneity of elements marks a difference with the novel. Sequences also allow one to register time according to intervals of varying duration, and thus invite the absurd challenge of a work about the fluidity of the sea and capital by means of a static medium. Still photography slows things down, and thus gives pause to Captain Nemo's restless *sluggo smabilis in mobilis*.

My second solution is based on respect for the distance between word and image, on respect for the physiological differences between the experience of reading and that of looking. The most dramatic staging of this separation is found in the design for the projection rooms for the two slide sequences that constitute the eighth and ninth chapters of *«Fish Story»*. A perpendicular internal wall creates an illuminated reading alcove to the side of the projection screen, such that the viewer of the slide sequence can see peripherally the booklet containing the text component of the work, including the captions to the eighty or so photographs projected over a twenty-minute interval, but cannot actually take it in hand without losing site of the projected image. Reading can either precede or follow the projection. The experience I intended was akin to that of entering a theater for a film screening and being handed the program notes as the lights dim. Thus the work depends not only on distance, but on a certain frustration of the linkage between word and image, posing as well the old problem of pictorial memory, the problem that photography supposedly rendered obsole-



Installation view / *Instalationsansicht*, *«Fish Story»*, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, California, 1996. Projection room for the slide sequences / *Projektionsraum für die Diaserien «Distant Sciences and a Walking on Water»*.

ist etwa die formale Struktur von *«Fish Story»* als Buch und Ausstellung, zwei klar differenzierten Formen, von denen man nicht meinen sollte, sie wären leicht wechselseitig übertragbar. Was sind die politischen und ästhetischen Implikationen von zum Schauen und Lesen gedachten Räumen und Publikationen? Wie kann man der doppelten Versuchung der Reduktion des Bildes auf das Textmodell (Kosuths frühe Strategie) und der Reduktion des Textes auf das Bildmodell (wie in Ed Ruschas Wortbildern und neueren Arbeiten von Kosuth) widerstehen? Ist es möglich, mythische Vorstellungen von der Beziehung zwischen Wort und Bild, wie bereits angesprochen, mit ähnlich mythischen Vorstellungen von der Beziehung zwischen Land und See in Bezug zu setzen?

Ein Problem ist die schwankende Stellung der Fotografie innerhalb der Spätmoderne, in der sie einen nicht klar definierten Raum zwischen Malerei, Literatur und Filmkunst einnimmt. Die Vielfalt der Präsentationsformen in meiner Arbeit – Galerie, Lesezimmer, Projektionsraum – soll der Ambiguität dieser schwankenden institutionellen Nicht-Position, vom Markt ständig in Richtung Malerei gedrängt, Rechnung tragen.

Ein Aspekt meiner Lösung besteht in der sequentiellen Anordnung der Bilder. Die fotografische Sequenz stellt eine Alternative zum dominanten institutionellen Modell der Anordnung von Fotografien in veränderlichen Gruppen dar; sie ist eine Alternative zum kuratorischen, bürokratischen Archivmodell und dem Modell der Serie. Sequenzen können ihrerseits Serien enthalten oder durch die Verknüpfung serieller Elemente geschaffen werden, was umgekehrt nicht möglich ist. Durch die Serie wird das Vorbeiziehen der Fotografien wie mit dem Schlag eines Metronoms einem gleichmäßigen Takt unterworfen, sodat der Kauf und Verkauf einzelner Bilder ohne Sorge um einen eventuellen Bedeutungsverlust möglich wird. Gerade dies macht unter anderem dem Reiz der Serie aus. Die sequentielle Anordnung von Fotos und die parallel dazu stehende Konstruktion aus Textelementen erlauben dem fotografischen Werk, bei größerer formaler Einheit und Dichte, eine dem Roman oder Film ähnliche Wirkung. Durch die Offenheit des sequentiellen Gefüges ergibt sich jedoch eine entscheidende Differenz zum Film: Es fehlt die unilineare Diktatur des Projektors. Sequenzen werden daher nur zu leicht als Serien mißverstanden; um eine Sequenz deutlich als solche erkennbar zu machen, müssen zum Beispiel Anfang und Ende klar markiert sein. Die Heterogenität von visuellen und verbalen Elementen wiederum schafft eine Abgrenzung gegenüber dem Roman. Darüberhinaus erlaubt es die Sequenz, durch verschieden große Intervalle den Zeitverlauf anzuzeigen, und fordert damit zu dem an sich absurden Versuch heraus, mit Hilfe eines statischen Mediums ein Werk über die Bewegtheit der See und die Beweglichkeit des Kapitals zu schaffen. Die Stundfotografie verlangsamt die Dinge und stellt damit Kapitän Nemos *ruheloses Motto, smobilis in mobilis*, in Frage.

Der zweite Aspekt meiner Lösung ist auf die Würdigung der zwischen Wort und Bild bestehenden Distanz sowie der physiologisch unterschiedlichen Erfahrung beim Lesen und beim Schauen gegründet. Diese Unterscheidung wird vor allem in der Anordnung der Projektionsräume für die Diaserien, die das achte und das neunte Kapitel von *«Fish Story»* bilden, sehr eindrucklich inszeniert. Durch eine senkrechte Trennwand wird seitlich von der Projektionsfläche eine Leseecke geschaffen und zwar so, daß der Betrachter das Büchlein, das die Textkomponente bildet und unter anderem die Titel der rund 80 während der 20-minütigen Vorführung gezeigten Bilder enthält, zwar in seinem peripheren Blickfeld erkennen, es jedoch nicht greifen kann, ohne die Sicht auf das projizierte Bild zu verlieren. Lesen ist nur vor oder nach der Diaschau möglich. Die Erfahrung, die ich vermitteln wollte, entspricht der Situation in einem Theater oder Kino, wenn man, gerade angekommen, den Programmzettel in die Hand gedrückt bekommt, während gleichzeitig im Zuschauerraum schon die Lichter ausgehen. Das Werk arbeitet also nicht nur mit der Distanz, sondern unterbindet gewissermaßen den Bezug zwischen Wort und Bild, womit auch das alte, durch die Fotografie angeblich in die Vergangenheit verwiesene Problem der Bilderinnerung erneut thematisiert wird.

Ein Grund, warum es sich bei den Textelementen in der zeitgenös-

One reason for the primacy of the phrase and the list in textual works of contemporary visual art is that these are easy to read and remember in spaces and bodily postures conducive to looking. For longer or more complex texts, comfortable and unpretentious chairs are a good idea, and I've used them for some time in installations. Ideally, if a discursive text is to be read while standing, it must draw the reader in, perhaps with the unfolding of an enigmatic or even absurd proposition; and it must be presented in a graphic form that is conducive to clear, undistracted reading. This is a way of respecting the reader / viewer's comfort and intelligence. For me, this meant working on short essays or prose-poems that were lucid and self-

contained on a single panel, but which bore literary images and themes that could be picked up later in other texts, or connected in indirect ways to the picture sequences. These operate according to Barthes' sense of the relay. Similarly, the captions are presented in the form of a list at the end of each sequence or chapters of pictures (as was the case with the first edition of Walker Evans' *American Photographs* in 1938). In an exhibition space, of course, this requires more than the turning of pages, but an act of walking.

Both allow the viewer to come to initial terms with the image without the benefit of the caption's gesture of semantic anchorage. Thus also the overall picture sequence is afforded a certain visual autonomy. Overall, my aim was to construct an open invitation for demilitary movement between the photographically-produced text panels in black and white and the sequences of color photographs: a kind of meandering voyage of reading and looking.

Perhaps it goes without saying that these ways of working have won me few supporters among journalist critics around the impatient and quite assertively anti-intellectual Los Angeles scene. There have been complaints about «endless captions» and «too much text», usually from newspaper writers who form a kind of *afur polices* enforcing the city's reputation for compulsory hedonism and instant legibility, all of whom play the role of nervous hooters while seeking to exercise a Disney version of Nietzschean negativity.

Against the notion that verbal language «bureaucratizes» the work of art by killing enigma, three things can be said. First, as is true of images, language also can raise enigma to a higher power, as any serious reader knows. Second, to insist on the placement within the museum of a reading room is to implicitly call attention to the institutional and political differences between museums and libraries. Especially in the United States, libraries are more democratic and less elitist spaces than museums, precisely because they are closer to public patronage and the promise of general enlightenment than the latter. For this very reason, libraries wither as museums flourish in an increasingly anti-democratic corporate culture. Third, to insist that language is an integral element of the work itself, and not a

sischen Bildkunst in der Regel um einzelne Phrasen oder Aufzählungen handelt, besteht darin, daß diese in eigentlich dem Schauen gewidmeten Räumen und Stellungen leichter aufzunehmen und zu behalten sind. Bei längeren oder komplexeren Textpassagen empfiehlt es sich, einfache, bequeme Sessel aufzustellen, wie ich es schon seit einiger Zeit bei Installationen tue. Ein diskursiver Text, der im Stehen zu lesen ist, sollte den Leser idealerweise durch eine rätselhafte oder gar absurde Behauptung oder Argumentation in seinen Bann ziehen. Zugleich ist er grafisch so zu präsentieren, daß leichtes, ungestörtes Lesen begünstigt wird. Dies ist nichts anderes als Respekt für das Wohlbefinden und die Intelligenz des Lesers/Betrachters. In diesem Sinne erarbeitete ich kurze Aufsätze oder Prosa-gedichte, die einleuchtend und auf jeweils einer Tafel unterzubringen waren, zugleich aber literarische Bilder und Gedanken enthielten, die ich später in anderen Texten aufgreifen oder indirekt zu den Bildsequenzen in Beziehung setzen konnte. Diese wirken entsprechend Barthes' Konzept des Relais. In ähnlicher Weise werden die Bildmittel jeweils am Ende der einzelnen Sequenzen oder »Kapitel» aufgelistet (ganz wie in der 1938 erschienen ersten Ausgabe von Walker Evans' *American Photographs*). Anstelle des einfachen Umblätterns von Seiten tritt im Ausstellungsraum der Akt des Gehens. In beiden Fällen wird dem Betrachter die Möglichkeit geboten, sich zunächst ohne semantische Verankerung durch den Bildtitel mit dem Gezeigten auseinanderzusetzen. Dies verleiht der Bildsequenz als Ganzem eine gewisse visuelle Autonomie. Inesamant ging es mir darum, gewissermaßen eine unverbindliche Einladung zu zwangloser Bewegung zwischen den fotografisch reproduzierten Texttafeln in Schwarzweiß und den farbigen Bildsequenzen zu konstruieren: als eine Art verschlungenen Streifzug durch Texte und Bilder.

Es ist vielleicht nicht nötig, gesondert darauf hinzuweisen, daß ich mir mit dieser Arbeitsweise unter den Journalisten und Kritikern in der ungeduldigen und aggressiv anti-intellektuellen Szene von Los Angeles wenig Freunde machte. Es gab Klagen über «endlos lange Bildtitel» und «zu viel Text». Diese kamen meist von Zeitungs-journalisten – einer Art »Spätpolizei« im Dienste von obligatorischem Hedonismus und Instant-Lesbarkeit, wie es dem Image dieser Stadt entspricht –, die als Anheizer und Marktschreier der Kunstszene agieren, sich aber gleichzeitig in einer Disney-Version von Nietzsches Negativität gefällen.

Gegen den Einwand, verbale sprachliche Elemente würden das Kunstwerk »bürokratisieren«, indem sie es seiner Rätselhaftigkeit berauben, gibt es drei Argumente. Erstens kann das Wort, wie auch das Bild, das Rätsel noch vertiefen, wie jeder weiß, der sich mit Literatur beschäftigt. Zweitens enthält die Installation eines Lesezimmers im Museumraum den impliziten Hinweis auf die institutionellen und politischen Unterschiede zwischen Museen und Bibliotheken. Vor allem in den Vereinigten Staaten sind Bibliotheken demokratischer, weniger elitäre Räume als Museen, eben weil hier die öffentliche Nutzung und das Versprechen allgemeiner Bildung eher verwirklicht sind. Aus diesem Grund erleben Bibliotheken angesichts einer immer stärker anti-demokratischen Unternehmenskultur einen Niedergang, während für Museen eine Blütezeit herrscht. Drittens beinhaltet das Bestehen auf sprachlichen Elementen als integralem Bestandteil des Werks, nicht als Addendum, auch die Hoffnung auf die Aufhebung von institutionellen Automatismen bürokratischer Hierarchien sowie die Beendigung der Arbeitsteilung zwischen »bildschaffenden« Künstlern und »sprachschaffenden« Kritikern. Dies war eine der radikalen programmatischen Erkenntnisse der Konzeptkunst, die nicht dem Mechanismus totalen Vergessens anheimgegeben werden sollte.

Abschließend noch ein Hinweis zur Rezeption: »Fish Story« wurde zuerst in Rotterdam gezeigt, am Witte de With Center for Contemporary Art, das die Fertigstellung der Arbeit unterstützte. Danach war die Arbeit in Stockholm, Glasgow, Calais und in Santa Monica, Kalifornien, zu sehen. Sie alle sind Hafenstädte, mit Ausnahme von Santa Monica, einer Küstenstadt, die heute den Hafen von Los Angeles bildet, hätte eine Auseinandersetzung zwischen konkurrierenden Eisenbahngesellschaften um die Jahrhundertwende einen anderen Ausgang genommen. Der maritime Charakter der Ausstellungsorte ist von Bedeutung, denn mich interessierte bei dieser Arbeit die Möglichkeit einer globalen Antwort auf lokale Anliegen



»Fish Story« Installation view in / Installationen sind als Werk-in-progress, National Museum of Contemporary Art, Seoul 1992.



Chair designed for site-demolished Channel Heights shippard-workers housing in San Pedro / Für die mittlerweile abgerissenen Unterbringung für Channel Heights-Werksarbeiter in San Pedro entworfen von Stahl, California, 1943. Architect: Richard Neutra. Decorative arts collection, Los Angeles County Museum of Art.

supplement, is to hope for an end to institutional automatism of the bureaucratic hierarchy and division of labor that leads us from the visual artist to the verbal critic. This was one of the radical programmatic insights of conceptualism that should not be surrendered to the machinery of amnesia.

A final note on reception: *«Fish Story»* has been exhibited in Rotterdam, where its completion was sponsored by the *Witte de With Center for Contemporary Art*. Subsequently, it was shown in Stockholm, Glasgow, Calais, and Santa Monica, California. All are port cities, with the exception of Santa Monica, the beach city that would have provided the port for Los Angeles had a turn-of-the-century battle between competing railway interests turned out differently. The maritime character of these venues is important, for what interested me was the possibility of a work that spoke globally to local interests and vice versa, a work whose insights depended in no small measure on the particular global perspective of maritime workers. My hope was that the work could avoid the esoteric insularity of much of contemporary art, without adopting the trite and sentimentalizing conventions of institutionalized photojournalism. In this way, a dialogue could be opened up.

The last role I would have wanted is to have become a sport photographers in perpetuity, chained to this motif, like the character of the peripatetic jigsaw-puzzle painter of port scenes in George Perec's novel *La Vie: Mode d'Emploi*. Nevertheless, my obsessive interest persists, and is reciprocated with occasional invitations to consider other maritime spaces: Calais, the industrial coast of northern France, and the English Channel; San Diego, Tijuana and Ensenada and the border factories and contested coastal regions of northern Mexico and southern California.

At the same time, I've been interested in sustaining by other means a dialogue with people who live and work in port cities. Following up on a suggestion from Billy Woodberry, I've recently been introducing the screening of two remarkable recent documentary films on European port labor to audiences consisting largely of longshore workers in Berkeley, Seattle and Los Angeles. The films are Alain Tanner's *«Les Hommes du Ports»*, on the beleaguered but proudly autonomous work culture of the dockers of Genoa, and Ken Loach's *«The Flickering Flames»*, on the ongoing struggle of the sacked dockers of Liverpool, militant last holdouts against a Thatcherite campaign of union-busting that has driven British port workers back into the insecurity and low wages of casual employment.

In the course of working on the schedule for the films' tour on the Pacific coast, I spoke to a film curator at a Houston museum, who was already scheduling a screening of *«Les Hommes du Ports»*. She resisted my suggestion that the museum might invite the longshore workers of the port of Houston, including the longshoreman-writer Gilbert Mers. Rather patronizingly, she informed me that she and her colleagues, on previewing the film, had decided it was *«too lyrical»* for a longshore audience. And so my suggestion fell on the deaf ears of someone whose eyes had seen a very different film than I had, for what Tanner establishes above all else is the free-spirited intelligence and cultural sophistication of this group of manual workers.

In fact, responses to the lyricism and philosophical seriousness of these films have been quite waving, and the conversations after the screenings have been complicated and at times contentious. Overall, there is a sense of urgency, and again, of a moment of dangers,

und umgekehrt, insbesondere, als sich die Erkenntnisse dieser Arbeit in nicht geringem Maße der speziellen globalen Weitsicht von Seeleuten und Hafenarbeitern verdanken. Ich hoffe, mit meiner Arbeit die esoterische Insularität, die einem Großteil der zeitgenössischen Kunst anhaftet, vermeiden zu können, ohne jedoch in die abgedroschenen, romantisierenden Konventionen des institutionalisierten Fotojournalismus zu verfallen. Auf diese Weise, so hoffe ich, sollte ein Dialog möglich sein.

Auf keinen Fall wollte ich eine Art ewiger »Hafenfotografie« werden, Gefangener meines Sujets, wie der Protagonist von George Perecs Roman *La Vie: Mode d'Emploi*, der von einem Ort zum anderen reist, um für Puzzles Hafenszenen zu malen. Nichtsdestoweniger lädt mich das Thema nicht los, was mir von Zeit zu Zeit eine Einladung zur Auseinandersetzung mit anderen maritimen Räumen verschafft: einerseits Calais, die nordfranzösische Küste mit ihren Industrien, der Ärmelkanal, andererseits San Diego, Tijuana, Ensenada und die grenznahen Fabriken und Küstenregionen von Nordmexiko und Südkalifornien, Schauplatz zahlreicher Auseinandersetzungen.

Zugleich ist es mir wichtig, auch auf andere Weise mit den Menschen, die in Hafenstädten leben und arbeiten, in Gespräch zu bleiben. Auf einen Vorschlag von Billy Woodberry hin stellte ich erst kürzlich zwei bemerkenswerte neue Dokumentarfilme über die Hafenarbeit in Europa einem hauptsächlich aus Hafenarbeitern bestehenden Publikum in Berkeley, Seattle und Los Angeles vor. Es waren dies *«Les Hommes du Ports»* von Alain Tanner, der von der bedrohten, jedoch selbstbewußt eigenständigen Kultur der Hafenarbeiter von Genua handelt, und *«The Flickering Flames»* von Ken Loach über den anhaltenden Kampf der entlassenen Dockers von Liverpool, die als einzige noch gegen die von Thatcher begonnene Kampagne zur Knebelung der Gewerkschaften Widerstand leisten, welche die britischen Hafenarbeiter wieder in eine von Gelegenheitsarbeit und damit Einkommensunsicherheit und Unterbezahlung geprägte Situation gedrängt hat.

Während der Planung der Vorführtermine für diese beiden Filme an der Westküste sprach ich auch mit einer Filmkuratorin an einem Museum in Houston, die ihrerseits eine Vorführung von *«Les Hommes du Ports»* ins Programm genommen hatte. Sie konnte meinem Vorschlag, dazu auch die Hafenarbeiter von Houston sowie Gilbert Mers, selbst Hafenarbeiter und Schriftsteller, einzuladen, nichts abgewinnen. Etwas von oben herab erklärte sie mir, sie und ihre Kollegen seien nach Betrachern des Films zu dem Schluß gekommen, er sei für Hafenarbeiter »zu lyrisch«. So stieß mein Vorschlag bei ihr, deren Augen einen ganz anderen Film gesehen hatten als meine, auf taube Ohren, denn was Tanner vor allem zeigt, ist die offene Intelligenz und das kulturelle Bewußtsein dieser Gruppe von Arbeitern.

Tatsächlich waren die Publikumsreaktionen auf die lyrische Qualität und philosophische Ernsthaftigkeit dieser Filme befriedend; an die Vorführung schlossen sich lange und manchmal hitzige Gespräche an. Allgemein herrschte ein Gefühl von Dringlichkeit, und wiederum, ein Bewußtsein für das »Gefahrenmoment« in dieser Situation.

(Übersetzung: Bärbel Fink)



Longshore workers loading caissons from disassembled Kaiser steel mill aboard the bulk cargo ship «Atlantic Queen» for shipment to China / Hafenarbeiter laden Eisal aus dem demontierten Kaiser-Stahlwerk auf den Großfrachter «Atlantic Queen», der ab nach China transportiert wird. Los Angeles Harbor / Hafen von Los Angeles, July 1984.





2



3



3



4



6



7





9



10

67

SOME CONSECUTIVE FRAMES FROM MARCH-APRIL
1997

1 – 2

The Carnival Cruise Lines ship »Tropicale« docks in Ensenada to pick up passengers bussed in from San Diego, en route to Honolulu. By avoiding two consecutive port calls in the United States, the company circumvents laws requiring the hiring of U.S. crews.

3 – 4

The Carnival Cruise Lines ship »Holiday« departs Ensenada at 7 a.m. on its twice-weekly return voyage to Los Angeles. 350.000 cruise passengers visited Ensenada last year, equalling the city's population.

5 – 6

Set built by »Twentieth Century Fox« for the filming of »The Titanic«, directed by James Cameron. The set is located near to the fishing village of Popotla, halfway between Tijuana and Ensenada, 180 miles south of Hollywood.

7 – 8

The »Titanic« set contains the largest fresh-water filming tank in the world, and twenty more films are to be produced on the site. The village of Popotla has no running water. People from the village gather mussels on the rocks below the set, and cook them over open fires.

9 – 10

Coffin factory, Tijuana. Half of the coffins are produced for the Mexican market, the other half for export to the United States, *el otro lado*, or the »other side.« The inexpensive coffins of the future will be made from cardboard.

DEAD LETTER OFFICE (WORK IN PROGRESS)

The preceding sequence is a partial and very provisional edit, from work prints, of a project commissioned for the »site specific« exhibition »InSite 97«, scheduled for the fall of 1997 in the adjacent border cities of San Diego, California and Tijuana, Baja California. Here the metropolitan first world and the metropolitan third world meet, in a tense North American version of apartheid.

My photographs will be exhibited on the Mexican side of the line, and constitute a sequel of sorts to »Fish Story«, particularly to the chapter on Veracruz. It is worth noting that Tijuana is now a major site for the production of cargo containers, a large factory having been built in the industrial district of El Florido by the Korean conglomerate Hyundai following the closure of a smaller factory in the port of Los Angeles.

The written elements of the work may share certain features with science fiction writing or speculative military fiction, such as the novels of Tom Clancy. I am also interested in several novels, travel books, and films about San Diego and Baja California, particularly in the writer Max Miller, whose early 1930s novel *I Cover the Waterfront* was made into a hit film shortly after its publication. Throughout his writing, Miller evokes an earlier metaphysics of the California coast as *terra nova*, a metaphysics found, for example, in the 1840s writings of Richard Henry Dana. But for Miller, whose racial views are a big step backward from Dana's, the maritime space of Baja California is a repository of a primeval past that has been lost above the border. One can chart linkages between Miller's texts and certain B-movies about the California coast as a space of melancholic beach-bum indolence on the verge of Cold War geopolitical intrigue, notably »Shark out on 101«.

68

EINIGE AUF EINANDER FOLGENDE BILDER VON
MÄRZ/APRIL 1997

1 – 2

Das Schiff »Tropicale« der Carnival Cruise Lines legt auf seiner Fahrt nach Honolulu in Ensenada an, um Passagiere aufzunehmen, die per Bus aus San Diego gekommen sind. Gesetze, die das Anheuern einer US-Crew vorschreiben, werden von der Schifffahrtsgesellschaft dadurch umgangen, daß niemals zwei US-Häfen hintereinander angelaufen werden.

3 – 4

Um 7.00 morgens verläßt das Schiff »Holiday« der Carnival Cruise Lines Ensenada auf einer seiner zweimal die Woche stattfindenden Fahrten zurück nach Los Angeles. Im letzten Jahr besuchten 350.000 Kreuzfahrtpassagiere Ensenada – die Stadt selbst hat ebensoviele Einwohner.

5 – 6

Von »Twentieth Century Fox« errichtete Filmkulisse für die Dreharbeiten von »The Titanic« unter der Regie von James Cameron. Die Kulisse befindet sich in der Nähe des Fischerdorfes Popotla, auf halber Strecke zwischen Tijuana und Ensenada, 180 Meilen südlich von Hollywood.

7 – 8

Die »Titanic«-Kulisse verfügt über den weltweit größten Süßwassertank für Dreharbeiten. Noch zwanzig weitere Filme sollen hier gedreht werden. In Popotla hingegen gibt es nicht einmal Fließwasser. Auf den Felsen unterhalb des Sets sammeln die Dorfbewohner Muscheln und kochen sie über offenem Feuer.

9 – 10

Sargfabrik, Tijuana. Die eine Hälfte der Särge wird für den mexikanischen Markt produziert, die andere für den Export in die Vereinigten Staaten, für *el otro lado*, die »andere Seite«. Der Billigsarg der Zukunft wird aus Pappekarton sein.

DEAD LETTER OFFICE (WORK IN PROGRESS)

Die vorangegangene Sequenz zeigt einen sehr provisorischen Teilausschnitt aus Arbeitsdrucken zu einem für die »standortspezifische« Ausstellung »InSite 97« in Auftrag gegebenes Projekt. Die Ausstellung ist für Herbst 1997 in den benachbarten Grenzstädten San Diego, Kalifornien, und Tijuana, Baja California, geplant. In einer spannungsgeladenen nordamerikanischen Version von Apartheid treffen hier eine Erste-Welt-Metropole und eine Dritte-Welt-Metropole aufeinander.

Meine Fotografien werden auf der mexikanischen Seite der Grenze ausgestellt werden und stellen gewissermaßen eine Fortsetzung von »Fish Story« dar, insbesondere des Kapitels über Veracruz. Es sei darauf hingewiesen, daß Tijuana heute einer der wichtigsten Standorte zur Produktion von Frachtkontainern ist, nachdem der koreanische Großkonzern Hyundai nach der Schließung eines kleineren Werks im Hafen von Los Angeles im Industriegebiet El Florido eine Großfabrik errichtet hat.

Die Textelemente der Arbeit mögen Gemeinsamkeiten mit Science-Fiction-Literatur oder spekulativer Militärliteratur aufweisen, wie etwa mit den Romanen von Tom Clancy. Weiters sind für mich eine Reihe von Romanen, Reisebüchern und Filmen über San Diego und Baja California von Interesse, insbesondere die Arbeiten des Autors Max Miller, dessen Roman *I Cover the Waterfront* aus den frühen dreißiger Jahren kurz nach seiner Veröffentlichung erfolgreich verfilmt wurde. In seinen Erzählungen evokiert Miller die vergangene Metaphysik der kalifornischen Küste als *terra nova* – eine Metaphysik, wie man sie etwa in den Erzählungen von Richard Henry Dana aus dem vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts findet. Für Miller jedoch, dessen Ansichten zur Rassenproblematik weit weniger fortschrittlich

Those who identify, consciously or not, with the white adventurers who seized the northern part of California from the Mexicans in the 1840s continue to regard the long peninsula of Baja California as a kind of vestigial organ, a primeval, reptilian tail; as a place of escape, drunkenness and dreams. The truth at the end of the twentieth century may be closer to this: the industrialized northern border of Mexico offers an image of a grim Taylorist future. Thus the hand of the slave extends a fun-house mirror to the Janus-face of the pleasure and profit-seeking master.

sind als jene Danaos, ist der maritime Raum von Baja California eine Zuffachstätte für eine urtümliche Vergangenheit, die nördlich der Grenze bereits unwiderruflich verloren gegangen ist. Zwischen Millers Texten und gewissen B-movies, welche die Küste Kaliforniens als einen Raum melancholischer Strandpenner-Trägheit am Rande der geopolitischen Intrige des Kalten Krieges darstellen – insbesondere »Shack out on 101« –, kann man sehr wohl Verknüpfungspunkte ausmachen.

Wer sich, bewußt oder unbewußt, mit den weißen Abenteurern identifiziert, die in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts den nördlichen Teil Kaliforniens von den Mexikanern erkämpften, der sieht die langgestreckte Halbinsel von Baja California weiterhin als eine Art verkümmertes Organ, als einen urzeitlichen Reptilenschwanz – einen Ort des Entkommens, der Trunkenheit und der Träume. In Wirklichkeit bietet die industrialisierte Nordgrenze Mexikos am Ende des 20. Jahrhunderts das Bild einer trostlosen tayloristischen Zukunft. So hält die Hand des Sklaven dem Janusgesicht des vergnügungs- und profitsüchtigen Herrn einen Zerspiegel vor.

(Übersetzung: Susanne Steinacher)