Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 66: Angela Bulloch, Daniel Buren, Pierre Huyghe

Artikel: Fish scales : Allan Sekula's Tsukiji = Fischschuppen : Allan Sekulas Tsukiji

Autor: Dimendberg, Edward / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681126

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Fish Scales

EDWARD DIMENDBERG

Allan Sekula's TSUKIJI

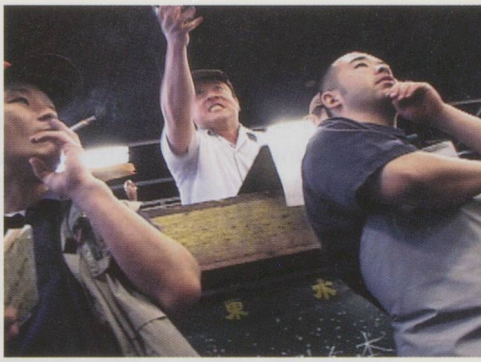
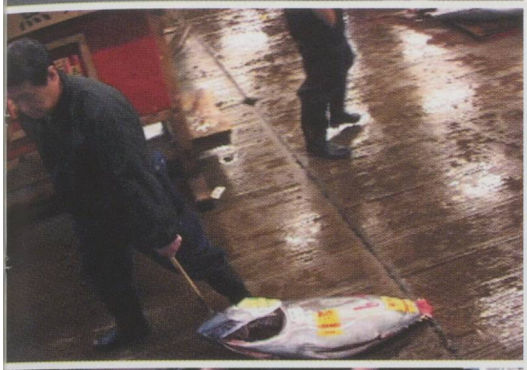
5 a.m. outside of the Tokyo fish market, Tsukiji. A man dozes in the cab of a truck as the camera slowly zooms in to frame him in closer profile. So begins the videotape TSUKIJI produced by artist and writer Allan Sekula for the 2001 Yokohama Biennial. For the next forty-three minutes it explores the hauling, inspecting, auctioning, sawing, cleaning, de-scaling, and selling of fish, the dominant source of protein in the Japanese diet. Together with Spain, Japan holds the record for the highest per capita fish consumption in the world, a cultural and culinary preoccupation that Sekula incisively surveys. It is hardly surprising that his video begins with an image of bodily fatigue. Work always has been central to Sekula's photography and its goal of investigating the production of everyday life, its material foundations, social conflicts, and cultural achievements, including the notion of documentary photography that his own photographs and writings consistently interrogate.[1] TSUKIJI constitutes a sequel of sorts to "Fish Story" (1995), an exhibition and book whose emphasis upon container cargo handling and ship building is here complemented by an investigation of the fish market.[2]

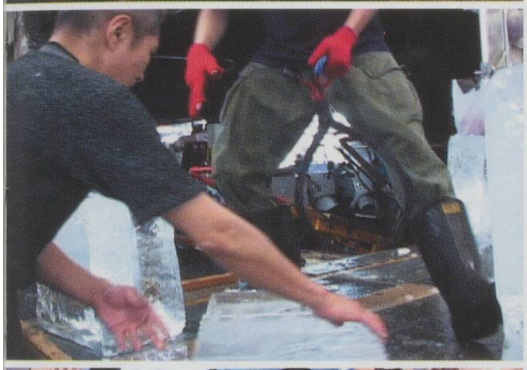
At once evoking the absent workforce of fishermen at sea whose catches are conveyed to market by truck, the opening image also cites a key reference for Sekula: Japanese proletarian novelist Takiji Kobayashi, whose novel *The Factory Ship* explores the monstrous conditions and perennial exhaustion suf-

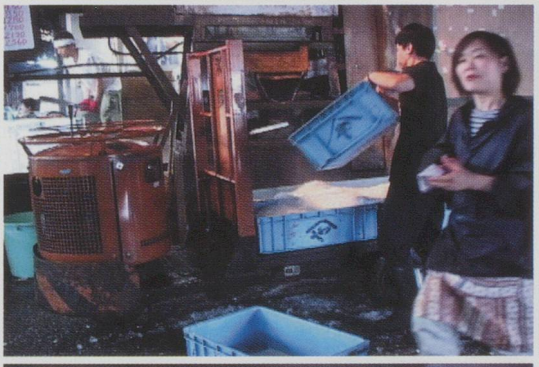
EDWARD DIMENDBERG teaches architecture, film, and German studies at the University of Michigan. He is co-editor (with Anton Kaes and Martin Jay) of *The Weimar Republic Sourcebook* (Berkeley, 1994) and the author of *Excluded Middle: Toward a Reflective Architecture and Urbanism* (San Francisco, 2002), and *Film Noir and the Spaces of Modernity* (forthcoming).

All quotations of remarks by Allan Sekula derive from E-mail correspondence with the author on March 28, 2002.

ALLAN SEKULA, TSUKIJI, 2001, video stills.

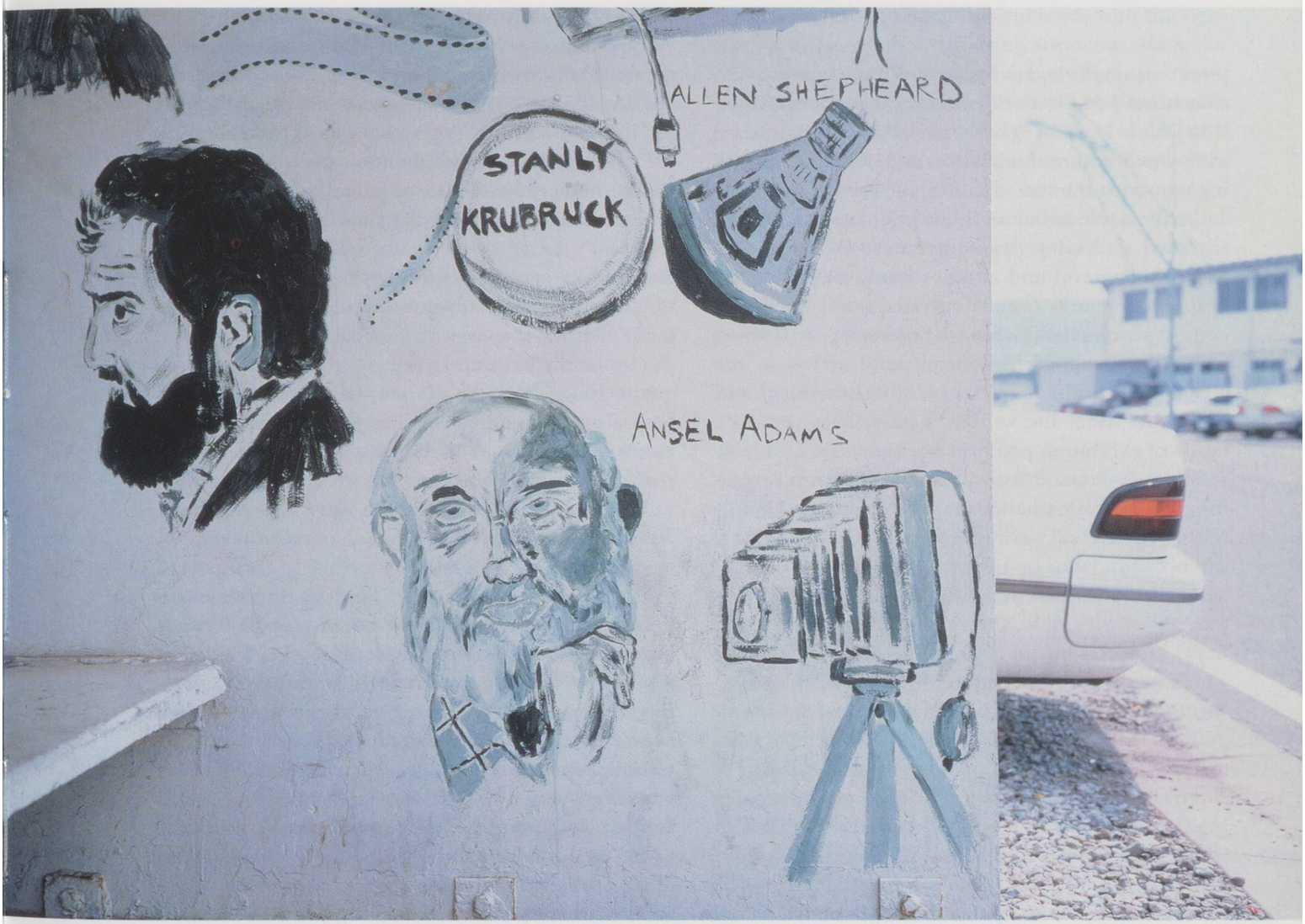




fered by the men on a crab fishing ship.[3] An intertitle announces that Kobayashi was beaten to death at the Tsukiji police station on February 20, 1933, thus introducing absent traces of the historical past into a present world that seems blind to all realities but those of commerce. Like the films of Jean-Marie Straub and Danielle Huillet, whose predilection for long takes Tsukiji shares, Sekula's video evinces a deep commitment to the elaboration of a politics of sequences, scales, and viewing contexts. And like his still photographs, it poses questions and imparts a sense of its own tentative character without lapsing into formal excess or hermeticism. Sekula often exhibits his images in diptychs and triptychs, imbricating each within a series of histories broader than that conveyed by a single photograph.

ALLAN SEKULA, PROJECT FOR YOKOHAMA (DIPTYCH), 2001, Misaki Fisheries High School, Yokosuka (left / links) & US Naval Base, Yokosuka (right / rechts), cibachrome prints, 50 x 70" each / je 127 x 179 cm.

In the Yokohama exhibition, he included a diptych of photographs of the Misaki Fisheries High School and the United States Naval base, both located at Yokosuka and each exemplifying an alternate use of the sea. The students training on a numbered boat (again evoking Kobayashi) are captured miming bodily gestures of Titanic, the great mass cultural oceanic text of our present global age. Similarly, the army base is presented in a photograph of a wall mural with crude portraits of Stanley Kubrick, Ansel Adams, and astronaut Alan Shepard. Their misspelled names and cartoon-like visages propose a random and arbitrary inventory of American culture. At stake in what Sekula calls "the strange division of maritime labor in the Pacific between the US and Japan" is not simply the geopolitical balance of



ALLAN SEKULA, TSUKIJI, 2001, video still.

power (brought home by the collision between the submarine USS Greenville and the fisheries training ship Ehime Maru in February 2001), but the violence with which both militarization and commercial fishing approach the sea.

In the same room as these photographs, Sekula included a display case together with a copy of Kobayashi's novel and another book, a copy of the best-selling manga comic-illustrated novel *On War* by conservative writer Yoshinori Kobayashi, and *ukiyo-e* prints depicting the American naval arrival in the 1850s. By introducing a range of diverse ideas and themes in visual and written form, Sekula realizes a mode of exhibition practices whose images and texts solicit and demand a continual re-reading, re-writing, and re-contextualization. To encounter TSUKIJI in this, its original viewing context is to expect that it will occasion labor on the part of its viewers.

In its refusal to yield an experience of transparency or plenitude, the video challenges the most basic conceptions of the documentary mode of which it realizes a probing critique. Sekula filmed in the fish market during late May and early June of 2001, spending four days there during the daily working shift from 4 a.m. until noon. Utilizing a three-chip DVD mini-camera, he followed the changing flow of work and constantly varied the scale with which he approached his subjects. Alternating from group scenes, to shots filmed while walking through the market, to close-ups of the faces of individual workers, these studiously uncomposed handheld shots share a fluid kineticism. Labor is first introduced in the market as the men who work there are shown gathering around carcasses of fish which they haul, inspect, and label with red paint. At once recalling the stockpiling of parts adjacent to an assembly line, the enormity of the fish (each of which can weigh over 100 lbs.) and the industrialized manner of their presentation in neatly demarcated rows suggests a curious hybrid of the organic and inorganic.

Formerly living things are here transformed into commodities reverentially bathed in crushed ice, whose cutting and grinding the video traces as the lifeblood of the market. The body of the fish is a condensation point where labor, capital, social life, and culture converge. In its fastidious cleanliness (this may be the only fish market in the world that does not smell) TSUKIJI obscures what Sekula calls "the pseudo-disclosure of the agora: the illusion that we are in direct contact with nature in such places when we see raw products" that suppresses "the difficulty of the extraction process, the violence and danger of the sea." As if once again taking a cue from Kobayashi's remarkable description of workers on the factory ship, Sekula gravitates toward presenting them in group scenes, with particular attention upon the tools, rhythms, and gestures of their labor. Frequent shots from below emphasize the workers' boots, complemented by images of their gloved hands, flashlights, and ice picks. It is a world almost entirely dominated by men, in which women (who turn up in but a few shots in the video) are confined to working in the vending halls, or more rarely, as traders.

A man smoking a cigarette motions with his hand to indicate where the fish should be placed. Traders in an auction bidding vast sums (as high as $ 20,000) for prized tuna, make their bids through subtle finger gesticulations. A close-up of the white-gloved hand of a traffic police man underscores Sekula's interest in what he terms the "discursive" quality of labor, its status as transformative and intelligent social activity. Unlike Kobayashi's novel, Sekula's video approaches the working environment of the fishing industry with a more nuanced blend of admiration and wariness, a respectful acknowledgment of its labor

and organization marked by recognition of its social costs. The natural sound recording of cargo scooters, band saws, and auction bells and cries composes a poetic soundtrack of the market. Close-ups of the silver translucent skin and blue eyes of individual fish reveal their extraordinary beauty. Eels are impaled upon a spike and then hacked to pieces by a fish cutter in a ballet of perfectly calibrated movements. Their decapitated heads momentarily gasp and then become still. Although the sawing of vast quantities of enormous fish into massive chunks appears an industrialized labor, Sekula will not allow us to forget that all activities in TSUKIJI fundamentally hinge upon the movement from life to death.

Cutting chunks of prized tuna with a knife measuring more than one meter long, a merchant appreciatively rubs his finger across its fat-rippled skin, as if caressing the flesh of a loved one. Connoisseurship and commodity fetishism fuse, and one of the final shots depicts a customer waiting to purchase fish, his banknote resting on the counter of the vending stall as the movement from production to consumption comes full circle.

Sekula has noted "a tension in the piece between purely instrumental cutting and aestheticized cutting, and a violence that underlies both." This aestheticization becomes particularly evident in the Japanese predilection for the morsel, central to the preparation of sushi but also present, according to Sekula, in the architecture of Frank Gehry. "I think Gehry's architecture owes something to sushi. When the large slab of maguro tuna is precisely sectioned by knife and the sections are pivoted away from the broken axis of the body of the fish, we suddenly see something that could be a fish-flesh model for a Gehry building." Seizing on the omnipresence of the fish motif in Gehry's work, from his celebrated lamps to his "Fish Dance" restaurant in Kobe (referred to in the written notes accompanying the Yokohama exhibition), Sekula elegantly links the gestures of labor in daily life to those of refined architectural production. To paraphrase Walter Benjamin, one might conclude that there is no morsel of fish, no piece of sushi, that is not also a document of the universe of labor, whose social, cultural, and gestural dimensions cannot be evaded.

An abrupt transition to the street adjacent to the market unexpectedly concludes the video by ejecting the viewer out of its confined space into the outdoors. Quoting from Kobayashi's novel, Sekula includes an intertitle from the scene in which malnourished and nearly dead workers on the factory ship are shown a series of films: "Then the movie began... At frequent intervals the film snapped in two, the images vanishing in a dizzying and jittery montage, and the light shining directly on the dazzling white of the screen."[4] The distracting comedies projected for the workers on the ship are accompanied by the spoken words of the traditional Japanese film narrator, the benshi, instructed by the shipping company in this case to instill his audience with the benefits of diligent labor.[5] Casting suspicion upon the coercive and doctrinaire function of these spectacles in the novel, Sekula invites the viewer to question his role as the narrator and image maker of TSUKIJI. Presenting the bounties of the ocean in a thoroughly socialized setting, he reminds us, in a mock prayer completed shortly after he filmed at the market, of its (and our) finitude whose repression we maintain at our collective peril:

Prayer for the Americans and their Allies 6/16/01

The sky will be our shield
The market will never fall
The icecaps will never melt
And the sea will never be exhausted

1) See Allan Sekula, *Photography against the Grain: Essays and Photoworks 1973–1983* (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1984); *Dismal Science: Photo Works 1972–1996* (Illinois State University, 1999) and *The Traffic in Photographs* (forthcoming).
2) Allan Sekula, *Fish Story* (Rotterdam and Düsseldorf: Witte de With Center for Contemporary Art and Richter Verlag, 1995).
3) Takiji Kobayashi, *The Factory Ship* and *The Absentee Landlord*, transl. by Frank Motofuji (Seattle and London: University of Washington Press, 1973).
4) For a discussion of the role of the benshi see Noel Burch, *To a Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, rev. and ed. Annette Michelson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979), pp. 100–109.
5) Ibid.

Fischschuppen

EDWARD DIMENDBERG

Allan Sekulas TSUKIJI

Fünf Uhr morgens vor dem Tokioter Fischmarkt Tsukiji. Im Führerhaus eines Lastwagens döst ein Mann, dessen Profil von der Kamera langsam herangezoomt wird. So beginnt das Videotape TSUKIJI des Künstlers und Schriftstellers Allan Sekula für die Biennale 2001 in Yokohama. In den folgenden 43 Minuten dokumentiert es das Anliefern, Begutachten, Versteigern, Zerteilen, Säubern, Schuppen sowie den Verkauf von Fisch, Japans wichtigster Eiweissquelle. Was den Pro-Kopf-Verbrauch an Fisch betrifft, steht Japan zusammen mit Spanien an erster Stelle; das damit einhergehende kulturelle und kulinarische Tätigkeitsfeld nimmt Sekula eingehend unter die Lupe. Dass sein Videotape mit einem Bild physischer Erschöpfung beginnt, überrascht kaum. Körperliche Arbeit war schon immer ein zentrales Thema von Sekulas Photographie und ihrem Anliegen, das Alltagsleben zu untersuchen, seine materiellen Grundlagen, gesellschaftlichen Konflikte und kulturellen Errungenschaften einschliesslich des Begriffs der Dokumentarphotographie selbst, den er in seinen eigenen Bildern und Texten ständig hinterfragt.[1] TSUKIJI ist gewissermassen eine Fortsetzung von *Fish Story* (1995), einer Ausstellung und einem Buch, deren Themenschwerpunkte Frachtverkehr und Schiffsbau hier durch eine Erkundung des Fischmarktes ergänzt werden.[2]

In der ersten Einstellung wird nicht nur die abwesende Besatzung auf See beschworen, deren Fänge die Lastwagen anliefern, sondern auch der für Sekula äusserst wichtige japanische Arbeiterschriftsteller Takiji Kobayashi, dessen Roman *Krabbenfischer* die verheerenden Arbeitsbedingungen und die fortwäh-

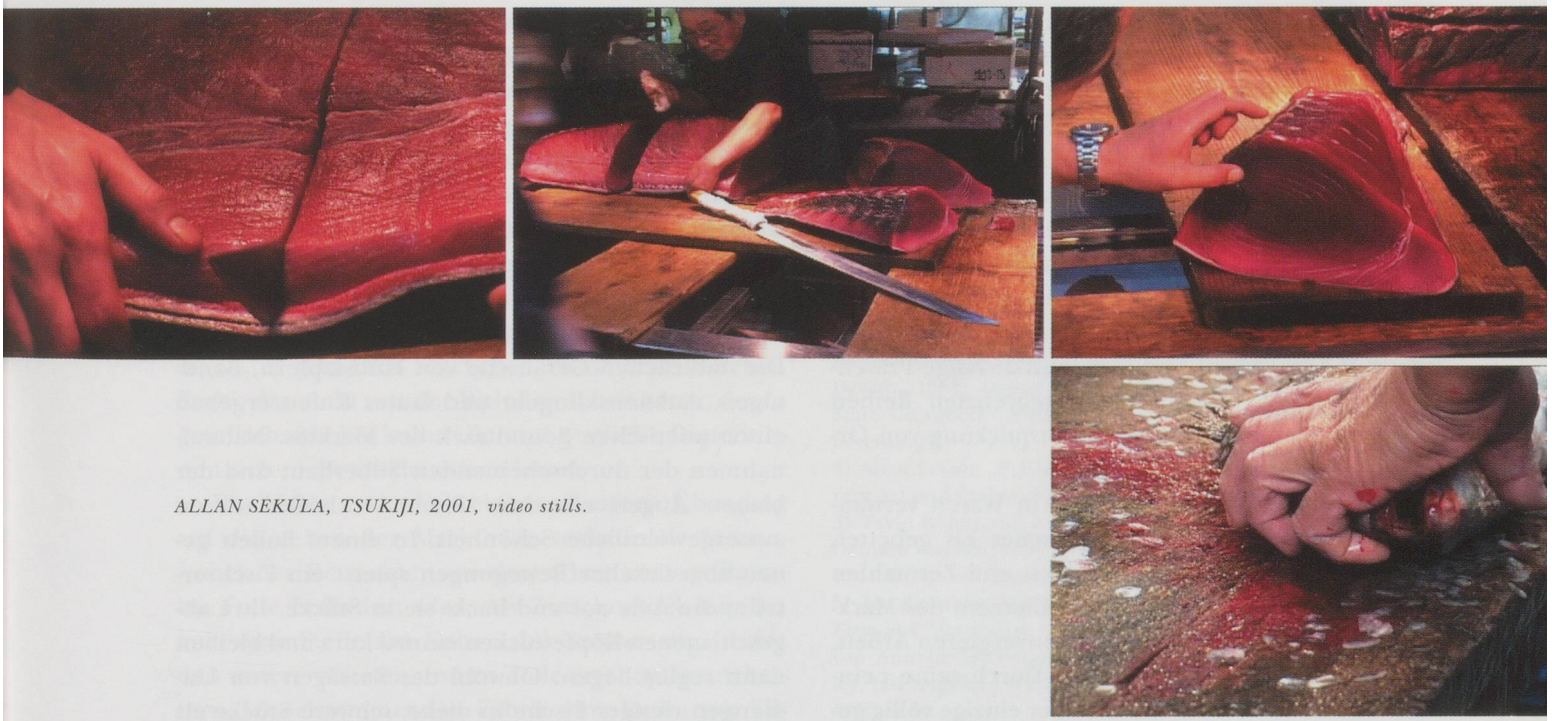
EDWARD DIMENDBERG lehrt an der Universität von Michigan Architektur, Film und Germanistik. Er ist (zusammen mit Anton Kaes und Martin Jay) Mitherausgeber von *The Weimar Republic Sourcebook* und Autor von *Excluded Middle: Toward a Reflective Architecture and Urbanism,* sowie von *Film Noir and the Spaces of Modernity* (in Vorbereitung).

Alle Äusserungen Sekulas entstammen einer am 28. März 2002 mit dem Autor geführten E-Mail-Korrespondenz.

rende Erschöpfung der Männer auf einem Krabbenverarbeitungsschiff beschreibt.[3] Ein Zwischentitel erinnert daran, dass Kobayashi am 20. Februar 1933 auf der Polizeistation von Tsukiji zu Tode geprügelt wurde, und lässt so die ausgelöschten Spuren einer Vergangenheit wieder lebendig werden in einer Zeit, die für jede Realität ausserhalb der Welt von Geschäft und Profit blind zu sein scheint. Wie die Filme von Jean-Marie Straub und Danielle Huillet, deren Vorliebe für lange Einstellungen TSUKIJI teilt, erweist sich auch Sekulas Video zutiefst einem künstlerischen Konzept verpflichtet, das Bildfolgen, Massstäbe und Bildkontexte aufzeigen will. Und wie seine Photographien wirft TSUKIJI Fragen auf und verweist auf den eigenen Versuchscharakter, ohne deshalb ins übertrieben Formalistische oder Hermetische abzugleiten. Sekula präsentiert seine Bilder häufig als Diptychen oder Triptychen und verwebt sie so zu Geschichten, die mehr vermitteln können als das einzelne Bild.

Zur Ausstellung in Yokohama gehörte auch ein Diptychon mit je einer Photographie der Misaki-Fischereischule und des amerikanischen Flottenstützpunktes, die sich beide in Yokosuka befinden und jeweils für eine unterschiedliche Nutzung des Meeres stehen. Man sieht Studenten beim Trainieren auf einem nummerierten Schulschiff (wiederum eine Anspielung auf Kobayashi) und fühlt sich durch ihre Bewegungen und Gebärden an die Titanic erinnert, dieses grosse Meeresepos der Massenkultur unseres globalen Zeitalters. Entsprechend wird der Marinestützpunkt durch die Photographie eines Graffito mit primitiven Konterfeis von Stanley Kubrick, Ansel Adams und dem Astronauten Alan Shepard dargestellt. Die fehlerhafte Orthographie ihrer Namen und ihre an Comicfiguren erinnernden Züge geben eine rein zufällige und willkürliche Kostprobe amerikanischer Kultur. Bei dieser, wie Sekula es nennt, «seltsamen Aufteilung maritimer Aktivitäten zwischen den USA und Japan im Pazifik» geht es nicht nur um ein geopolitisches Mächtegleichgewicht (wie beim Zusammenstoss des U-Boots USS Greenville mit dem Fischerei-Schulschiff Ehime Maru im Februar 2001 deutlich wurde), sondern auch um die Gewalt, die dem Meer zu militärischen und kommerziellen Zwecken angetan wird.

Im gleichen Raum mit den beiden Photographien stellte Sekula ausserdem eine Vitrine auf, in der sich



ALLAN SEKULA, TSUKIJI, 2001, video stills.

neben einem Exemplar von Kobayashis Roman der mit Manga-Comics bebilderte Bestseller *Über den Krieg* des konservativen Schriftstellers Yoshinori Kobayashi befand sowie einige *ukiyo-e*-Drucke[4], auf denen die Landung der amerikanischen Flotte in den 50er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts zu sehen ist. Indem Sekula ganz unterschiedliche Gedanken und Themen in Bildern oder Texten aufnimmt, setzt er ein Ausstellungskonzept in die Realität um, nach dem Bilder und Texte ständig neu gelesen, neu geschrieben und in einen neuen Kontext gestellt werden müssen. Der Betrachter, der TSUKIJI in diesem ursprünglichen Bildkontext begegnen will, muss jedenfalls das Seinige dazutun.

Durch seine Weigerung, eine Erfahrung von Transparenz oder Fülle zu vermitteln, stellt das Video die Prämissen des Dokumentarfilms in Frage und unterzieht ihn einer kritischen Untersuchung. Ende Mai bis Anfang Juni verbrachte Sekula vier Tage in Folge auf dem Fischmarkt und filmte jeweils während der Frühschicht von vier Uhr morgens bis zwölf Uhr mittags. Mit seiner 3-Chip-DVD-Minikamera folgte er dem wechselnden Fluss der Arbeit und näherte sich dabei seinen Objekten mit ständig wechselnden Einstellungen. Diese absichtlich nicht komponierten und mit der Handkamera gemachten Aufnahmen, bei denen sich Gruppenbilder mit Marktszenen und Close-ups von einzelnen Gesichtern abwechseln, verbindet eine fliessende kinetische Energie. Das Thema Arbeit kommt auf dem Markt erstmals ins Spiel, als man sieht, wie sich die Arbeiter um die toten Fische versammeln, die sie heranschaffen, begutachten und mit roter Farbe markieren. Man muss unwillkürlich an die sich stapelnde Ware am Ende eines Fliessbands denken, denn die Grösse der Fische (manche wiegen über hundert Pfund) und ihre fabrikmässige Präsentation in exakt voneinander abgegrenzten Reihen suggerieren eine merkwürdige Verquickung von Organischem und Anorganischem.

Ehemalige Lebewesen werden in Waren verwandelt und ehrfürchtig auf zerstossenes Eis gebettet, während das Video das Zerstückeln und Zermahlen der Eisblöcke als lebenswichtiges Element des Marktes aufzeichnet. Im Fischkörper konvergieren Arbeit, Kapital, Gesellschaft und Kultur. Durch seine peinliche Sauberkeit (es ist vielleicht der einzige völlig geruchlose Fischmarkt der Welt) lässt Tsukiji vergessen, was Sekula die «Pseudo-Öffnung der Agora» nennt, nämlich «die Illusion, man würde angesichts der Rohprodukte an solchen Orten die Natur aus erster Hand erfahren». Denn dabei würden der «schwierige Gewinnungsprozess, die Gewalt und die Gefahren des Meeres» unterschlagen. Als würde er sich wieder auf Kobayashis bemerkenswerte Beschreibung der Männer auf der schwimmenden Fabrik beziehen, bevorzugt Sekula Gruppenszenen, wobei die Geräte, die Rhythmen und die Bewegungen der Arbeiter im Mittelpunkt stehen. Häufige Einstellungen aus der Froschperspektive lenken den Blick auf die Stiefel der Arbeiter, Bilder, die von in ihren in Handschuhen steckenden Händen, ihren Taschenlampen und Eispickeln ergänzt werden. Es ist eine beinah ausschliesslich von Männern beherrschte Welt, in der die (nur in wenigen Aufnahmen sichtbaren) Frauen in die Markthallen verbannt sind oder – in seltenen Fällen – als Händler auftreten.

Ein Mann mit einer Zigarette deutet an, wo der Fisch hingelegt werden soll. Die Händler, die während einer Auktion enorme Summen (bis zu 20 000 Dollar) für erstklassigen Thunfisch bieten, machen ihre Angebote, indem sie andeutungsweise den Finger heben. Eine Nahaufnahme des weissen Handschuhs eines Verkehrspolizisten verdeutlicht Sekulas Interesse für die «diskursive» Seite der Arbeit, für ihren Status als transformative, intelligente gesellschaftliche Tätigkeit. Anders als in Kobayashis Roman wird die Arbeitswelt der Fischindustrie in Sekulas Video mit einer differenzierteren Mischung aus Bewunderung und Skepsis angegangen; er zollt Arbeit und Organisation seinen Respekt, ohne den Preis, den die Gesellschaft dafür zahlt, zu übersehen. Die natürlichen Geräusche von Hubstaplern, Bandsägen, Auktionsklingeln und lautes Rufen ergeben einen poetischen Soundtrack des Marktes. Nahaufnahmen der durchscheinenden Silberhaut und der blauen Augen einzelner Fische enthüllen deren aussergewöhnliche Schönheit. In einem Ballett genau abgezirkelter Bewegungen spiesst ein Fischzerteiler die Aale auf und hackt sie in Stücke. Ihre abgeschlagenen Köpfe zucken einmal kurz und bleiben dann reglos liegen. Obwohl das Zersägen von Unmengen riesiger Fische in dicke, schwere Stücke als

industrieller Arbeitsvorgang gezeigt wird, lässt Sekula uns nie vergessen, dass alles, was sich auf dem Fischmarkt von Tsukiji abspielt, im Grunde eine Bewegung vom Leben zum Tod ist.

Ein Verkäufer, der mit einem Messer von über einem Meter Länge allerfeinsten Thunfisch zerteilt, fährt bewundernd mit dem Finger über dessen Fettpolster, als würde er den Körper einer Frau streicheln. Expertentum und Warenfetischismus verschmelzen miteinander und in einer der letzten Einstellungen sieht man einen Kunden, der darauf wartet, seinen Kauf abzuschliessen; das Geld liegt auf dem Verkaufstresen und der Kreis von Produktion und Konsumation schliesst sich.

Sekula hat auf «die Spannung zwischen einem rein praktischen und einem ästhetischen Zerlegen» hingewiesen und auch auf «eine Gewalttätigkeit, die beiden zugrunde liegt». Die Ästhetisierung drückt sich vor allem in der japanischen Vorliebe für das Teilstück aus, man denke nur an die Zubereitung von Sushi oder auch, wie Sekula meint, an die Architektur von Frank Gehry. «Ich denke, Sushi hat auch Gehrys Architektur beeinflusst. Wenn das Riesenstück Manguro mit dem Messer exakt zerlegt wird und diese Teile von der gebrochenen Achse des Fischkörpers weggedreht werden, sehen wir plötzlich etwas, was ein Modellbau Gehrys aus Fischfleisch sein könnte.» Mit dem Hinweis auf das allgegenwärtige Fischmotiv in Gehrys Werk, von seinen berühmten Lampen bis zu seinem «Fish Dance»-Restaurant in Kobe (das auch im Begleittext zur Ausstellung in Yokohama erwähnt wird), schlägt Sekula einen eleganten Bogen von den Gesten der gewöhnlichen Arbeit zu einer raffinierten architektonischen Bewegung. Walter Benjamin umschreibend, könnte man sagen, es gibt kein Stückchen Fisch, kein Teilchen Sushi, das nicht von der Welt der Arbeit zeugt, deren gesellschaftliche, kulturelle und gestische Dimensionen sich nicht ausklammern lassen.

Das Video endet mit einem abrupten Übergang auf die neben der Markthalle verlaufende Strasse, wobei der Betrachter aus deren begrenztem Raum ins Freie befördert wird. Als Zwischentitel fügt Sekula eine Stelle aus Kobayashis Roman ein, in der den unterernährten und zu Tode erschöpften Arbeitern der schwimmenden Fabrik eine Reihe von Filmen gezeigt werden: «Dann begann der Film... In regelmässigen Abständen zerfiel er in zwei Hälften, die Bilder lösten sich in einer verwirrenden, nervösen Montage auf und das Licht fiel direkt auf das blendende Weiss der Leinwand.»[5] Die unterhaltsamen Komödien, die den Arbeitern auf dem Schiff vorgeführt werden, werden von den Worten des Benshi, des traditionellen japanischen Filmerzählers, begleitet, dem die Schiffsgesellschaft eingeschärft hat, den Zuschauern die Vorzüge fleissigen Arbeitens einzutrichtern.[6] Indem Sekula die nötigende, doktrinäre Seite dieser Filmvorführungen im Roman in ihrer Zwielichtigkeit offen legt, fordert er den Betrachter auf, seine eigene Rolle als Erzähler und Bilderzeuger von TSUKIJI zu hinterfragen. Während er die Schätze des Meeres auf dem Hintergrund einer totalen gesellschaftlichen Vereinnahmung vorführt, erinnert er uns mit einem spöttischen Gebet, das er unmittelbar nach dem Drehen der Marktszenen geschrieben hat, an die Endlichkeit des Marktes (und auch an unsere), die wir nach Möglichkeit zu verdrängen suchen, was uns zum Verhängnis werden wird.

Gebet für die Amerikaner und ihre Verbündeten, 16.6.01

Der Himmel wird uns schützen
Und uns den Markt erhalten,
So wie er die Pole nie schmelzen
Und das Meer sich nie erschöpfen lässt.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Vgl. Allan Sekula, *Photography against the Grain: Essays and Photoworks 1973–1983*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1984; *Dismal Science, Photo Works 1972–1996*, Illinois State University, 1999, und *The Traffic in Photographs* (in Vorbereitung).
2) Allan Sekula, *Fish Story*, Witte de With Center for Contemporary Art und Richter Verlag, Rotterdam/Düsseldorf 1995.
3) Takiji Kobayashi, *Krabbenfischer*, Volk und Welt, Berlin 1958. Deutsch von Alfons Mainka.
4) Holzschnitte, Darstellungen von japanischen Alltagsszenen.
5) Zur Rolle des Benshi siehe Noel Burch, *To a Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, revidiert und editiert von Annette Michelson, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1979, S. 100–109.
6) Ebenda.

MONICA BONVICINI, HARD SELL, 2002, DVD, farbig mit Ton, Dauer 18 Min. 30 Sek., Videostill / 18 mins. 20 secs. color DVD, sound, video still.