De positie van het fotoboek in het werk van Allan Sekula



Pim Lohman – s1010274

Bachelorwerkstuk

Begeleider: dr. Kees Veelenturf

3 augustus 2021

Inhoudsopgave

Inleiding ..... - 3 -

Hoofdstuk 1: Het fotoboek ..... - 5 -

1.1 Definitie ..... - 5 -

1.1.1 Het *artist's (photo)book* ..... - 6 -

1.2 Vormgeving van het fotoboek ..... - 11 -

Hoofdstuk 2: Allan Sekula's New Documentary en het fotoboek ..... - 13 -

2.1 *New Documentary* ..... - 13 -

2.1.1 Sekula's werk voor 'Reinventing Documentary' ..... - 14 -

2.1.2 De San Diego-group en de aanloop naar New Documentary ..... - 18 -

2.1.3 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary' ..... - 21 -

2.1.4 Gevolgen van *New Documentary* op vorm ..... - 24 -

2.2 Sekula's stijl ..... - 27 -

2.3 Keuze voor presentatiewijze ..... - 28 -

2.4 Allan Sekula en het fotoboek ..... - 33 -

Hoofdstuk 3: *Fish Story* ..... - 35 -

3.1 Inhoud ..... - 37 -

3.1.1 Sekula's *critical realism* ..... - 37 -

3.1.2 Onderwerp en thema ..... - 38 -

3.1.3 Het ongeziene tonen ..... - 39 -

3.2 Vormgeving ..... - 41 -

3.2.1 Bijschriften, observaties en een essay ..... - 41 -

3.2.2 Vorm als *critical realism* ..... - 45 -

3.2.3 Sequenties ..... - 46 -

3.2.4 Twee- en drieluiken ..... - 47 -

3.2.5 'Respect voor de afstand tussen woord en beeld' ..... - 49 -

Conclusie ..... - 51 -

Literatuur ..... - 53 -

Afbeeldingen ..... - 55 -

Afbeeldingsbronnen..... - 85 -

Inleiding

Allan Sekula (1951-2013) is één van de weinige moderne kunstenaars bij wie het werk van fotograaf en theoreticus in elkaar overlopen. Zijn werk wordt toonaangevend geacht in het discours over conceptuele fotografie en postmodernisme, maar nog meer wordt Sekula herinnerd om zijn publicaties als theoreticus, zoals over de *New Documentary*. Met zijn werk raakt hij aan sociaal-culturele en politieke kwesties; een gevolg van zijn vormingsjaren in de sterk gepolitiseerde omgeving van de University of California, San Diego, waar hij les kreeg van progressieve denkers en kunstenaars, waaronder Herbert Marcuse en John Baldessari. Zijn werk neemt daarbij verschillende vormen aan: als kunstenaar begint hij met conceptuele sculptuur, maar Sekula ontwikkelt al snel een voorkeur voor de fotografie. De foto's die hij maakt, vult hij aan met verschillende soorten teksten (titels, essays, korte memoires), geluid of juist andere foto's. De combinaties en opeenvolgingen die Sekula maakte, zijn te zien in diavoorstellingen, op papier of aan de muur.

In 1968 begon Sekula zijn studie beeldende kunst aan de University of California, San Diego (UCSD). Met de vooraanstaande linkse denkers Herbert Marcuse en Fredric Jameson als docenten was de universiteit een middelpunt voor het Nieuwe Links (*New Left*).[1] De campus lag dichtbij militaire bases, waardoor de studenten regelmatig te maken hadden met deserteurs. Net als veel van zijn tijdgenoten werd Sekula dan ook beïnvloed door de protestbeweging tegen de Vietnamoorlog.[2] Daarnaast gaven de kunstenaars David Antin en John Baldessari les op de opleiding. De laatstgenoemde was één van de weinige docenten aan de opleiding die, in tegenstelling tot zijn modernistische collega's, representatief werkte. Hij was van aanzienlijke invloed op Allan Sekula, die een afkeer ontwikkelde jegens het modernisme.[3] De abstracte, naar zichzelf verwijzende kunst uit het modernisme leende zich namelijk niet voor het overbrengen van een politieke boodschap; hetgeen waarvoor, volgens Sekula, de kunst juist bedoeld is.[4] Sekula omringde zich tijdens zijn studietijd met gelijkgestemde medestudenten, ook wel de *San Diego-group* genoemd: Martha Rosler, Fred Lonidier en Phil (later Phel) Steinmetz. Met hen wisselde hij ideeën uit over sociale documentaire fotografie van de jaren '30 en het 'hoge' modernisme uit de voorgaande decennia.[5]

[1] Sawyer 2017. 112-114; Young 2018. 2.

[2] Breitwieser 2003. 15.

[3] Young 2018. 23-24.

[4] Young 2018. 20.

[5] Lonidier 2014; Young 2018. 2.

Fish Story (1988-1995), ook wel Sekula's *magnum opus* genoemd,[6] is een ambitieus en complex project dat zowel als fotoboek als tentoonstelling is gepresenteerd. Sekula meet zichzelf hierin de door hem, zoals beschreven in zijn essay 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary' (1976/1978), 'heruitgevonden' documentaire modus aan om het fenomeen globalisering te onderzoeken. Hiermee gaat Sekula in tegen het idee van de fotografie als transparant, objectief medium; hij probeert met zijn werkwijze de tekortkomingen van het medium te erkennen. Als fotograaf wil hij bovendien niet de suggestie wekken dat hij alles weet en kan vertellen met zijn foto's. Hij richt zich hierbij op de oceaan en zijn havens; hier speelt de grotendeels ongeziene wereld van de maritieme industrie, en de verscheping van goederen in het bijzonder, zich af. Sekula onderzoekt met *Fish Story* de sociaal-culturele gevolgen van globalisering door het combineren van foto's en tekst waarin hij de geschiedenis van de havenindustrie en de mensen die daarin werken documenteert.[7]

Het project is binnen een tijdspanne van meerdere jaren door Sekula uitgevoerd, maar werd in 1995 voor het eerst in definitieve vorm tentoongesteld in het (toenmalig) Witte de With Centrum voor Hedendaagse Kunst in Rotterdam, waarna de tentoonstelling is doorgereisd naar onder andere Stockholm, Glasgow en San Diego. Het boek werd tegelijk met de tentoonstelling uitgebracht.[8] Sekula heeft in de vormgeving van beide presentatiewijzen keuzes moeten maken, omdat aan zowel een fotoboek als aan een tentoonstelling conventies kleven die van invloed zijn op de gepresenteerde informatie. Sekula, die uitgebreid schreef over documentaire fotografie,[9] zal ongetwijfeld vanuit zijn eigen theorie een aantal beredeneerde afwegingen hebben gemaakt bij het vormgeven van het fotoboek *Fish Story*. Welke positie neemt het fotoboek in in de door Sekula geformuleerde *New Documentary*? Hoe is een fotoboek überhaupt te definiëren? Wat zegt Sekula zelf over het gebruik van fotoboeken? En wat is er van Sekula's theorieën terug te zien in de vormgeving en inhoud van *Fish Story*?

---

[6] Op diverse websites wordt het werk zo genoemd, waaronder, maar niet beperkt tot: MoMA, online catalogusbijdrage, (z.d.); e-flux, *Allan Sekula, Fish Story Symposium*, 2018; TBA21, *Allan Sekula: OKEANOS*, 2017.

[7] Roberts 2012.

[8] Sekula 1995/2018.

[9] Ik gebruik in mijn betoog bewust 'documentaire fotografie' in plaats van 'documentairefotografie'. Beide worden gebruikt, soms zelfs door elkaar, door bijvoorbeeld de op documentaire fotografie gerichte presentatie-instelling FOTODOK. Volgens de Van Dale is echter ook 'documentaire film' in plaats van 'documentairefilm' correct.

Hoofdstuk 1: Het fotoboek

Het fotoboek heeft een lange geschiedenis (vrijwel zo lang als fotografie zelf) en is vaak gebruikt als drager van foto's. Wat betekent het fotoboek voor de foto's? En hoe is 'het fotoboek' eigenlijk te definiëren?

1.1 Definitie

Hoewel de term 'fotoboek' nog niet zo lang gehanteerd wordt, bestaat het principe al langer. Toch is er verrassend weinig over geschreven, zelfs niet tijdens de periode van 1920 tot 1970, die door kenners als hoogtijdagen van de presentatievorm wordt beschreven. Een mogelijke verklaring hiervoor is dat het verband tussen fotoboek en de fotografie als vanzelfsprekend werd gezien.[10] Anderen zijn van mening dat in het verleden maar weinig serieus is geschreven over het onderwerp vanwege de hardnekkige focus op het enkele beeld als meesterwerk in de westerse kunstwereld.[11] Inmiddels is er wel degelijk waardevolle discussie over het fotoboek, ook al blijft het een bescheiden onderzoeksgebied. Dat nog weinig is geschreven over het fotoboek *an sich*, is volgens David Campany ook een struikelblok voor verder onderzoek; er is nauwelijks een gangbaar universeel theoretisch kader.[12] De voornaamste publicatie over het onderwerp is het driedelige *The Photobook: A History* (2004-2014) van fotograaf-verzamelaars Martin Parr en Gerry Badger. Door hun verzameldrift werd het hen ook duidelijk dat een universeel canon van fotoboeken nog niet bestond. Daarom kwamen zij met hun serie boeken. Behalve dat deze boeken informatie geven over (volgens Parr en Badger) noemenswaardige fotoboeken uit de geschiedenis, geven zij ook een 'nieuwe geschiedenis' van de fotografie aan de hand van fotoboeken.[13] De boeken van Parr en Badger zijn verreweg de meest omvangrijke uitgaven over fotoboeken en zijn bovendien representatief voor het genre: het gros van de boeken over fotoboeken bestaat uit dergelijke overzichten samengesteld door verzamelaars. Hoewel Parr, Badger en andere 'verzamelaar-auteurs' vanuit die positie de nodige kennis hebben verworven, hebben zij een ongemakkelijke verhouding tot de kunstmarkt, aldus Elizabeth Shannon. Volgens haar zijn hun overzichten onderworpen aan belangenverstrengeling en zijn zij bovendien subjectief; het onderzoek is veelal beperkt tot hun eigen collectie en keuzes worden wellicht gemaakt uit persoonlijke voorkeur in plaats

[10] Campany 2014; Parr en Badger 2004. 6.

[11] Shannon 2010. 56.

[12] Campany 2014.

[13] Parr en Badger 2004. 5.

vanuit de overweging van het kunsthistorisch belang van een fotoboek.[14] Parr en Badger zijn zich hier tot zekere hoogte van bewust en zeggen dat zij, hoewel zij zonder vooringenomenheid het overzicht hebben proberen samen te stellen, niet anders dan subjectief kunnen zijn.[15] Bovendien vindt het onderzoek dat ten grondslag ligt aan deze overzichten overwegend in de breedte en niet in de diepte plaats. Daardoor mist het onderzoeksveld een meer intensieve, consequente bespreking van bijvoorbeeld de aard van het concept fotoboek.

De vraag 'Wat is een fotoboek?' is volgens Parr en Badger overbodig en heeft een voor de hand liggend antwoord: 'A photobook is a book – with or without text – where the work's primary message is carried by photographs. It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simply functional "work" print, or the fine-art "exhibition" print.' De samensteller van een fotoboek, vaak zelf fotograaf, wordt in de context van het fotoboek door Parr en Badger als auteur gezien, vergelijkbaar met een regisseur van een film. Voor Parr en Badger is met name een uitspraak van de Nederlandse fotograaf Ralph Prins belangrijk waarin (in 1969) voor het eerst wordt ingegaan op de definitie van de term: 'Een fotoboek is een autonome kunstvorm, vergelijkbaar met beeldhouwwerk, toneelvoorstelling, film, etc. De foto's verliezen hun eigen "an sich" fotokarakter en worden in drukinkt vertaalde onderdelen van een dramatisch gebeuren dat boek heet.'[16] In de definitie die Parr en Badger presenteren, overheerst de gedachte dat de betekenis van een enkele foto ondergeschikt is aan de collectieve betekenis: 'In the true photobook each picture may be considered a sentence, or a paragraph, the whole sequence the complete text.'[17] Daarnaast geven Parr en Badger de nogal algemene duiding: het fotoboek moet een 'bepaald thema' hebben. Dat thema wordt door de auteur van het fotoboek in een 'extended essay in photographs' met, in de woorden van Lincoln Kirstein, 'intention, logic, continuity, climax, sense and perfection' weergegeven. In het kort duiden Parr en Badger het fotoboek als 'the literary novel amongst photographic books'. Het gaat daarbij niet om de kwaliteit, maar om de (soms onbewuste) intentie.[18]

1.1.1 Het *artist's (photo)book*

[14] Shannon 2010. 55.

[15] Parr en Badger 2004. 5.

[16] Parr en Badger 2004. 7; Nederlandstalig citaat uit Ralph Prins, 'Met foto's vertellen. Ralph Prins-Cas Oorthuys'. In: *Wereldkroniek*, 27 december 1969. Ontleend aan Suermondt 1989a. 12.

[17] Parr en Badger 2004. 7.

[18] Parr en Badger 2004. 7-8.

Eén van de genres van het fotoboek waaraan Parr en Badger een hoofdstuk wijden is het 'artist's photobook'. Zij maken onderscheid tussen het traditionele 'livre d'artiste' en het Amerikaanse, modernistische 'artist's photobook'. Dit onderscheid ontlenen zij aan een essay van Deborah Wye. Volgens haar is het eerste Franstalige begrip gelieerd aan de Parijse modernisten van de eerste helft van de twintigste eeuw, terwijl de Engelse vertaling ervan verwant is aan het Amerikaanse late modernisme en de introductie van het postmodernisme. Als eerste exponenten van de traditionele vorm van het genre noemen Parr en Badger de dadaïsten en surrealisten. Het gebruik van boeken en pamfletten paste binnen de tendens van de desbetreffende kunststromingen om het verschil tussen 'hoge' en 'lage' cultuur te ontwrichten. Ook na de oorlog was dit een onderdeel van pop art, conceptualisme, minimalisme en postmodernisme; kunststromingen die bijdroegen aan de ontwikkeling van het *artist's book*.[19]

Volgens Johanna Drucker is het *artist's book* niet zo makkelijk te definiëren als Parr en Badger dat doen. Het is een belangrijke kunstvorm in de twintigste eeuw: het *artist's book* keert terug in vrijwel elke kunststroming. Zij laat weten dat het concept echter moeilijk te begrenzen is, juist omdat het op vele wijzen is toegepast. Zij probeert daarom geen definitieve definitie te geven, maar onderzoekt op welke manieren het *artist's book* is gebruikt. Wel geeft Drucker enkele basisprincipes: het *artist's book* is een origineel kunstwerk en geen reproductie van een bestaand werk. Ook moeten de formele middelen 'geïntegreerd' zijn met het onderwerp. Drucker erkent dat deze begrenzing eigenlijk meer vragen oproept dan antwoorden biedt.[20]

Ook Drucker noemt het *livre d'artiste* als een vorm die zich rond het begin van de twintigste eeuw ontwikkelde. Een groot aantal vooraanstaande kunstenaars werkzaam in Parijs (Miro, Picasso, Matisse) begon toen werk in boekvorm te maken. Met hun werk bevroegen zij echter maar weinig de materialiteit of het idee van het boek. *Artists' books* zijn volgens Drucker daarentegen altijd 'zelfbewust' over de boekvorm waarin het werk verschijnt. Het *livre d'artiste* was over het algemeen traditioneler in de vormgeving: tekst werd netjes op de tegengestelde pagina van het beeld geplaatst. Bovendien werd het gros van de *livres d'artistes* uitgegeven 'voor de markt'; het doel was om de geldelijke waarde te verhogen in plaats van een origineel werk te maken. Zij worden daarom door Drucker bestempeld als 'productions' in plaats van 'creations'.[21]

---

[19] Parr en Badger 2006. 131-132.

[20] Drucker 1995. 1-2.

[21] Drucker 1995. 3-5.

Zowel het *livre d'artiste* als het *artist's book* kent veel uitgaven die met bijzondere methoden zijn vervaardigd of van hoge productiekwaliteit zijn. Toch zijn dit volgens Drucker geen criteria voor een boek om bij één van deze categorieën te horen. Drucker merkt wel op dat *artists' books* veelal door de kunstenaars zelf 'on a shoestring budget' worden gemaakt. Hoogwaardige druktechnieken behoren hierdoor niet altijd tot de mogelijkheden, waardoor vele *artists' books* van discutabele materiële kwaliteit zijn. In artistiek opzicht hoeft een *artist's book* hierdoor echter niet minder succesvol te zijn, benadrukt Drucker. Ook constateert zij dat het *artist's book* veelal onafhankelijk van grote uitgevers wordt gepubliceerd. Vaak worden daarbij nauwelijks grote winstmarges geboekt en moet zelfs worden voorkomen dat verlies wordt geleden.[22]

Wat het *artist's book* met name een uniek verschijnsel maakt, is hoe kunstenaars volgens Drucker met de vorm omgaan. Het is niet slechts een manier om reproducties van werk te tonen, maar het *artist's book* is zelf als vorm vaak centraal in het werk. Kunstenaars gebruiken het boek wanneer hun werk aan de muur, als *performance* of als beeldhouwwerk niet volstaat. Toch is niet elk boek van een kunstenaar een *artist's book*, stelt Drucker voorop. Net als aan het begin van de twintigste eeuw werd ook aan het einde van de twintigste eeuw veel gemaakt met de verkoop als voornaamste doel. Veel galerieën en musea zagen de verkoop van boeken, die volgens Drucker vaak niet meer dan een verzameling aan beelden behelsden, als makkelijke bijverdienste. Uiteindelijk is het aan de 'informed viewer', zegt Drucker, om een oordeel te vellen over in welke mate de kunstenaar gebruik maakt van de kwaliteiten die een boek eigen zijn. De wisselende en vage criteria die ieders persoonlijke oordeel echter bepalen, maken het moeilijk het concept te begrenzen.[23]

De materiële kwaliteit van een boek kan van belang zijn voor een kunstenaar die besluit met deze vorm te werken. Bovendien heeft het maken van boeken (als ambacht) een geschiedenis die verder teruggaat dan het concept *artist's book*. Een groot aantal boeken is wellicht van hoge kwaliteit en is een 'expression of craft', maar dat is niet genoeg om een *artist's book* te zijn. Volgens Drucker komt er meer bij kijken:

> *'An artist's book should not be formulaic – it might be generic, of a familiar type or established category of artists' books and mate its contribution without innovating formally, and it might be wildly innovative and sloppy and badly made and in many ways fall short of*

[22] Drucker 1995. 6-7.

[23] Drucker 1995. 9.

> *perfection or even good realization – but ultimately an artist's book has to have some conviction, some soul, some reason to be and to be a book in order to succeed.'*[24]

Het Amerikaanse, moderne 'artist's book' is volgens Parr en Badger als eerste door Ed Ruscha uitgebracht. Zijn *Twentysix Gasoline Stations* (afb. 1) is ook een fotoboek. Maar wat is het verschil tussen 'artist's photobook' en een boek gemaakt door een fotograaf? Uiteindelijk is het verschil dat Parr en Badger beschrijven redelijk arbitrair: het 'artist's book' is te vinden in de algemene kunstwereld (als product van een kunstenaar), terwijl een fotoboek slechts te vinden is in de fotografie.[25]

Drucker neemt aanstoot aan de neiging van schrijvers op het gebied van het *artist's book*, waaronder Parr en Badger, om een onherroepelijk beginpunt van het moderne *artist's book* te willen duiden. Dat gebeurt dan ook met name in het geval van *Twentysix Gasoline Stations*. Zij erkent dat het werk in opzicht van het *artist's book* als genre grensverleggend was, maar de geschiedenis van het concept is te complex voor een eenduidig beginpunt. Drucker vindt het om twee redenen een probleem dat Ed Ruscha het 'uitvinden' van het *artist's book* wordt toegeschreven. Ten eerste is het een zeer veranderlijk concept dat niet zomaar aan de hand van formele kenmerken getoetst kan worden en heeft het een geschiedenis die ruim voorafgaat aan Ruscha. Bovendien is, volgens Drucker, deze benadering, waarin altijd gezocht wordt naar 'founding fathers', maar achterhaald. Drucker is van mening dat het *artist's book* beter te kenmerken is als een breed veld dat vele 'beginpunten, uitvinders en clusters van genealogieën' kent.[26] Veel pogingen om het *artist's book* te definiëren begaan dezelfde fouten: zij zijn te vaag ('een *artist's book* is een boek gemaakt door een kunstenaar') of te specifiek ('het mag geen *limited edition* zijn'). Volgens Drucker zijn er uiteindelijk geen criteria om te bepalen wat een *artist's book* is, maar alleen criteria om te bepalen wat het niet is.[27] De overlap tussen het fotoboek en het *artist's book* (het *artist's photobook*) is dus evenmin een eenduidig genre van fotoboeken.

Ook Elizabeth Shannon heeft kritiek op Parr en Badger. De definitie van het fotoboek die zij geven vat volgens haar namelijk niet het genuanceerde karakter van fotoboeken. 'Het

[24] Drucker 1995. 10-11.

[25] Parr en Badger 2006. 133, 137.

[26] Drucker 1995. 11.

[27] Drucker 1995. 14.

fotoboek' vertegenwoordigt als term namelijk een enorme verscheidenheid aan vormen en uitvoeringen. Daarbij vindt Shannon het standpunt van Parr en Badger over (onbewuste) intentie tegenstrijdig. Zij vindt de definitie van Ralph Prins, die Parr en Badger ook noemen, daarentegen veel treffender.[28] Shannon beaamt wel dat er geen consensus bestaat over de definitie van de term 'fotoboek'. Totdat die er is, wordt de canon constant opnieuw samengesteld. In 2001 gaf Andrew Roth daarvoor de aftrap met zijn *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. Hij hanteerde daarin het onderscheid tussen 'photographic books' en 'photobooks', waarbij de laatstgenoemde categorie onderdeel uitmaakt van de eerste. 'Photographic books' zijn volgens Roth namelijk alle boeken met foto's, artistiek of niet, amateuristisch of professioneel. Shannon maakt eenzelfde onderscheid. Daarbinnen zijn namelijk de fotoboeken uit de negentiende eeuw, waarbij de intentie overwegend functioneel in plaats van artistiek was, beter te plaatsen dan binnen de definitie van Parr en Badger.[29]

Vanwege de afwezigheid van een theoretisch kader in het geval van het fotoboek is het voor auteurs moeilijk om zich te uiten over de vele verschillende manieren waarop beelden zich tot elkaar kunnen verhouden, zegt Campany. Toch is bewerking ('editing') en vormgeving ('design') volgens hem alomtegenwoordig en niet iets wat zomaar intuïtief wordt gedaan. Hoewel het ontbreekt aan diepgravende theorieën, ziet Campany wel een tendens waarbij de stelling wordt aangenomen dat betekenis in een fotoboek evengoed ontleend kan worden aan het individuele beeld als aan de combinaties van foto's en de ruimte daartussen. Betekenis komt namelijk zowel van wat de fotograaf de kijker wel als niet laat zien; in een opeenvolging van foto's zou het bij de kijker in moeten dalen dat er ook van alles is gebeurd in de tijd tussen de ene en de daaropvolgende foto's, wat de fotograaf niet heeft vastgelegd. Wat de fotograaf de kijker niet laat zien, wordt gesymboliseerd door de lege ruimtes tussen de foto's.[30]

Uiteindelijk vindt Campany het fotoboek maar moeilijk te begrenzen. Net als Shannon zegt hij dat de benaming er is gekomen om een eindeloos veld een naam te geven. Het impliceert een eenheid die er niet is. In een citaat van zichzelf vergelijkt hij het met het (tekst)boek: 'What chancer would dare try to coin the term "wordbook" to make something coherent of all books with words in them?' Een fotoboek is volgens Campany uiteindelijk 'slechts' een boek met foto's erin.[31] Het is verleidelijk om mee te gaan in deze aanname; deze biedt een simpele

[28] Shannon 2010. 55, 57.

[29] Shannon 2010. 58

[30] Campany 2014.

[31] Campany 2014.

conclusie aan de discussie rondom de definitie van het fotoboek. Toch laat Campany gaten in zijn redenering. Een ‘wordbook’ bestaat inderdaad niet, maar ‘photobook’ wel; er was duidelijk noodzaak om de term in gebruik te nemen. Bovendien is zijn lezing van de term erg basaal. Met dezelfde logica kan geredeneerd worden dat een schilderij ‘slechts’ een doek of paneel met verf is. Campany’s definitie doet geen recht aan de creatieve keuzes die een auteur kan maken bij het maken van een fotoboek. Daarbij is het zo dat elk fotoboek inderdaad foto’s bevat, maar niet elk boek dat foto’s bevat, wordt een fotoboek genoemd.

1.2 Vormgeving van het fotoboek

Een auteur die wél is ingegaan op de vormgeving van het fotoboek, is Rik Suermondt. In de tweetalige uitgave *Het Nederlands documentaire fotoboek na 1945* schreef hij niet alleen een korte geschiedenis van het Nederlandse fotoboek, maar ook een artikel genaamd ‘“Beeld, zetsel en wit”: Het componeren van fotoboeken’. Suermondt zegt hierin dat men in fotoboeken niet zomaar een aantal foto’s op een pagina zet. In een fotoboek staan vaak beelden in relatie tot elkaar, bijvoorbeeld op twee opengeslagen bladzijden. Ook tekst en foto gaan een relatie aan. Deze relaties worden bepaald door ‘compositie’, die Suermondt definieert als ‘de manier waarop in combinaties van foto’s een verhaal gestalte krijgt’. Een manier om pagina’s vorm te geven, is ‘fotorijm’: het wederzijds aanvullen van twee foto’s in esthetisch of iconografisch opzicht. Ook geeft Suermondt voorbeelden van fotoboeken waarin foto’s die inhoudelijk overeenkomen achtereenvolgens worden getoond om nadruk te leggen op de afgebeelde situatie. Daarnaast maakt Suermondt de voor de hand liggende vergelijking tussen fotoboeken en film. Een fundamenteel element van film is de vloeiende opeenvolging van beelden. Een boek heeft echter te doen met slechts twee pagina’s per keer en elkaar opvolgende pagina’s; anders dan het ‘ritme’ van het vaste aantal beelden per seconden in een film. De vormgeving van een pagina kan wel als filmisch worden gezien volgens Suermondt. Foto’s kunnen bijvoorbeeld verschillende momenten uit eenzelfde scène weergeven.[32] Helaas geeft Suermondt maar enkele voorbeelden waar hij niet bijzonder diep op ingaat.

Ook Parr en Badger zeggen kort iets over vormgeving. De inhoud van een fotoboek wordt deels bepaald door vormgeving, bij bijvoorbeeld het gebruik van tekst of het creëren van tegenstelling. Het overbrengen van betekenis staat of valt volgens hen bij een (on)succesvolle opmaak. Ook de manier waarop het fotoboek is gemaakt, vinden Parr en Badger een belangrijk element van het fotoboek. Daaronder valt ook het afdrukken, wat bepalend is voor de

[32] Suermondt 1989b. 66-68, 70-71.

technische kwaliteit van het fotoboek.[33] Ook Parr en Badger blijven helaas in zeer algemene termen.

Het fotoboek is al sinds het begin van de fotografie een belangrijke drager van foto's. Na verloop van tijd werd massaproductie van fotoboeken mogelijk door de ontwikkeling van nieuwe printtechnieken. Het fotoboek werd echter volgens Elizabeth Shannon niet wijdverspreid, ondanks dat dat technisch wel mogelijk was. In plaats daarvan werd het fotoboek op de kunstmarkt een schaars, maar gewild artikel, waarbij oplagen met opzet laag waren om de geldelijke waarde van één exemplaar te verhogen. Dat is een probleem, zegt Shannon, want het fotoboek is wellicht de beste manier om fotografie te verspreiden: het is permanent, verplaatsbaar en men kan de inhoud keer op keer tot zich nemen.[34] Ook Parr en Badger zien het fotoboek als het ideale domein van de fotograaf: '[Het fotoboek] can be considered photography's natural home.' De keuze tussen 'muur of boek' is volgens hen een cruciale vraag voor fotografen. De keuze voor de drager bepaalt namelijk deels de inhoud, stellen zij.[35]

Shannons punt over de corrumperende kunstmarkt en de problematische verhouding van de schrijvers-verzamelaars met hun onderwerp wordt tevens gedemonstreerd doordat ironisch genoeg ook boeken over het fotoboek, waaronder *The Book of 101 Books*, zijn uitgebracht in beperkte oplagen, waardoor hun prijzen die van de te verzamelen fotoboeken evenaren of zelfs overtreffen.[36]

Hoewel over dit onderwerp veel meer te zeggen valt, schort het aan onderzoek waarbij dieper en breder wordt ingegaan op de invloed van de drager op de betekenisconstructie van het medium ten opzichte van vormgeving en materialiteit.

[33] Parr en Badger 2004. 7.

[34] Shannon 2010. 56.

[35] Parr en Badger 2004. 11.

[36] Shannon 2010. 60.

Hoofdstuk 2: Allan Sekula's New Documentary en het fotoboek

In 1976 gaf Allan Sekula de eerste versie van zijn essay 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)' uit.[37] Het essay zette het gedachtegoed uiteen dat ten grondslag lag aan het werk van de *San Diego-group*. Zoals de titel van het essay laat weten, opent Sekula in zijn tekst de aanval op het 'hoge modernisme'. Wat hem met name dwars zat bij het modernistisch gedachtegoed van de jaren 1950 en '60, was de (in zijn ogen) fictie dat kunst autonoom kon en moest zijn. Een schoolvoorbeeld van dit idee is de manier waarop het latere werk van Jackson Pollock juist gewaardeerd werd vanwege hoe het gemaakt werd en hoe het uiteindelijk eruit zag; het geheel van verfspetters op doek was niet iconografisch te duiden, waardoor het kunstwerk als het ware (in principe) alleen over zichzelf ging. Sekula en zijn studiegenoten wilden juist kunst met een duidelijke politieke boodschap maken. Hun gedachte was dat je anders alleen maar voor het grootkapitaal, in plaats van daartegen, aan het werken bent. Om een daadwerkelijk politieke kunst te realiseren, greep hij terug op de sociaal-geëngageerde documentaire fotografie van de jaren 1930. Hij was echter niet erop uit om deze meer politieke stijl simpelweg te herintroduceren, maar juist om hem te hernieuwen.[38] In 'Dismantling Modernism' beschrijft Sekula zijn streven als kunstenaar: hij roept op tot 'a political economy, a sociology, and a non-formalist semiotics of media'. Dit faciliteert volgens hem 'a critical representational art, an art that points openly to the social world and to possibilities of concrete social transformation.'[39] In het essay geeft Sekula een duidelijke doelstelling die niet alleen relevant is in zijn eigen werk en dat van zijn collega's, maar die hij het liefst in de hele cultuurwereld gehaald ziet worden.[40] Hoe komen Sekula en de *San Diego-group* eigenlijk bij hun kritiek? En waarom wenden zij zich tot het maken van meer politieke kunst?

2.1 *New Documentary*

In een gesprek dat Sekula voerde met de kunsthistoricus Benjamin H.D. Buchloh verdeelt de laatstgenoemde de invloeden die ten grondslag liggen aan Sekula's vroege werk over vier

[37] Het essay werd in 1976 voor het eerst uitgegeven in de catalogus van twee solotentoonstellingen van Phel Steinmetz en Fred Lonidier in het Long Beach Museum of Art. In 1978 werd een meer uitgebreide versie gepubliceerd, die ik voor dit betoog gebruik.

[38] Sekula 2003. 38; Young 2018. 2, 82.

[39] Sekula 1978. 862.

[40] Sekula 1978. 862.

pijlers. Als eerste noemt Buchloh het marxisme als theoretisch kader waar Sekula mee in aanraking kwam in zijn studietijd.[41] Als tweede noemt hij de structurele semiologie (in verhouding tot de fotografische theorie) en als derde Sekula's terugblik op en evaluatie van de documentaire fotografie van onder andere Lewis Hine (1874-1940) tot en met de fotografen van het fotografieproject van de Farm Security Administration (1935-1944).[42] De vierde en laatste pijler betreft zijn interesse in de op taalkunde en fotografie gerichte conceptuele kunst uit de jaren zestig, met name gevoed door zijn docenten David Antin en John Baldessari.[43]

Dit alles maakt wel dat Sekula een aantal tegenstrijdigheden in zijn werkwijze heeft. Sekula wil vanuit marxistisch oogpunt politieke kunst maken. Om deze wens te verwezenlijken gaat hij documentair werken, maar vanwege de, in zijn ogen, problematische werking van het documentaire genre heeft hij daarbij de behoefte om in zijn werkwijze kritiek op het genre te verwerken. Het probleem dat hij ziet met documentaire fotografie, is deels vanuit marxistisch oogpunt: machtsverhoudingen dicteren de documentaire fotografie. Daarnaast ziet Sekula beren op de weg bij het documentair werken doordat hij vanuit structurele semiotische analyse tekortkomingen van het medium fotografie ziet in de manier waarop een enkel beeld de kijker van informatie voorziet, of eerder: de manier waarop informatie wordt uitgesloten op een foto. Doordat bij deze tekortkomingen niet wordt stilgestaan, gaat fotografie fungeren als propaganda. Leermeesters Antin en Baldessari waren in de beginjaren van Sekula's studie al van invloed. Zij lieten hem kennis maken met de conceptuele kunst van die tijd, waarin (onder andere) zij zich afzetten tegen het formalisme en zich bezig hielden met de relatie tussen tekst en beeld. Deze artistieke concepten werden de basis voor de werkwijze die Sekula zou ontwikkelen.[44]

2.1.1 Sekula's werk voor 'Reinventing Documentary'

In Sekula's vroege werk is duidelijk de marxistische invloed en het anti-oorlog sentiment dat aanwezig was op de campus van de UCSD te herkennen. Voordat hij zich in 1972-1973 volledig stortte op documentaire fotografie maakte Sekula (voornamelijk in het openbaar) beeldhouwwerk, installaties en voerde hij acties uit die hij met zijn fotocamera vastlegde. In 1970 maakte hij *Sculpture Commemorating the 102nd Anniversary of the University of California* (afb. 2). Midden op het centrale plein op de campus van de universiteit installeerde Sekula (zonder toestemming) een met prikkeldraad omsloten zandbak. Aan het prikkeldraad

[41] Sekula 2003. 33, 35.

[42] Sekula 2003. 35.

[43] Sekula 2003. 22, 29, 35.

[44] Sekula 2003. 22, 29, 35.

hing een door de kunstenaar, naar eigen zeggen, 'geleend' tekstbord dat afkomstig was van de omheining van de campus.[45] Op hetzelfde plein plaatste Sekula in datzelfde jaar, als deel van een anoniem collectief waar ook Fred Lonidier deel van uitmaakte, militaire uniforms gevuld met slachtafval en gelabeld met '*ship to…*' (afb. 3). Het proces en de uiteindelijke installatie genaamd *Body Bags* werden vastgelegd door Lonidier.[46]

Naarmate zijn studie vorderde, legde Sekula zich steeds meer toe op het documenteren, met name door middel van fotografie. Eerst maakte hij *Gallery Voice Montage* (1970), waarbij hij geluidsopnames van gesprekken afspeelde uit een achter een schilderdoek verborgen luidspreker (afb. 4). Hierbij is te horen dat in deze gesprekken, die Sekula zonder hun medeweten opnam, museumbezoekers een kunstwerk proberen te verklaren. In *Box Car*, bestaand uit een foto en een stukje tekst, (1971, afb. 5 en 6) fotografeert Sekula zijn voormalige werkplek, een chemische fabriek, vanuit een rijdende goederentrein. Een jaar later legt hij in *Meat Mass* (1972, afb. 7, 8 en 9), wederom een combinatie van tekst en foto('s), vast hoe hij kostbaar vlees (filet mignon) steelt en het op de snelweg voor rijdende auto's gooit, waardoor het vlees kapotgereden wordt.[47]

In de werken na *Meat Mass* richt Allan Sekula zich steeds meer op het documenteren door middel van fotograferen dan het uitvoeren van een te registreren actie. Naar eigen zeggen was dat omdat hij overtuigd was dat 'documentatie interessanter was dan de actie zelf'.[48] Wat hij precies interessanter vond, wordt uit wat hij zelf erover zegt niet duidelijk. Benjamin Young denkt het wel te kunnen duiden: 'Sekula recognized at the time that the "secondary" information of photographs documenting the "primary" information of the action may come to supplement and finally replace that action.'[49] Helaas is deze uitleg weinig verhelderend en blijft het onduidelijk waarom Sekula zich destijds toe ging leggen op het documenteren.

In *Two, three, many… (terrorism)* (1972, afb. 10) toont Sekula met zes opeenvolgende foto's een persoon die, met een speelgoedgeweer en een typisch Zuidoost-Aziatisch hoofddeksel, door de *suburbs* heen sluipt.[50] De titel van het werk verwijst naar een uitspraak van Che

[45] Breitwieser 2003. 15-16.

[46] Breitwieser 2003. 16; Lonidier 2014.

[47] Breitwieser 2003. 16.

[48] Sekula 2003. 22.

[49] Young 2018. 47.

[50] Breitwieser 2003. 16; Young 2018. 46-47.

Guevara,[51] waardoor de foto's worden verbonden aan een thema (een socialistische revolutie) dat niet direct op de foto's wordt getoond. Sekula legt hierbij de 'revolutionair' vast in een ontzettend burgerlijke context, voor grote personenauto's en bij het zwembad, wat een contrast schept met de socialistische idealen waarvoor deze guerrillastrijder staat. Bovendien heeft hij met zijn speelgoedgeweertje geen schijn van kans in een revolutie. Sekula's foto's uit *Two, three, many… (terrorism)* zijn bewust door Sekula gecomponeerd om dit verband te creëren en zijn op die manier meer dan de registratie van een sluipende, verklede man.

Ook in het geval van *Untitled Slide Sequence* (1972, afb. 11), een diavoorstelling bestaand uit vijfentwintig fotodia's die in een tijdsbestek van dertien minuten worden getoond, zou aan de door Sekula gekozen positie als fotograaf betekenis toegekend kunnen worden (in tegenstelling tot de veelal uit gelegenheid gekozen posities bij het fotograferen van zijn acties). In de opeenvolging foto's zijn medewerkers die het terrein van een fabriek van *General Dynamics Convair Division* in San Diego verlaten, vastgelegd. Met deze diavoorstelling verwees Sekula naar één van de eerste films ooit: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (afb. 12). In tegenstelling tot de film opgenomen door twee industriëlen, de gebroeders Lumière, heeft Sekula veel meer een confrontatie met de mensen die hij vastlegt; sommigen kijken recht in de camera of botsen tegen de fotograaf op, terwijl de medewerkers van de Lumière-fabriek nietsvermoedend links en rechts het beeld uitlopen. Op de laatste projectie van Sekula's diavoorstelling verandert de positie van de fotograaf, waardoor slechts de schoenen van medewerkers te zien zijn. Sekula werd namelijk weggejaagd door de beveiligers van het industriële complex.[52]

Allan Sekula groeide op in San Pedro, een wijk gelegen naast de haven van Los Angeles. Hier woonde de familie Sekula in een bescheiden huis. Het grootste deel van de inwoners van San Pedro werkte destijds in de nabijgelegen militaire industrie en internationale, commerciële haven; zo ook Sekula's vader.[53] In zijn vroege werk neemt hij veelal zijn omgeving en familie tot onderwerp. In *A Short Autobiography* (1971-1972, afb. 13 en 14) vertelt Sekula aan de hand van tien panelen met daarop zowel foto's als tekst over zijn plaats als kunstenaar in de samenleving, waarbij hij zijn familie en verschillende plekken in San Pedro fotografeert. Zoals bij een autobiografie hoort, schrijft hij de teksten in de ik-vorm.[54] Een jaar later ontwikkelde

[51] Breitwieser 2003. 16. Het verwijst naar Guevara's oproep uit 1967 om 'two, three, many Vietnams' te creëren.

[52] Breitwieser 2003. 16-17.

[53] Ziebinska-Lewandowska 2014. 64, 67-68; Sawyer 2017. 109-110.

[54] Ziebinska-Lewandowska 2014. 71-72.

Sekula het meer uitgebreide *Aerospace Folktales* (1973, afb. 15 en 16), waarin hij een gelijksoortige documentaire aanpak aanwendt. Deze aanpak uit zich in het combineren van tekst, foto's en (in dit geval) geluid om een verhaal met een maatschappelijke lading te vertellen. Dit keer is een net ontslagen luchtvaartingenieur, die later in het werk Sekula's eigen vader blijkt te zijn, het onderwerp. Zo'n 142 beelden leggen de persoonlijke levenssfeer van de voormalige ingenieur vast: hierop verschijnen onder andere privéfoto's van zijn werk, ontmoetingen met vrienden, dagelijkse bezigheden en het interieur van zijn appartement. De 'titels' (afb. 18) verklaren wat wordt afgebeeld op de foto's, of geven aanvullende informatie uit het leven van Sekula's vader. Bovendien zijn 'de ingenieur' en 'de vrouw van de ingenieur' aan het woord in een opgenomen gesprekken met een duur van in totaal zo'n vijfenzeventig minuten. Sekula sluit de opeenvolgingen van foto's en titels af met een 'commentary', een tekst waarin hij zijn perspectief geeft op de situatie die hij documenteert. Naar het idee van Sekula zou het geheel inzicht kunnen geven in de gevolgen op iemands privésfeer wanneer zij ontslagen worden en zij niet meer horen bij de klasse ('white-collar') waarmee zij zich identificeren. In plaats van de gebruikelijke afstand die een documentairemaker heeft tot zijn onderwerp, maakt Sekula als familielid ook deel uit van het verhaal dat hij documenteert.[55]

Sekula hield de verschillende elementen die een verhaal scheppen (beeld, geluid en tekst) bewust gescheiden in *Aerospace Folktales*. Op die manier zou het werk, naast op de gevolgen van werkeloosheid, ook de aandacht vestigen op de formele verschillen tussen de communicatiemiddelen en de mogelijke tegenstrijdigheden die zich voort zouden doen, in het geval dat zij verenigd worden (in een film).[56] In zijn eerste publicatie *Photography against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983* uit 1984 vertelt Sekula dat *Aerospace Folktales* verschillende vormen heeft aangenomen. Zo werden de foto's en bijbehorende titels oorspronkelijk getoond met twee verschillende diaprojectors in plaats van ingelijst aan de muur (hoe het later verscheen), terwijl in een andere ruimte de geluidsopnames van de gesprekken te horen waren. Het werk is ook, met transcripten van de gesprekken, volledig in boekvorm verschenen, maar niet uitgegeven (afb. 17).[57] In *Photography against the Grain* en *Allan Sekula: Performance Under Working Conditions*, de catalogus van de retrospectief van 2003, werd *Aerospace Folktales* ook (in herziene vorm) op papier, inclusief transcripten, gereproduceerd.

[55] Sawyer 2017. 109-110.

[56] Sawyer 2017. 112.

[57] Sekula 1984. 106.

Weer een jaar later zette Sekula met *This Ain't China: A Photonovel* (1974, afb. 19 en 20) wederom een persoonlijk verhaal in om sociaal-politieke problematiek uit te lichten. In dit geval vertelt Sekula over zichzelf en zijn collega's die zijn ontslagen bij een pizzarestaurant, maar geen hulp konden krijgen van hun vakbond. Afgesloten van hun voormalige werkplek, en daarmee van de productiemiddelen, en met het achterwege blijven van politieke bijstand, is het maken van kunst over hun 'workers defeat' een laatste optie.[58] Zoals de titel doet vermoeden, combineert Sekula in dit werk tekst met beeld om een 'photonovel' te maken. Toch doet hij dat niet geheel op papier; de foto's hangen aan de muur, terwijl de tekst in aparte boekjes, op posters of de muur te lezen is (het werk is in wisselende samenstellingen tentoongesteld, afb. 21).[59] Sekula verdeelde zijn foto's over tien 'sequenties', waarbij de laatste vijf een bijbehorende tekst hadden. Ook dit werk heeft Sekula in zijn volledigheid in boekvorm gemaakt, waarvan maar één exemplaar van bestaat. Daarbij zegt hij dat ook dit werk is ontstaan uit 'informal presentations using two slide projections'. [60] In latere tentoonstellingen maakt de diavoorstelling geen deel meer uit van het werk; de presentatie met gebruik van diavoorstellingen lijkt slechts het uitgangspunt te zijn geweest.[61]

2.1.2 De San Diego-group en de aanloop naar New Documentary

De *San Diego-group* (afb. 22) vormde zich min of meer rond de tijd dat twee leden van de groep, Fred Lonider (1942) en Philip (Phel) Steinmetz (1944-2013), in 1972 aangenomen werden op de faculteit van de beeldende kunsten aan de University of California, San Diego. De nog jonge faculteit was namelijk op zoek naar extra docenten voor een nieuw fotografiecurriculum.[62] Als groep vrienden deelden Rosler, Sekula, Lonidier en Steinmetz hun interesse in de documentaire fotografie, in het bijzonder dat van Jacob Riis, Lewis Hine en de fotografen die in dienst waren van de Farm Security Administration begin jaren '30. [63]

2.1.2.1 Sociale documentaire fotografie

Sociale documentaire fotografie vindt zijn oorsprong in de 'social reform photography' van rond 1900. Jacob Riis (1849-1914) was een fotograaf die geloofde dat het gedrag van mensen beïnvloed werd door hun leefomgeving. Om verbetering van de levensstandaarden van arme

[58] Young 2018. 88-89.

[59] Breitwieser 2003. 17-18.

[60] Sekula 1984. 176.

[61] Bij de recente tentoonstellingen van *This Ain't China: A Photonovel* was een diavoorstelling geen onderdeel van het werk: e-flux (2010), SFU Gallery (2012) en Marian Goodman Gallery (2019).

[62] Lonidier 2014.

[63] Marien 2014. 437-438.

New Yorkers te bewerkstelligen, bracht Riis het boek *How the Other Half Lives* (1890, afb. 23) uit. Hierin stonden vijftien foto's en drieënveertig tekeningen (gebaseerd op foto's) die het leven in de sloppen van New York afbeeldden. Het was Riis' doel om het publiek uit de hogere klassen met de leefomstandigheden van 'de andere helft' van de samenleving te confronteren. Daarmee hoopte hij te bereiken dat men hun vermogen zou inzetten om de situatie van de minderbedeelden in hun stad te verbeteren. Hij was echter van mening dat het hierbij alleen om privaat geld moest gaan; hij riep de overheid niet op om zich ermee te bemoeien.[64]

Het probleem met Riis was dat, ook al kan gezegd worden dat minderbedeelden in het algemeen erop vooruit gingen, de fotograaf vanuit een meerderwaardigheidsgevoel handelde. Aan de foto's waren bovendien veel vooroordelen verbonden; het droeg bij aan de stereotypering van armen als minderwaardig. Lewis Hine, die zijn foto's inzette om kinderarbeid aan het licht te brengen (afb. 24), had in dat opzicht meer sympathie voor diegenen die hij afbeeldde. Waar Riis weinig riskeerde om zijn foto's te maken, maakte Hine wel degelijk vijanden. Voor zijn foto's moest hij regelmatig het verboden terrein van fabrieken proberen binnen te komen.[65]

Vanaf de jaren 1930 werd de esthetische kwaliteit van foto's meer gewaardeerd in de documentaire fotografie. Toch bleef de werkelijkheid het onderwerp, waarbij het tonen van tegenspoed en ongelijkheid aan de kijker het doel was. Een grote bijdrage aan het genre werd indertijd geleverd door de fotografen die voor de Farm Security Administration werkten. Hun taak betrof het fotograferen van de benarde toestand op het Amerikaanse platteland. Deze New Deal-organisatie was opgericht om de gevolgen van *the Great Depression* op het platteland te bestrijden; de foto's fungeerden om steun te creëren onder de Amerikaanse bevolking. Een bekend voorbeeld is *Migrant Mother* van Dorothea Lange (afb. 25). Deze foto is een goed voorbeeld van de emotionele kracht die de foto's uit het project hebben; een belangrijk aspect om de boodschap (het lijden) overtuigend over te brengen. Deze emotionele kracht komt voort uit de dramatische peinzende blik en de religieuze symboliek van de vrouw als Maria met het kindje Jezus.[66]

Zo'n twintig fotografen leverden foto's aan de Farm Security Administration. Walker Evans (1903-1975) was één van de eersten die door de organisatie werd aangenomen. Het was zijn persoonlijk doel om hetgeen te fotograferen waarin hij dacht dat een verhaal of metafoor schuil

[64] Marien 2014. 205.

[65] Marien 2014. 205-206.

[66] Marien 2014. 279-280.

ging. Hij was daarin geïnspireerd door de foto's van de Franse fotograaf Eugène Atget (1857-1927), wiens registraties van het historische, ogenschijnlijk uitgestorven 'oude Parijs' (afb. 26) Evans aansprak; hij bewonderde de 'poëtische kracht' die voortkwam uit de afgebeelde details, de gekozen scènes en de technische afwerking van de foto's. Evans ontwikkelde daarop een stijl van duidelijk gecomponeerde foto's (afb. 27 en 28). Het gevaar – waarvoor hij uiteindelijk door de F.S.A. van het project afgehaald werd – was dat zijn vredige foto's de armoede verhieven tot iets moois en tijdloos, in plaats van dat zij confronterend waren.[67]

Sekula keek bewust terug naar de sociale documentaire fotografie van het project van de Farm Security Administration omdat hij geloofde dat het genre goed leesbaar was voor een grote groep mensen. Hij wilde daarbij wel op zijn hoede zijn om niet te vervallen in een esthetisering van het lijden, wat hij de sociale documentaire fotografen verweet. Dat zou namelijk afbreuk doen aan de boodschap. Het effect van de foto's op de kijker zou dan beperkt blijven tot voyeurisme of oppervlakkig, zelfgenoegzaam medelijden in plaats van gewenste (politieke) actie. Ook zette hij zijn vraagtekens bij het idee waarop documentaire fotografie gebaseerd is: dat de fotografie een objectief document, een feitelijke registratie van de werkelijkheid, voortbrengt.[68]

Al voor het samenkomen van de *San Diego-group* werkte Martha Rosler aan *Bringing the War Home* (1967-72, afb. 29). In de collages combineerde Rosler massaal verspreide foto's van de Vietnamoorlog met afbeeldingen uit magazines over architectuur en design. Haar collages zijn duidelijk een geconstrueerd beeld in plaats van een directe weergave van de werkelijkheid.[69] In 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary' geeft Sekula Roslers *The Bowery in two inadequatie descriptive systems* (1975, afb. 30) als voorbeeld van een kunstwerk dat een 'meedogenloze metakritische' relatie aangaat met het documentaire genre; met het werk uit Rosler kritiek op de aannames waarop eerdere sociale documentaire fotografie gebaseerd is, zoals de onbetwiste objectiviteit van het medium. In het werk koppelt zij vierentwintig foto's aan een bijna gelijk aantal teksten. De foto's tonen etalages en muren uit de New Yorkse buurt die bekend stond om de vele dronken mensen en daklozen die er verbleven. Er zijn echter geen mensen te zien op de foto's. Zoals de titel van het werk al zegt, zijn zowel tekst als fotografie niet genoeg om *the Bowery* voldoende weer te geven. Het was Roslers doel om niet alleen de fysieke locatie van de buurt, maar juist de ideologische en sociale lading van *the Bowery* als begrip vast te leggen. Ze gaf de foto's een evenwichtige compositie die volgens Sekula

[67] Marien 2014. 281-283.

[68] Marien 2014. 437-438.

[69] Marien 2014. 438.

verwijst naar de F.S.A.-fotograaf Walker Evans. Door zo helder en sober te fotograferen distantieert zij zich volgens Sekula van haar onderwerp. Daarbij wordt de afstand versterkt door de tekst bij de foto: *slang*, een reeks platte woorden en uitdrukkingen, met betrekking tot alcoholisme. Deze opsomming van termen gebruikt Rosler volgens Sekula om de tegenstrijdigheid van taal aan te kaarten: ook al zijn er zo veel manieren om een bepaald concept (dronken zijn) te benoemen, blijft het onmogelijk om daarmee het altijd complexere voorval dat plaatsvindt in de wereld om ons heen volledig te omvatten. Taal komt dus altijd tekort in het uitleggen van de werkelijkheid, wil Rosler de kijker doen geloven.[70]

2.1.3 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary'

Het belang van het aangaan van een 'metakritische' relatie met het documentaire genre beschrijft Sekula in het begin van zijn essay, waarin hij oproept tot 'a critical representational art, an art that points openly to the social world and to possibilities of concrete social transformation.'[71] Het basisprincipe van Sekula's offensief tegen het modernisme in zijn essay is dat kunst een vorm van communicatie is. Zo stelt hij dat bij het maken van kunst niet alleen een fysieke entiteit, maar ook een betekenis wordt geschapen. Het interpreteren van deze betekenis wordt echter beïnvloed door het gedachtegoed van mensen, zegt Sekula. Betekenis is daardoor veranderlijk en allesbehalve universeel, gegeven of vast. Sekula betoogt dat kunst juist door het idee van een objectieve betekenis in dienst kan staan (en staat) van sociale onderdrukking; men kan vasthouden aan een enkele waarheid, één manier om kunst uit het verleden te interpreten, die de heersende klasse legitimeert.[72]

Bovendien noemt Sekula (op lichtelijk cynische wijze) 'de cultus van de privé-ervaring', waarin een strikt persoonlijke, affectieve relatie met cultuur voorop staat, het gevolg van een economie gebaseerd op massaconsumptie. Een emotionele band met kunst, in tegenstelling tot een intellectuele band, maakt volgens Sekula namelijk kunst geschikt om een gewild handelsartikel te worden en zo massaal geconsumeerd te worden. Deze emotionele band met kunst is volgens hem de kern van het modernisme. Wel wil Sekula benadrukken dat creativiteit en emotie een belangrijk deel zijn van kunst en zij niet onderdrukt of genegeerd moeten worden. Zij worden volgens Sekula echter ingezet om sociale onderdrukking mogelijk te maken; kunst die slechts op persoonlijke, affectieve wijze te beleven is, fungeert volgens hem in het huidige systeem als het ware als zoethoudertjes. In deze relatie met cultuur kan geen kennis worden opgedaan over het falen van het kapitalistisch systeem en houdt daarmee dat

[70] Sekula 1978. 867.

[71] Sekula 1978. 862.

[72] Sekula 1978. 859.

systeem juist in stand.[73] Daarbij maakt fotografie volgens Sekula onder het kapitalisme onderdeel uit van wat van waarde wordt geacht door de bourgeois, oftewel wat 'high art' genoemd wordt. Hier is de geldelijke waarde belangrijker dan de waarde van een kunstwerk als communicatiemiddel.[74]

De 'crisis', zoals Sekula de naar zijn idee verpeste toestand van de hedendaagse kunst noemt, is diep geworteld in de maatschappij. Het is namelijk een symptoom van het vergevorderde liberalistische, kapitalistische systeem. Deze crisis (net als elke andere onder het kapitalisme) wordt volgens Sekula gevoed door ongelijkheid, die inherent is aan dit systeem, en kan alleen worden opgelost door het socialisme. Kunstenaars, theoretici, critici en academici moeten daarom het modernisme, dat Sekula ziet als het door het kapitalisme gevormde kunstgenre bij uitstek, mijden. Hoewel vele pretenderen dat het juist neutraal is, is het modernisme dat niet; het dient volgens Sekula de bourgeoiscultuur en de vrije markt.[75]

Volgens Sekula vormen de massamedia het belangrijkste apparaat dat de politieke overheersing door het kapitalisme in stand houdt. Daarnaast ziet hij het kapitalisme zijn greep op 'high art', aan de hand van het formalistische modernisme, vergroten: 'High art is rapidly becoming a specialized colony of the monopoly capitalist media.'[76] Om een einde te maken aan de kapitalistische overmacht in de kunst pleit Sekula voor 'a political economy, a sociology, and a nonformalist semiotics of media.' Dat houdt in dat men politieke, economische en sociale, in plaats van slechts formele aspecten in acht moet nemen bij het consumeren en analyseren van media, waaronder fotografie. Daarbij zegt Sekula dat men reclame moet gaan zien als de taal van het kapitalisme, waarbij duidelijk onthuld moet worden dat deze taal afhankelijk is van een doorgedraaid warenfetisjisme.[77] Met deze basis kan 'a critical representational art that points openly to the social world and to possibilities of concrete social transformation' worden ontwikkeld. Daarnaast moet men volgens Sekula met een nieuw soort pragmatiek werken, een andere toon gebruiken die ruimte biedt voor kritische

[73] Sekula 1978. 859.

[74] Sekula 1978. 860.

[75] Sekula 1978. 860.

[76] Sekula 1978. 861.

[77] Reclame, oftewel de taal van het kapitalisme, beperkt zich in Sekula's redenering niet slechts tot klassieke marketing. Sekula bedoelt dat reclame als onderdeel van communicatiemiddelen (zoals kunst) herkend wordt.

reflectie bij zowel kunstenaar als kijker, en oog hebben voor een breder publiek. Alleen zo, zegt Sekula, kunnen progressieve kwesties effectief tot onderwerp worden genomen.[78]

2.1.3.1 Een hernieuwd documentair genre

Sekula's nieuwe documentaire stijl begint natuurlijk bij het representatief werken. Dat wil zeggen: het werk verwijst niet alleen naar zichzelf, maar beeldt juist de wereld om ons heen af. Vorm zou volgens Sekula namelijk geen doel op zich moeten zijn. Documentaire fotografie is echter volgens hem alleen documentair wanneer het tegen de mythe van de ontegenzeggelijke objectiviteit van de foto ingaat.[79] De enige objectieve, universele waarheid die een foto in zich bergt, is volgens Sekula dat 'iemand of iets ergens was en een foto nam'.[80] Een meer kritische manier om met de betekenis om te gaan, zou het zijn om de manier waarop een beeld tot stand is gekomen te tonen. Sekula neemt het werk van John Heartfield als voorbeeld (afb. 31): zijn werk is dusdanig overduidelijk geconstrueerd, dat het maakproces 'gedeconstrueerd' wordt. Het is namelijk duidelijk te zien welke formele methode hij in zijn werk gebruikt, waardoor de kijker minder voor de gek kan worden gehouden, is de redenering.[81]

Het documentaire genre gaat over zaken die niet louter esthetisch of kunstzinnig hoeven te zijn en kan zo iets van de 'sociale wereld' inzichtelijk maken voor de kijker. Daarvoor moet volgens Sekula wel duidelijk zijn dat het gaat om een geconstrueerd beeld. Daarbij pleit hij voor een kritische evaluatie van het genre, met name in politiek opzicht. Sekula erkent namelijk de potentie van sociale documentaire fotografie rond het begin van de twintigste eeuw om politieke verandering in gang te zetten. Het had echter veelal een dubieus (politiek) doel: het afbeelden van 'de ander' uit morele zelfgenoegzaamheid en de esthetisering van leed. Toch kan niet alles uit het documentaire genre zomaar afgeserveerd worden; veel stond evengoed in dienst van progressieve, sociaaldemocratische politiek. Kijkend naar zowel de prestaties als de tekorten van het genre, is voor Sekula daarom de hamvraag: 'How do we produce an art that elicits dialogue rather than uncritical, pseudo-political affirmation?'[82]

Er gebeurt volgens Sekula ook iets merkwaardigs door de verheffing van fotografie tot 'hoge' kunst. De technologische objectiviteit van de foto maakt plaats voor artistieke subjectiviteit.

---

[78] Sekula 1978. 862.

[79] Sekula 1978. 862.

[80] Sekula 1978. 863.

[81] Sekula 1978. 864.

[82] Sekula 1978. 864.

Documentaire fotografie gaat opeens over de uitdrukkingskracht van de kunstenaar; wat de foto voorstelt is ondergeschikt aan hoe de kunstenaar daarmee verbonden is.[83] Als voorbeeld van deze 'verheffing' van fotografie en de fotograaf geeft Sekula het werk van Diane Arbus (1923-1971, afb. 32). Enerzijds worden haar foto's als objectieve documenten gezien; volgens Sekula worden haar portretten gezien als 'transparante' drager van het onderwerp en worden zij geacht de psyche van de geportretteerden goed te vangen. Anderzijds ziet men in de foto's een reflectie van de psyche van de auteur; het gaat meer om de fotograaf dan om het onderwerp dat zij afbeeldt. Haar onderwerpen zijn alleen relevant op de manier waarop zij iets over Arbus zeggen. Sekula verklaart dit door te zeggen dat massacommunicatie 'gedepolitiseerd' is; de consument is passief en staat ver van politieke actie af.[84] Daarbij geldt volgens Sekula dat een groot deel van *high culture* 'geneutraliseerd is door het formalisme': er wordt alleen waarde gehecht aan de vormen zelf, niet aan wat zij representeren. Alles is zo op dezelfde manier (gemakkelijk) te lezen, waardoor het uiteindelijk gemakkelijker te verkopen is. De foto is daarom in Sekula's optiek verworden tot slechts een gewild handelsobject, waarbij context en sociale betekenis geen rol meer spelen en formalisme de overhand heeft. Sekula wil de 'ultimate semantic poverty' als gevolg van het formalisme voorkomen door de foto juist een politieke betekenis te geven.[85]

Sekula's algemene principes voor zijn nieuwe documentaire stijl zijn als volgt samen te vatten. Ten eerste kent documentair werk geen absolute waarheid, maar ontleent het betekenis aan de wereld buiten het kunstwerk (en is dus expliciet politiek). Ten tweede vindt in het werk een mate van deconstructie plaats om de illusie van de veronderstelde objectiviteit van het medium te ontwapenen. Ten derde moet de nieuwe documentaire stijl breken met het dubieuze reformistische doel en de esthetisering van leed van het traditionele sociale documentaire genre.[86]

2.1.4 Gevolgen van *New Documentary* op vorm

De nieuwe documentaire aanpak zoals beschreven door Sekula heeft formele gevolgen. Sekula zelf beschrijft in zijn essay hoe de enkele kunstenaars die al grotendeels in de nieuwe documentaire stijl werkten, veelal gebruikmaakten van uitvoerige onderschriften. Zij gebruiken tekst vooral om meer te kunnen bieden dan alleen de informatie die een foto met zich draagt. Deze combinatie van foto en tekst vindt volgens Sekula in principe altijd plaats

[83] Sekula 1978. 864.

[84] Sekula 1978. 865.

[85] Sekula 1978. 866.

[86] Young 2018. 2.

binnen een langere verhalende structuur. Hij heeft het dan echter nadrukkelijk niet over foto-essays; dat vindt hij maar een clichérijk genre dat nauw verwant is aan fotoadvertenties. Foto-essays zijn namelijk esthetisch vormgegeven met het onderliggende doel om tijdschriften te verkopen; die zijn vlot te lezen en bevatten veel prikkels.[87]

Een belangrijk doel van de nieuwe documentaire stijl is, volgens Sekula, om een andere (meer kritische) verhouding tussen kunstenaar, 'media worker' (= maker in elk soort medium) en publiek te bewerkstelligen. Sekula denkt niet dat massacommunicatie (die in dienst staat van de consumptiemaatschappij) zomaar zal veranderen. Massacommunicatie is namelijk volgens hem voor het grootste deel éénrichtingsverkeer waarmee de 'keuzes' van de consument worden beïnvloed. Hierbij is geen ruimte voor het bespreken van maatschappelijke problematiek. Hij is daarom van mening dat verandering het beste in gang gezet kan worden door 'marginal spaces' te gebruiken. Onder deze 'marginal spaces' schaart hij vakbondshuizen, buurtcentra, kerken, middelbare scholen, universiteiten en openbare musea; op deze plekken is juist wel de ruimte om maatschappelijke problematiek te bespreken. Daarbij zegt hij dat fotografen zich moeten toeleggen op 'vulgar' en 'impure' presentatiewijzen zoals diavoorstellingen ('slide shows').[88]

'Live slide shows' zijn volgens Sekula in politieke zin het meest effectief, maar zijn dat alleen wanneer het publiek bestaat uit mensen 'die meer dan alleen een esthetische relatie hebben met het onderwerp.'[89] Diavoorstellingen zijn op deze manier volgens Sekula namelijk een geschikt medium om politieke betrokkenheid aan te jagen bij het publiek. Hij geef het voorbeeld van meerdere 'cultural workers' die diavoorstellingen gebruiken voor politieke doeleinden. Hun diavoorstellingen waren specifiek bedoeld voor werkende mensen.[90] Eén persoon die Sekula noemt, is Bruce Kaiper, een kunstenaar en activist die werkzaam was in Oakland, Californië. Kaiper wordt in Sekula's essay slechts kort genoemd (zonder titel van werk), maar het is te achterhalen dat onder andere naar Kaipers diavoorstelling *We Are Not Happy Robots* (1976) verwezen werd. Hij maakte de diavoorstelling voornamelijk met een educatief en sociaal-politiek doel in gedachten. Het werk ging over moderne productieprocessen en de scheiding van fysieke en intellectuele arbeid en was bedoeld getoond te worden tijdens de lunchpauze van werknemers op diverse plekken. Kaiper affilieerde zich als kunstenaar met zijn doelgroep; een kunstenaar is evengoed een arbeider. Bovendien blijkt

[87] Sekula 1978. 866-867.

[88] Sekula 1978. 877.

[89] Sekula 1978. 879.

[90] Sekula 1978. 877.

dat uit de wij-vorm die hij gebruikt in de titel.[91] Sekula doet in zijn essay verder geen uitspraken over waarom hij de diavoorstelling politiek effectief vindt. Een mogelijke verklaring is dat een diavoorstelling zich goed leent voor het geven van verbale uitleg en dus voor een betrokken publiek (dat Sekula zo belangrijk vindt) daadwerkelijk gepresenteerd kan worden, zoals de 'informele presentaties' die het uitgangspunt waren van *Aerospace Folktales* en *This Ain't China*.[92] In het geval van Sekula's *Untitled Slide Sequence* wordt echter geen verbale uitleg geven. Wellicht moet de 'live' diavoorstelling slechts als voorstel en niet als strikt voorschrift van Sekula gezien worden. Hij zegt namelijk nadat hij diavoorstellingen noemt: 'but formal questions can only follow a more fundamental re-definition of political priorities'; de politieke insteek is in de eerste plaats belangrijk, daarna kan gekeken worden naar vorm.[93]

Over zijn eigen werk (van voor en rond 1978, de tijd dat dit essay gepubliceerd werd) zegt Sekula dat de 'relationships between wage-labor and ideology, between material demands and our imaginary coming-to-terms with those demands' centraal staan. Hij gebruikt autobiografisch materiaal, maar houdt daarbij wel een bepaalde 'sociologische afstand'. Zo past het werk beter binnen het genre. Bovendien kan hij, doordat hij over bekende onderwerpen vertelt, beter representatieve kunst creëren. Hij zegt ook dat hij vaak verhalen 'construeert' rondom 'crisissituaties', zoals werkeloosheid. In deze situaties biedt ideologie volgens hem nauwelijks een uitleg van de wereld, 'tenzij men al het ergste verwacht.'[94] Sekula noemt *Aerospace Folktales* als zo'n verhaal met autobiografisch materiaal. Sekula laat verder weten dat zijn werk bestaat uit lange, behandelde opeenvolgingen van foto's. Deze zijn vaak opgedeeld in 'shots' van verschillende lengtes die afgewisseld worden door lange 'romanachtige' teksten en interviews. Voor zijn foto's leent Sekula bewust de vormentaal uit vele verschillende bronnen. Om het verhaal te vertellen, wisselt hij tevens tussen fictieve en documentaire modi. Hierbij zijn Sekula's teksten en foto's de ene keer fictief, geënsceneerd en soms zelfs theatraal; in het geval van *This Ain't China* voerde hij bijvoorbeeld voor de camera een toneelstukje over een revolutie op. Anderzijds vormt het grootste deel van de foto's en de tekst uit *Aerospace Folktales*, zoals het interview, documentair, non-fictief materiaal. Sekula noemt dat zowel *Aerospace Folktales* als *This Ain't China* aan muren zijn

[91] Tammens 2016.

[92] Sekula 1984. 106, 176.

[93] Sekula 1978. 877.

[94] Sekula 1978. 877

tentoongesteld, in boekvorm zijn uitgegeven en, 'most effectively in a political sense', als diavoorstelling zijn getoond aan een publiek dat iets met het onderwerp van doen had.[95]

2.2 Sekula's stijl

In *Sympathetic Materialism: Allan Sekula's Photo-Works, 1971-2000* beschrijft Benjamin J. Young een aantal andere esthetische gevolgen van Sekula's hernieuwde documentaire stijl. Ten eerste noemt Young, net als Sekula zelf, dat zijn foto's in formele zin veel uit elkaar lopen. Hierdoor is er geen sprake van een herkenbare 'signature style' van de kunstenaar. Het heeft volgens Young tevens als gevolg dat een 'continual shifting between multiple formats, perspectives, and views' plaatsvindt. Oftewel: geen foto of tekst spreekt voor zich, maar hun betekenis is afhankelijk van het verband tussen foto's onderling, foto's en tekst, en tekst onderling. Volgens Young doet Sekula dat omdat hij vindt dat men het 'zelfvoorzienende, compositorisch verenigde beeld' niet kan vertrouwen. Ook vermijdt Sekula het 'technisch perfectioneren' van zijn foto's, omdat hij, in tegenstelling tot sommige tijdsgenoten, niet gelooft dat daarmee objectiviteit bereikt kan worden. Voor veel kijkers zullen de foto's daarom wellicht wat slordig overkomen; ze hebben qua vorm en techniek veel weg van fotojournalistiek en straatfotografie. Dit heeft ook te maken met de handzame camera's die Sekula (in het geval van *Fish Story*) gebruikte en de weinig optimale weersomstandigheden waarin hij koos te fotograferen. Daarvan zijn veelal perspectivisch ondiepe foto's met weinig grote verschillen in scherptediepte het gevolg. Het idee is dat foto's daarmee niet hun herkomst verhullen, maar juist meer aandacht vestigen op de positie van de fotograaf en de limieten van de apparatuur; dat wil zeggen dat Sekula laat zien hoe foto's eruit zien zonder dat een fotograaf extra moeite doet om de zwaktepunten die het medium eigen zijn, zorgvuldig te maskeren.[96]

In de inleiding van *"Disassembled" Images: Allan Sekula and Contemporary Art*, een verzamelwerk van essays, schrijven Alexander Streitberger en Hilde van Gelder dat het Sekula's expliciete wens was om zijn oeuvre zo complex te laten zijn als de wereld die hij onderzocht. Het met opzet creëren van bepaalde moeilijk te achterhalen verbanden in zijn werk, was deel van het artistieke spel dat hij speelde. In bijvoorbeeld *Aerospace Folktales* combineerde hij alle narratieve elementen (geluid, tekst en beeld) op een onverwachte manier; het resultaat noemde hij een 'disassembled movie'. Deze complexiteit bevordert echter de leesbaarheid van het werk niet. Sekula verwachtte wel een investering van zijn publiek. Dit

[95] Sekula 1978. 879.

[96] Young 2018. 118.

‘verstoppertje spelen’ met zijn lezers en kijkers was voor hem noodzakelijk om hen het gevoel van absurditeit van globalisering mee te geven.[97]

Ook Buchloh merkt in zijn gesprek met Sekula in 2003 op dat het werk van Sekula als moeilijk leesbaar ervaren kan worden. Het aan de ene kant documentaire en andere kant deconstruerende karakter roepen namelijk spanningen op binnen het werk.[98] Sekula legt uit dat hij de onleesbaarheid van zijn werken wijt aan ‘sociologische redenen’ (wat deze redenen precies zijn, vertelt hij niet) en de ‘institutionele blindheid, onverschilligheid of vijandigheid jegens [niet-modernistisch] fotografisch werk’; men heeft niet de juiste middelen tot zijn beschikking om het werk goed te kunnen begrijpen. Daarnaast vraagt hij zich af hoe veel leesbaarder zijn werk was geweest als hij duidelijker verwees naar de ‘modernist filiations’ in het werk. In dat geval zou het werk een stuk minder relevant zijn, vertelt Sekula.[99] Hij geeft toe dat niet iedereen Walker Evans zal herkennen in zijn foto’s. Toch heeft hij in het algemeen de ‘structurele’ elementen van zijn werk voor de oplettende kijker bedoeld. De enige personen die zijn werk inderdaad niet zullen kunnen lezen, schetst Sekula als volgt: ten eerste zijn dat mensen die het moeilijk vinden om een opeenvolging foto’s met een ‘quasi-narratieve’ structuur te herkennen en begrijpen als zodanig. Ten tweede zijn dat mensen die ‘alleen een verhaal snappen in boekvorm’. Ten slotte zijn dat modernisten die kunst over het alledaagse afkeuren.[100] Ondanks Sekula’s doordachte redenering, is het voor te stellen dat niet iedereen zich hierin kan vinden, of dat sommigen hierin zelfs enige arrogantie bespeuren.

2.3 Keuze voor presentatiewijze

Zoals Sekula in zijn essay zegt, zijn diavoorstellingen onder de juiste omstandigheden het meest ‘politiek effectief’. Zo maakten diavoorstellingen deel uit van oorspronkelijke versies van *Aerospace Folktales* en *This Ain’t China*,[101] en later ook van de tentoonstelling van *Fish Story*. Toch brengt hij, tot zo ver bekend is, slechts één werk volledig uit als ‘slide show’: *Untitled Slide Sequence*. Het was wel een gedachte van Sekula om *Aerospace Folktales* in z’n geheel een diavoorstelling te maken, maar hij wilde de verschillende elementen (beeld, geluid en tekst) toch liever gescheiden houden. Behalve voor diavoorstellingen heeft Sekula met name ook aandacht voor het fotoboek als drager. In het interview met Buchloh vertelt Sekula over zijn interesse in fotoboeken. Hij laat weten dat hij al vroeg bekend was met Ed Ruscha’s

[97] Streitberger 2019. 10.

[98] Sekula 2003. 35.

[99] Sekula 2003. 36.

[100] Sekula 2003. 37.

[101] Sekula 1978. 877, 879; Sekula 1984. 106, 176.

fotoboeken, met name *Some Los Angeles Apartments* (1965) en *Real Estate Opportunities* (1970). Tijdens zijn studie werkte hij in de bibliotheek van de universiteit. Daar kwam hij in aanraking met nog meer 'photographic books'. Hij vertelt dat de fotoboeken van Eadweard Muybridge, Walker Evans en James Agee, Richard Avedon en James Baldwin, Dorothea Lange en Paul Taylor, Diane Arbus, Larry Clark, August Sander, en Kurt Tucholsky en John Heartfield een blijvende indruk op hem maakten.[102]

Met *Aerospace Folktales* zegt Sekula zich bewust te zijn geworden van de 'noodzaak' van montage en het creëren van opeenvolgingen van tekst, foto's en stemmen (audio). Dit schaart hij onder wat hij 'the strategy of the "disassembled movie"' noemt.[103] In een interview met de Spaanse kunstcriticus en -historicus Carles Guerra vertelt Sekula over het feit dat hij *Aerospace Folktales* eerst als diavoorstelling had willen maken. Hij begon tijdens het proces echter 'the autonomy and inherent complexity of the "image track" and the "voice track"' te bewonderen, waarna hij in plaats daarvan van het werk een *disassembled movie* maakte. Hij geeft toe dat het misschien wat oneerlijk was om het zo te noemen, aangezien het nooit een film was. Het zou volgens hem een 'subcinematic synthesis' zijn geweest, maar nu, door de 'analytical separation of image and spoken voices', is het een *disassembled movie*.[104]

Sekula vraagt zich daarbij af hoe hij de afstand in tijd en thema tussen foto's kan weergeven. Waar dit in films met verschillende 'shots' werd geregeld, moet hij een oplossing vinden voor foto's die aan een muur hangen of op een pagina staan. Sekula zegt daarom aandacht te besteden aan intervallen en het creëren van tussenruimtes. Bovendien zegt hij zich te interesseren in de manier waarop film doorgaans door middel van 'film stills' wordt gerepresenteerd in literatuur. Hierbij staat één foto voor de hele film. Met deze logica, zegt Sekula, kan men een aantal foto's, die samen een 'shot' zouden vormen, aan de muur hangen, waarbij een ruimte tussen hen het einde van het ene en het begin van het volgende shot betekent. Volgens Sekula kan dus op een muur door middel van ruimte de tijdsdimensie van film nagebootst worden. Door verschillende momentopnamen uit een film te combineren, wil de fotograaf voorbij gaan aan het ogenschijnlijke 'illustratieve' van een *film still*.[105]

In 1998 wordt ter gelegenheid van een overzichtstentoonstelling van Allan Sekula's werk in het Nederlands Foto Instituut een gesprek tussen de fotograaf en Frits Gierstberg, curator en

[102] Sekula 2003. 23.

[103] Sekula 2003. 25.

[104] Sekula 2014. 132.

[105] Sekula 2014. 132-133.

fotohistoricus, gepubliceerd. Daarin noemt Gierstberg drie ruimtes die corresponderen met de presentatiewijzen die Sekula gebruikt in zijn werk: de galerie, de leeszaal en de projectiezaal. Deze 'symboliseren' volgens hem ook de plaatsen waar Sekula respectievelijk als fotograaf, schrijver en docent werkt. Sekula reageert hierop door te zeggen dat fotografie altijd tussen literatuur, schilderkunst en film in valt. Hij zegt dat hij moet werken met 'de onzuiverheid van drie typen van ruimte' omdat hij kiest om vast te houden aan de 'beperktheid en openheid van fotografie'. De schilderijengalerie, de leeszaal en de projectiezaal hangen voor hem samen met onzuivere presentatiewijzen. Sekula bedoelt met 'onzuiver' dat elke manier van presenteren tekort schiet in het compleet weergeven van de wereld die is vastgelegd met de te presenteren fotografie.[106]

Sekula vraagt zich af wat de 'politieke en esthetische implicaties' zijn van deze presentatiewijzen. Volgens hem bestaat de verleiding 'om het beeld tot het model van de tekst en de tekst tot het model van het beeld te reduceren', die door de auteur moet worden weerstaan. Sekula geeft twee oplossingen die hij hanteert voor het werken met deze 'onzuivere' presentatiewijzen. De eerste is het toepassen van sequentie (= een fotografische reeks; opeenvolging van beelden). De sequentie staat tegenover het archief en de serie: 'het dominante institutionele model voor de ordening van foto's in hersorteerbare groepen.' Sekula zegt dat een serie, een 'bureaucratische model', onderdeel kan zijn van een sequentie, maar niet andersom. De foto's in een serie zijn volgens Sekula namelijk gelijk en onafhankelijk van elkaar, wat ze geschikt maakt voor verkoop; de afwezigheid van één enkel beeld heeft geen invloed op diens eigen of de collectieve betekenis. De foto's in een sequentie hebben daarentegen meer onderlinge samenhang, betoogt Sekula. Daardoor kunnen zij volgens hem fungeren als roman of film; zij 'functioneren op een hoger en complexer niveau van formele eenheid'. Het is wel mogelijk om onbewust een sequentie aan te zien voor een serie, zegt Sekula. In tegenstelling tot de film heeft de sequentie een 'open karakter', terwijl bij film de formele eenheid wordt bevestigd door de projector. Een sequentie moet een duidelijk begin en een eind hebben om het als zodanig herkenbaar te laten zijn, vindt Sekula. De sequentie verschilt daarbij van de roman door de 'visuele-verbale heterogeniteit' van de eerstgenoemde.[107]

---

[106] Gierstberg 1998. 12-13. Hoewel Gierstberg en Sekula het hier hebben over verschillende presentatieruimten, zijn deze als ruimten niet altijd gescheiden in het werk van Sekula, zoals de hantering van deze termen wellicht doet vermoeden. Sekula gebruikt vaak genoeg dezelfde ruimte waarin gelezen en gekeken wordt, zie bijvoorbeeld *This Ain't China* en *Meditations on a Triptych*.

[107] Gierstberg 1998. 13.

De tweede oplossing die Sekula noemt, is het werken met ‘respect voor de afstand tussen woord en beeld’. Lezen en kijken zijn namelijk twee andere manieren om informatie op te nemen en zorgen voor verschillende ervaringen. In zijn tentoonstellingen creëerde hij om die reden fysieke afstand tussen foto’s en de bijschriften of tekst die daarbij hoort. Zo zorgde Sekula ervoor dat het kijken het lezen opvolgde of andersom, maar dat het niet tegelijk gebeurde. Niet alleen door de afstand, maar ook door de ‘zekere frustratie van het verband tussen woord en beeld’ worden deze processen gescheiden. Met een afbeelding die losstaat van diens bijschrift heeft de kijker de kans om ‘kennis te maken’ met het beeld zonder beïnvloed te worden door de bijbehorende achtergrondinformatie. Uiteindelijk, zo beschrijft Sekula, was het zijn bedoeling om de kijker ‘uit te nodigen zich zonder vastgesteld doel te bewegen’ tussen lezen en kijken.[108]

Daarbij noemt Sekula nog wat hem aanspreekt aan projectie: ‘Tegelijkertijd hebben de geprojecteerde beelden een voorbijgaande, lumineuze en picturale aanwezigheid en schaal die, bij de juiste technische omstandigheden, het idee van de statische en commercieel ogende lichtbak op een bescheiden manier terzijde schuiven.’ Sekula verwijst hier naar de lichtbakken die voor reclame worden gebruikt; een diavoorstelling vertoont enige gelijkenis met lichtreclame, maar is voor Sekula voldoende verschillend om het effectief te kunnen gebruiken in zijn werk.[109] Young probeert ook Sekula’s keuze voor presentatiewijzen te verklaren. Hoewel Sekula zich heeft laten inspireren door conceptuele fotografie, is hij volgens Young niet meegegaan in de neiging om zichzelf als auteur zo ver mogelijk te verwijderen van de kunst die hij maakte. Dat Sekula bovendien geen technische perfectie nastreeft, betekent niet dat Sekula totaal onverschillig is in het afwerken van vormelementen. Sekula erkent de tekortkomingen van het beeld volgens Young door meerdere beelden in een opeenvolging te plaatsen. Daarbij wordt betekenis namelijk niet ontleend aan één enkel beeld, maar aan de ruimte tussen meerdere. Dit maakt dat Sekula zich heeft toegelegd op drie dragers die opeenvolging van foto’s mogelijk maken: de diavoorstelling (een medium dat tussen film en de individuele foto inzit) enerzijds en het boek en de ‘foto-tekstinstallatie’ (tentoonstelling) anderzijds. In het boek en de tentoonstelling groepeert Sekula vaak twee à drie foto’s. Afgezien van het feit dat een *spread* dat aantal toestaat, laat Sekula zijn foto’s doorgaans op een formaat afdrukken waarbij vanaf één punt ongeveer dat aantal redelijk (tegelijkertijd) te zien is.[110]

---

[108] Gierstberg 1998. 13-14.

[109] Gierstberg 1998. 14.

[110] Young 2018. 118-119.

Volgens Sekula zijn in de hedendaagse kunst korte teksten de norm omdat dat past binnen het gedrag dat een museumruimte afdwingt: kijken. Om het lezers gemakkelijker en aantrekkelijker te maken om zijn langere en meer complexe teksten te lezen, voegde Sekula stoelen toe aan zijn tentoonstellingen (afb. 33). In het geval dat lange teksten wel staande worden gelezen, moeten zij volgens Sekula de aandacht van de toeschouwer wel direct kunnen trekken. Dat kan aan de hand van 'een raadselachtige of misschien zelfs absurde uitspraak' en presentatie 'in een grafische vorm die duidelijk is en niet afleidt bij het lezen'. Sekula laat weten: 'Het comfort en de intelligentie van de lezer moeten worden gerespecteerd.'[111]

In een aantal werken van Sekula zijn deze gedachten over de verhouding tussen tekst en beeld, en hoe hen te positioneren terug te vinden. Bij *Aerospace Folktales*, waarin hij gebruik maakte van een aantal opgenomen stemmen, waren deze stemmen alleen goed te horen wanneer men ervoor ging zitten. In het geval van *Meditations on a Triptych* (1973, afb. 34) moest de lezer juist steeds het lezen onderbreken om te kijken naar de foto's uit het triptiek. Hoewel de tekst op afstand van het triptiek moest worden gelezen, creëerde de tekst wel de behoefte om meteen naar de foto's te kijken. Bij *War Without Bodies* (1991/1996) kan de toeschouwer gaan liggen op een legerveldbed om een *Life*-tijdschrift te lezen, zoals een soldaat uit de Twee Wereldoorlog ook zou hebben gedaan. Sekula's doel was naar eigen zeggen 'om de relatie tussen lezen en kijken te "vervreemden" op een heel concreet niveau.'[112]

Waar Sekula met *Aerospace Folktales* ervoor kiest om naar eigen zeggen een 'disassembled movie' te maken, heeft hij ook daadwerkelijk een aantal films gemaakt. In het begin waren dat uitsluitend enkele korte films: *Performance under Working Conditions* (1973, twintig minuten), *Talk Given by Mr. Fred Lux at the Lux Clock Company manufacturing plant in Lebanon, Tennessee, on Wednesday, September 15, 1954* (1974, vijfentwintig minuten) en *Reagan Tape* (1981, tien minuten). Pas in 2001 pakte hij de draad weer op met het drie kwartier durende *Tsukji*, een film over de grootste vismarkt ter wereld te Tokyo. Vanaf dat moment maakt hij nog enkele films, waaronder twee *feature films* die beide de zee in verhouding tot arbeid als thema hebben: *The Lottery of the Sea* (2006, 179 minuten) en *The Forgotten Space* (2010, 112 minuten). De meest recente van deze twee is het meest bekend; *The Forgotten Space* werd op verschillende filmfestivals getoond en was verbonden aan enkele Europese televisieomroepen, waaronder de VPRO.[113]

---

[111] Gierstberg 1998. 14.

[112] Gierstberg 1998. 14-15.

[113] Allan Sekula Studio, *Filmography*, (z.d.). Laatst geraadpleegd op 30 juli 2021 via https://www.allansekulastudio.org/filmography.html

2.4 Allan Sekula en het fotoboek

Los van *Fish Story* brengt Sekula een groot aantal boeken uit. Zoals Sekula in zijn essay laat weten, zijn boeken ook onderdeel van zijn werk. Hierbij noemt hij *This Ain't China* en *Aerospace Folktales* in het bijzonder, die beide volledig op papier zijn gezet door Sekula (afb. 17). Ook maakten meerdere boekjes deel uit van *This Ain't China* (afb. 21). Dit waren echter geen publicaties. Voor *Fish Story* werd alleen Sekula's nagenoeg even bekende verzamelwerk *Photography Against the Grain* in oplage uitgegeven. Net als het latere *Dismal Science: Photo Works 1972-1996* uit 1999 gaat het hier om boeken met het uiteenlopende werk (foto's dan wel essays) van Sekula en niet om een volledig samenhangend fotoboek zoals *Fish Story*; een origineel werk in boekvorm in oplage uitgegeven als het ware. De rest van Sekula's oeuvre bestaat uit boeken die ter gelegenheid van tentoonstellingen werden uitgegeven, zoals *Dead Letter Office* (1998) en *Performance under Working Conditions* (2003). Beide (en andere vergelijkbare) uitgaven worden in het C.V. van Sekula onder zijn boeken geschaard, ook al zijn het in feite tentoonstellingscatalogi. In het geval van *Dead Letter Office* is dat ingewikkelder: dit boek is ter gelegenheid van de overzichtstentoonstelling *Dismal Science: Photo Works 1972-1996* uitgegeven door het Nederlands Fotografisch Instituut. Hoewel een gelijknamig werk van Sekula onderdeel van deze overzichtstentoonstelling was, had die expositie dus ook een eigen boek met dezelfde naam als de overzichtstentoonstelling.[114]

Twee met *Fish Story* vergelijkbare projecten gingen vooraf aan dit fotoboek. *Sketch for a Geography Lesson* (1983) en *Geography Lesson: Canadian Notes* (1985-6) kunnen worden geduid als de eerste twee delen uit Sekula's geografisch-economische trilogie. Deze sluit Sekula uiteindelijk af met het meest uitvoerige *Fish Story*.[115] Niet alleen wat invalshoek betreft zijn de projecten vergelijkbaar: met de trilogie begint Sekula zijn projecten voor het eerst volledig met kleurenfoto's te realiseren, terwijl hij daarvoor vrijwel alleen in zwart-wit werkte.[116] Bovendien is *Geography Lesson: Canadian Notes* (zover bekend) het enige andere werk dat hij als fotoboek daadwerkelijk uitgaf. Hoewel dit werk al voor *Fish Story* af was, werd het fotoboek echter pas een decennium later (in 1997) gepubliceerd, na *Fish Story*.[117] Wel werd in 1988 een sterk ingekorte versie als artikel uitgegeven.[118] *Canadian Notes* is niet alleen in thematiek, maar ook in opzet vergelijkbaar met *Fish Story*: het fotoboek bevat

[114] Allan Sekula's C.V. Laatst geraadpleegd op 17 juli 2021 via www.allansekulastudio.org/cv.html

[115] Roberts 2012.

[116] Young 2018. 118.

[117] Allan Sekula's C.V.

[118] Sekula 1988.

eveneens een cultuurhistorisch essay waarin Sekula in dit geval de manier waarop de mijnindustrie in de geschiedenis is afgebeeld, poogt te onderzoeken.[119] Het is niet duidelijk of de eerste *Geography Lesson* uit 1983 op papier is uitgegeven, maar dit werk wordt net als *Canadian Notes* omschreven als 'two longer essay works' en bevat eenzelfde combinatie van tekst en fotografie.[120]

[119] Sekula 2002. 155.

[120] Young 2018. 117.

Hoofdstuk 3: *Fish Story*

In de jaren ’80 verbreedde Sekula de focus in zijn werk. Waar hij met *Untitled Slide Sequence*, *Aerospace Folktales* en *This Ain’t China: A Photonovel* verhalen putte uit zijn eigen omgeving, richtte hij zich met zijn trilogie van *Geography Lessons* op de sociale wereld buiten zuidelijk Californië. In 1983 ging hij naar West-Duitsland en nam hij met *Geography Lesson* de militaire agressie van de Verenigde Staten onder Ronald Reagan tijdens de Koude Oorlog tot onderwerp. In 1985-1986 volgde het tweede deel uit de trilogie: *Geography Lesson: Canadian Notes*. Hierbij richtte Sekula zich op de industriële economie van Canada en haar beladen relatie met de Verenigde Staten. Met *Fish Story* werd de trilogie afgesloten.[121]

Van 1988 tot 1995 werkte Sekula aan *Fish Story*. In het gesprek tussen Allan Sekula en Benjamin Buchloh vertelt de kunstenaar hoe hij kon beginnen aan het project: ‘I was working entirely outside the gallery system’. Dat kwam doordat hij, naar eigen zeggen, ‘red-baited’ was; hij moest zijn positie als universitair docent verlaten vanwege zijn antikapitalistische sympathieën. Hij was daarop vanaf 1987 vrij van verplichtingen: er waren geen geplande tentoonstellingen of publicaties op de korte termijn. Daardoor kon hij zijn tijd wijden aan een langduriger onderzoek: *Fish Story*.[122] Tegen Frits Gierstberg vertelde Sekula bovendien dat *Fish Story* deels voortkwam uit een ongenoegen over ‘een in toenemende mate verstard academisme van hogere theorievorming’ en ‘de speculatieve kunstmarkt van het Reagan-tijdperk van de jaren tachtig’; Sekula wilde niet meer als kunstenaar en criticus door het leven, maar als fotograaf en schrijver.[123] Met die overtuiging begon Sekula aan zijn meest intensieve en omvangrijke onderneming uit zijn oeuvre.

Vanaf het begin moest *Fish Story* al een boek én een tentoonstelling worden.[124] Toch kon Sekula het project pas in 1993, toen hij (financiële) steun van het toenmalige Witte de With, centrum voor hedendaagse kunst in Rotterdam kreeg, gerealiseerd zien worden.[125] Voordat Sekula de definitieve versie van *Fish Story* liet tentoonstellen en publiceren, werd een aantal van zijn hoofdstukken, al naar gelang zij af kwamen, eerder getoond. Sekula paste de eerste twee hoofdstukken een aantal keer aan voor de verschillende tentoonstellingen. Ook het essay ‘Dismal Science’, dat onderdeel is van het project, werd bij verschillende (internationale)

[121] Roberts 2012.

[122] Sekula 2003. 43-44.

[123] Gierstberg 1998. 9.

[124] Sekula 1995/2018. 202.

[125] Sekula 2004. 156.

instellingen gepresenteerd door Sekula en kende meerdere versies voordat Sekula het in 1995 voltooide. Het geheel werd voor het eerst getoond op 21 januari 1995 bij Witte de With waar het zo'n twee maanden te zien was. Daarna reisde het door naar de andere Europese havensteden Stockholm, Glasgow en Calais.[126] Sekula koos specifiek voor deze havensteden omdat hij vond dat er een connectie moest zijn tussen het publiek en het onderwerp van de kunst.[127]

De tentoonstelling *Fish Story* bestond uit 105 foto's en zesentwintig tekstpanelen verdeeld in zeven hoofdstukken. De tentoonstelling bevatte tevens twee diavoorstellingen, *Dismal Science* (1989-92) en *Walking on Water* (1990-95), met elk tachtig dia's, waarbij iedere dia vijftien seconden getoond werd.[128] Sekula zegt hierover: '"Dismal Science" (1989/92) follows several days of movement along the Rivers Tyne and Clyde, the great spaces of British and Scottish shipbuilding during the first and second industrial revolution. […] "Walking on Water" (1990/95) follows a similar movement between Warsaw and Gdansk, the "Glasgow" of the former socialist bloc.'[129] Het fotoboek telt 204 pagina's, zeven hoofdstukken, een epiloog, een tweedelig essay van Sekula's hand ('Dismal Science Part 1 & 2') en een afsluitend essay over de kunstenaar, geschreven door Benjamin Buchloh ('Allan Sekula: Photography between Discourse and Document'). Het laatstgenoemde essay was alleen in het boek te vinden.[130] De zeven hoofdstukken met foto's zijn respectievelijk: 'Fish Story', 'Loaves and Fishes', 'Middle Passage', 'Seventy in Seven', 'Message in a Bottle', 'True Cross' en 'Dictatorship of the Seven Seas'. Deze hoofdstukken bevatten in totaal 96 foto's met bijschriften en tellen, los van de pagina's met bijschriften, zeventien tekstpanelen. De hoofdstukken in *Fish Story* zijn geografisch georganiseerd. Het fotoboek begint met foto's uit New York, waarna de 'reis' wordt gemaakt naar de haven van Los Angeles. Daarna, in het eerste hoofdstuk 'Fish Story', 'reizen' we met Sekula mee naar Rotterdam. Het tweede hoofdstuk 'Loaves and Fishes' bevat grotendeels foto's uit de Poolse havenstad Gdansk, maar ook uit Warschau, waarna ook weer teruggekeerd wordt naar Rotterdam. Het derde hoofdstuk 'Middle Passage' bevat een reportage van een oversteek van Rotterdam naar New York op een Koreaans schip. De Koreaanse scheepswerf waar deze boot zou kunnen zijn gemaakt, wordt in hoofdstuk vier ('Seventy in Seven') bezocht. In het vijfde 'Message in a Bottle' en zesde hoofdstuk 'True Cross' passeren respectievelijk Spanje en Mexico de revue. In het zevende en tevens laatste

[126] Sekula 1995/2018. 202.

[127] Sekula 2003. 47.

[128] Roberts 2012.

[129] Sekula 1995/2018. 202.

[130] Sekula 1995/2018. 202.

hoofdstuk (‘Dictatorship of the Seven Seas’) wordt teruggegaan naar de haven van Los Angeles, maar deze keer via Hong Kong.[131]

Het epiloog bevat een afbeelding (die Sekula overgenomen heeft uit een krant) en een citaat (afb. 35) die in de tentoonstelling de proloog vormden van de diavoorstellingen *Dismal Science* en *Walking on Water*. Voor het essay van Buchloh, op pagina 188, staat nog een foto van de tentoonstellingsruimte met ‘Loaves and Fishes’ ten tijde van de *Documenta 11* in 2002 waar *Fish Story* opnieuw getoond werd (afb. 36). De oorspronkelijke Engelstalige uitgave van 1995 werd door Richter Verlag (Düsseldorf) en Witte de With (Rotterdam) uitgegeven. Een tweede editie voor de *Documenta* van 2002 in Kassel werd eveneens uitgegeven door Richter Verlag. Hierbij werd ook een Duitstalige versie met de titel *Seemannsgarn* uitgebracht. Ik gebruik voor dit werkstuk de heruitgave uit 2018 van MACK te Londen. Voor de opmaak van het fotoboek werkte Sekula samen met Catherine Lorenz, een grafisch ontwerper gespecialiseerd in kunstboeken die is gevestigd in Los Angeles.[132]

3.1 Inhoud

3.1.1 Sekula’s *critical realism*

In zijn artikel ‘Production in View: Allan Sekula’s Fish Story and the Thawing of Postmodernism’ schrijft Bill Roberts over de, in verhouding tot de staat van de kunstwereld indertijd, afwijkende artistieke positie die Allan Sekula met *Fish Story* inneemt. Hij noemt *Fish Story* ‘ambitieus’: deels vanwege de complexiteit en omvang, maar ook vanwege de postmoderne tendens die heerste in de kunstwereld van de jaren ’80 en ’90. De dominante postmodernistische (kunst)theorie van toen was gestoeld op de ideeën van Baudrillard over *simulacra* en simulatie. Hierbij is het idee dat de wereld (over)verzadigd is met media, waarbij *simulacra*, schijnbeelden (kopieën zonder origineel), het verband tussen de realiteit en de representatie daarvan verstoren. Roberts betoogt dat Sekula zich tegen de ‘cynische’ werkwijze van kunstenaars onder het postmodernisme keert. Zij zagen in realisme (het willen weergeven van maatschappelijke problematiek) geen heil meer vanwege de in hun idee verstoorde realiteit. Sekula is juist maatschappelijk geëngageerd en gaat als het ware voorbij aan het idee van die verstoorde waarneembare realiteit. Roberts ziet Sekula’s *Fish Story* als kenmerkend voor een verschuiving van gewicht in de kunstwereld van de jaren ’90; postmoderne werkwijzen werden ingeruild voor een meer geëngageerde praktijk. Hij ziet het project als een complexe uitvoering van een hernieuwde, meer realistische kunst. Dat realisme,

[131] Sekula 2004. 156.

[132] Sekula 1995/2018.

ook wel *critical realism*, is een houding die Sekula aannam om in zijn werk de geglobaliseerde wereld van de jaren ’90 te kunnen onderzoeken.[133] Het concept houdt in dat de ‘plek’ waar realisme zich voordoet van kunstenaar en kunstobject verplaatst naar de houding van de toeschouwer. Sekula’s doel is dus om bij de kijker een kritische houding ten opzichte van het onderwerp van zijn werk te faciliteren; hij biedt hem de informatie (in verschillende vormen) om tot nieuwe inzichten te komen. Op die manier kan Sekula, in zijn optiek, verantwoord en effectief werk maken over maatschappelijke problematiek.[134]

3.1.2 Onderwerp en thema

Het overkoepelende thema in *Fish Story* is de globale maritieme industrie die ongezien, maar fundamenteel is voor de wereldwijde verspreiding van goederen. Sekula wilde met zijn werk het tegendeel bewijzen van het indertijd groeiende idee dat handel efficiënter werd en tijd, ruimte en grenzen eindeloos konden worden overbrugd (‘friction-free capitalism’), en dat in economische zin steeds meer gedaan kon worden met minder moeite (‘dematerialisation’). Hij toont namelijk foto’s van het trage transport op zee, het logge materieel dat daar voor nodig is en de levens die beïnvloed worden door het verschuivende economisch zwaartepunt in de wereld. Zo *frictionless* is die wereldhandel helemaal niet, is de boodschap.[135]

Sekula plaatst in *Fish Story* de internationaal diverse bemanning van vrachtschepen tegenover de dubieuze manier waarop multinationale corporaties landelijke regelgeving omzeilen, door bijvoorbeeld onder ‘flags of convenience’ te varen.[136]

> *‘In the past, harbor residents were deluded by their senses into thinking that a global economy could be seen and heard and smelled. The wealth of nations would slide by the channel. One learned a biased national physiognomy of vessels: Norwegian ships are neat and Greek ships are grimy. Things are more confused now. A scratchy recording of the Norwegian national anthem blares out from a loudspeaker at the Sailors’ Church on the bluff above the channel. The container ship being greeted flies a Bahamian flag of convenience. It was built by Koreans laboring*

[133] Roberts 2012.

[134] Jang 2019. 354.

[135] Roberts 2012.

[136] Young 2018. 117. Met *flags of convenience*, ook wel de ‘goedkope vlag’, wordt de registratie van een schip in een ander land dan het land van de eigenaar van het schip bedoeld. Dat wordt gedaan om kosten en ongunstige overheidsregelingen te ontlopen.

long hours in the giant shipyards of Ulsan. The crew, underpaid and overworked, could be Honduran or Filipino. Only the captain hears a familiair melody.'[137]

Deze 'twee kanten van de industrie', de gemengde, internationale identiteit van de bemanning enerzijds en de onduidelijke globale identiteit van de corporatie waarvoor zij werken anderzijds, zijn enkele gevolgen van het grootkapitaal dat zich steeds minder beperkt tot de landsgrenzen en de (toentertijd) opkomende internationale informatiestromen. Volgens Young staan deze twee kanten voor het paradoxale effect van globaal grootkapitaal: hoewel het verscheidene gebieden met elkaar verbindt, bevestigt en versterkt het tegelijkertijd de grenzen en verschillen tussen gebieden. Het grootkapitaal heeft namelijk belangen bij de inperking van rechten en beweging van arbeiders. Hoewel het een globaal netwerk schept, wordt het met die inperking niet toegestaan een globale gemeenschap te worden, voorbij materiële connecties. Sekula's foto's uit *Fish Story* zijn een registratie van die handelsbetrekkingen.[138]

3.1.3 Het ongeziene tonen

In het essay van Benjamin Buchloh dat *Fish Story* afsluit, schrijft de kunsthistoricus over de manier waarop productie, industriële arbeid, wordt verhuld in de moderne visuele cultuur. Door de arbeid uit het zicht te houden, wordt het idee dat wij in een 'post-industrial' en 'post-working class' maatschappij leven, gecreëerd en in stand gehouden. Dat beeld is natuurlijk niet correct en dat wil Sekula laten zien; ploeterende mensen bestaan nog steeds, alleen ze ploeteren nu ergens anders. Dat je dat niet te weten komt, houdt de globale economische ongelijkheid in stand. Deze ongelijkheid maakt onze huidige levensstijl in Europa en Noord-Amerika mogelijk.[139] Volgens Roberts bedoelt Buchloh niet dat men industriële arbeid simpelweg uit het oog is verloren, maar dat die actief wordt weggemoffeld. Dat wordt gedaan aan de hand van reclame en massamedia waarmee 'fantasies of post-industrial and a post-working class world' gepropageerd worden. In de kunst van de jaren '80 werd volgens Roberts weinig gedaan om deze fantasieën tegen te spreken. *Fish Story* is in die context niet alleen een sociaal-economisch verhaal, maar doorbrak daarmee de geldende 'insular artistic' werkwijze. Waar beeldende kunst zich juist uitstekend leent voor ideologische (kapitalistische) propaganda, toont Sekula met *Fish Story* waarom het ook een tegengesteld doel kan dienen.

[137] Sekula 1995/2018. 12.

[138] Young 2018. 117.

[139] Buchloh 1995/2018. 190-200.

Dat doet hij volgens Roberts met 'photographic activism that would disarm art's First-World ideologies of simulacral self-sufficiency'.[140]

In *Fish Story* zijn de lokale gevolgen van de verschuiving van de industrie vastgelegd. Met beide diavoorstellingen uit de tentoonstelling, *Dismal Science* en *Walking on Water*, fotografeerde Sekula vier scheepswerven die in onbruik begonnen te geraken, respectievelijk in Glasgow en Tyneside in *Dismal Science* en in Warschau en Gdansk in *Walking on Water*. Het eerste hoofdstuk, dat dezelfde titel draagt als het gehele project, toont onder andere zowel drukke als leeggelopen havenlocaties in de Verenigde Staten. In dit hoofdstuk opent *Fish Story* met een foto van een verrekijker-automaat op een veerboot die door haven van New York vaart (afb. 37). De volgende foto (afb. 38) toont een jongen die de verrekijker lijkt te willen gaan gebruiken, of dat net heeft gedaan, maar naar zijn moeder kijkt (zo blijkt uit het bijschrift), die buiten het kader van de foto staat. Voor een andere foto uit het hoofdstuk fotografeerde Sekula een verroeste steeksleutel op een even verroeste tafel (afb. 39); uit de stofafdruk is op te maken dat het scheepswerf, waar de foto genomen werd, al even buiten gebruik was vanwege faillissement.[141] Het hoofdstuk bevat daarmee een weergave van toerisme, de dienstensector, die in contrast staat met de industriële havenarbeid; een genoodzaakte transformatie.

De verdwijnende industrie die Sekula in het eerste hoofdstuk in beeld brengt, vormt een tegenstelling met de foto's in het vierde hoofdstuk, 'Seventy in Seven'. Daarin is de snel gegroeide Zuid-Koreaanse scheepvaartindustrie het onderwerp. Sekula probeerde hier de vergaande invloed van de *chaebol*, grote Koreaanse concerns in handen van families, op de openbare ruimte en het privéleven te tonen. Foto's van Hyundai-appartementen (afb. 40) en een golfbaan voor Hyundai-werknemers getuigen van deze ontwikkeling. De onontkoombaarheid van de vlotte industrialisatie van Korea wordt tevens geïllustreerd met een foto van een voormalig visser die met tegenzin in een fabriek is gaan werken (afb. 41) en het beeld van 'Doomed Fishing Village of Ilsan' (afb. 42) waarbij het volgebouwde, industriële landschap in de achtergrond in sterk contrast staat met het verlaten vissershaventje op de voorgrond.[142]

Volgens Roberts lenen het eerste en vierde hoofdstuk zich goed om een parallel te trekken tussen de de-industrialisatie in het ene werelddeel en de industrialisatie van het andere. Sekula

[140] Roberts 2012.

[141] Roberts 2012; Young 2018. 120-121.

[142] Roberts 2012.

verwachtte ook dat de lezer met en tussen de andere hoofdstukken verbanden zou leggen. Het hele project valt dus niet zomaar samen te vatten met de bespreking van een aantal individuele foto's; betekenis in *Fish Story* ontstaat uit onderlinge verbanden, nauwelijks uit enkele foto's.[143]

3.2 Vormgeving

3.2.1 Bijschriften, observaties en een essay

In haar artikel 'Allan Sekula's *Fish Story* – Visualizing Globalization, Intertextuality, and Critical Realism' schrijft Sunhee Jang in het bijzonder over de drie types teksten die Sekula inzet. Het meest vanzelfsprekend daarvan is het bijschrift. Volgens haar staat deze met name in dienst van het leggen van de onderlinge verbanden tussen de verschillende onderwerpen die aan bod komen in *Fish Story*. Als voorbeeld geeft zij de foto van een brandend winkelpand (afb. 43). Deze foto werd gemaakt ten tijde van de rellen van Los Angeles in 1992, maar dat wordt in het bijschrift niet vermeld. Daar staat alleen 'Koreatown, Los Angeles, April, 1992'.[144] Sekula wilde het aan de scherpzinnige lezer overlaten om het verband te leggen tussen de foto en het onderwerp van *Fish Story*. Het valt tevens te verbinden aan het vierde hoofdstuk van *Fish Story* over Korea, waarbij Sekula hoopt vragen op te roepen over de verstandhouding tussen de Verenigde Staten en Zuid-Korea.[145] Jang concludeert dat het bijschrift van Sekula de lezer ertoe zet globalisatie te 'hercontextualiseren'; men weet de effecten ervan beter te plaatsen vanwege het leren van 'local histories' (waaronder die van *Koreatown*). De lezer ziet namelijk de foto, een registratie van een effect van globalisering, die geplaatst kan worden aan de hand van het bijschrift. Zo wordt de perceptie van hoe, wanneer en waar globalisering zijn effecten heeft, uitgebreid.[146]

Ook gaat Jang in op het tweede soort teksten dat in *Fish Story* voorkomt: zij noemt deze de *description* of beschrijving. Elk hoofdstuk bevat een beschrijving van één tot vier pagina's. Deze pagina's zijn, net als de bijschriften, ingelijst getoond op zaal.[147] Deze 'beschrijvingen' zijn het beste te duiden als observaties van zijn reis die Sekula met de lezer deelt. Zij lezen

---

[143] Roberts 2012.

[144] Jang 2019. 356.

[145] Sekula 2004. 160. De rellen in Los Angeles van 1992 waren een uiting van een complex conflict tussen onder andere groepen van zwarte en Koreaans-Amerikaanse inwoners. Hierbij werden in bepaalde situaties door zwarte Amerikanen de vestigingen van Koreaans-Amerikaanse ondernemingen geplunderd.

[146] Jang 2019. 358.

[147] Jang 2019. 358.

daarom als een soort memoires; zij zijn minder *to-the-point* dan het essay. Hierbij is niet alleen de fotograaf zelf aan het woord. Zij bestaan namelijk ook uit nieuwsberichten en citaten. De zeventien tekstpagina's die het fotoboek (los van bijschriften en het essay) bevat, gaan vooraf aan of besluiten, of allebei, de sequentie van foto's in elk hoofdstuk. Het eerste en derde hoofdstuk, 'Fish Story' en 'Middle Passage', vormen hierop een uitzondering, aangezien hierbij respectievelijk één en twee keer de sequentie wordt onderbroken met een pagina met tekst. In het geval van het eerste hoofdstuk gebeurt dat direct na het eerste tweeluik (afb. 44). Deze twee foto's kunnen gezien worden als inleidend voor het geheel; een andere situatie dan bij 'Middle Passage' waarbij de tekst middenin de sequentie is geplaatst (afb. 45 en 46).

De titel van het vierde hoofdstuk wordt na de fotosequentie toegelicht met een citaat ('"Seventy years in Europe is equal to seven years in Korea." Saying among left-wing South Korean intellectuals.'), waarna wordt overgegaan op Sekula's beschrijving van Ulsan ('Company Town'), een stad waar Hyundai als werkgever een grote rol speelt.[148] Het citaat verwijst naar het 'Koreaanse wonder': de snelle groei van de Zuid-Koreaanse economie na de Korea-oorlog. Jang noemt Sekula's beschrijving 'Company Town' aan het einde van hoofdstuk vier een 'paranoid observation' (het bezoek aan Hyundai-hoofdstad Ulsan blijkt een beklemmende ervaring te zijn geweest voor de marxist):[149] 'In Ulsan […] it is possible to stay in a Hyundai-owned hotel, schedule appointments by Hyundai cellular telephone, shop […] at the Hyundai department store and travel in a Hyundai automobile to a meeting with the officials for the world's largest shipyard, a division of Hyundai Heavy Industries.'[150]

Hyundai bepaalt het leven in Ulsan; een suggestie die ondersteund wordt door het veelvuldig verschijnen van de merknaam in de foto's in hoofdstuk vier. In één foto staat zelfs 'Hyundai utopia' (afb. 47): is Ulsan een kapitalistische utopie?[151] Toch zijn veel van de woorden die op Sekula's foto's terecht zijn gekomen niet leesbaar voor het Engelstalige publiek: zij zijn weergegeven in het Koreaanse schrift. In zijn observatie raakt Sekula aan de onderwerpen in de foto's, zoals de Koreaanse maritieme geschiedenis die wordt verteld op de achtergrond van een foto van een schildpadboot in het bedrijfsmuseum van Hyundai (afb. 48); dit specifieke soort boot speelde een grote rol in overwinningen in een zestiende-eeuwse oorlog tegen Japan. Het bedrijf wil zich op deze manier verbinden aan de succesverhalen uit de Koreaanse geschiedenis op het gebied van zeevaart. De tekst op de muur achter het model onderschrijft

[148] Sekula 1995/2018. 77.

[149] Jang 2019. 358-359.

[150] Sekula 1995/2018. 77.

[151] Jang 2019. 360.

het verband tussen deze geschiedenis en Hyundai. In een observatie met de titel 'Pissing in a Bottle' bij het vierde hoofdstuk uit Sekula zijn ongenoegen over deze nationalistische propaganda en de manier waarop daarmee tekort wordt gedaan aan deze Koreaanse geschiedenis (alsook die van arbeid); zijn woorden lichten de 'onleesbare' woorden op zijn foto's toe.[152]

In 'Company Town', schrijft Sekula niet allen over de invloed van het bedrijf Hyundai op het dagelijks leven van de inwoners van Ulsan, maar levert hij ook commentaar over genderverhoudingen. Hij verwijst direct naar de muurschildering op het door hem gefotografeerde Hyundai-appartementencomplex (afb. 40) en brengt die in verband met de door hem gefotografeerde werkende vrouw (afb. 49 en 50):[153] 'The reassuring domestic diligence of the pictured women suggests a comforting barrier between the factory and the home, while masking the fact that it is women who also perform the most menial jobs in the shipyard.'[154] In het tekstje 'Steel Helmet' wendt Sekula zich tot de militaire geschiedenis van Korea. Hij becommentarieert de Amerikaanse politieke en economische inmenging op het Koreaanse schiereiland en uit op sarcastische wijze zijn kritiek op de machtige Koreaanse familieconcerns (*Chaebol*):[155] 'What will the abyss of North Korea wages do to the momentary Fordist prosperity of South Korea's chaebol employees? The whole affair is coached and prodded by anxious American diplomats and military commanders afraid of losing their grip on Asia, who understand the condition of permanent war to be the primary engine of economic development.'[156] 'Steel Helmet' kan onder andere in verband gebracht worden met Sekula's foto van een Amerikaanse B-29, een bommenwerper. Deze werd in de Korea-oorlog ingezet, maar is ook gebruikt om de kernbommen op Hiroshima en Nagasaki te laten vallen.[157]

Hoewel de Koreaanse woorden vanwege Sekula's *snapshot*-achtige aanpak toevallig in beeld lijken te zijn gekomen, beargumenteert Jang dat zij te verbinden zijn met de beschrijvingen van Sekula. Deze woorden gaan over de Koreaanse maatschappij en raken de thema's waarover Sekula schrijft. De tekst licht volgens Jang de 'onzichtbare machtssystemen', zoals nationalisme, genderrollen en het Amerikaans interventionisme, toe, terwijl de foto's een

[152] Jang 2019. 361-362.

[153] Jang 2019. 362.

[154] Sekula 1995/2018. 101.

[155] Jang 2019. 365.

[156] Sekula 1995/2018. 103.

[157] Jang 2019. 362.

concreet symptoom van het machtssysteem tonen. Dit verband gebruikt Jang als voorbeeld voor de manier waarop beeld en tekst in *Fish Story* van elkaar afhankelijk zijn.[158]

Ook Sekula's tweedelige essay *Dismal Science*, het derde en laatste type tekst dat Jang behandelt, heeft een vergelijkbaar doel als zijn beschrijvingen, maar hebben een meer directe, 'didactische' aanpak. Hij meet tevens het onderwerp breder uit: in het essay legt hij uit hoe machtsstructuren die ten grondslag gaan aan globalisering het beeld ervan beïnvloeden om het in stand te houden. In het essay bekritiseert hij ook de 'intellectuals' en 'elites' die naïef zijn over globalisering:[159] 'In effect, I am arguing for the continued importance of maritime space in order to counter the exaggerated importance attached to […] 'cyberspace', and the corollary myth of 'instantaneous' contact between distant spaces. I am often struck by the ignorance of intellectuals in this respect.'[160] Ook de kennis van de elite laat te wensen over: 'The sea is in many respects less comprehensive to today's elites than it was before 1945 […] elites become incapable of recognizing their own, outside of narrow specialist circles.'[161] Volgens Sekula zouden juist zij, als profiteurs van globalisering, de invloed van 'transnationaal kapitaal' moeten vatten. Dat zij het alsnog niet begrijpen, toont aan hoe moeilijk het is om grip te krijgen op hoe het web van internationale economische verhoudingen zichzelf in stand houdt.[162]

Jang noemt Foucaults theorie over de verhouding tussen kennis en macht. Volgens de filosoof heeft het verband tussen de twee allesbepalende gevolgen voor de maatschappij. Hoe men kijkt of wat men ziet, kan worden bepaald door machthebbenden. Tegelijkertijd kan juist door te kijken kennis en daarmee macht vergaard worden. Sekula wil met zijn essay de lezer een 'subject of knowledge' in plaats van een 'vehicle of power' laten worden. Dat doet hij door in het essay de manier waarop een bepaald beeld van de zee gepropageerd wordt (door toedoen van machthebbenden), bloot te leggen. Niet alleen in zijn essay vraagt hij zijn lezers kritisch te zijn, maar ook in de twee andere teksttypen in *Fish Story* doet hij dat. Jang maakt uiteindelijk het punt dat het essay in *Fish Story* de lezer in de mogelijkheid stelt om te bevatten hoe de kennis van machthebbers (het grootkapitaal) het beeld van de kapitalistische maritieme wereld hebben geschapen en als 'natuurlijk' hebben gemaakt.[163]

---

[158] Jang 2019. 366.

[159] Jang 2019. 367.

[160] Sekula 1995/2018. 50.

[161] Sekula 1995/2018. 54.

[162] Jang 2019. 367.

[163] Jang 2019. 368.

3.2.2 Vorm als *critical realism*

Volgens Jang bepaalt Sekula's *critical realism* de vorm van *Fish Story*.[164] Met de manier waarop hij in het fotoboek foto's met foto's en tekst combineert, maakt Sekula het de lezer mogelijk de context van de foto's te achterhalen. Structuur, en daarmee het fotoboek, speelt een grote rol in Sekula's 'realistische' aanpak, zegt Jang.[165] *Critical realism* vindt niet alleen plaats in Sekula's foto's of teksten, maar juist in de interactie tussen beide. De foto's tonen het oppervlak, de waarneembare wereld, terwijl in de tekst zaken behandeld worden die invloed hebben op de wereld. Neem bijvoorbeeld de Koreaanse woorden die meerdere keren op Sekula's foto's verschijnen: zij zijn door globalisatie steeds meer aanwezig aan het oppervlak. Sekula kan niet om ze heen, waardoor ze op zijn foto's terechtkwamen.[166]

Jang concludeert uiteindelijk: Sekula's combineren van drie teksttypen (het bijschrijft, zijn observaties oftewel *descriptions* en het essay) en zijn foto's, moedigt zijn lezers aan om de geschiedenis van de invloed van het globale grootkapitaal op arbeid na te gaan. Sekula 'contextualiseert', bijvoorbeeld in hoofdstuk vier, het effect van globalisatie in Zuid-Korea met de drie teksttypen en de manier waarop zij samenwerken met het beeld. Bovendien is het zo dat Sekula met zijn foto's de kijker meer wil wijzen op wat juist niet op de foto te zien is.[167] Over het onderlinge verband tussen tekst en foto's schrijft Roberts: 'Throughout, the textual material performs a circumferential function in relation to the photographs, as do the photographs in relation to the texts; each is the complement, but not the interpreter, of the other.' Oftewel, beide vormen van informatie zet Sekula naast elkaar. Dat doet hij niet zodat de lezer de ene bron met de ander kan verklaren, maar om verhalen te vertellen die elkaar aanvullen.[168]

Vanzelfsprekend voor Sekula is dat bij het toepassen van *critical realism* de kunstenaar ook zelfkritisch moet zijn en de beperkingen van zijn aanpak moet erkennen. Sekula staat daarom niet toe dat *Fish Story* een eenvoudig te interpreteren conclusie bevat. Dat zou tekort doen aan het complexe onderwerp. Ook zijn Sekula's foto's nauwelijks een formele eenheid; elk hoofdstuk bestaat uit een aantal verschillende soorten foto's, van *close-ups* tot panorama's. Wat Sekula laat zien, is slechts wat hij kan laten zien van het onderwerp. De fotograaf erkent dat zijn project is gedoemd om onvolledig te zijn, zegt Roberts: 'Sekula here offers a model

[164] Jang 2019. 369.

[165] Jang 2019. 354.

[166] Jang 2019. 369.

[167] Jang 2019. 370.

[168] Roberts 2012.

of photographic visibility that, by recognising its own inescapable inadequacy, thereby strives to be adequate to the magnitude and complexity of the subject at hand.'[169]

Dat Sekula niet wil (en kan) toegeven aan een allesomvattend overzicht van de werking van het globale kapitalisme in opzicht van de maritieme industrie, verklaart volgens Roberts ook 'the patchwork quality' van zijn tweedelige essay in het fotoboek. Daarin schrijft Sekula onder andere over de verscheidene artistieke en literaire stukken waarin waterlichamen en zeevaart een rol spelen, van *Moby Dick* tot Robert Smithson. Roberts noemt *Fish Story* vanwege de verbanden tussen tekst en beeld een 'textual and photographic assemblage'. Volgens hem 'ontwijkt' Sekula het idee dat hij als fotograaf een allesomvattend beeld kan scheppen. [170]

3.2.3 Sequenties

In Sekula's verzet tegen het enkele, complete beeld speelt het door hem geformuleerde idee over een opeenvolging in plaats van een serie van foto's. De sequentie voorkomt dat een enkele foto zomaar apart genomen kan worden en als zodanig alleen op esthetisch en/of commercieel vlak wordt gewaardeerd. Daarbij maakt de matig esthetische kwaliteit van Sekula's *snapshots* dat evengoed moeilijk. Bovendien wijkt hij daarmee af van het 'picturialisme' van voorgaande documentaire fotografen, die hun foto's een persoonlijke esthetische tint ('expressionism in the realm of fact') gaven.[171]

Sekula's sequenties zijn relatief losjes, betoogt Roberts: er is geen actie te zien die zich gedurende de sequentie ontwikkelt, slechts enkele foto's van verschillende voltooide acties. Wel zijn de foto's duidelijk gegroepeerd en verbonden aan een bepaalde tekst. In het fotoboek worden de foto's *in principe* voorafgegaan en afgesloten met tekst; er is in de meeste gevallen geen tekst tussen de foto's door. Ook in de tentoonstelling waren foto en tekst gescheiden, in dat geval door middel van muren. Roberts betrekt in zijn bespreking van de tentoonstelling van *Fish Story* tijdens de *Documenta 11* van 2002 andere toentertijd tentoongestelde documentaire fotografie. Sekula's vrij losse ruimtelijke opstelling van de foto's onderling (afb. 51) verschilde met de veel strakkere, geometrische ordening van het werk van alle andere fotografen.[172]

---

[169] Roberts 2012.

[170] Roberts 2012.

[171] Roberts 2012.

[172] Roberts 2012.

Sekula's montage (het in elkaar zetten van de sequentie) hindert de verhaallijn niet, maar zorgt juist ervoor dat in een aaneenschakeling van foto's een enkele foto een bepaalde richting krijgt en in context gelezen kan worden. In de tentoonstelling wordt deze samenhang enigszins verstoord in het geval van de diavoorstelling. Hierbij kan maar één foto tegelijk bekeken worden, wat het verband tussen foto's bemoeilijkt. Het pleegt namelijk een beroep op het visuele geheugen van de kijker, die nu niet simpelweg twee foto's naast elkaar kan bekijken.[173]

In zijn gesprek met Frits Gierstberg licht Sekula een aantal van zijn keuzes voor *Fish Story* toe. Hij zegt dat de sequentie zich goed leent voor *Fish Story*. Volgens Sekula maakt de sequentie van foto's het namelijk mogelijk om 'tijd waar te nemen aan de hand van onderbrekingen van variabele duur'. Daarmee is het geschikt voor het project, gezien de veranderlijke aard van het onderwerp, maar ook vanwege het gebruik van het 'statische medium' fotografie: 'Fotografie vertraagt dingen.'[174] Deze overbrugging van tijd en ruimte tussen foto's in een sequentie wordt ook door Young genoemd. In de eerste drie foto's van *Fish Story* wordt de blik van de lezer meegenomen naar de andere kant van Amerika, terug in de tijd.[175] Merkwaardig is echter dat Sekula in het gesprek met Gierstberg zegt dat sequenties geen deel uit kunnen maken van een serie, maar slechts andersom. Toch zijn individuele hoofdstukken, sequenties, tentoongesteld; zij zijn apart genomen zoals volgens Sekula zelf alleen bij een serie kan.[176]

3.2.4 Twee- en drieluiken

De foto's in *Fish Story* worden doorgaans gekoppeld aan een andere foto, soms uit dezelfde scène, op de andere pagina. Een aantal keer wordt daar een uitzondering op gemaakt: vijf foto's staan in een opengeslagen boek naast tekst en vier foto's naast een blanco pagina. Bovendien zijn er twee pagina's waarop twee foto's boven elkaar staan en gespiegeld worden door een pagina met maar één foto, en er is één pagina met twee foto's boven elkaar die gespiegeld worden door een blanco pagina. Voor een verhaal over het vinden van een onbemande boot met daarin een lijk maakte Sekula zijn meest opvallende uitzondering: hiervoor zette hij op één pagina drie foto's uit dezelfde scène (afb. 45) boven elkaar en plaatste daar een pagina met tekst tegenover. Young zegt dat Sekula's gebruik van 'diptychs and triptychs' het alternatief is voor een seriële ordening. Naast dat de diptieken een contrast kunnen bevatten in tijd en ruimte, creëert Sekula ook een tegenstelling in schaal. Dit contrast

[173] Roberts 2012.

[174] Gierstberg 1998. 13.

[175] Young 2018. 121.

[176] Gierstberg 1998. 13.

vindt plaats bij wat Young 'wellicht het meest bekende diptiek van *Fish Story*' noemt: twee foto's van enerzijds een *close-up* van een hellingmeter en een panorama van de oceaan vanaf de achtersteven van een vrachtschip (afb. 52, 53 en 54).[177]

Het meest voorkomende, en volgens Young het meest noemenswaardige, tweeluik is het dubbele portret. Hiervan zijn twee varianten: op beide foto's is een persoon aanwezig of op de ene foto is een persoon aanwezig, terwijl die op de andere foto afwezig is. De eerste twee foto's van *Fish Story* (afb. 37 en 38) vormen zo'n tweeluik, alsook het dubbele portret van een aantal loodgieters (afb. 55 en 56). Een ander voorbeeld dat Young noemt is de foto van een havenwerker die op zoek is naar koper tussen het schroot (afb. 57 en 58). Een foto van een geautomatiseerde, zelfrijdende truck die een zeecontainer verplaatst, vormt haar tegenhanger; Sekula hoopt dat met deze tegenstelling de lezer zal gaan nadenken over (de gevolgen van) automatisering.[178]

Veel van Sekula's tweeluiken tonen arbeid, zoals in het geval van de bootsman die de lier bedient; in de ene foto staat hij met zijn rug naar de kijker toe en in de volgende foto is hij omgedraaid (afb. 59). Volgens Young heeft Sekula de neiging om niet in slechts één foto een werkende individu vast te leggen. In de tweeluiken worden Sekula's geportretteerden door de afwisseling van werk in de ene foto en rust of speelsheid in de andere meer dan passieve onderwerpen. Zij erkennen daarin doorgaans de blik van de fotograaf en daarmee de kijker. Sekula geeft hen met twee foto's meer tijd en ruimte dan een enkele foto die hun 'bestaan' vastlegt; zij lopen minder het risico gekarakteriseerd te worden als iemand die bijvoorbeeld niks aan het doen is of juist alleen maar werkt.[179]

Het tweeluik van de hellingmeter en het bovendek van een vrachtschip wordt ook genoemd door Roberts. De tegenstelling die de combinatie van de twee foto's oproept, moet de kijker eraan herinneren dat representatie een constructie is. De foto's zijn namelijk compleet tegenovergesteld: de ene is een *close-up* en de ander een panorama. Beide *modi* zijn bedoeld om meer informatie vast te leggen, maar beide tonen wat de andere foto niet kan tonen. De vraag is dus: welke details fotografeert Sekula nog meer niet? De gedachte dat een foto altijd meer informatie mist dan bevat, bewijst Sekula's bewuste, maar alsnog onvermijdelijke (gedeeltelijke) falen om de invloeden van globaal grootkapitaal te documenteren.[180]

---

[177] Young 2018. 121.

[178] Young 2018. 122.

[179] Young 2018. 122-123.

[180] Roberts 2012.

3.2.5 'Respect voor de afstand tussen woord en beeld'

Sekula creëert bewust ruimte tussen beeld en tekst.[181] Op enkele eerdergenoemde uitzonderingen na houdt Sekula de tekst gescheiden van zijn foto's. De meest opvallende en consequente verwezenlijking van dit principe is de pagina's met bijschriften die zich steevast na de fotosequentie bevinden. Waar menig fotograaf onderschriften gebruikt om de kijker niet te lang in het ongewisse te laten, moeten Sekula's lezers het doen met slechts een getal onder een foto dat verwijst naar een bijschrift dat in de meeste gevallen pas een aantal pagina's verder in het boek te vinden is. Ook in de tentoonstelling waren de bijschriften gezamenlijk aan de andere kant van de ruimte van de foto's te vinden.[182] Sekula wilde er zo voor zorgen dat kijken en lezen, in zijn overtuiging twee fundamenteel verschillende acties, elkaar opvolgden en niet tegelijkertijd gebeurden.[183] Volgens Jang moeten lezers van het fotoboek hierdoor zich niet alleen fysiek maar ook op intellectueel vlak 'back and forth' bewegen. Men zoekt pas de bijbehorende tekstuele informatie op als men op zoek is naar uitleg van de foto; daardoor schenkt men meer aandacht aan de foto, is het idee.[184]

Hoewel de intentie van Sekula begrijpelijk is, is het een ingrijpend middel om dit doel te bereiken. Het is voor te stellen dat het ook averechts kan werken en juist de wil om meer te weten te komen wegneemt. Dat bewijst een stuk uit *De Witte Raaf* dat geschreven werd in aanloop van Sekula's tentoonstelling *Dead Letter Office* in Brussel: '[De tentoonstelling *Fish Story* in Witte de With] werd niet unaniem gunstig onthaald. De massa leesvoer die verwees naar foto's die meters verder te zien waren […] verveelden sommigen.'[185] Ook in een recensie van de Volkskrant wordt Sekula niet helemaal begrepen: 'De foto's zijn vlees noch vis, het is geen documentaire fotografie en geen kunst maar iets daar tussenin dat niet uitgesproken genoeg is om voldoende te boeien. Ze ogen nogal willekeurig.'[186] Hoewel hij zijn eigen regels volgt, is het dus twijfelachtig of Sekula daarmee altijd even succesvol is. Toch is zijn methode in al zijn orthodoxie een bewonderenswaardig offensief tegen de versimpeling en esthetisering van de fotografische discipline, zoals ook in het artikel uit *De Witte Raaf* wordt bevestigd: 'De

[181] Gierstberg 1998. 13.

[182] Young 2018. 120.

[183] Gierstberg 1998. 13.

[184] Jang 2019. 354-355.

[185] Wynants 1998.

[186] Schwartz 1995. 11.

positie van Sekula kan intussen minimaal omschreven worden als luis in de pels van de actuele appreciatie voor een beperkte, ingesnoerde fotografische praktijk.'[187]

[187] Wynants 1998.

Conclusie

Het ‘fotoboek’ is een moeilijk te hanteren term. Hoewel over het onderwerp een aantal substantiële bijdragen te behandelen zijn, is het geen uitgebreid onderzoeksgebied. De driedelige serie van Parr & Badger is ongetwijfeld de meest omvangrijke literatuur over fotoboeken, maar schiet wel tekort. Het fotoboek laat zich namelijk niet makkelijk definiëren. De term staat voor een breed veld waarin het fotoboek vele verschillende vormen aanneemt en met verschillende overtuigingen is vervaardigd. Heeft het dan wel zin om er een definitie aan te willen geven? Zoals Drucker in het geval van het *artist’s book* ook duidelijk maakt, is het makkelijker te bepalen wat geen fotoboek is dan wat het wel is.

Met de *New Documentary* maakte Sekula van de documentaire ‘stijl’ een aanpak. Uit zijn essay, waarin hij deze aanpak omschrijft, blijkt het een strenge, politieke insteek te hebben. Vanuit een maatschappelijk bewustzijn en politieke overtuiging ontwikkelt hij een gedachte over welk soort kunst gemaakt moet worden en hoe dat te doen. Het lijkt er echter op dat de *New Documentary* zich maar tot zekere hoogte vertaalt naar de vorm van Sekula’s documentair werk. Wel legt Sekula zijn werk aan banden om, naar zijn idee, niet de fout in te gaan, waardoor veel van zijn foto’s zeggingskracht missen. Bovendien is zijn werk vaak uitgebreid (veel foto’s, lange teksten) en vraagt hij veel tijd en aandacht van de kijker annex lezer. Toch is Sekula naar mijn idee verrassend losjes in zijn besluiten over in welke vorm zijn werk verschijnt. Dat wil zeggen: hij is wel degelijk uitgesproken over de drie verschillende dragers (ingelijst aan een muur, op papier en geprojecteerd) die hij gebruikt, maar hij wisselt wel met redelijk onduidelijke aanleiding tussen deze drie. Zijn werk verschijnt bijvoorbeeld oorspronkelijk als diavoorstelling, wordt dan in boekvorm gegoten, waarop het in de jaren daarna slechts tentoongesteld wordt aan de muren van een galerie of museum. Het gebeurt ook andersom én na meerdere jaren, zoals in het geval van *Canadian Notes*. Dit oogt niet heel doordacht of gestructureerd en staat in contrast met de strenge, rigoureuze insteek van zijn werk. In plaats daarvan lijken Sekula’s keuzes voor een drager, binnen vooropgestelde kaders, voor een groot deel uit gelegenheid en praktische overweging te zijn gemaakt. Zo blijkt ook uit zijn toepassing van de diavoorstelling: daaraan schenkt hij in zijn teksten en in interviews in vergelijking met de twee andere dragers, (niet heel veel meer, maar wel) onevenredig veel aandacht, terwijl hij het niet veel meer toepast dan de andere dragers. Het is zelfs zo dat Sekula’s werk vooral ingelijst aan de muur van galerieën en musea is tentoongesteld; het is misschien wel de meest praktische manier om werk te kunnen tonen, dus daarom het meest voorkomend in zijn oeuvre.

Fish Story lijkt als project meer gestructureerd tot stand te zijn gekomen; Sekula bracht met de opening van de tentoonstelling meteen een uitgebreid fotoboek uit. Toch was de totstandkoming van de uiteindelijke tentoonstelling en het uitbrengen van het fotoboek het resultaat van een gelegenheid die zich enigszins spontaan voordeed. Zonder de financiële steun van Witte de With was *Fish Story* wellicht gebleven bij de tentoonstelling van de enkele, losse hoofdstukken. Sekula begon het project immers door min of meer op de bonnefooi op reis te gaan, waarna hij hier en daar een hoofdstuk tentoonstelde.

Fish Story is tevens in lijn met zijn *New Documentary*-werkwijze, maar dat betekent niet dat het daarom een fotoboek moest zijn. Wel gaat hij bewust om met het boek als vorm: de keuzes die Sekula maakt in het maken van een fotoboek, onderbouwt hij of zijn te verklaren met de *New Documentary*-werkwijze. Merkwaardig is wel dat Sekula nooit nadrukkelijk de, in mijn mening, grootste voordelen van een fotoboek over een tentoonstelling (mobiliteit en permanentie) aandraagt als onderbouwing voor deze drager. Ondanks dat (of temeer daar) het fotoboek in overeenstemming is met zijn eerder geformuleerde aanpak, is het moeilijk leesbaar voor de lezer. Men kan zich ‘gedold’ voelen wanneer Sekula het punt dat hij wil maken in zijn werk af laat hangen van verhulde kruisverbanden.

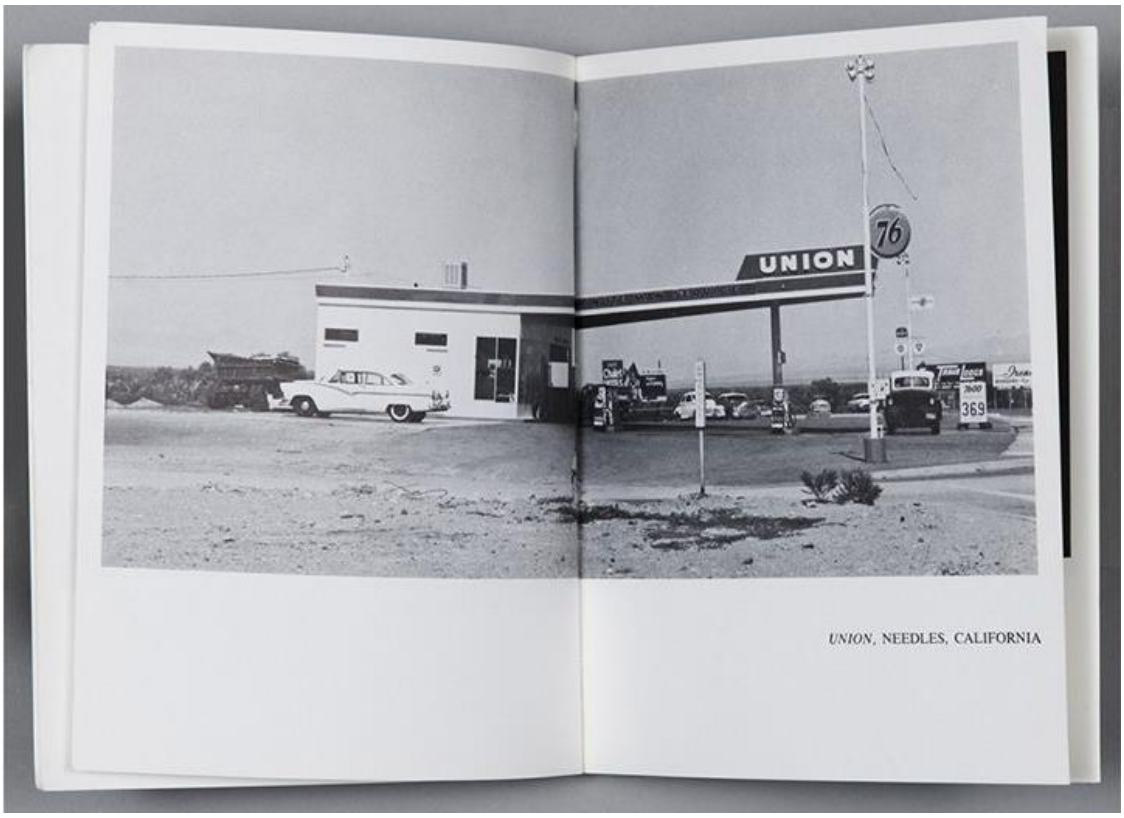
Het fotoboek is dus in het project *Fish Story* een bewust gekozen drager, maar niet dé drager die het project compleet maakt. Sekula’s werk wordt juist getoond op verschillende dragers omdat in zijn optiek geen enkele volmaakt is. Hoe Sekula in eerdere werken, maar ook in *Fish Story*, is omgegaan met dragers, doet vermoeden dat het fotoboek als vorm met name uit gelegenheid is gekozen. Hoewel Sekula ongetwijfeld graag een fotoboek had willen maken en de meerwaarde van een fotoboek parallel aan een tentoonstelling naar mijn idee aanwezig is, had *Fish Story* voor hetzelfde geld beperkt kunnen blijven tot ‘slechts’ een tentoonstelling (of een fotoboek).

Literatuur

- Nicholas Tammens, *Two Slideshows*. 23 juli 2016. Geraadpleegd via: https://1856.com.au/artists/ian-burn-et-al/two-slideshows (Voor het laatst geraadpleegd op 15 juli 2021).
- Sabine Breitwieser, 'Photography between Documentation and Theatricality: Speaking within, alongside and through Photographs'. In: Sabine Breitwieser (red.), *Allan Sekula: Performance Under Working Conditions* (tent. cat. Generali Foundation Wenen). Wenen, 2003.
- Benjamin H.D. Buchloh, 'Allan Sekula: Photography between Discourse and Document'. In: Allan Sekula, *Fish Story*. Rotterdam/Düsseldorf/Londen, 1995/2018. 190-200.
- David Campany, 'The "Photobook": What's in a name?'. In: *The PhotoBook Review* 7, 2014.
- Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*. New York City, 1995.
- Erik Eelbode, 'Allan Sekula'. In: *De Witte Raaf* 53, januari-februari 1995. Geraadpleegd via: https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/22 (Voor het laatst geraadpleegd op 2 augustus 2021).
- Sven Lütticken, 'Allan Sekula'. In: *De Witte Raaf* 71, januari-februari 1998. Geraadpleegd via www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/1924 (Voor het laatst geraadpleegd op 2 augustus 2021).
- Fred Lonidier, 'Allan Sekula, Against the Grain'. In: *Against The Current* 172, september-oktober 2014. Geraadpleegd via: https://www.againstthecurrent.org/atc172/p4253/ (Voor het laatst geraadpleegd op 2 augustus 2021).
- Mary Warner Marien, *Photography: A Cultural History*. Londen, 2014.
- Martin Parr en Gerry Badger, The Photobook: A History. Vol. I-II. Londen, 2004/2006.
- Bill Roberts, 'Production in View: Allan Sekula's Fish Story and the Thawing of Postmodernism'. In: *Tate Papers* 18, herfst 2012.
- Drew Sawyer, 'Allan Sekula: Aerospace Folktales'. In: *Aperture* 226, lente 2017. 108-115.
- Ineke Schwartz, 'Allan Sekula's beelden zijn vlees noch vis'. In: *De Volkskrant* 28 januari 1995. 11.
- Allan Sekula, 'Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)'. In: *The Massachusetts Review* 19, 1978, nr. 4. 859-883.

- Allan Sekula, *Photography against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. Halifax, 1984.
- Allan Sekula, 'Geography Lesson: Canadian Notes'. *Assemblage*, 1988, nr. 6. 24-47.
- Allan Sekula, *Fish Story*. Rotterdam/Düsseldorf, 1995 (derde editie: Londen, 2018).
- Allan Sekula en Jack J.K.W. Tchen, 'Interview with Allan Sekula: Los Angeles, California, October 26, 2002'. In: *International Labor and Working-Class History*, herfst 2004, nr. 66. 155-172.
- Allan Sekula en Benjamin H.D. Buchloh, 'Conversation'. In: Sabine Breitwieser (red.), *Allan Sekula: Performance Under Working Conditions* (tent. cat. Generali Foundation Wenen). Wenen, 2003.
- Elizabeth Shannon, 'The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century'. In: *North Street Review: Arts and Visual Culture* 14, 2010. 55-62.
- Alexander Streitberger en Hilde van Gelder (red.), "Disassembled" Images: Allan Sekula and Contemporary Art. Leuven, 2019.
- Rik Suermondt, 'Van documentaire plaatwerk naar kunstboek'. In: Mattie Boom en Rik Suermondt (red.), *Foto in omslag: Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*. Amsterdam, 1989a.
- Rik Suermondt, '"Beeld, zetsel en wit": Het componeren van fotoboeken'. In: Mattie Boom en Rik Suermondt (red.), *Foto in omslag: Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945*. Amsterdam, 1989b.
- Etienne Wynants, 'Allan Sekula'. In: *Witte Raaf* 76, november-december 1998. Geraadpleegd via www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/1798 (Voor het laatst geraadpleegd op 2 augustus 2021).
- Benjamin J. Young, Sympathetic Materialism: Allan Sekula's Photo-Works, 1971-2000. Berkeley, 2018.

Afbeeldingen



Afbeelding 1. Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963. Detail.



Afbeelding 2. Allan Sekula, *Sculpture Commemorating the 102nd Anniversary of the University of California*, 1970. Foto door Allan Sekula.



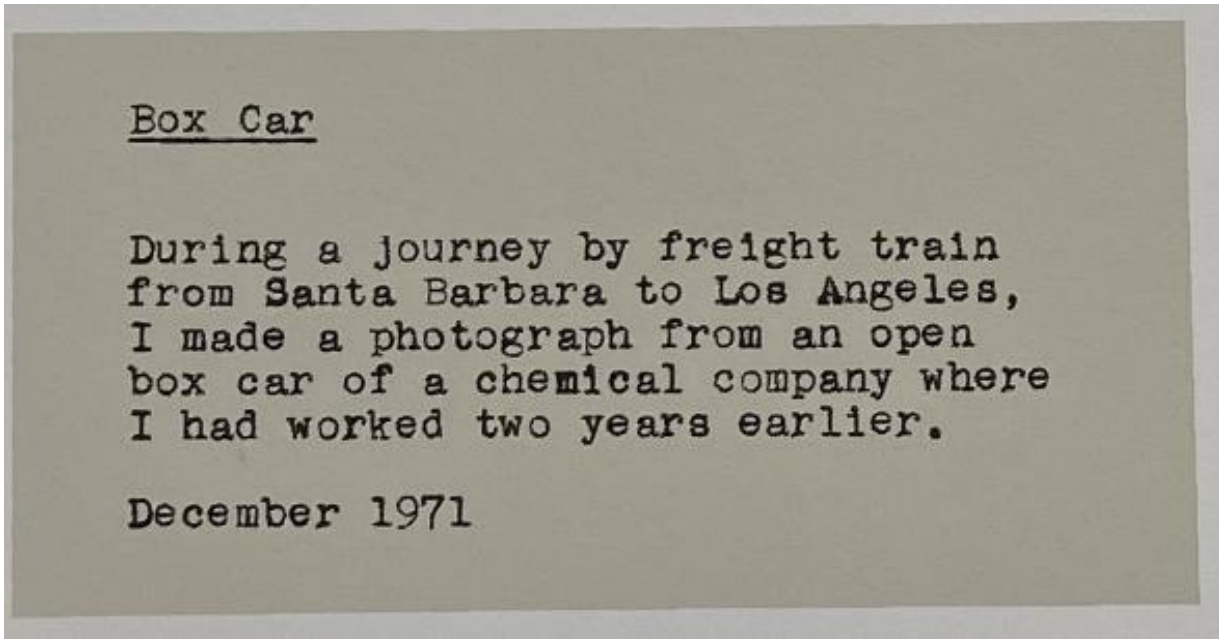
Afbeelding 3. Fred Lonidier, foto van *Body Bags*, 1970.



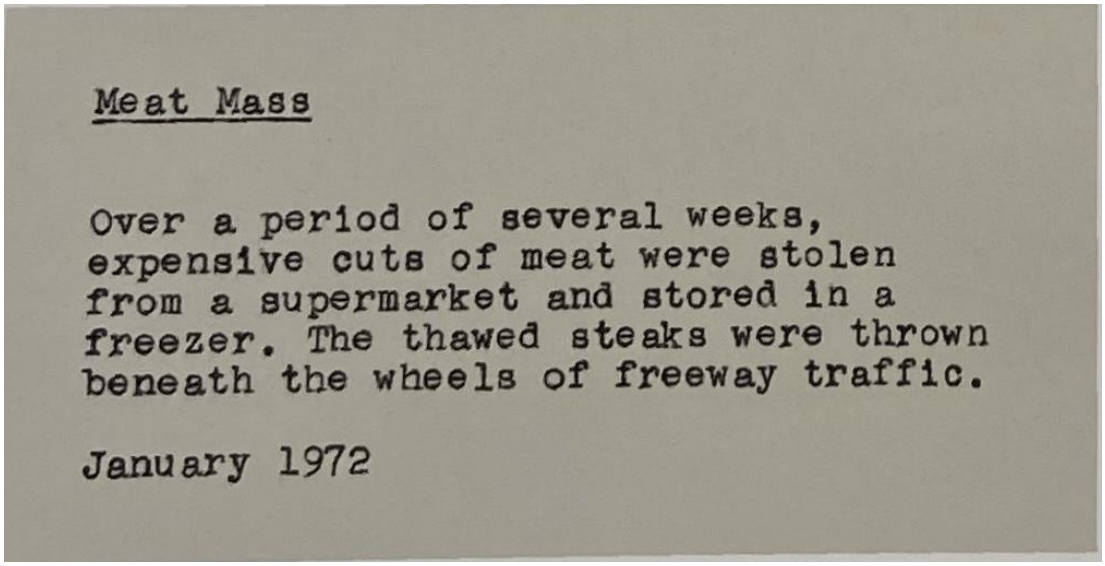
Afbeelding 4. Allan Sekula, *Gallery Voice Montage*, 1971. Foto door Werner Kaligofsky.



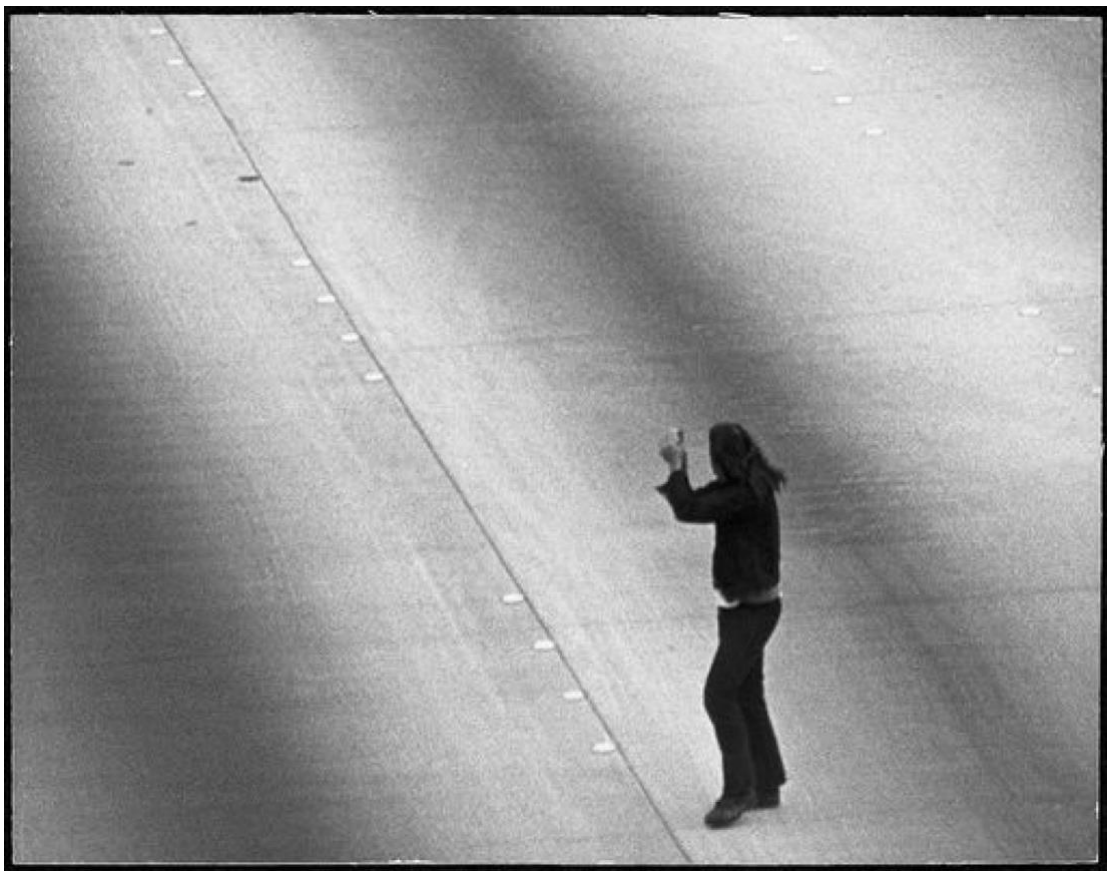
Afbeelding 5. Allan Sekula, *Box Car*, 1971. Detail.



Afbeelding 6. Allan Sekula, *Box Car*, 1971. Detail.



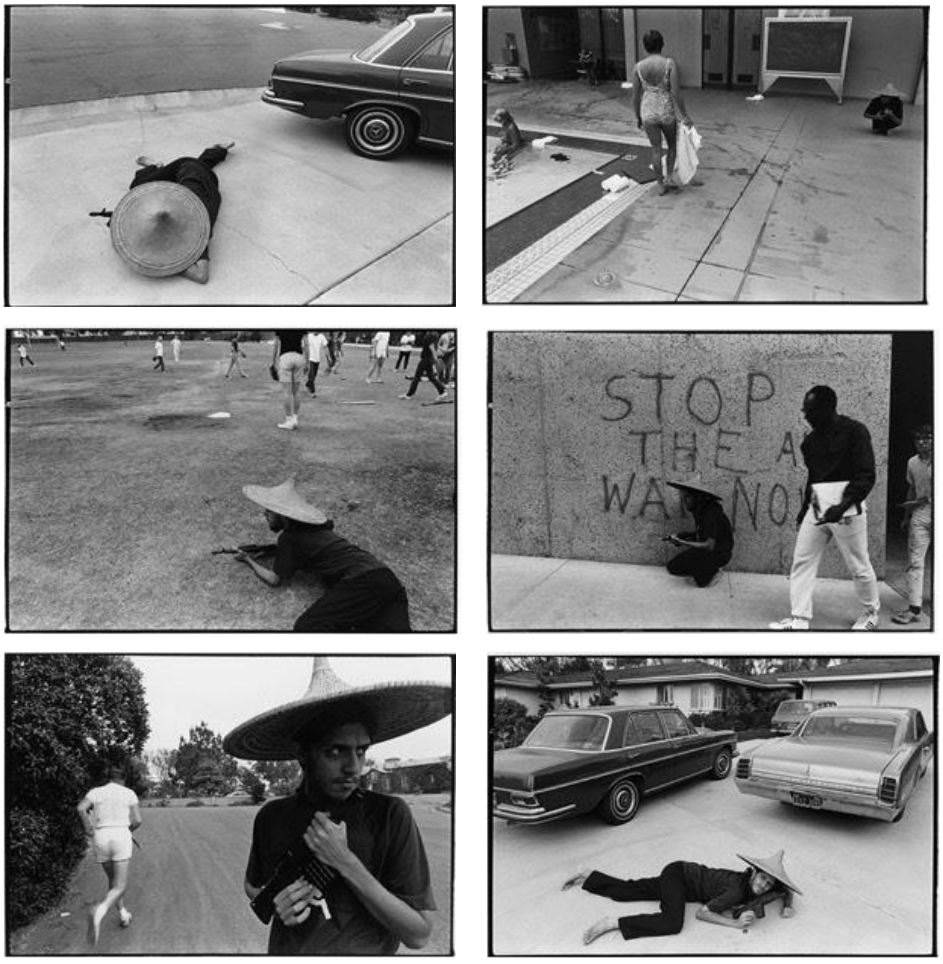
Afbeelding 7. Allan Sekula, *Meat Mass*, 1972. Detail.



Afbeelding 8. Allan Sekula, *Meat Mass*, 1972. Detail.



Afbeelding 9. Allan Sekula, *Meat Mass*, 1972. Detail.



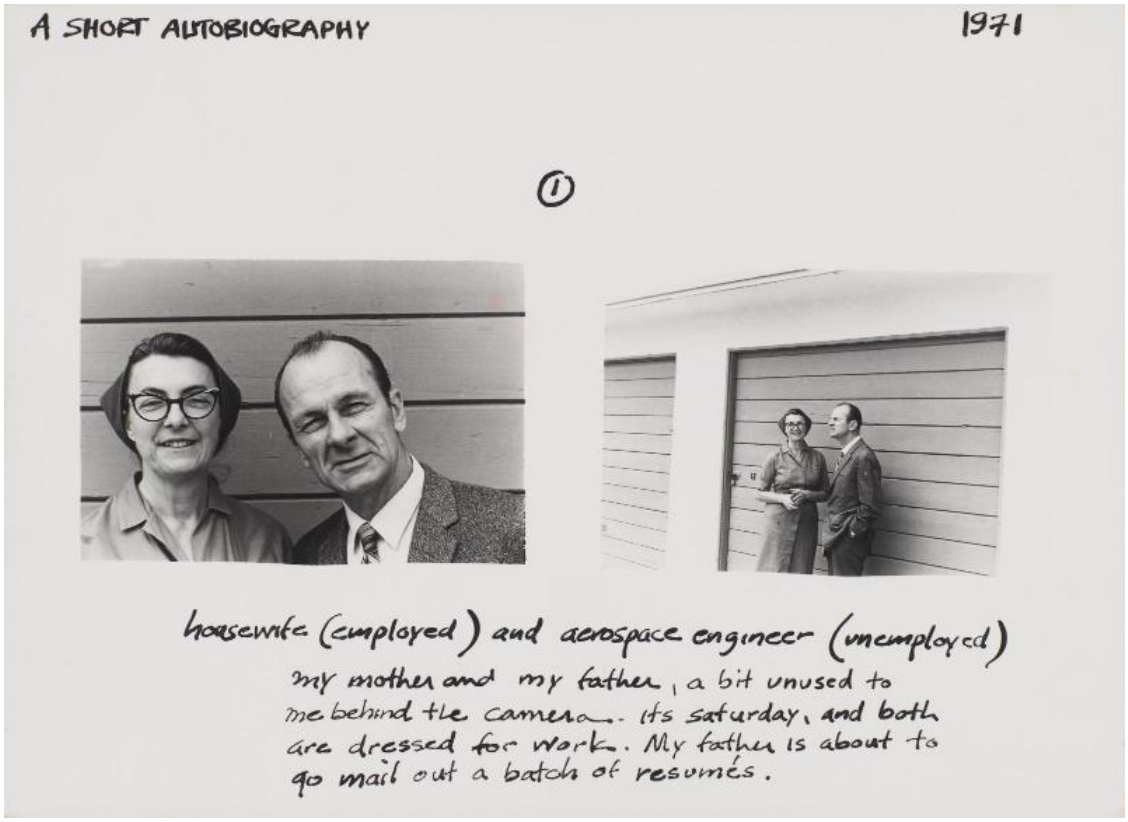
Afbeelding 10. Allan Sekula, *Two, three, many… (terrorism)*, 1972.



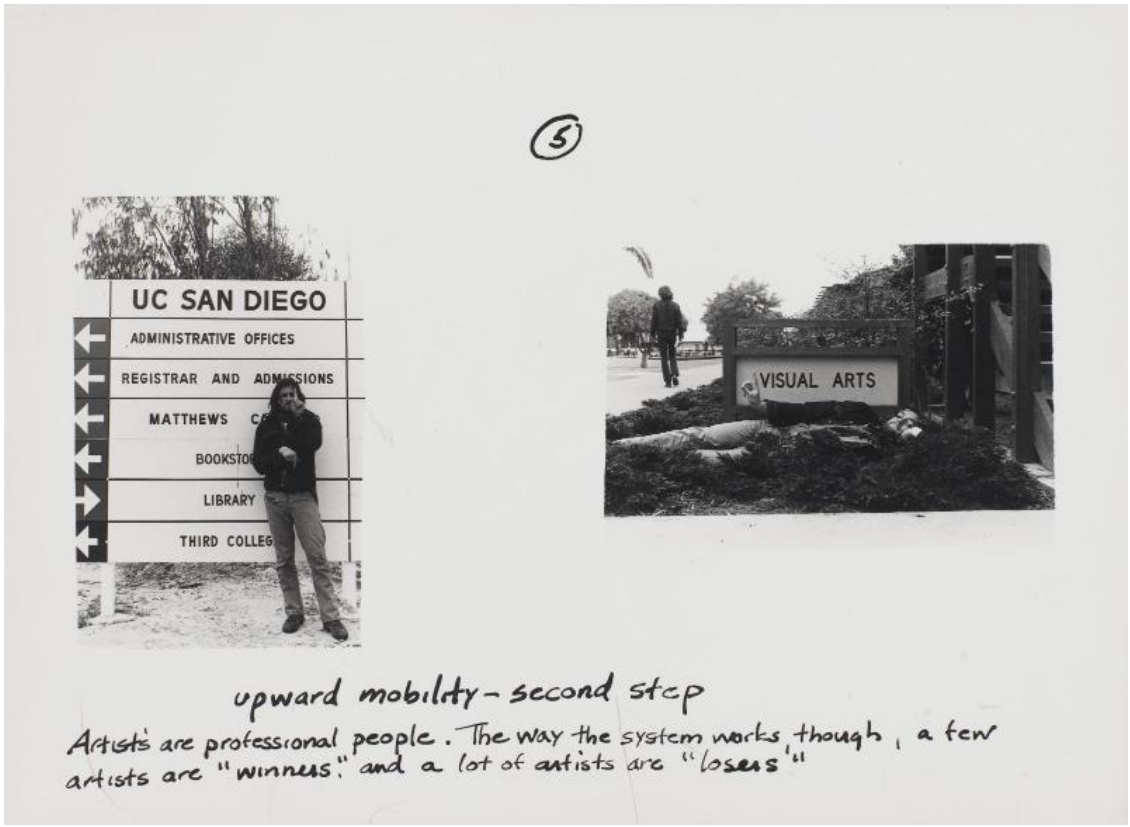
Afbeelding 11. Allan Sekula, *Untitled Slide Sequence*, 1972.



Afbeelding 12. Gebroeders Lumière, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, 1895. Detail.



Afbeelding 13. Allan Sekula, *A Short Autobiography*, 1971-1972. Detail.



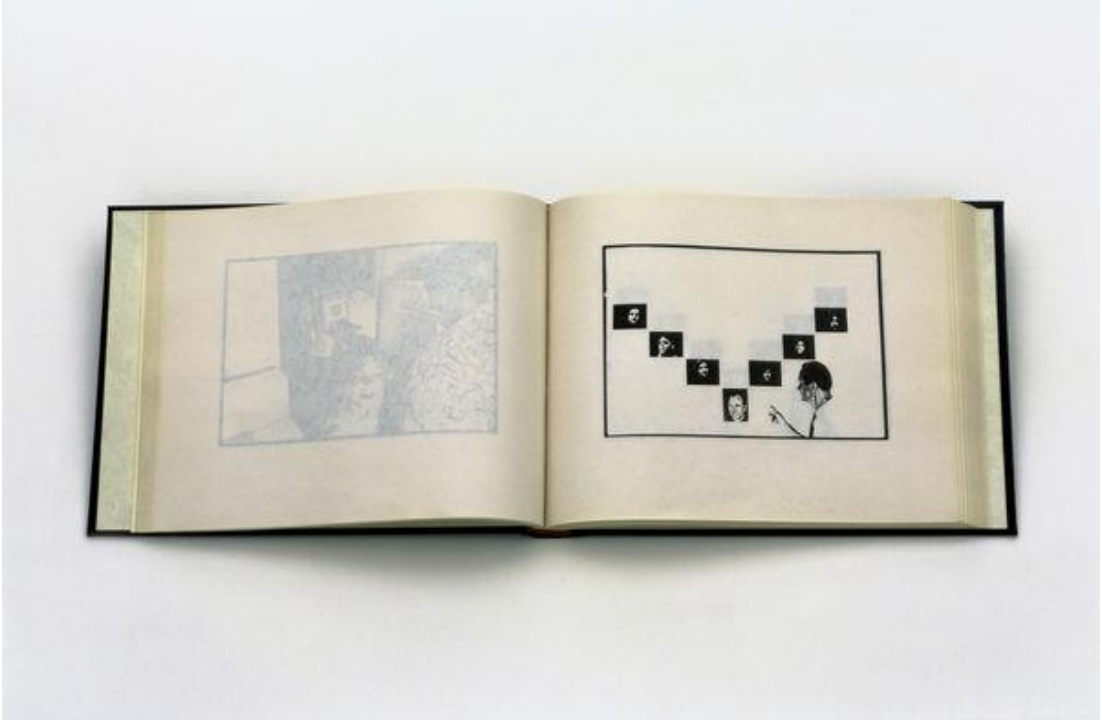
Afbeelding 14. Allan Sekula, *A Short Autobiography*, 1971-1972. Detail.



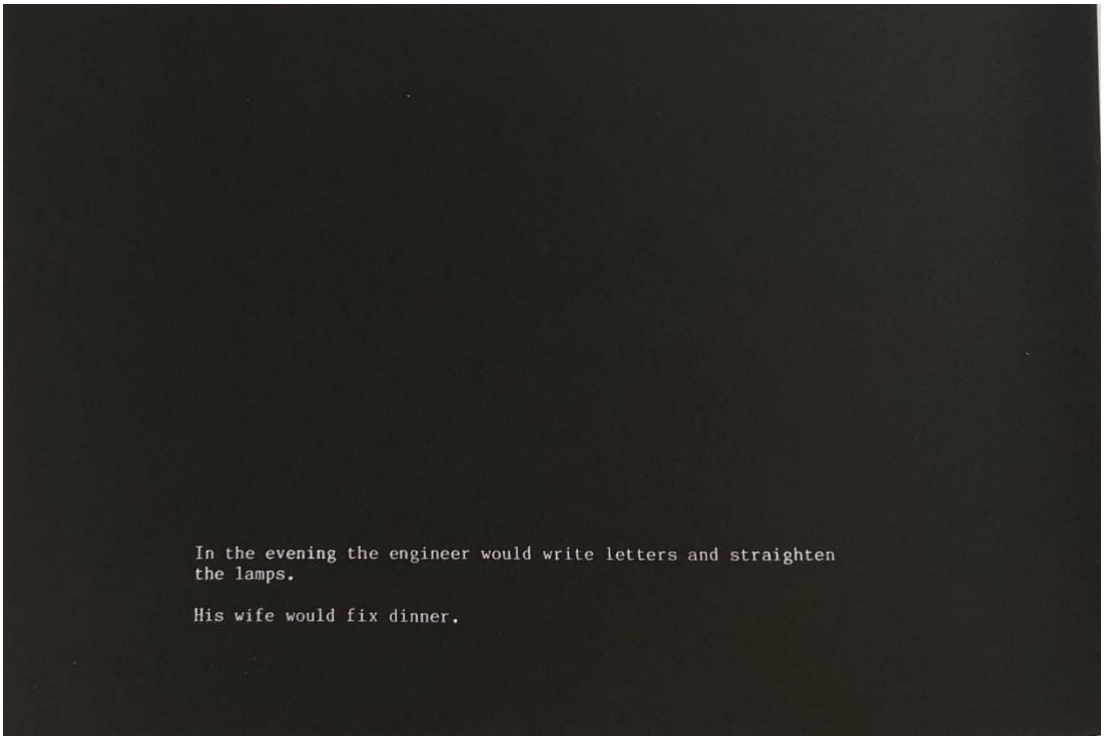
Afbeelding 15. Allan Sekula, *Aerospace Folktales*, 1973. Detail.



Afbeelding 16. Allan Sekula, *Aerospace Folktales*, 1973. Detail van tentoonstelling bij Christopher Grimes Projects.



Afbeelding 17. Allan Sekula, *Aerospace Folktales*, 1973, fotoboek, editie 2/2.



Afbeelding 18. Allan Sekula, *Aerospace Folktales*, 1973. Detail.



Afbeelding 19. Allan Sekula, *This Ain't China: A Photonovel*, 1974. Detail.



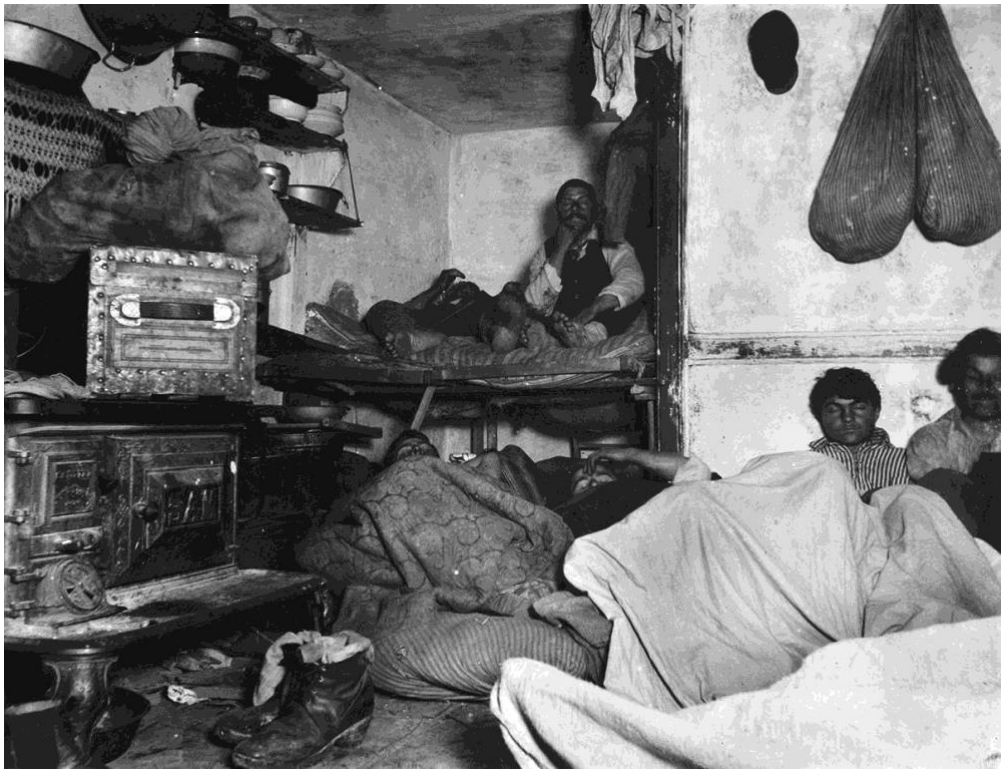
Afbeelding 20. Allan Sekula, *This Ain't China: A Photonovel*, 1974. Detail van tentoonstelling in Marian Goodman Gallery.



Afbeelding 21. Bezoekers bij de tentoonstelling van *This Ain't China: A Photonovel* in e-flux.



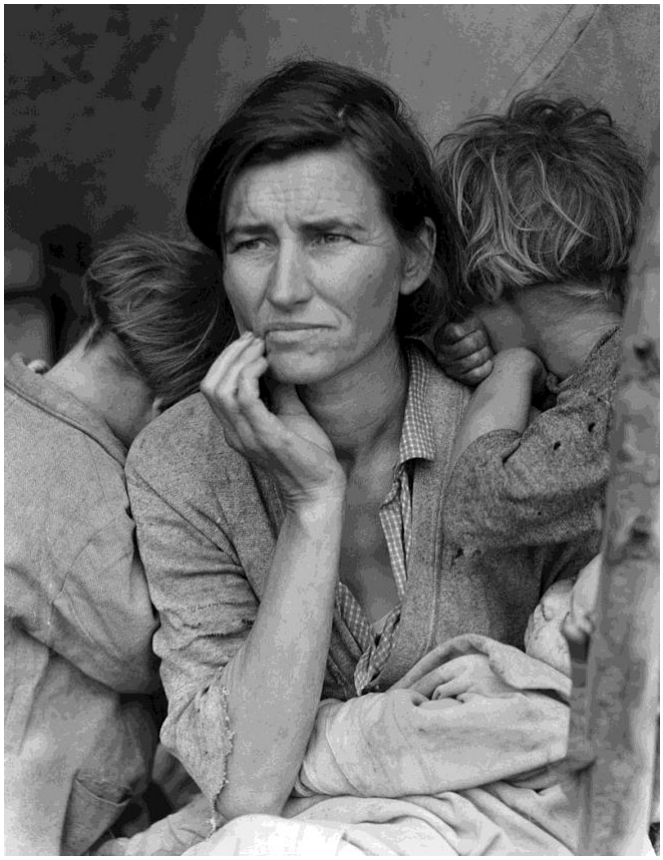
Afbeelding 22. De leden van de *San Diego-group*: (van links naar rechts) Allan Sekula, Fred Lonidier, Phel Steinmetz en Martha Rosler in 1976.



Afbeelding 23. Jacob Riis, ‘Lodgers in a Bayard Street Tenement - "Five Cents a Spot"’ uit *How the Other Half Lives*, 1889.



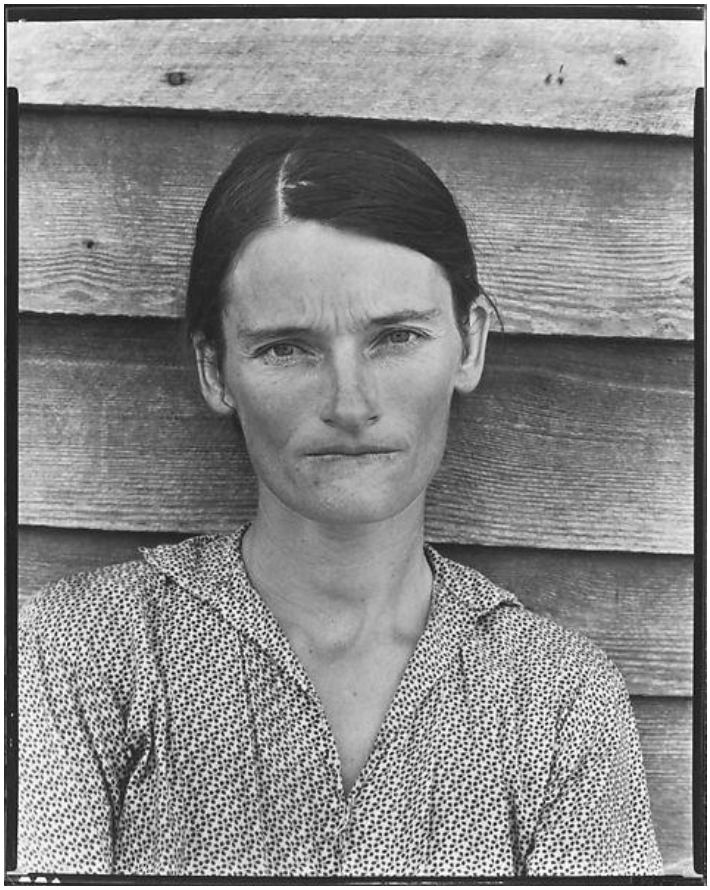
Afbeelding 24. Lewis Hine, *Addie Card, 12 years. Spinner in North Pownal Cotton Mill*, 1910.



Afbeelding 25. Dorothea Lange, *Destitute pea pickers in California. Mother of seven children. Age thirty-two. Nipomo, California.* of beter bekend als *Migrant Mother*, 1936.



Afbeelding 26. Eugène Atget, *Café, Avenue de la Grande-Armée*, 1924-1925.



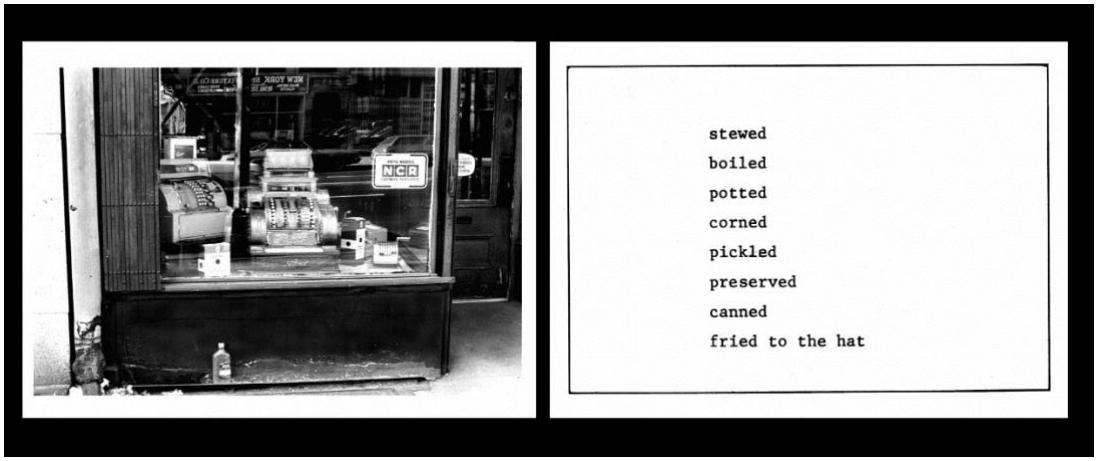
Afbeelding 27. Walker Evans, *Allie Mae Burroughs*, 1936.



Afbeelding 28. Walker Evans, *Roadside Store between Tuscaloosa and Greensboro, Alabama*, 1936.



Afbeelding 29. Martha Rosler, *Balloons* uit de serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1967-1972.



Afbeelding 30. Martha Rosler, *The Bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-1975. Detail.



Afbeelding 31. John Heartfield, *Benütze Foto als Waffe!*, 1929.



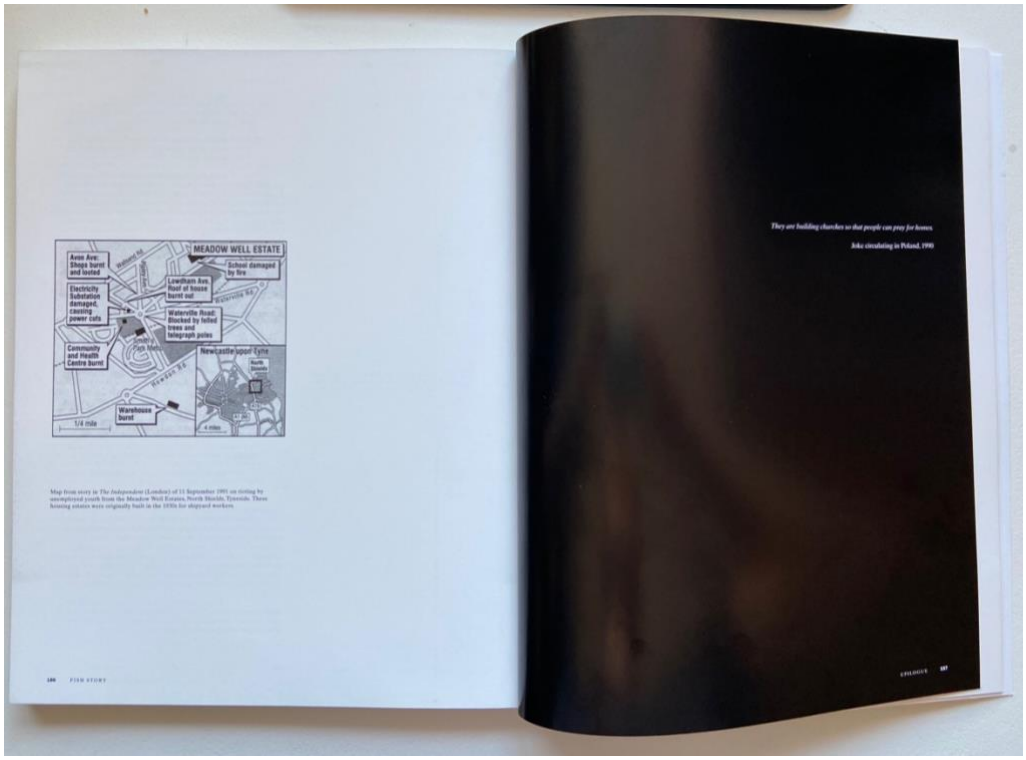
Afbeelding 32. Diane Arbus, *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.*, 1962.



Afbeelding 33. Allan Sekula, *War Without Bodies*, 1991-1996. Gefotografeerd als deel van tentoonstelling in het MoMA.



Afbeelding 34. Allan Sekula, *Meditations on a Triptych* (in gebruik), 1973-1978. Gefotografeerd als deel van tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam.



Afbeelding 35. Pagina's 186 en 187 uit *Fish Story*.



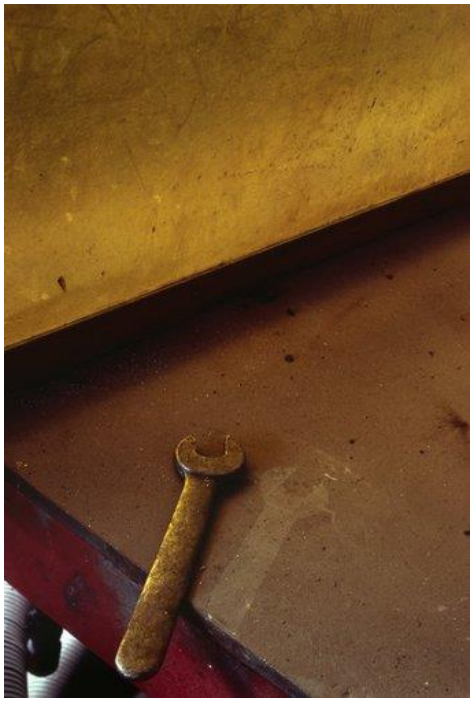
Afbeelding 36. Pagina's 188 en 189 uit *Fish Story*.



Afbeelding 37. Plaat 1: ‘Boy Looking at His Mother. Staten Island Ferry. New York Harbor. February 1990.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 38. Plaat 2: ‘Boy Looking at His Mother. Staten Island Ferry. New York Harbor. February 1990.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 39. Plaat 6: ‘Welder’s Booth in Bankrupt Todd Shipyard. Two Years After Closing. Los Angeles Harbor. San Pedro, California. July 1991.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 40. Plaat 57: ‘Hyundai company housing for shipyard workers. Mural based on a painting by the eighteenth-century Yi dynasty artist Sin Yun-Bok. Ulsan.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 41. Plaat 53: ‘Kim Kyung-Seok, a fisherman for thirteen years, now a factory worker in a Hyundai subsidiary. Ilsan fishing village.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 42. Plaat 55: ‘Doomed fishing village of Ilsan.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 43. Plaat 14: ‘Koreatown, Los Angeles, April 1992.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



1

Growing up in a harbor predisposes one to retain quaint ideas about matter and thought. I'm speaking only for myself here, although I suspect that a certain stubborn and pessimistic insistence on the primacy of material forces is part of a common culture of harbor residents. This crude materialism is underwritten by disaster. Ships explode, leak, sink, collide. Accidents happen everyday. Gravity is recognized as a force. By contrast, airline companies encourage the omnipotence of thought. This is the reason why the commissioner of airports for the city of Los Angeles is paid much more than the commissioner of harbors. The airport commissioner has to think very hard, day and night, to keep all the planes in the air.

2

In the past, harbor residents were deluded by their senses into thinking that a global economy could be seen and heard and smelled. The wealth of nations would slide by in the channel. One learned a biased national physiognomy of vessels: Norwegian ships are neat and Greek ships are grimy. Things are more confused now. A scratchy recording of the Norwegian national anthem blares out from a loudspeaker at the Sailors' Church on the bluff above the channel. The container ship being greeted flies a Bahamian flag of convenience. It was built by Koreans laboring long hours in the giant shipyards of Ulsan. The crew, underpaid and overworked, could be Honduran or Filipino. Only the captain bears a familiar melody.

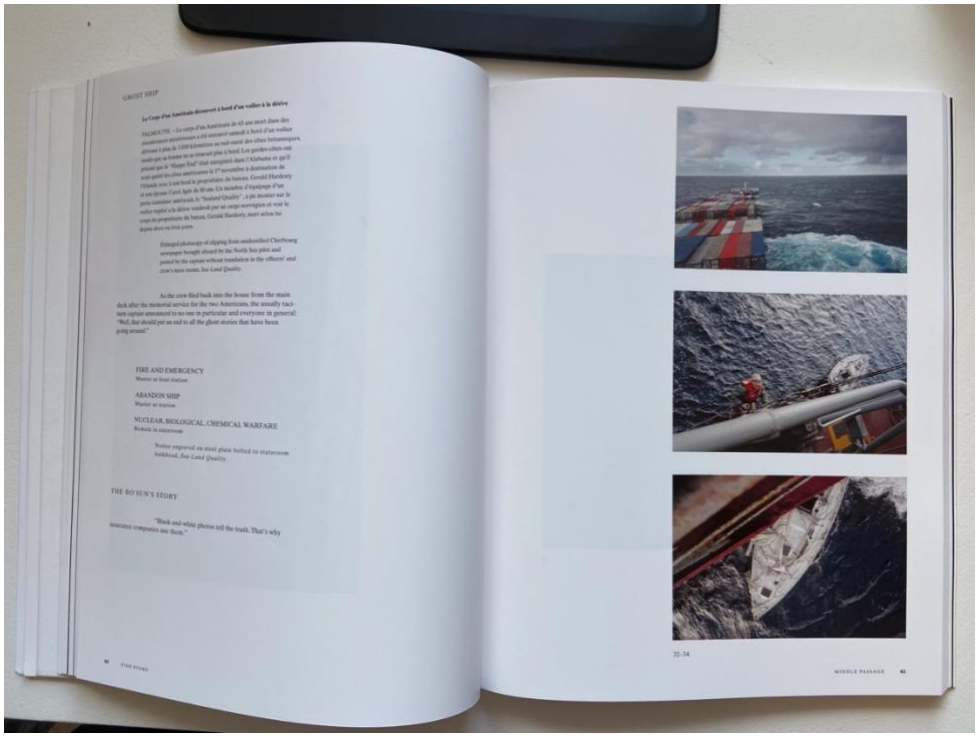
3

What one sees in a harbor is the concrete movement of goods. This movement can be explained in its totality only through recourse to abstraction. Marx tells us this, even if no one is listening anymore. If the stock market is the site in which the abstract character of money rules, the harbor is the site in which material goods appear in bulk, in the very flux of exchange. Use values slide by in the channel; the Ark is no longer a bestiary but an encyclopedia of trade and industry. This is the reason for the antique mercantilist charm of harbors. But the more regularized, literally containerized, the movement of goods in harbors, that is, the more rationalized and automated, the more the harbor comes to resemble the stock market. A crucial phenomenological point here is the suppression of smell. Goods that once reeked—guano, gypsum, steamed tuna, hemp, molasses—now flow or are boxed. The boxes, viewed in vertical elevation, have the proportions of slightly elongated banknotes. The contents anonymous: electronic components, the worldly belongings of military dependents, cocaine, scrap paper (who could know?) hidden behind the corrugated sheet steel walls emblazoned with the logos of the global shipping corporations: Evergreen, Matson, American President, Mitsui, Hanjin, Hyundai.

4

Space is transformed. The ocean floor is wired for sound. Fishing boats disappear in the Irish Sea, dragged to the bottom by submarines. Businessmen on airplanes read exciting novels about sonar. Waterfront brothels are demolished or remodeled as condominiums. Shipyards are converted into movie sets. Harbors are now less havens (as they were for the Dutch) than accelerated turning-basins for supertankers and container ships. The old harbor front, its links to a common culture shattered by unemployment, is now reclaimed for a bourgeois reverie on the mercantilist past. Heavy metals accumulate in the silt. Busboys fight over scarce spoons in front of a plate-glass window overlooking the harbor. The backwater becomes a frontwater. Everyone wants a glimpse of the sea.

Afbeelding 44. Pagina’s 12 en 13 uit *Fish Story*. Met links een tekst zonder titel en rechts plaat 3: ‘Welder’s booth in bankrupt Todd Shipyard. Two years after closing. Los Angeles Harbor. San Pedro, California. July 1991.’



Afbeelding 45. Pagina's 62 en 63 uit *Fish Story*. Met links de tekst 'Ghost Ship' en rechts platen 32, 33 en 34: 'Conclusion of search for the disabled and drifting sailboat *Happy Ending*.'



Afbeelding 46. Pagina's 74 en 75 uit *Fish Story*. Met links de tekst 'Worker's Museum' en rechts plaat 44: 'The Sea-Land Quality departing Rotterdam for Bremerhaven.'



Afbeelding 47. Plaat 45: ‘The LNG carrier Hyundai Utopia, designed to transport liquified natural gas from Indonesia to South Korea, nearing completion. Hyundai Heavy Industries shipyard, Ulsan.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 48. Plaat 46: ‘Model of ironclad “turtle ship” used by Admiral Yi Sun-Sin to defeat invading Japanese fleet in 1592. Hyundai shipyard headquarters.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



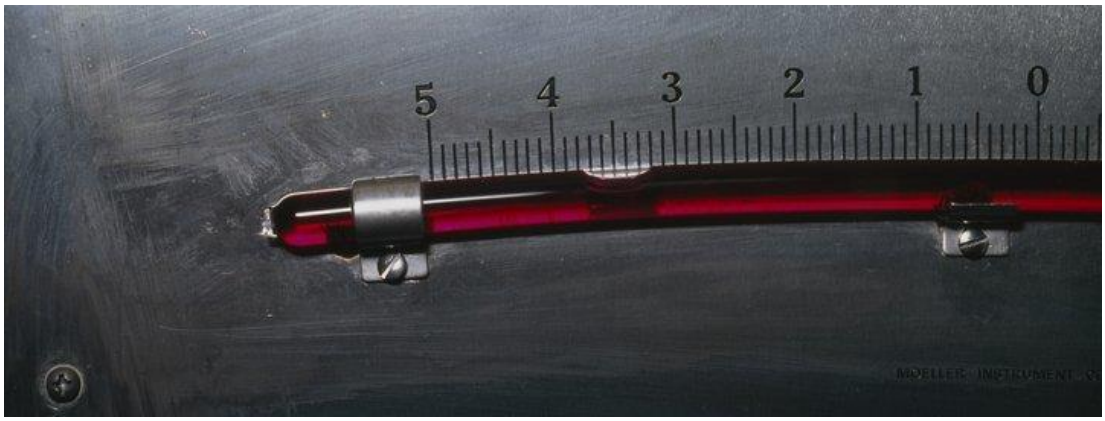
Afbeelding 49 – Plaat 49: ‘Cutting steel in the plate and sub-assembly shop. Hyundai Shipyard.’ Uit: Allan Sekula, Fish Story, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 50 – Plaat 50: ‘Cutting steel in the plate and sub-assembly shop. Hyundai Shipyard.’ Uit: Allan Sekula, Fish Story, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 51. Tentoonstelling van het hoofdstuk ‘Loaves and Fishes’ uit *Fish Story* tijdens *Documenta 11*, Kassel, 2002. Foto door Werner Maschmann.



Afbeelding 52. Plaat 27: ‘Detail. Inclinometer. Mid-Atlantic.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



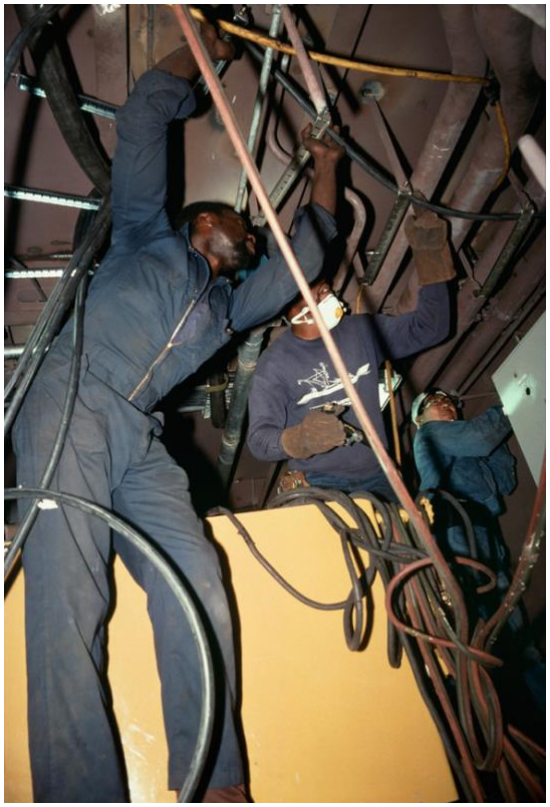
Afbeelding 53. Plaat 28: ‘Panorama. Mid-Atlantic.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 54. Pagina’s 56 en 57 uit *Fish Story*.



Afbeelding 55. Plaat 4: ‘Pipe fitters finishing the engine room of a tuna-fishing boat, Campbell Shipyard. San Diego harbor. August 1991.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



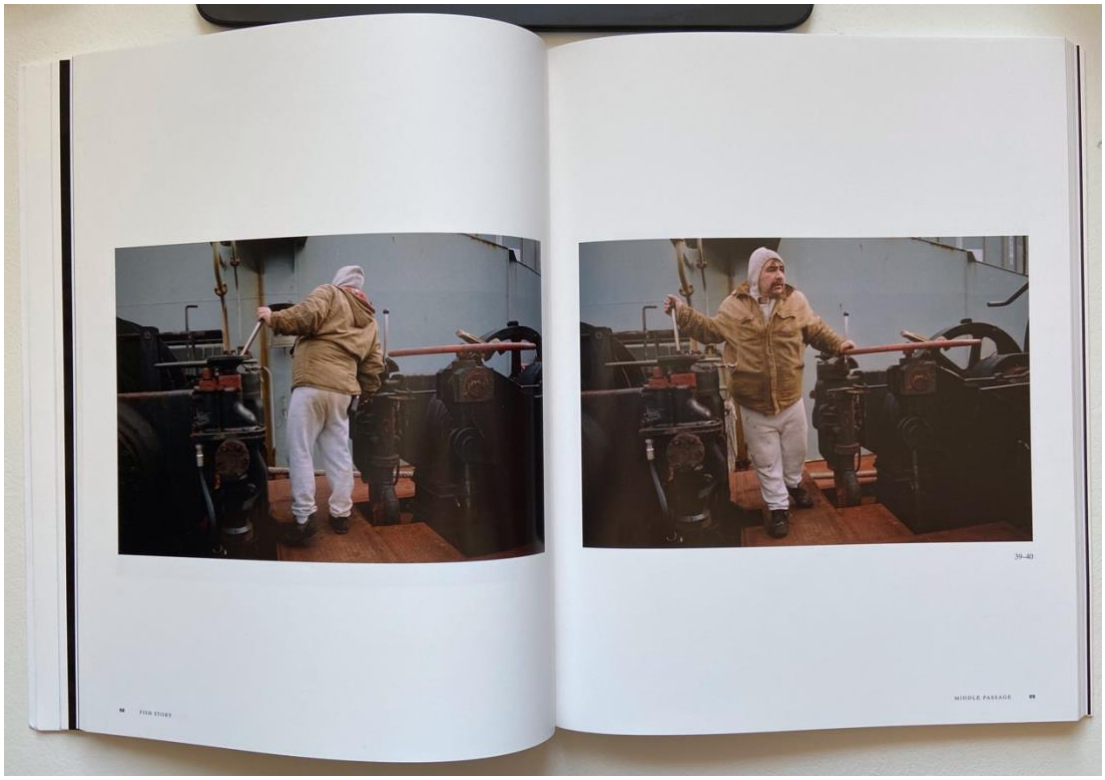
Afbeelding 56. Plaat 5: ‘Pipe fitters finishing the engine room of a tuna-fishing boat, Campbell Shipyard. San Diego harbor. August 1991.’ Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 57. Plaat 17: '"Pancake," a former shipyard sandblaster, scavenging copper from a waterfront scrapyard. Los Angeles harbor. Terminal Island, California. November 1992.' Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 58. Plaat 18: 'Testing robot-truck designed to move containers within automated ECT/Sea-Land cargo terminal. Maasvlakte, Port of Rotterdam, the Netherlands. September 1992.' Uit: Allan Sekula, *Fish Story*, 1988-1995, fotoboek.



Afbeelding 59. Pagina's 68 en 69 uit *Fish Story*. Met platen 39 en 40: 'Bo'sun driving the forward winch. Mooring at ECT/Sea-Land Terminal. Port of Rotterdam.'

Afbeeldingsbronnen

Afbeelding 1 – Tate Gallery, via https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963

Afbeelding 2 – Breitwieser 2003. 15.

Afbeelding 3 – Young 2018. 176.

Afbeelding 4 – Streitberger 2019. 183.

Afbeelding 5 – Breitwieser 2003. 67.

Afbeelding 6 – Breitwieser 2003. 66

Afbeelding 7 – Breitwieser 2003. 68.

Afbeelding 8 – Via https://wrongwrong.net/artigo/the-critical-realism-of-allan-sekula-challenging-orders-through-artistic-activism-early-works-1972-1984

Afbeelding 9 – Via https://www.artribune.com/attualita/2014/08/museion-di-bolzano-le-mostre-della-stagione-20142015/attachment/09_sekula_meat-mass/

Afbeelding 10 – Young 2018. 195.

Afbeelding 11 – MoMA, via https://www.moma.org/collection/works/164243

Afbeelding 12 – Via https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sortieusinelumiere.jpg

Afbeelding 13 en Afbeelding 14 – Centre Pompidou, via https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cpbGAB4

Afbeelding 15 – Via https://aperture.org/editorial/aerospace-folktales-sekula/

Afbeelding 16 – Christopher Grimes Projects, via https://www.cgrimes.com/allan-sekula-aerospace-folktales/a2eis0n33v6dmpoq6xk0rpf9ykg4h4.

Afbeelding 17 – Generali Foundation, via http://foundation.generali.at/en/collection/artist/sekula-allan.html#work=4716&artist=186.

Afbeelding 18 – Breitwieser 2003. 116.

Afbeelding 19 – Via http://www.redwedgemagazine.com/classics/this-aint-china

Afbeelding 20 – Marian Goodman Gallery, via https://www.mariangoodman.com/exhibitions/9-allan-sekula-photography-a-wonderfully-inadequate-medium/works/artworks46107/

Afbeelding 21 – E-flux, via https://www.e-flux.com/program/65391/allan-sekula-this-ain-t-china/.

Afbeelding 22 – Via https://carlwhetham.photo.blog/category/documentary-and-narrative-traditions/allan-sekula-dismantling-modernism-reinventing-documentary-notes-on-the-politics-of-representation/.

Afbeelding 23 – SFMoMA, via https://www.sfmoma.org/artwork/98.129/.

Afbeelding 24 – The Metropolitan Museum, via https://www.metmuseum.org/art/collection/search/301919.

Afbeelding 25 – Via https://en.wikipedia.org/wiki/Florence_Owens_Thompson#/media/File:Lange-MigrantMother02.jpg.

Afbeelding 26 – The Metropolitain Museum, via https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283265.

Afbeelding 27 – The Metropolitan Museum, via https://www.metmuseum.org/art/collection/search/275876.

Afbeelding 28 – MoMa, via https://www.moma.org/collection/works/87889.

Afbeelding 29 – MoMA, via https://www.moma.org/collection/works/150119

Afbeelding 30 – Via https://www.afterall.org/events/afterall-exhibition_martha-rosler_the-bowery-in-two-inadequate-descriptive-systems_

Afbeelding 31 – Museum de Fundatie, via https://www.museumdefundatie.nl/nl/john-heartfield/

Afbeelding 32 – The Metropolitan Museum, via https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284712

Afbeelding 33 – https://www.allansekulastudio.org/selected-exhibition-installations.html

Afbeelding 34 – Via http://cgrimes-news.blogspot.com/2013/06/allan-sekulas-meditations-on-triptych.html

Afbeelding 35 en Afbeelding 36 – Sekula 1995/2018. 186-189.

Afbeelding 37, Afbeelding 38 en Afbeelding 39 – Roberts 2012. Via https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/18/production-in-view-allan-sekulas-fish-story-and-the-thawing-of-postmodernism

Afbeelding 40 – Jang 2019. 364.

Afbeelding 41 – Sekula 1995/2018. 89.

Afbeelding 42 – Sekula 1995/2018. 91.

Afbeelding 43 – Sekula 1995/2018. 24.

Afbeelding 44 – Sekula 1995/2018. 12-13.

Afbeelding 45 – Sekula 1995/2018. 62-63.

Afbeelding 46 – Sekula 1995/2018. 74-75.

Afbeelding 47 – Jang 2019. 360.

Afbeelding 48 – Jang 2019. 361.

Afbeelding 49 en Afbeelding 50 – Jang 2019. 363.

Afbeelding 51 – Sekula 1995/2018. 188.

Afbeelding 52 en Afbeelding 53 – Roberts 2012.

Afbeelding 54 – Sekula 1995/2018. 56-57.

Afbeelding 55 en Afbeelding 56 – MoMA, via https://www.moma.org/collection/works/164229

Afbeelding 57 – MoMA, via https://www.moma.org/collection/works/164241

Afbeelding 58 – MoMA, via https://www.moma.org/collection/works/164242

Afbeelding 59 – Sekula 1995/2018. 68-69.