



Working (Santos) from Ship of Fools (1999/2010) © Allan Sekula

X

# THE DOCKERS' MUSEUM

ALLAN SEKULA

—

## **Exposition**

du 6 avril au 20 mai 2012

—

## **Projection du film d'Allan Sekula**

« The Forgotten Space »

Mardi 3 avril 2012, 14h

au Tambour, Université Rennes 2

—

## **Conférence**

Allan Sekula / Yvan Salomone

Mardi 3 avril 2012, 17h30

à l'EESBA, Rennes

—

## **Vernissage**

Vendredi 6 avril 2012, 18h30

—

## **Rencontre**

avec Allan Sekula et Jürgen Bock

Samedi 7 avril 2012, 15h

à La Criée

—

## **Visites commentées pour tous**

Mercredi 11 avril 2012, 17h

Vendredi 27 avril 2012, 17h

—

## **Commissaire d'exposition**

Jürgen Bock

—

## **Partenariat :**

Lumiar Cité, Lisbonne, Portugal

—

## **En collaboration avec :**

M HKA, Museum van Hedendaagse

Kunst Antwerpen, Anvers, Belgique

Stills, Scotland's Center for Photography,  
Edimbourg, Royaume-Uni

Contact presse :

Marie Lemeltier

comcriee@marie-lemeltier.com

+33 (0)2 23 62 25 14

# Communiqué

—

Allan Sekula est un photographe, théoricien, historien de la photographie et écrivain de renom. Mêlant photographie en couleur et texte, son travail s'axe sur les systèmes économiques, un sujet souvent considéré comme incompatible avec le champ artistique. Les théoriciens de la culture considèrent généralement que l'économie présente peu d'intérêt pour les acteurs de l'art, bien que nombre d'œuvres subissent incontestablement l'influence des forces du marché.

Pour Sekula, il n'est pas pertinent de considérer la photographie comme un médium artistique comme les autres, aux côtés de la peinture et de la sculpture. Il prend en compte la modestie de la technique, et la possibilité qu'elle offre d'atteindre la connaissance par une observation attentive, comme une caractéristique plus intéressante. En s'appuyant sur sa capacité à décrire les aspects des systèmes économiques dans le cadre des arts visuels, à travers ce qu'on appelle communément la pratique « documentaire », Sekula tente d'offrir une alternative claire au style de photographie généralement exposé par le système actuel des musées et des galeries. Selon l'artiste, ce système, dans son essence même, prépare un « avenir antiquaire », qui condamne l'art à se conformer à des reliques des musées du temps passé.

Ces dernières années, Sekula a travaillé sur des projets de longs documentaires inspirés par des événements politiques contemporains. Ces projets ont donné lieu à des films et des séries photographiques d'envergure aboutissant à la publication d'un livre. Dans ces publications, les photos sont contextualisées par des textes de l'artiste - toujours présents dans ses expositions - ce qui montre bien que la pratique de Sekula englobe également l'écriture, aux côtés de la production d'œuvres visuelles.

Sekula adapte chaque exposition grâce à une sélection rigoureuse de photographies et d'objets spécifiques au contexte du lieu, réécrivant ainsi son propre récit à travers la re-disposition de l'œuvre. En développant ses expositions de lieu en lieu, un lien se crée entre les villes et les ports, évoquant ainsi la production et la circulation des marchandises à travers les relations en réseau complexe des villes portuaires, sujet du travail de Sekula. La Criée présente aujourd'hui l'exposition *The Dockers' Museum*. Les photographies de la série *Ship of Fools* - déjà présentées à Anvers, São Paulo et Edimbourg - constituent une partie

de l'exposition. À Rennes, leur configuration est différente, mettant l'accent sur la collection d'objets appartenant à l'artiste, liés au monde des dockers et des marins, comme en témoigne le titre de l'exposition *The Dockers' Museum*. Ces « objets d'intérêt » ne doivent pas être compris comme des œuvres d'art, mais comme des facteurs de contextualisation de la photographie de Sekula, tandis que les photographies en retour contextualisent l'incessante collecte d'objets entreprise par Sekula. L'artiste trouve ses « objets d'intérêt » sur les sites d'enchères en ligne, pointant le contraste entre la mystique « vitesse de la lumière » d'Internet et le lent mouvement des cargos, 90% de ce qui navigue sur les mers.

Une des œuvres essentielles présentées à La Criée est une série de portraits de l'équipage du Global Mariner. La Fédération Internationale des Transporteurs a aménagé en 1998 un cargo pour accueillir dans ses cales une exposition multimédia itinérante. Cela faisait partie d'une campagne de 18 mois autour du monde contre la navigation sous pavillon de complaisance et contre les salaires en conséquence abusivement bas versés aux membres des équipages, aux droits très restreints. La participation de Sekula à diverses étapes du voyage a donné lieu à une série de photographies dans laquelle l'artiste attire l'attention sur les protagonistes inconnus de cette situation lamentable.

En prenant comme sujet l'« espace oublié » de la mer, avec ses 100.000 navires et 1.500.000 travailleurs, Allan Sekula réfléchit aux conséquences des idéologies néolibérales actuelles. Son œuvre interroge leurs promesses d'un flot incessant et sans douleur de marchandises et de capitaux en pointant du doigt la consommation, la négation du travail et ses conditions derrière tout cela. Elle révèle l'impact profond de la mondialisation sur la vie des gens.

Jürgen Bock

# Visuels disponibles

Merci de respecter et de mentionner les légendes et les crédits photos lors des reproductions.



*Good ship (Limassol), 1999 from Good Ship Bad Ship (diptych), chromogenic print from Ship of Fools (1999/2010) © Allan Sekula*



*From Sugar Gang (Santos) 2010, sequence of 6, chromogenic print from Ship of Fools (1999/2010) © Allan Sekula*

# Visuels disponibles

Merci de respecter et de mentionner les légendes et les crédits photos lors des reproductions.



*Japanese engine cadet 1999*, from sequence of 10, *The Crew, the Pilot and the Russian Girlfriend*, chromogenic print from *Ship of Fools* (1999/2010)  
© Allan Sekula



*Ship Lesson (Durban) 1999*, chromogenic print from *Ship of Fools* (1999/2010) © Allan Sekula

# Liste des œuvres exposées

Portraits issus des séries photographiques *Ship of Fools* et *Sugar Gang*

1999-2000

Dimensions variables

Courtesy Allan Sekula, collection M HKA, Anvers, Belgique

*The Docker's Museum*

Collection d'objets appartenant à l'artiste, liés au monde des dockers et des marins

Courtesy Allan Sekula, collection M HKA, Anvers, Belgique

*Tsukiji*

2001

DV, colour, sound, 44 minutes

Courtesy Allan Sekula

# Biographie et bibliographie

## Allan Sekula

Né en 1951 à Erie, Pennsylvanie (USA)

Vit et travaille à Los Angeles (USA)

—

### EXPOSITIONS INDIVIDUELLES RÉCENTES (sélection)

**2012**

*Ship of Fools*, Stills: Scotland's Centre for Photography, Edimbourg, Royaume-Uni

**2011**

*Polonia and...* galerie Michel Rein, Paris, France

*California Stories*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, Californie, USA

*Polonia and other fables*, Belfast Exposed, Belfast, Royaume-Uni

*Allan Sekula: Film Retrospective*, Stills: Scotland's Centre for Photography, Edimbourg, Royaume-Uni

*Retrospective of Allan Sekula's films*, Loop Festival, La Virreina Centre de l'Image, Barcelone, Espagne

**2010**

*Extra Muros: Allan Sekula: Ship of Fools*, MuHKA, Anvers, Belgique

*Polonia and Other Fables*, Ludwig Muzeum, Budapest, Hongrie

*Polonia and Other Fables*, Media City Seoul, Seoul, Corée du sud

*Allan Sekula: This Ain't China*, e-flux, New York, USA

**2009**

*Polonia and other fables*, Zacheta Gallery, Varsovie, Pologne

*Polonia and other fables*, The Renaissance Society, University of Chicago, Chicago, USA

*Waiting for Tear Gas*, Henry Art Gallery, Seattle, Washington, USA

**2008**

*Travailler plus pour gagner plus*, galerie Michel Rein, Paris, France

**2007**

*Shipwreck and Workers*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, Californie, USA

**2006**

*Allan Sekula, Fish Story Chapter One*, FRAC Bretagne, Maison de l'Etudiant, Université du Havre, Le Havre, France

**2005**

*Aerospace Folktales*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, Californie, USA

*Titanic's Wake*, Camera Austria, Graz, Autriche

*Titanic's Wake*, galerie Traversée, Munich, Allemagne

**2004**

*Prayer for the Americans*, galerie Michel Rein, Paris, France

*Secret Formula: Wealth without Workers*, Galeria Filomena Soares, Lisbonne, Portugal

**2003**

*Performance under Working Conditions*, Generali Foundation, Vienne, Autriche

*Black Tide/Marea negra, Deep Six/Passer au bleu*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, Californie, USA

**2002**

*Waiting for Tear Gas [white globe to black]*, Camera Austria, Graz, Autriche

*Dead Letter Office & Irrational Exuberance*, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, Californie, USA

**2001**

*School is a Factory (1978/80)*, ERBA, Valence, France

*TITANIC's wake*, Galerie Michel Rein, Paris, France

# Biographie et bibliographie

—

## EXPOSITIONS COLLECTIVES RÉCENTES (sélection)

### 2011

*Oceans and Campfires: Allan Sekula and Bruno Serralongue*, San Francisco Art Institute, San Francisco, Californie, USA

*29th Sao Paulo Biennial, Ship of Fools*, Museu de arte do Rio de Janeiro, Brésil

*Foreclosed: Between Crisis and Possibility*, Whitney Museum, New York, USA

*Under the Big Black Sun: California Art 1974-1981*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Californie, USA

*All I Can See is the Management*, Gasworks, Londres, Royaume-Uni

*Serious Games. War - Media - Art*, Institute Mathildenhöhe Darmstadt, Allemagne

*Not for sale*, Passage du Retz, Paris, France

*Angry, Young and Radical*, Nederlands Fotomuseum, Rotterdam, Pays-Bas

*1979, a movement to radical moments*, La Virreina, Centre de la Imatge, Barcelone, Espagne

### 2010

*Le peuple qui manque*, Centre Georges Pompidou, Paris, France

*Les rencontres d'art contemporain*, La Chantrerie, Cahors, France

*Behind the fourth wall, Fictitious Lives - Lived Fictions*, Generali Foundation, Vienne, Autriche

*This ain't China / Act VIII : Nether Land*, Dutch Culture center, Shanghai, Chine

*Antiphotojournalism*, La virreina, Centre de la Imatge, Barcelone, Espagne

*How Many Billboards? Art in Stead*, MAK Center, Los Angeles, Californie, USA

*Global Design*, Museum für gestaltung, Zurich, Suisse

*Les Tubes*, Le Quai, Angers, France

### 2009

*San Diego*, Cardwell Jimmerson Contemporary Art, Culver City, Californie, USA

### 2008

*Lost Paradise*, Zentrum Paul Klee, Bern, Suisse

*The Way Things Are*, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienne, Autriche

### 2007

*10th Istanbul Biennial*, Istanbul, Turquie

*L' Europe en devenir*, Centre Culturel Suisse, Paris, France

*Documenta XII*, Kassel, Allemagne

*Existencias*, MUSAC- Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León, Espagne

*UN/ Fair Trade*, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, Autriche

*The Quiet in The Land*, Luang Prabang, Laos

*Collection*, Generali Foundation, Vienne, Autriche

*For a special place: documents and works from the Generali Foundation*, Austrian Cultural Forum, New York, USA

*World Factory*, San Francisco Art Institute, San Francisco, Californie, USA

*In the poem about love, you don't write the word love*, Overgaden, Institut for Samtidskunst, Copenhagen, Danemark

*MACBA in Frankfurter Kunstverein*, Francfort sur le Main, Allemagne

*Informacion contra informacion*, Centro Galego de Arte Contemporanea, Saint Jacques de Compostelle, Espagne

### 2006

*Los Angeles 1955-1985*, Centre Georges Pompidou, Paris, France

*Full House*, Whitney Museum, New-York

*Concept has never meant horse*, Generali Foundation, Vienne, Autriche

*Carnets du Sous-Sol*, galerie Michel Rein, Paris, France

### 2005

*Occupying Space*, Generali Foundation Collection, The Nederlands Fotomuseum, Rotterdam, Pays-Bas



# Biographie et bibliographie

—

## EXPOSITIONS COLLECTIVES RÉCENTES (sélection)

### 2005

*Die Regierung (The Government)*, Secession, Vienne, Autriche

*Be what you want but stay where you are*, Witte de With, Rotterdam, Pays-Bas

*Critical societies*, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, Allemagne

*Covering the Real*, Kunstmuseum Basel, Suisse

*Kontext der Fotografie*, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Allemagne

*Facing the Music*, REDCAT, Los Angeles, Californie, USA

*Statement*, galerie Traversée, Munich, Allemagne

*Looking at America*, galerie Hohenlohe & Kalb, Vienne, Autriche

*Transitions 2005*, Biarritz, France

### 2004

*Situations Construites*, Attitudes, Genève, Suisse

*How do we want to be governed?*, Miami Art Central, Floride, USA

*L'Ombre du temps*, galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, France

*Paysages Invisibles*, Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart, France

*U-topia*, Frac Centre, Orléans, France

*Diaporama 04*, MACBA, Barcelone, Espagne

*Conditions urbaines*, galerie Donzévaansanen, Lausanne, Suisse

*Die Universität ist eine Fabrik*, Kunstraum der Universität Lüneburg, Lüneburg, Allemagne

### 2003

*Histoires contemporaines, Les 20 ans des Frac*, Frac Rhône-Alpes, Villeurbanne, France

*Witness. Contemporary Artists Document Our Time*, Barbican Art, Londres, Royaume-Uni

*VigiVisions. Coleccion fotografica do concello de Vigo*, Museo de Arte Contemporaneo de Vigo, Espagne

*Singuliers voyages*, Domaine départemental de Chamarande, Chamarande, France

*The politics of Place*, The Finnish Museum of Photography, Helsinki, Finlande

### 2002

*Fish Story*, Dokumenta XI, Kassel, Allemagne

*The Politics of Place*, BildMuseum, Umea Universitet, Suède

*Stepping in and out. Contemporary Documentary Photography*, Canon photography at the Victoria and Albert Museum, Londres, Royaume-Uni

*Empire State*, Whitney Museum, New York, USA  
*Sans commune mesure*, Centre national de la photographie, Paris, France

*Regarder la mer. Repenser le monde*, Le Grand café, Saint-Nazaire, France

*Trade - Waren, Wege und Werte im Welthandel heute*, Nederlands Foto Instituut, Rotterdam, Pays-Bas

*Shadow Festival 3*, Amsterdam, Pays-Bas

### 2001

*Yokohama 2001, International Triennale of Contemporary Art*, Yokohama, Japon

*Antagonismes. Casos d'estudi*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelone, Espagne

*Fin de la classe ouvrière?*, Centre photographique de Cherbourg-Octeville, France

*Contemporary moments*, MACBA, Barcelone, Espagne

*Trade - Waren, Wege und Werte im Welthandel heute*, Fotomuseum Winterthur, Suisse

# Biographie et bibliographie

—

## FILMS

**2010**

*The Forgotten Space* (co-réalisé avec Noël Burch)

**2006**

*A Short Film for Laos*

*Lottery of the Sea*

**2005**

*Gala*

**2001**

*Tsukiji*

—

## COLLECTIONS

Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australie

ARCO Foundation, Madrid, Espagne

Centro de Estudios Fotograficos, Vigo, Espagne

Folkwang Museum, Essen, Allemagne

Fonds National d'Art Contemporain, Paris, France

FRAC Bretagne, Châteaugiron, France

FRAC Basse Normandie, Caen, France

FRAC Centre, Orléans, France

FRAC Rhône-Alpes, Lyon, France

Generali Foundation, Vienne, Autriche

Getty Research Institute, Resource Collections, Los Angeles, Californie, USA

Harn Museum of Art, Gainesville, Floride, USA

Henry Art Gallery, Seattle, Washington, USA

IFEMA, Institution Ferial de Madrid, Espagne

Los Angeles County Museum of Art, Californie, USA

Musée des Beaux Arts et de la Dentelle, Calais, France

Museo de Arte Contemporaneo de Castilla y León, León, Espagne

Museo de Arte Reina Sofia, Madrid, Espagne

Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelone, Espagne

Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, Pays-Bas

Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Californie, USA

National Museum of Contemporary Art, Athenes, Grèce

Orange County Museum of Art, Newport Beach, Californie, USA

Centre Georges Pompidou, Paris, France

San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, Californie, USA

San Fransisco Museum of Modern Art, Californie, USA

Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada

Washington University Gallery of Art, St. Louis, Missouri, USA

Whitney Museum of American Art, New York, USA

—

## PRIX

**2010**

Prix spécial du jury pour *The Forgotten Space*, Competition Orizzonti, Venise, Italie

**2007**

United States Artists Fellows Award

**2001**

Prix Camera Austria

# Biographie et bibliographie

—

## MONOGRAPHIES (sélection)

*Polonia and Other Fables*, Chicago : Renaissance Society; Varsovie: Zacheta Gallery, 2009

*Constantin Meunir - A Dialogue with Allan Sekula*, Lieven Gevaert Series, Vol, 2, Louvain : Leuven University Press, 2005

*Performance Under Working Conditions*, Vienne : Generali Foundation, 2003

*War without bodies*, Vienne : Generali Foundation, 2003

*Titanic's wake*, Cherbourg-Octeville : Le Point du Jour, 2003

*Seemannsgarn*, Düsseldorf : Richter Verlag, 2002

*Calais vu par Allan Sekula. Deep Six / Passer au bleu*, Calais : Musée des beaux-arts et de la dentelle, 2001

*Allan Sekula: Dead Letter Office*, Rotterdam : Nederlands Foto Instituut, 1998

*Geography Lesson: Canadian Notes*, Cambridge : The MIT Press, 1997

*Dismal science. Photo works 1972-1996*, Bloomington : University Galleries, Illinois State University, 1996

*Fish Story*, Rotterdam : Witte de With, 1995

*Photography against the grain*, Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984

—

## CATALOGUES (sélection)

*From Work to Text - Dialogues on Practice and Criticism in Contemporary Art*, Lisbonne : Fundação Centro Cultural de Belém, 2002

*Culturas de archivo / Archive cultures*, Barcelone : Fundacio Antoni Tapies; Universitat de Valencia; Ediciones Universidad de Salamanca, 2002

*Paradigma Fotografie*, Francfort sur le Main : Suhrkamp Verlag, 2002

*If you lived here. The city in art, theory, and social activism. A project by Martha Rosler*, Seattle : Bay Press, 1991.

*Five Days that Shook the World: Seattle and Beyond*, Londres : Verso, 2000

*Voyage, de l'exotisme aux non-lieux*, Valence : Musée de Valence, 1998

*Walker Evans & Dan Graham*, Rotterdam : Witte de With, 1992

*Dokumentarfotografie aus den Vereinigten Staaten*, Essen : Fotografische Sammlung Museum Folkwang, Essen, 1984

*Mining photographs and other pictures 1948-1968*, Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983

—

## ARTICLES (sélection)

Heiser Jörg «Analyze This», in *Frieze*, septembre 2010

Holschbach, Susanne «Critical Realism in Contemporary Art – Around Allan Sekula's Photography», in *Camera Austria International*, n°102, 2008

«Allan Sekula - Shipwreck and Workers», in *Daylight*, 2007

Baudson, Michel «Un Réalisme Critique», in *DITS*, n°2, 2003

Frank Peter «Allan Sekula at Christopher Grimes» in *Art in America*, décembre 2003

Claude Gintz «Allan Sekula, Generali Foundation» in *Art Press*, n° 295, novembre 2003

Manfred Hermes «Allan Sekula / Generali Foundation, Vienna, Austria» in *Frieze*, octobre 2003

Ollman Leah «Oil spill elicits Sekula's passion» in *Los Angeles Times*, 11 Juillet, 2003

Campbell Clayton «Los Angeles - Alan Sekula», in *Flash Art*, 2002.

«TITANIC's Wake» in *Art Journal*, n°60:2, été 2001

Véronique Bouruet-Aubertot «Allan Sekula» in *Beaux Arts magazine*, n°200, janvier 2001

Jean-Max Colard «Allan sekula - Un homme à la mer!» in *Les Inrockuptibles*, 5 décembre 2000

Pascal Beausse «Allan Sekula : réalisme critique/ The Critical Realism of Allan Sekula» in *Art Press*, n° 240, novembre 1998

# Texte :

Allan Sekula, «Titanic's wake», in *TITANIC'S wake*,  
Cherbourg : Le Point du Jour éditeur, 2003, p. 41-43

## TITANIC's wake<sup>1</sup>

Au début de 1997, j'ai photographié les décors de *Titanic* au Mexique, dans le cadre d'un projet antérieur appelé *Dead Letter Office* («Lettres en souffrance»), titre suggéré par le roman de Herman Melville, *Bartleby*: chez celui-ci, le refus de travailler remonte peut-être à l'époque où, postier, il triait les lettres tombées au rebut.

Relisant ce roman, je visualise la difficulté et même le défi spirituel que cela représente d'expédier une lettre de Tijuana à San Diego, séparés par quelques kilomètres à peine, alors que, dans l'autre sens, cette frontière est si facile à franchir pour Hollywood, qui paie beaucoup plus cher l'envoi de ses messages.

Afin de profiter des bas salaires mexicains, la Fox a construit son décor près d'un village de pêcheurs pauvres, Popotla, sur la côte de Baja California, à une soixantaine de kilomètres de la frontière. Ce qui explique la longue liste de noms mexicains en petits caractères qui défile à toute vitesse au générique de fin. L'installation comportait le plus grand bassin de tournage en eau fraîche jamais construit, plus grand encore que celui construit à Malte pour le film *Popeye*. L'hiver, il fait froid sur cette côte et les figurants mexicains flottaient des heures durant,

1. «*Titanic's wake*» joue sur le double sens de «wake»: «sillage» et «veillée funèbre» (NdT).

# Texte :

Allan Sekula, «Titanic's wake», in *TITANIC'S wake*,  
Cherbourg : Le Point du Jour éditeur, 2003, p. 41-43

passagers anonymes voués à une tombe glaciale. Juste au sud des murailles et des miradors qui protègent les décors, le village n'a pas l'eau courante. Les fuites des bassins de tournage ont fait baisser le taux salin des mares côtières, ce qui a nui à la récolte des moules, gagne-pain traditionnel des villageois.

La lugubre arrogance de *Titanic* m'intrigue. Serait-ce là le symptôme d'un phénomène plus vaste ? Nous scrutons avec une avidité morbide le tourbillon où l'un des premiers prodiges de l'industrie moderne a plongé dans l'abîme. Le film nous dispense de nous souvenir de tous les autres désastres intervenus depuis. En un clin d'œil, comme dans un dessin animé, broyé l'ange de l'Histoire, entre un mur d'acier et un mur de glace. Deuil facile et prématuré d'un siècle sanglant.

Ou peut-être, plus innocemment, le film ne serait-il qu'un signe avant-coureur de la bonté néolibérale étasunienne. Au moment de recevoir le premier d'une kyrielle d'oscars qui vont couronner son film, James Cameron brandit la statuette dans l'air surchauffé du podium et hurle une réplique du film : «*King of the world!*». (Plus tard, un peu penaud, il demandera une minute de silence à la

# Texte :

Allan Sekula, «Titanic's wake», in *TITANIC'S wake*,  
Cherbourg : Le Point du Jour éditeur, 2003, p. 41-43

mémoire de l'équipage et des passagers, morts il y a longtemps). Curieusement, Cameron avait emprunté sa réplique triomphale à l'opéra que Benjamin Britten tira en 1951 d'un autre récit de Melville, *Billy Budd*. L'innocent matelot exulte, alors même qu'il est embarqué de force pour un voyage qui finira au bout d'une vergue. Cameron aurait-il secrètement voulu tourner *Billy Budd*? Se voit-il dans le rôle du «beau matelot» encore plus qu'il ne s'identifie à ce jeune artiste sûr de lui, campé par Leonardo DiCaprio? C'est une pensée étrange que cette morne parabole de Melville (et de Britten) – sans femmes et subrepticement homoérotique –, ce conte de la bonté fêlée, du mal intraitable et d'un capitaine torturé par le sentiment de sa propre culpabilité, le tout revu à l'intention d'un nouveau public de jeunes filles prépubères.

Il y a cinq ou dix ans, j'étais persuadé que la mer avait disparu de l'horizon imaginaire des élites contemporaines. Aujourd'hui, je n'en suis plus si sûr. La mer fait retour, souvent sous forme de mélodrame noir, remémorée et oubliée à la fois, toujours liée à la mort mais d'une façon étrangement désincarnée. On ne peut plus avoir la franchise de Michelet qui, au début de *La Mer*, reconnaît sans ambages l'hostilité de l'océan, dont l'essence pour les êtres humains est d'être «l'élément de l'asphyxie». Et pourtant, Bill Gates va déboursier, pour le tableau de Winslow Homer, *Perdus sur le Grand-Banc*, une somme sans précédent pour un tableau américain. Et Frank Gerhy va construire un musée en titane rutilant, à la fois navire et poisson, sur les ruines de l'ancien chantier naval de Bilbao acculé à la faillite par le néolibéralisme du gouvernement espagnol, ouvrant un nouvel avenir touristique pour la capitale d'une des cultures maritimes les plus anciennes du monde. Ce sont les Basques après tout qui ont sans doute «découvert» l'Amérique, mais ils ont préféré garder le secret pour pouvoir retourner sans concurrents dans les eaux de l'Atlantique nord, riches en morue.

En dépit du «vitalisme» tant vanté de ce projet et des liens primitifs avec une carpe vouée à la mort dans la baignoire de la grand-mère de l'architecte à Toronto, le Guggenheim de Bilbao ressemble plus précisément à une version immense de l'un des *light modulators* de Moholy Nagy : il introduit dans la palette si douce

de la capitale désindustrialisée du Pays basque l'éclat inhumain, les rehauts spéculaires du paysage urbain de Los Angeles. Par coïncidence, on remarque un potentiel corrosif : la présence, sur le flanc ouest du musée, dans le terminal de transbordement des conteneurs, de grands cylindres d'acide fluorhydrique, ce produit dangereux qui sert précisément à dissoudre le titane.

Ces clichés ont été pris entre le début du printemps 1998 et le dernier jour de 1999. Certains l'ont été au cours d'une résidence à l'atelier Calder à Saché (Maine-et-Loire). Alexandre Calder, marin dans sa jeunesse, et dont l'adolescence coïncide avec les dernières années de la navigation à voile, traduira la logique motrice du vent, de la toile et des cordages, simple mais profonde, dans les plaques d'acier découpé de la modernité. Ses mobiles tournent en rond comme les navires mais non comme les musées, même ceux qui veulent ressembler à des navires... ou à des sculptures.

Saché est relié à la mer par l'un des affluents de la Loire, dont l'enchâssement verdoyant ainsi que les liens impériaux furent racontés par Balzac, s'abreuvant de café en quantités dangereuses, composant tard dans la nuit ses romans du désir insatisfait et de l'émergence capitaliste, juste en face de l'endroit où, sur l'autre rive, Calder construira un atelier pour bricoler ses bouts de métal.

D'autres photos sont prises à Seattle, et à Novorossiysk sur la mer Noire, dernier port russe à ne pas être fermé par les glaces en hiver. On va dire que je cours beaucoup de lièvres à la fois, mais le fait est que j'ai passé une bonne partie de 1999 à suivre un vieux cargo ravaudé, le *Global Mariner*, dans une étrange circumnavigation à vitesse d'escargot, transportant dans ses soutes vides de marchandises une remarquable exposition sur les conditions de travail en mer. Comme le dit le quartier-maître écossais, Jimmy McCauley : «Chaque année, il y a autant de morts en mer qu'à bord du *Titanic*, mais personne n'en parle.» Le cargo a fait escale dans 78 ports à travers le monde, du Cap à Vladivostok, résumant en avance la critique de la mondialisation qui allait faire irruption dans les rues de Seattle en novembre dernier. D'où la pertinence de cette métaphore inquiète à la une du *New York Times* : «Naufrage à Seattle».

# Texte :

Allan Sekula, «Titanic's wake», in *TITANIC'S wake*,  
Cherbourg : Le Point du Jour éditeur, 2003, p. 41-43

Le fil qui relie toutes ces images s'enroule autour d'un souvenir évoqué par Miren del Olmo, militante syndicale, officier en second du *Global Mariner*. Originnaire d'un modeste village de pêcheurs basques, fille d'un ouvrier retraité des chantiers navals, elle s'est souvenue de ce samedi à la fin des années 1980 quand elle traversa le Niervión pour se rendre à son cours d'anglais, *lingua franca* d'une vie en mer. Ayant entendu un lointain vacarme, elle s'était retournée vers le pont situé tout près du chantier dont la mort était proche et qui fournirait dix ans plus tard le site du Guggenheim de Gehry. Soudain, elle vit disparaître le tablier et les piles d'acier dans un nuage de gaz lacrymogènes. Des soudeurs et des charpentiers licenciés – les camarades de son père – affrontaient la brigade anti-émeutes de la police nationale. Me racontant cette histoire, alors qu'elle était de quart sur une autre sorte de pont et que le *Global Mariner* fendait la houle hivernale de la mer Noire, suivant la ligne de fuite empruntée il y a près d'un siècle par le cuirassé rebelle *Prince Potemkine*, elle observa qu'elle n'avait pas encore pu passer assez de temps chez elle pour visiter le nouveau musée. Mais de son point de vue de non-spécialiste, et pour être franche avec un Américain, elle pensait qu'il avait été construit avec «toutes les boîtes de Coca-Cola bues à Bilbao».

À son patron qui lui demande pourquoi il refuse de travailler, le Bartleby de Melville répond : «J'aime mieux pas.» De même, le 3 août 2000, ayant terminé sa mission de brave navire, de navire exemplaire, de navire représentant tous les autres navires invisibles du monde, le *Global Mariner*, chargé d'une cargaison de filins d'acier, éperonné à l'embouchure de l'Orénoque au Venezuela, coule à pic, non loin du refuge fictif de Robinson Crusoë, cet autre *isolato* d'une ère mercantile plus ancienne.

Los Angeles, juillet-septembre 2000

vienne

## ALLAN SEKULA

Generali Foundation  
16 mai - 17 août 2003

À parcourir les salles d'exposition de la Generali Foundation où était présentée une anthologie des travaux d'Allan Sekula, il était frappant de constater que le travail de cet artiste tend à produire une vision globale des réalités sociales de notre temps et des rapports de forces qui les déterminent.

Que cette critique sans faille des conditions de production au sein de la société capitaliste avancée provienne d'un artiste originaire du Sud de la Californie, région où la notion même de production industrielle semble avoir été reléguée au rayon des vieilleseries, ou du moins «délocalisée» sous des cieux moins cléments, n'a au fond rien de surprenant.

Au cours de ses trente années d'activité, on peut dire que Sekula s'est penché sur tous les aspects de la vie quotidienne contemporaine. Tantôt, c'est un portrait d'une famille de la classe moyenne américaine, celle qui est censée constituer l'ossature sur laquelle repose tout le système, mais qui est brusquement confrontée au problème du chômage. Tantôt, c'est, sous la forme d'un roman-photo, un aperçu sur les conditions de travail dans la restauration rapide. Ou encore la succession du personnel à la sortie de l'usine, en fin d'après-midi ; une série de portraits de commerciaux ordinaires dans

l'exercice de leur profession ; les élèves d'une école professionnelle soumis à une formation qui n'offre pas d'avenir.

Le milieu des années 1980 semble avoir marqué un tournant dans la production de Sekula. Avec *Fish Story*, qui ne figure pourtant pas dans l'exposition, mais cela s'explique sans doute par le fait que ce travail fut naguère présenté dans diverses villes portuaires d'Europe du Nord, dont Calais, le propos de Sekula prend une ampleur nouvelle. Il se dégage des analyses strictement américaines, pour s'intéresser au vaste monde, en portant désormais son regard sur le maritime, lieu d'échanges ou de conflits par excellence, ce qui est assez cohérent avec l'accélération du

processus de mondialisation intervenue depuis la fin du régime soviétique. Cela produit une série d'œuvres très fortes comme *War Without Bodies*, 1991-96, où sont associés visuellement fétichisme des armes de guerre et remasculinisation des consciences à l'occasion de la guerre du Golfe ; puis *Freeway to China (Version 2, for Liverpool)*, 1998-99, sur la révolution des conditions de production et d'échange induite par le transport des marchandises en conteneurs ; *Black Tidel/Marea Negra*, 2002-03, sur la catastrophe de l'Erika, *Waiting for Tear Gas*, 1999-2000, anti-photoreportage – sans zoom ni appareil sophistiqué, ni image-choc – sous la forme d'une projection en boucle de quatre-vingt une diapositives couleurs montrant la

foule des altermondialistes dans les rues de Seattle ; et, enfin, l'extraordinaire *Tsukiji* (2001), DVD de 45 minutes sur le travail des ouvriers japonais traitant le poisson encore vivant en vue de sa consommation ultérieure, où le passage de la nature à la culture s'effectue dans des conditions primitives de travail aussi froidement brutales que parfaitement réglées.

D'une œuvre à l'autre, le rapport de l'image au texte n'est jamais traité de la même façon. Ainsi qu'on l'a vu, il peut prendre la forme d'un roman-photo ou d'un photo-texte. Ou bien le visuel peut faire l'objet d'un discours parallèle, d'un commentaire écrit dont on peut prendre connaissance séparément. Ce n'est pas une «légende» qui ferait référé-

rence à telle image en particulier. D'ailleurs, les images ne sont pas isolées. Elles forment une concaténation qui les prive de tout effet d'aura, et dont l'«interprétation» qu'en fera le spectateur se nourrit du commentaire qui l'accompagne ou d'un texte qui viendrait en contrepoint. Bref, traité par Sekula, le médium photographique tourne le dos à la pente fatale qui tend aujourd'hui à faire de l'image photographique individuelle un substitut du pictural et un objet de contemplation en soi.

Claude Ginz

Catalogue édité par Sabine Breitwieser, avec un entretien Buchloh/Sekula. Exposition à la galerie Michel Rein, à Paris, durant l'été 2004.



# Texte :

Véronique Bouruet-Aubertot, «Allan Sekula», in *Beaux-Arts Magazine*, 2001



## ARTISTE DU MOIS **ALLAN SEKULA**

Photographe et historien de la photographie, l'Américain Allan Sekula s'attache depuis 25 ans à sonder les voies du pouvoir et de l'argent, les flux économiques, leurs répercussions sur le monde du travail et les populations. Accompagnées d'un texte, ses images formant séries constituent autant d'indices visant à rendre visible la mécanique souterraine d'une globalisation où les enjeux politiques, économiques, sociaux et culturels se fondent dangereusement. À contre-courant, Sekula n'a pas choisi le photojournalisme mais le territoire de l'art pour livrer ses réflexions. À contre-courant encore, ce n'est pas l'Internet ou les marchés boursiers qu'il explore mais le monde maritime, associé à tort à des temps révolus et situé en fait au cœur des nouveaux trafics d'influence. Enquête en forme de journal qui suit le cheminement de l'artiste de port en port ou au fil d'associations d'idées, ses photographies livrent un matériau documentaire précis et esthétiquement riche qui invite à la réflexion. Dernière en date, la série «Titanic's wake» vaga-

bonde ainsi de Seattle à Istanbul, Chypre, Vancouver et Novorossisk sur la mer Noire. Comme le titre le suggère, ce périple dans le sillage de l'économie mondiale augure d'une issue funeste. Avec agilité, Sekula rebondit des dockers en quête de travail (2) à une cahute de pêcheur à Saché (Touraine), d'un navire-usine de pêche russe (3) jusqu'à l'arrogante bâtisse de Frank Gehry, érigée sur les anciens chantiers navals de Bilbao par la puissante fondation Guggenheim. En forme de navire, cette arche futuriste oppose sa carcasse rutilante au sinistre économique d'une ville portuaire qui mise à présent sur le tourisme. Lueur d'espoir peut-être dans cette chronique d'un naufrage annoncé : le refus qui s'incarne lors des manifestations anti-OMC à Seattle en novembre 1999. **VÉRONIQUE BOURUET-AUBERTOT** «Allan Sekula : Titanic's Wake», centre de Création contemporaine, 53-55, rue Marcel Tribut, 37000 Tours, tél. 02 47 66 50 00, jusqu'au 4 mars.

Toutes œuvres Allan Sekula. 1. *Dear Bill Gates*, 1999, Cibachrome, triptyque, 71 x 262 cm, © A. Sekula, production agence d'artistes/COC Tours. 2. *Titanic's Wake*, 1998-1999, la répartition des dockers en emploi précaire, Seattle, Cibachrome, diptyque, 66 x 173 cm, © A. Sekula, courtesy galerie Michel Rein, Paris. 3. *Titanic's Wake*, 1998-1999, navire-usine russe, Seattle, Cibachrome, 85 x 173 cm, © A. Sekula, courtesy galerie Michel Rein, Paris.



2

3

# Texte :

Jean-Max Colard, «Allan Sekula - Un homme à la mer !»,  
in *Les Inrockuptibles*, 5 décembre 2000,

## Allan sekula - Un homme à la mer !

05/12/2000 | 02H01

Sillonnant le globe pour dresser un état houleux du monde, le photographe américain Allan Sekula fait escale à Tours : une uvre activiste et antilibérale.

J'aime 0 Tweeter 0

La maison de Bill Gates apparaît sur la photo de gauche. A droite du triptyque, le léger bateau d'où est parti l'artiste, et au centre Allan Sekula lui-même, autoportrait en nageur, la tête au ras des vagues, gardant l'œil vif et ouvert du photographe acéré. "C'est une résidence très surveillée, beaucoup de touristes passent au large pour la voir. Ma première idée était d'aller jusqu'à la villa et de me faire arrêter par la police. Mais j'ai renoncé à mi-chemin : le froid, la fatigue, le risque aussi, et surtout le refus de faire un media-event."

Au lieu d'une performance spectaculaire, Allan Sekula se contente d'un triptyque et d'une lettre envoyée au magnat de l'e-world, missive d'avant l'ordinateur, tapée à la machine à écrire, comme pour renforcer la douce vanité de ce geste micropolitique, perdu d'avance : "Cher Bill Gates, je suis passé à la nage l'autre jour devant votre maison de rêve, mais je ne me suis pas arrêté pour frapper. Pour tout dire, j'avais un peu peur de vos détecteurs sous-marins..."

L'objet de la performance inachevée : Sekula serait bien allé voir chez Bill Gates un tableau ancien de Winslow Homer, *Perdus sur le Grand-Banc*, acheté récemment à un prix exorbitant. Deux pêcheurs perdus dans l'océan, leur barque en fragile équilibre sur la crête des vagues. Mais pourquoi acheter la peinture d'un naufrage ? Que dit-elle de notre fin de siècle ? Qui sont les naufragés d'aujourd'hui ? Et que peut voir dans ce modeste tableau le visionnaire Bill Gates, toujours en avance d'un gigaoctet ?

A cette question, le photographe Allan Sekula n'apporte pas de réponse. Mais il cherche, depuis plus de quinze ans, parcourant les quatre coins du globe, sillonnant les mers pour lire la situation houleuse du monde actuel. En 1995-1996, avec *Fish story*, série de 500 photographies, il accumulait des vues d'énormes bateaux transportant à perte de vue des containers de poissons réfrigérés : la chaîne du froid, conséquence de la rationalisation et de l'automatisation de l'économie portuaire, aboutit à un trafic abstrait, aussi inodore et aseptisé que les flux monétaires. Dans *Dead letter office*, il montre les misérables conditions de travail des ouvriers mexicains sur le studio-chantier du film *Titanic* de James

# Texte :

Jean-Max Colard, «Allan Sekula - Un homme à la mer !»,  
in *Les Inrockuptibles*, 5 décembre 2000,

Cameron : des cabanes pourries dans le désert, avec au loin la silhouette majestueuse du paquebot idole des jeunes. Une contre-image opposée aux marchands d'illusions d'Hollywood. L'enquête se poursuit aujourd'hui avec la nouvelle et très belle série *Titanic's wake*, au double sens du mot, "wake" signifiant à la fois sillage et veillée funèbre. Un cargo renversé en rade d'Istanbul, des images d'une mer furieuse sur la côte d'Albanie, des photos des dockers en attente d'un boulot quotidien sur le port de Seattle... "La mer est un espace oublié de la modernité, et il y a là tout un monde en train d'être exclu, englouti. A l'image du Kursk, de l'Erika, des boat-people. Le Shuttle passe sous la Manche, on parle plus d'un accident d'avion que des désastres et naufrages maritimes. La mer est une métaphore qui me permet d'entrer dans la misère du monde."

Dans sa traversée multiple, Sekula offre aussi une vue imprenable sur le fameux musée Guggenheim de Bilbao, en forme de paquebot : de son point de vue, forcément décalé et antimarketing, Sekula montre le vaisseau encastré dans une bretelle de périphérique, entouré de voies ferrées, d'immeubles, de maisons abandonnées, de pylônes électriques. Changement de perspective, inversion de la propagande touristique de la ville espagnole. Où se dessine la formidable entreprise documentaire de Sekula : opposer la réalité des faits à tout le cinéma de l'économie néolibérale. Une uvre engagée donc, un vrai travail d'opposition et de résistance, et des images, organisées en séquences narratives, soutenues par des textes, qui renouvellent et perpétuent le genre de la photo documentaire enlisée selon Sekula "dans un sentimentalisme, une empathie naïve avec les victimes du monde actuel, ce qui entraîne une banalisation des faits et de la signification. Moi je crois à la force du travail et au combat politique."

\*

ALLAN SEKULA, *Titanic's wake*, au Centre de création contemporaine de Tours

# Texte :

Pascal Beausse, «Allan Sekula : réalisme critique»,  
in *Art press*, n°240, novembre 1998

art press 240  
photo

interview par PASCAL BEAUSSE

## ALLAN SEKULA réalisme critique

### *The Critical Realism of Allan Sekula*

Depuis le début des années 70, Allan Sekula réalise une investigation des conditions politiques, économiques et sociales du capitalisme avancé. En réactivant la forme documentaire au sein d'un système photo-texte narratif, il s'est affronté aux déficits de représentation frappant les mondes du travail, des flux économiques, de l'éducation ou encore de la guerre. Une exposition rétrospective itinérante a récemment permis de reconsidérer l'ensemble de son travail en mettant au jour la grande actualité d'une procédure d'enquête approfondie face à la complexité du phénomène de mondialisation. Il nous a accordé cet entretien à l'occasion d'une résidence à l'Atelier Calder, à Saché.

■ Je n'ai pas commencé par la photographie. En 1970-71, je pratiquais la sculpture et les «performing actions» : voler de la viande dans un supermarché et la jeter sur l'autoroute, passer dans un train de marchandises devant un lieu où j'avais travaillé. Très tôt, j'ai donc essayé de provoquer des conflits avec de grands systèmes techniques et économiques. Mais l'action-art

semblait de plus en plus mettre l'artiste en avant. J'ai fini par me détourner des déguisements romantiques du petit criminel et du vagabond, pour m'intéresser à la documentation, en particulier à l'ambiguïté de la fonction documentaire, à l'effacement esthétique et à l'ouverture sur le monde de la photographie. J'étais attiré par une conception assez commune du documentaire : quelque chose de très direct, exempt de tout traitement esthétique apparent. Je commençais aussi à penser qu'il devrait être possible de photographier la vie de tous les jours – la sortie de l'usine, les travaux ménagers – comme s'il s'agissait de performances.

*A l'époque, repenser le style documentaire constituait une démarche peu banale.*

Au début des années 70, le documentaire était en passe de devenir un genre décadent ; plus précisément, il traversait une phase maniériste et subjectiviste sur la voie de la décadence, qui n'arriva que dans les années 80. Le vieux mythe voulant que les photographes disent la vérité était supplanté par un nouveau mythe selon lequel ils mentent. Ce qui passe pour la conscience mo-



«Deep Six / Passer au bleu». 1998. Diptyque. Gare mariti

Allan Sekula began investigating the economic and social conditions of late capitalism in early 1970s. Reactivating the form of the documentary within his system of photo-texts, has confronted the prohibitions that weigh the representation of work, economic flux, education and war. This interview was given during a residency at the Atelier Calder, in Tours.

■ I didn't start as a photographer. In 1970-71 I was making sculpture and performing action stealing meat from a supermarket and throwing it on the highway, riding a freight train past a place where I used to work. So early on I was trying to provoke a clash with large technical and economic systems. But action seemed to devolve into artistic self-aggravation. I became less interested in the petty criminal and transient as romantic disguise and more interested in documentation, especially the ambiguity of the documentary function and the aesthetic modesty and worldliness of the photograph. I was drawn to a very mundane idea of documentary: something very direct, uninflected by obvious aesthetic treatment. I began to think that it might be possible to photograph everyday life—leaving a fact or housework—as if it were performance.



«Fish Story». Le village de pêcheurs d'Ilisan condamné à terme, près du chantier naval Hyundai. Ulsan, Corée du Sud. Septembre 1993. Diptyque. From "Fish Story." Doon

# Texte :

Pascal Beausse, «Allan Sekula : réalisme critique»,  
in *Art press*, n°240, novembre 1998

art press 240

photography survey



désaffectée, Douvres. (Coll. Musée des beaux-arts et de la dentelle, Calais). *Abandoned marine station, Dover. 1998*

rale de la photographie contemporaine n'est qu'une sempiternelle réitération du paradoxe crétois, avec toutefois un aspect hiérarchique : «Tous les photographes sont des menteurs. Je suis un artiste qui utilise des photographies. Par conséquent, je suis plus malin que cette crétoise de photographe qui s' imagine qu'elle dit la vérité.» Durant les années 80, un scepticisme épistémologique quelque peu théâtral est donc venu s'ajouter au concept, proposé par Walker Evans en 1971, d'un «style documentaire» distancié et maniéré. N'oubliez pas que dès 1967, John Szarkowski avait annoncé la mort du documentaire social dans son exposition *New Documents* au MoMA, qui réunissait Diane Arbus, Lee Friedlander et Gary Winogrand. En concevant cette exposition, qui exerça une énorme influence, Szarkowski déclarait explicitement que la photographie sérieuse ne pouvait avoir qu'une relation ironique et fataliste avec le monde réel ; qui plus est, il le faisait, tout à fait intentionnellement, à une époque d'énormes bouleversements sociaux. A l'inverse, ce qui m'intéressait en 1972, c'était de trouver un moyen de redonner

vie à la dimension sociale du documentaire. Cela exigeait d'accepter la nature hybride des matériaux ; jouer sur la relation entre mise en scène et événement quotidien, et même réaliser que l'événement quotidien contient déjà en soi un élément de fiction ou de théâtre. Je m'inspirais diversement du sociologue américain Erving Goffman, de la notion de «geste social» de Brecht, ainsi que de mes propres observations sur l'inversion symbolique des rapports de force, banal équivalent dans le monde du travail de la pièce de Jean Genet, *les Bonnes*. Je m'orientais vers un modèle dialogique de l'interaction sociale. Plus généralement, il était impossible de repenser la tradition documentaire sans contracter une dette intellectuelle envers la pensée sociologique, de Marx à Durkheim et Weber, et tout particulièrement envers les études sociologiques extrêmement fouillées de Marx, telles que *le 18 Brumaire*.

*En même temps, vous commencez à écrire sur l'histoire de la photographie.* Mon premier travail sérieux, en 1974, consistait à comparer Lewis Hine et Alfred

*To rethink the documentary style was quite original at that time.*

By the early 1970s, documentary was becoming a decadent genre; more precisely, it was passing through a mannerist and subjectivist phase on its way to a decadence achieved only in the '80s. The old myth that photographs tell the truth was being supplanted by the new myth that they lie. What passes for self-consciousness in contemporary photography is an endless reiteration of the Cretan paradox, but with a hierarchical twist: "All photographers are liars. I am an artist who uses photographs. Therefore I am smarter than the cretin-photographer who thinks she is telling the truth." So throughout the '80s a theatricalized epistemological skepticism was being added to Walker Evans' 1971 idea of a dandified, distanced "documentary style." Remember that John Szarkowski had already, in 1967, announced the death of social documentary in his MoMA exhibition "New Documents", featuring Diane Arbus, Lee Friedlander, and Gary Winogrand. With this enormously influential exhibition, Szarkowski stated explicitly that serious photography could only have an ironic and fatalistic relation to the social world, and he did so—quite pointedly—at a time of enormous social upheaval. What interested me by 1972, to the contrary, was a way of reviving the social dimension of documentary. That meant embracing a hybridity of materials, playing with the relation between staging and the everyday event, understanding even that the everyday event already embodied an element of fiction or theater. I was drawing variously on the American sociologist Erving Goffman, on Bertolt Brecht's notion of the "social gest," and on my own observations of the informal symbolic inversion from below of power relations, the common everyday equivalent in working life of Jean Genet's play *The Maids*. I was moving toward a dialogic model of social interaction. More generally, there was no way to rethink the documentary tradition without incurring an intellectual debt to the lineages of sociological thought, to Marx, Durkheim and Weber, and especially to Marx's very precise sociological studies, like the *18th Brumaire*.



«Dead Letter Office». 1997. Décor de la Twentieth Century Fox pour «Titanic» et pêcheurs de moules, Poposta, Baja California. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours).  
From "Dead Letter Office". Twentieth Century Fox set for "Titanic" and mussel gatherers, Poposta, Baja California. 1997. Diptych

art press 240  
photo

Stieglitz, en imaginant ces deux figures comme les partenaires mythiques d'un système sémiotique binaire, un méta-discours photographique opposant la «photographie d'art» au «document social». Le modèle de Stieglitz d'une photographie métaphorique néo-symboliste a produit un art moderniste autonome, tandis que le modèle de Hine, le reportage réaliste, aboutissait finalement à un projet d'amélioration sociale, celui-là même dont Szarkowski avait annoncé la mort à la fin des années 60. Pour être provocateur, je dirais aujourd'hui que Hine était davantage que Stieglitz prêt à regarder la modernité en face, et que dans cette mesure il était une figure plus moderniste, bien qu'il lui manquât un véritable programme moderniste. Si Hine paraît maintenant anachronique, c'est notamment parce que son réformisme de l'ère progressiste a été récupéré par le New Deal, puis oublié pendant la guerre froide et les attaques contre la gauche syndicaliste américaine. Les conditions de travail dans les usines-bagnes que Hine documentait sont revenues en force à la fin de notre siècle, mais sa niche au panthéon est couverte de toiles d'araignées. Stieglitz, lui, est régulièrement dépoussiéré, car il est plus facile de s'inspirer de ses lamentations élégiaques sur une civilisation mercantile corrompue. Produire des écrits historiques m'a permis de poser indirectement des problèmes qui seront repris dans ma pratique photographique.

*La représentation du travail est un de vos principaux sujets. Dès vos premiers travaux, vous vous êtes confronté à l'impossibilité – du moins à la réelle difficulté – de photographier les lieux de travail et les ouvriers.* Ayant appris l'amère leçon des révélations de Hine et des premiers journalistes «remueurs de boue», les capitalistes ont limité la circulation des images concernant la vie interne de l'entreprise. Les bureaucrates socialistes avaient retenu la même leçon, comme le montre le film de Krzysztof Kieslowksi sur un curieux ouvrier équipé d'une caméra, *l'Amateur*. La transparence est par conséquent relative. Et la transparence, lorsque l'on y parvient, est elle aussi illusoire, comme Brecht l'a suggéré en faisant observer qu'une photographie des usines Krupp ou AEG ne nous dit «pratiquement rien» sur la réalité des relations de production ; il recommandait au contraire de «construire» quelque chose «d'artificiel, de posé». En ce qui me concerne, mon point de départ est, non pas l'aspect purement positif du travail (perspective commune au réalisme socialiste et au sentimentalisme libéral de *Family of Man*), mais la constatation que le travail existe dans une condition essentiellement négative, car il est objectivement et psychologiquement hanté par le spectre du chômage et de la recherche de

bénéfices à son détriment. C'est même devenu une question de langage : on nous incite à croire que nous vivons dans une «société post-industrielle», alors qu'en fait la fonction industrielle a simplement été globalisée.

*Oui, de même que certains penseurs parlent actuellement de la «disparition du travail», en confondant travail et emploi. Avec Untitled Slide Sequence (Séquence de diapositives sans titre, 1972), vous avez donné votre propre version de la Sortie de l'usine. Comme Straub et Huillet le feraient par la suite dans Trop tôt, trop tard (1981), vous avez cherché l'emplacement juste pour la caméra face à la foule des ouvriers.*

## L'œuvre comme intervalle

L'œuvre consiste en toutes les images que j'avais prises en me postant sur une passerelle desservant une grande usine aérospatiale, à la sortie de l'équipe de jour. Je me tenais à peu près à la place où se mettrait un militant vendant des journaux, mais en fait à l'intérieur de l'entreprise, ce qui fait que mon projet a pris fin lorsque les vigiles se sont aperçus de mon intrusion. Le rouleau de pellicule a été découpé en diapositives et projeté dans l'ordre, comme un rush cinématographique brut, à la différence près que les clichés ont été choisis sur une base plus ou moins «physiognomonique», pas simplement en déterminant le moment du début et de la fin. L'œuvre se situe entre la photographie et le cinéma. Cet aspect de la projection de diapositives m'a toujours intéressé : c'est une sorte de cinéma primitif, incapable de synthétiser le mouvement. Le projecteur de diapositives est un appareil quasi-industriel, analogue à ce que l'on voit sur de nombreuses chaînes de montage, par exemple les machines à embouteiller. Le rythme du projecteur de diapos est le rythme de l'usine automatisée, bien que les images ne soient pas anonymes : elles reflètent l'individualité à la fois du photographe et du sujet. La séquence est une sorte de raccourci de l'invention du cinéma : Muybridge poussé dans la direction du mouvement social, loin de l'espace du laboratoire ou de la piste d'essais ; les frères Lumière repoussés vers l'immobilité. L'œuvre exprime une certaine nostalgie de l'espace piétonnier de la classe ouvrière, bref intervalle collectif entre l'immense intérieur fonctionnel de l'usine aérospatiale et l'isolement de l'automobile particulière : l'intervalle entre le travail et le home. Par la suite, j'ai découvert une affinité avec les photographies de Dorothea Lange montrant des ouvriers des chantiers navals d'Oakland pendant la Deuxième Guerre mondiale, et qui mettent en évidence ce mouvement, à la fois de masse et individuel, de l'espace de production vers l'espace de consommation.

*At the same time you began to write about the history of photography.*

*My first serious effort, in 1974, was to set the figure of Lewis Hine against the figure Alfred Stieglitz, imagining the two as mythic partners in a binary semiotic system, a met discourse of photography which pitted the "art photograph" against the "social document." Stieglitz's model of metaphoric neo-symbolist photography led to an autonomous modernist art, while Hine's realist reportage model extended outward to an ameliorative social project, the project Szarkowski had pronounced dead by the late '60s. To be provocative, I would say today that Hine was willing to look modernity in the face than was Stieglitz, and was by this measure a more modernist figure, even if he lacked a modernist program. One reason Hine seems anachronistic now is that his Progressive-era reformism was appropriated by the New Deal, then forgotten during the Cold War assault on the American labor left. The sweatshop fact conditions Hine documented have returned with a vengeance at the end of our century but his niche in the pantheon is covered by cobwebs. Stieglitz gets a regular dusting, his elegiac laments for a corrupt business civilization are easier to emulate. History-writing has been for me a way of indirectly posing problems to be taken up by photographic practice.*

*The representation of work was one of your subjects from the beginning. With your first series you faced the impossibility—or real difficulty—of photographing work sites and workers.*

*Taking a bitter lesson from the exposé of Hirt and the early "muckraking" journalist capitalists learned to restrict the circulation—images of the inner life of the factory. Socialist bureaucrats learned the same lesson, as evidenced by Krzysztof Kieslowksi's film about curious worker with a camera, *The Camera-Buffer*. So transparency is restricted. But transparency, when achieved, is also illusory, a Brecht famously suggested when he said that a photograph of the Krupp works or the AE tells us "next to nothing" about the actual relations of production, requiring instead something "artificial, posed" be "built up." For my part, I begin not with a pure positivity of labor, (a prospect shared by socialist realism and the corporate-liberal sentimentalism of *The Family of Man*) but with the understanding that work exists in a fundamental condition of negativity, haunted objectively and psychologically by unemployment and by the extraction of surplus value. It's a problem even in language: we are encouraged to believe that we live in a "postindustrial society," when in fact the industrial function has been globalized.*

*Yes, some thinkers are now talking about the "disappearance of work," but, in reality, it's the complete opposite. With Untitled Slide Sequence (1972), you gave your own version of the "Sortie de l'usine" (Workers leaving a factory). As Straub & Huillet did later, in *Trop tôt, trop tard* (1981) you searched for the right place to put the camera in front of the crowd of workers.*

*The work consists of every picture I made while standing on a pedestrian overpass leading*

# Texte :

Pascal Beausse, «Allan Sekula : réalisme critique»,  
in *Art press*, n°240, novembre 1998

art press 240

photography survey



«Dead Letter Office», 1997. Fabrique de cercueils, Tijuana. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours). From "Dead Letter Office". 1997. Coffin factory, Tijuana. Diptych

Dans *Aerospace Folktales (Contes populaires aérospatiaux, 1973)*, vous examinez l'influence de la macrostructure économique sur la microstructure de la famille. L'œuvre a également un aspect autobiographique : vous explorez le vécu de votre père, qui était alors au chômage. Nous pouvons aussi y déceler une similitude avec *Numéro Deux (1975)* de Godard.

En voyant *Numéro Deux*, lorsque j'ai entendu la réplique : «A mon avis, Maman c'est un paysage, Papa c'est une usine», cela résumait pour moi un phénomène que j'essayais d'analyser : la disparition de la séparation entre ces deux univers que sont l'usine et la maison. Si la maison est une usine, si elle reste encore et toujours l'usine des travaux ménagers, et si à cause du chômage elle devient une usine à attendre le travail ou à travailler pour trouver du travail, tout se mord la queue. Je me disais que le documentaire social avait toujours eu tendance à regarder vers le bas, sans examiner directement la situation sociale de l'auteur, en l'occurrence l'univers du tra-

vail intellectuel de niveau universitaire. *Aerospace Folktales* est une autobiographie voilée, cachée sous un style distancié, «objectif» ; pourtant les tensions subjectives sont présentes, on peut les déceler. L'œuvre consiste principalement en une succession d'images montrant l'espace domestique d'un logement ouvrier propre à rendre claustrophobe, habité par une famille d'employés de bureau. Le montage est ponctué par des intertitres de film muet, et accompagné d'une cacophonie d'enregistrements sonores qui se recouvrent : ma voix, la voix de ma mère, celle de mon père. Ce n'est qu'en s'installant dans un des fauteuils de metteur en scène en toile rouge proches des haut-parleurs que l'auditeur parvient à différencier les diverses voix. J'ai qualifié cette œuvre de «film démonté», libéré de la «dictature de l'appareil de projection». La polyphonie et le mixage para-littéraire d'éléments oraux et visuels, alliés à des déplacements ou modifications de la tonalité d'ensemble, ont fourni un modèle fluide pour des œuvres à venir.

ing from a big aerospace factory at the end of the day shift. I was standing more or less where a militant selling newspapers would stand, but actually inside the company property, so that my project ended when the guards detected my trespassing. The roll of film was cut into individual dias and projected in the same sequence, like un-edited motion picture footage, but different in that one is choosing individual exposures on a somewhat "physiognomic" basis, not just selecting a beginning point and an ending point. It's really a work between still photography and cinema. This has always interested me about slide projection: it's a kind of primitive cinema, unable to synthesize movement. The slide projector is a quasi-industrial apparatus, similar to what one finds in many assembly lines: bottling machines for example. The rhythm of the slide projector is the rhythm of the automated factory, but the individual frame individuates both the photographer and the subject. The sequence effects a bracketing of the invention of the cinema: Muybridge pushed in the direction of social movement, away from the space of the laboratory or test track, and the Lumières pushed back toward the still. The



«Dead Letter Office», 1997. Conserverie de thon, Ensenada. Diptyque. (Court. galerie Michel Rein, Tours). From "Dead Letter Office". 1997. Tuna cannery, Ensenada. Diptych

# Texte :

Pascal Beausse, «Allan Sekula : réalisme critique»,  
in *Art press*, n°240, novembre 1998

art press 240  
photo

*Fish Story (1989-1995)* est une œuvre très importante, synthèse d'une grande partie de vos recherches. Je pense que vous avez cherché à travailler comme Melville, en essayant de restituer un savoir global de l'économie maritime et de la mondialisation. C'était un véritable défi.

Le point de départ thématique de *Fish Story* était d'examiner le monde maritime contemporain, un monde qui souffre d'une injuste réputation d'anachronisme. Comment lutter contre le fantasme, courant au sein des élites, selon lequel l'information est la denrée essentielle, et l'ordinateur, l'unique moteur de notre progrès ? La mer est peut-être un espace oublié, mais elle n'a pas perdu sa signification, et elle n'est pas simplement l'espace «intermédiaire» du capitalisme. Le monde maritime joue un rôle essentiel en cette fin de l'ère moderne : c'est en effet le container, une invention américaine du milieu des années 50, qui rend possible le système global de fabrication à l'échelle planétaire. Le navire porte-conteneurs et le pétrolier sont les ultimes et tristes réincarnations du *Pequod*. En 1947, le poète américain Charles Olson avait observé, non sans préscience, que Melville avait déjà découvert un siècle auparavant «le Pacifique en tant qu'usine-bagne». Le monde maritime m'intéressait parce que c'est un gigantesque univers d'automation et, en même temps, un monde de travail acharné, de travail isolé, anonyme, invisible, de grande solitude, de déplacement et de séparation de la sphère domestique. Pour cette raison, il est important de révéler la dimension sociale de la mer, comme l'a fait Melville. *Fish Story* est également une étude «d'histoire de l'art», qui suit toute une tradition de représentations de l'économie de la mer, de la peinture hollandaise du 17<sup>e</sup> siècle au «lien objectif» mais non reconnu avec le porte-conteneurs que l'on peut observer dans l'art minimaliste et le pop art, qu'il s'agisse de la *Brillo Box* de Warhol ou des cubes sériels de Donald Judd. Une différence capitale existe cependant : la mobilité du conteneur opposée à l'inertie dramatique de l'objet d'art. Pour les transitaires, qui parlent d'«inter-modalité» – entendez «modalité intermédiaire» –, la boîte est plus importante que le véhicule. L'emballage se trouve peu à peu investi d'une vie autonome, d'une sorte d'animation fantôme. A ce propos, nous pouvons revisiter la parabole de Marx sur le fétichisme de la marchandise : la table en bois qui se met sur la tête et commence à avoir des idées bizarres. J'appelle le conteneur «cerveau de la main-d'œuvre absente», car le travail qui produit les biens transportés se situe toujours ailleurs, dans des lieux sans cesse différents et interchangeables, déterminés par l'incessante quête de salaires toujours plus bas. Ce travail



Extrait de «Untitled Slide Sequence», 1972  
From «Untitled Slide Sequence», 1972

n'est plus un travail de proximité, même dans un sens métonymique, à moins d'effectuer mentalement un énorme bond géographique, d'avoir l'étrange et inquiétante faculté de porter des baskets Nike tout en se transportant en imagination jusqu'à une chaîne de fabrication en Indonésie.

Après *Fish Story*, vous avez continué à vous intéresser au monde maritime – je pense à vos dernières séries. Vous continuez à réfléchir à la notion de frontière, aux flux de biens de consommation et d'êtres humains, et à l'idée de nationalité à une époque de mondialisation de l'économie.

work exhibits a certain nostalgia for working-class pedestrian space, the brief massed interval between the vast functionally dispersed interior of the aerospace factory and the isolation of the private automobile: the interval between work and home. Later, I discovered an affinity with Dorothea Lange's photographs of shipyard workers in Oakland made during the Second World War, which stressed this mass and individual movement from the space of production to the space of consumption.

In *Aerospace Folktales (1973)* you investigate the impact of the economic macrostructure on the microstructure of the family. The work is also autobiographical, exploring the experience of your father, who was unemployed at the time. There is a similarity here with Godard's *Numéro Deux (1975)*. When I saw *Numéro Deux*, and I heard the line "A mon avis, Maman c'est un paysage, Papa c'est une usine," it summed up for me something that I had been investigating—the collapse of the separation of the two worlds of the factory and the house. If the house is a factory, always the factory of housework, and with unemployment it becomes the factory of waiting for work or working to get work, everything spirals inward. My idea was that social documentary had tended always to look downward, not straight across at the social circumstances of the author, in this case at the world of college-educated intellectual labor. *Aerospace Folktales* is actually a veiled autobiography, embedded in a distanced, "objective" style, and yet the subjective tensions are there to be detected. The work consists first of a picture sequence describing the domestic space of a claustrophobic working-class apartment inhabited by a white-collar family. The montage is punctuated by silent-film style intertitles, and accompanied by a triangulated, overlapping cacophony of audiotape recordings: my voice, my mother's voice, my father's voice. Only by sitting in red canvas director's chairs adjacent to the speakers can listeners discern the individual voices. I described the work as a "disassembled movie," lacking the "dictatorship of the projector." The polyphony and paratextual mixing of verbal and visual elements, combined with shifts in overall tone, provided a loose model for future work.

*Fish Story (1989-1995)* is a very important work, where you synthesized a lot of your research. I think you tried to work as Melville did, in the sense of trying to restore a global knowledge of the maritime economy, and of globalization. It's a very challenging way of working.

The thematic impulse behind *Fish Story* was to examine the contemporary maritime world, a world with an undeserved reputation for anachronism. How to counter the fantasy, common among elites, that information is the crucial commodity, and the computer the sole engine of our progress? The sea may be a forgotten space, but it's not an irrelevant space, nor is it simply the "in-between" space of capitalism. The maritime world is fundamental to late modernity, because it is the cargo container, an American innovation of the mid-1950s, that makes the global system of manufacture possible. The container ship and the oil



# Texte :

Pascal Beausse, «Allan Sekula : réalisme critique»,  
in *Art press*, n°240, novembre 1998

art press 240

photography survey

Ces deux dernières années, j'ai réalisé quatre nouveaux travaux, dont trois découlent directement de *Fish Story*. Dans *Dead Letter Office* (Le Bureau des lettres mortes, 1997), j'ai donné une forme littérale à la métaphore du conteneur-cercueil, en photographiant la grande usine de conteneurs Hyundai à Tijuana, sur la frontière entre le Mexique et la Californie, ainsi qu'une petite fabrique de cercueils de la même ville, dont les propriétaires sont mexicains. J'ai également photographié : le décor du film *Titanic*, monté – avec des conséquences néfastes pour l'environnement – près d'un village de pêcheurs situé à environ 80 kilomètres de la frontière ; les événements entourant la convention républicaine de 1996 à San Diego ; et des manœuvres des *marines* U.S. simulant une invasion. Le tout mis dans le tout, le genre d'amalgame qu'aucun photographe de presse ne serait autorisé à effectuer : la coûteuse réitération de l'histoire de la rencontre entre la modernité et l'abîme ; la non moins coûteuse répétition de la prochaine invasion d'un pays plus faible ; un spectacle politique inepte ; le labeur quotidien à trois dollars par jour. Cette région frontalière est unique est le seul endroit de la planète où le «premier» monde urbanisé et le tiers-monde entrent directement en collision, où l'on peut percevoir directement cette métonymie affaiblie ou détruite que j'ai mentionnée. L'œuvre tente de décrire la géographie locale d'une nouvelle machine à apartheid transnationale. Je pensais à deux précédents indirects : *Bartleby* de Melville, cet employé de bureau qui refuse de travailler ; et un film tourné en 1933 par Arcady Boytler, *la Mujer del puerto*, adaptation rocambolesque – située à Vera Cruz – d'un conte de Guy de Maupassant, *le Port*, dont les thèmes sont la division due au capitalisme, l'anonymat et l'inceste. Pour dire les choses clairement, il est difficile d'envoyer une lettre de Tijuana à San Diego ou inversement, alors que la distance n'est que de quelques kilomètres. Comme j'avais le choix entre plusieurs sites, j'ai tenu à exposer l'œuvre à Tijuana, mais pas à San Diego. De fait, Tijuana est la plus cosmopolite des deux villes, en dépit de son sous-développement et de la violence démente qu'entraîne l'industrie frontalière.

**Deep Six / Passer au bleu (1998) part également d'un prétexte littéraire.**

À Douvres et à Calais, ainsi que sur le ferry *Renoir*, j'ai réalisé deux séries de photographies proposées comme illustrations pour des éditions fictives des *Droits de l'homme* de Thomas Paine et du roman de Catherine Porter *Ship of Fools*. Paine et Porter appartiennent respectivement à la première et à la dernière génération des écrivains américains formés par les voyages en mer. Au



Extrait de «Aerospace Folktales». 1973. From "Aerospace Folktales", 1973

début, je voulais faire une œuvre contre le tunnel, en hommage à la traversée en ferry. Chacun de ces livres semblait exiger un discours photographique différent : Porter, la virtuosité physiognomonique d'un «photographe de rues» maritime ; Paine, un tableau plus solennel du travail et du paysage.

**Dans Deep Six/Passer au bleu, vous jouez sur les couleurs bleu-blanc-rouge des drapeaux américain et français. Métaphore ironique de la vision sociale perdue de Thomas Paine, le drapeau américain est**

tanker are the last dismal reincarnations of the *Pequod*. The American poet Charles Olson remarked presciently in 1947 that Melville had already discovered, a century before, "the Pacific as sweatshop." The maritime world was interesting to me because it's a world of gargantuan automation but also of persistent work, of isolated, anonymous, hidden work, of great loneliness, displacement and separation from the domestic sphere. For that reason it's interesting to find the social in the sea, as Melville did. *Fish Story* is also an "art historical" study, tracing a lineage of representations of the sea economy, from Dutch 17th-century



«Dead Letter Office». 1997. Soudeur d'un chantier naval découpant de l'acier destiné au châssis d'un camion Hyundai, Ensenada. (Court, galerie Michel Rein, Tours). Shipyard welder cutting steel for Hyundai truck chassis.

art press 240  
photo

*dans une poubelle, à New York. Une autre image lui fait écho, avec la médaille militaire d'une partisane du Front national lors d'une manifestation à Paris.*

N'oubliez pas l'Union Jack, le drapeau sous lequel Paine était né, et le seul des trois qui ne soit pas l'emblème d'une république. Le drapeau de Burke, le grand adversaire conservateur de Paine, resté jusqu'à ce jour un héros de la droite. J'ai structuré l'œuvre autour de cette triple trichromie.

*Vous utilisez plusieurs styles à l'intérieur de chaque série, comme une actualisation des différentes conventions photographiques. Comment abordez-vous cette notion de style ?* Par exemple, dans *Dead Letter Office*, il y a plusieurs façons de photographier une même chaîne de montage. D'abord au flash : deux femmes au travail, vérifiant l'étiquetage de boîtes de thon, un triptyque de trois clichés consécutifs. C'est «cinématique», mais l'éclairage direct au flash est anti-cinématographique, c'est une pratique «photojournalistique». Les codes se confondent. Les deux autres images montrent une femme plus isolée travaillant sur la même chaîne, aux côtés d'un homme à peine éclairé ; ces deux photos ont été prises à la lumière ambiante, avec une très faible profondeur de champ, le point étant fait sur la main de l'homme et sur celle de la femme. Il y a donc un nouveau déplacement du codage. Les images accolées du triptyque simulent une conception pragmatique du travail, alors que les images séparées du diptyque évoquent des moments d'inattention, d'autant que sur l'une des deux photos, la femme lève les yeux. Pour moi, ce «montage» constituait une façon de m'opposer – d'une manière phénoménologiquement évocatrice – à ce que Roland Barthes avait appelé l'«éternelle esthétique des gestes laborieux» en voyant *Family of Man*. Le problème du réalisme critique est le suivant : comment découvrir l'intervalle dans lequel réside l'idée de liberté ? En étant attentif au temps, en étant conscient que, trop souvent, l'appareil photo tue et obscurcit le temps vécu. A cet égard, Photoshop ne nous est d'aucune utilité. ■

Traduit par Frank Straschitz

Pascal Beausse est critique d'art. Il vit à Paris.

## ALLAN SEKULA

Né en / born 1961 en / in Pennsylvania

Vit et travaille à / Lives and Works in Los Angeles

Expositions récentes / Recent personal shows:

1996 Moderna Museet, Stockholm ; Tramway, Glasgow ; Le Channel et musée des beaux-arts, Calais ; SM Museum of Art, Santa Monica ; Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam ; Illinois State University, Normal 1998 Palmer Museum, Pennsylvania State University, State College, Pennsylvania ; Daadgalerie, Berlin ; Camerawork, Londres ; Nederlands Foto Instituut, Rotterdam ; Kunstverein, Munich ; Curtin University Art Gallery, Perth (Australie) ; Atlanta College of Art, Atlanta ; Galerie Michel Rein, Tours (4 juillet - 3 octobre) ; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles (31 octobre - 3 janvier 99) 1999 Henry Art Gallery, Seattle

26

painting to the unacknowledged "objective correlative" of the cargo container found in Minimalist and Pop Art, whether it be the *Brillo Box* of Warhol or the serial cubes of Donald Judd. The radical difference lies in the container's mobility, against the theatrical inertness of the art object. For shippers, who speak of "intermodality," the box is more important than the vehicle. So, the package begins to take on a life of its own, a kind of ghostly animation. Here we can revisit Marx's parable of commodity fetishism: the wooden table that stands on its head and begins to evolve grotesque ideas. I speak of the container as the "coffin of remote labor power" because the labor that produces the transported goods is always somewhere else, located in fluid, reassignable sites determined by the relentless quest for lower wages. This labor is no longer proximate, metonymically accessible, except through some great imaginative geographical leap, the uncanny ability to wear Nike sneakers and jump in the imagination to an assembly line in Indonesia.

## A Unique Border

*It seems that after Fish Story, you continued to have a great interest in the sea, the maritime world. I'm thinking of your recent series. You continued to think about liminality, the fluxes of goods and peoples, and about the idea of nationality at a time of the globalization of the economy.* In the last two years, I've made four new works, three of which follow directly from *Fish Story*. With *Dead Letter Office* (1997) I literalized the metaphor of container-as-coffin, photographing a large Hyundai container factory in Tijuana, on the Mexican border with California, as well as a small Mexican-owned coffin factory in the same city. I also photographed the set for *Titanic*, located—with bad environmental consequences—next to a fishing village on the coast about 80 kilometers south of the border, and events surrounding the 1996 Republican convention in San Diego, as well as invasion exercises conducted by the U.S. Marines. All in all, a very tendentious list of choices, the sort of combination that no photojournalist would be permitted to bring together: the expensive retelling of the story of modernity's encounter with the abyss, equally expensive rehearsals for the next invasion of a weaker country, fatuous political spectacle, everyday work at three dollars a day. This border region is unique, the only place on the planet where the urban first and third worlds collide, where the attenuated or broken metonymy I mentioned before is actually accessible to everyday experience. So the work tries to describe the local geography of a new transnational apartheid-machine. I was thinking of two indirect precedents: Melville's *Bartleby the Scrivener*, with the truculent clerk who refuses to work, his spirit broken by prior employment in the "dead letter office," and Arcady Boytler's 1933 film *La mujer del puerto*, a carnivalesque adaptation, set in Vera Cruz, of Guy de Maupassant's tale of capitalist dispersal, anonymity, and incest, "The Port." To put it bluntly, it's difficult to send a letter between Tijuana and San Diego, a distance of only a few miles.

Given the choice of several sites, I made a point of exhibiting the work in Tijuana, but not in San Diego. Tijuana is actually the more cosmopolitan of the two cities, for all of its underdevelopment and crazy industrial-frontier violence.

*Deep Six, in French Passer au bleu (1998), is also a work with a kind of literary pretext.*

On both sides of the Channel, in Dover and the Pas-de-Calais and on the channel ferry *Sea France Renoir*, I made two sets of photographs offered up as illustrations for imaginary editions for Thomas Paine's *Rights of Man*, and Katherine Porter's novel *Ship of Fools*. Paine and Porter belong, respectively, to the first and last generations of American writers to be formed by the experience of sea travel. I wanted initially to make a work against the Tunnel, a work of respect for the ferry crossing. Each book seemed to dictate a different photographic rhetoric: for Porter, the physiognomic agility of a kind of maritime "street photograph"; for Paine, a more solemn tableau of labor and landscape.

*There is in Deep Six/Passer au Bleu a play with the colors—blue-white-red—of the American and French flags. As an ironic metaphor of Thomas Paine's lost social views, the flag is amidst the garbage in New York. Another image echoes this with the military medal of a member of the National Front during a demonstration in Paris.* Don't forget the Union Jack, the flag under which Paine was born and the only one of the three not to stand for a republic. The flag of Burke, Paine's great conservative antagonist, and a hero to the Right even today. I structured the work around this triple trichromy.

*It would seem that you use different styles in your series as an actualization of the different photographic conventions. How do you work with this notion of style?*

For example, in *Dead Letter Office*, there are different ways of photographing the same assembly line, first with direct flash: two women working, checking the labels on cans of tuna, a triptych of three consecutive frames. It's "cinematic" but direct flash-lighting is anticinematic and "photojournalistic." So the codes are mixed. And the second pair of images shows a more isolated woman working on the same line, with a nearly obscured man beside her. These two photos are made with available light and very shallow focus on his hand and her hand. So there's a further shift in the coding. The continuous triptych simulates an instrumental view of work, the separated diptych suggests moments of inattention and daydream, especially as the women look up in one of the two frames. For me this "montage" of several views was a way of countering—in a phenomenologically suggestive way—what Roland Barthes spoke of as the "eternal aesthetics of laborious gestures" when he looked at *The Family of Man*. The problem of critical realism is this: how do we find the interval within which the idea of freedom resides? By careful attention to time, realizing that the camera too often kills and obscures lived time. Photoshop is of no help here. ■

Pascal Beausse is an art critic based in Paris.

# Informations pratiques

---

## LIEU & HORAIRES D'EXPOSITION

La Criée centre d'art contemporain  
place Honoré Commeurec - halles centrales  
35 000 Rennes France  
métro République  
tél. (+33) (0)2 23 62 25 10  
fax (+33) (0)2 23 62 25 19  
la-criee@ville-rennes.fr - www.criee.org

---

### entrée libre et gratuite

mardi au vendredi de 12h à 19h  
samedi et dimanche de 14h à 19h  
fermé le lundi et les jours fériés  
accessible aux personnes à autonomie réduite

LA CRIÉE  
CENTRE D'ART  
CONTEMPORAIN  
RENNES - F

Place Honoré Commeurec  
Halles centrales\_35000 Rennes  
T. (+33) (0)2 23 62 25 10 \_ www.criee.org

---

Contact presse :

Marie Lemeltier  
comcriee@marie-lemeltier.com / 02 23 62 25 14

---

---

## VISITES À LA CRIÉE

### EN INDIVIDUEL

Un « document visiteur » présentant le projet d'exposition est mis à disposition de chacun dans l'espace, pour vous accompagner dans la découverte des œuvres. Les agents d'accueil de La Criée sont présents pour répondre à vos questions ou entamer une discussion à propos des expositions.

### EN GROUPE

Le service des publics de La Criée propose des visites commentées accompagnées d'un médiateur :

Du mardi au vendredi :

- > Pour les groupes enfants : de 10h à 12h
  - > Pour les groupes adultes : de 14h à 18h
- Les visites de groupes sont construites selon la demande particulière des publics afin de partager des moments privilégiés de rencontre avec les oeuvres. Les visites pour les groupes sont gratuites, sur réservation uniquement.

### Renseignements et réservations :

#### Service des publics

Émilie Cénac

T. 02 23 62 25 12 \_ e.cenac@ville-rennes.fr

Nathalie Georges

T. 02 23 65 25 11 \_ n.georges@ville-rennes.fr



