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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2009)

Heft: 85: Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith

Artikel: Sharon Lockhart's lunch break

Autor: Godfrey, Mark / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679785

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

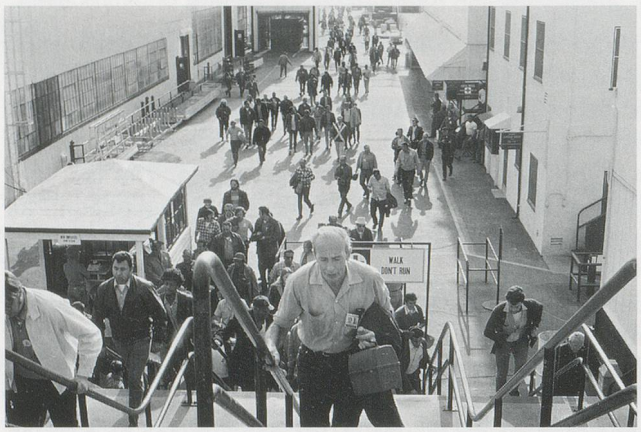
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 13.12.2025

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

Sharon Lockhart's Lunch Break

MARK GODFREY



ALLAN SEKULA, UNTITLED SLIDE SEQUENCE, 1972, slide no. 1 & 2, slide projection, 25 slides / DIASEQUENZ OHNE TITEL, Dia 1 & 2, Diaprojektion, 25 Dias. (© Generali Foundation, Vienna)

The question of how to represent labor and the working classes was one of the most contested issues of the early twentieth century. Mexican muralists produced dramatic frescoes of factory workers and their struggles, while in France artists such as Fernand Léger attempted to fuse representations of industry with contemporary post-cubist abstract modes of depiction. In the post-war period, artists have avoided making heroic images of labor, wary of the glorification of "the worker" in Nazi and Socialist realist iconography, and yet, if one were to avoid this pitfall, how then to steer clear of the other extreme: a pitiful or patronizing depiction? Faced with these dilemmas, artists interested in sites of industrial production tended to produce pictures without people in them: Bernd and Hilla Becher, most famously, imaged the architecture of industry bereft of human presence. Allan Sekula's UNTITLED SLIDE SEQUENCE (1972) was an early attempt to turn the seriality of conceptual photography towards the repetition of factory life—in the slideshow workers are seen leaving an aerospace plant. However, few artists went on to explore the ideas initiated by this work. Writing on Sekula's magisterial FISH STORY (1995), Benjamin Buchloh explained why, describing the "contemporary (im)possibility of an iconography of labor in a self-declared post-industrial and post-working class society, where large segments of labor and production are in fact concealed from common view since they

MARK GODFREY is curator at Tate Modern and the author of *Abstraction and Holocaust* (Yale University Press, 2007).

are exported to the geo-political 'margins.'"[1] Since the nineties, many artists have turned their attention to the derelict ruins of industrial architecture (consider Stan Douglas' images of Detroit), but few have sought out new ways to depict labor in the West. Artists associated with West Coast post-conceptual photography seem to be the exception; alongside Sekula, there's James Welling's WOLFSBURG project (1994), where he photographed the city's Volkswagen plant, and Christopher Williams' photographs of Senegalese workers at a printing press, their gazes pointing just away from the camera. Sharon Lockhart, another Los Angelean, now joins these ranks with her new film LUNCH BREAK (ASSEMBLY HALL, BATH IRON WORKS, NOVEMBER 5, 2007, BATH, MAINE, 2008). The starting point for Lockhart's research for the film was her encounter with a sculpture by Duane Hanson of three workers on their lunch break at a construction site. In 2002, she produced a four-part group of photographs showing an installation team setting up the work at a Scottish museum. (She managed to make the gallery technicians appear more petrified than Hanson's figures.) Lockhart continued to research the culture of the lunch break in working class life, the lunch break being a brief respite from the working day and a time of camaraderie. She discovered that the hour-long break is itself under threat; in order to increase productivity and meet competition, more and more factories have begun to create schedules that stagger shifts, so that fewer workers spend their lunch together. The lunch break therefore can be thought of as a touchstone for the obsolescence of working-class traditions, and it is also a subject that can be approached without carrying the burden of the historical debates about the representation of labor: by picturing workers on break, Lockhart neither glorifies nor pities them.

Lockhart filmed at a shipyard called "Bath Iron Works" in the state of Maine that constructs ships for the U.S. Navy. Many of the welders, machinists, and builders who work in the yard are former navy sailors. Though the factory's activities meet the demands of a seemingly insatiable military organization, Lockhart chose not to reflect on the reasons why production continues at this plant, nor on the ultimate destination of its output. She filmed in a long corridor between the construction zone and a wall of lockers, directing a camera to travel down this corridor over a ten-minute period during lunch break. The camera operator maneuvered the camera on a mobile dolly, keeping the trajectory going in as straight a line as possible down the one-thousand foot passage. In postproduction Lockhart slowed the footage down to one eighth of the normal speed. Presented in the gallery, where it is shown in a specially constructed elongated projection box that continues the corridor space depicted within it, the film lasts eighty-three minutes and features one very long traveling shot with neither zooms, adjustments of focus, lateral shifts, nor cuts. Lockhart's frequent collaborator Becky Allen provided a sound track of a low, buzzing industrial hum, interspersed by sounds she had recorded on site such as a radio playing Led Zeppelin. LUNCH BREAK deploys an extraordinarily minimal form, but through this form it engages its subject with eloquence and subtlety. Particularly notable are the related treatments of time, space, and the body.

One's first sense is that time is extremely drawn out. Even for those accustomed to the slowed-down time in much avant-garde film, and its resistance to narrative, LUNCH BREAK can feel especially attenuated, further exacerbated by one's sense that the camera is moving in the same direction as one's gaze. Conventionally, a filmmaker would use a panning shot to introduce new information into the frame, but Lockhart's camera gradually (very gradually) continues to reveal only more of what we have already seen. However, as you settle into the film, it becomes quite mesmerizing, and a more nuanced sense of time emerges. Indeed, one could argue that various kinds of time co-exist at any one moment in different parts of the image. At the center, little seems to change, but at the edges, everything is constantly slipping out of the shot—indeed the image seems to be moving at speed. This sensation is not typical of many similarly slow films one might compare with LUNCH BREAK, which use fixed cameras and provide a calmer sense of stillness. Here, by contrast, there is a paradoxical combination of near stasis and utter relentlessness. The film does not show any of its workers actually engaged in any sort of labor, but this combination suggests something of what time might feel like in such

a workplace—where everything is always moving and yet always staying the same.

Space becomes as intriguing as time in LUNCH BREAK, even as it is explored by a camera just traveling down a corridor. With this one gesture, Lockhart engages many historical precedents: the deep space of renaissance perspective; the space recorded by photographic cameras; the zoom of Michael Snow's WAVELENGTH (1967), and the setting of Ernie Gehr's SERENE VELOCITY (1970). Bruce Nauman's compressed "Corridor" pieces come to mind, while the experience of Lockhart's film also recalls the way in which Richard Serra's sculptures are encountered: TILTED ARC (1981), for instance, stretches out in a trajectory that one first sees and then follows on foot, just as in Lockhart's film, we first look toward the center of the corridor, and then follow this vector as the camera moves forward.

Lockhart was fascinated by how the space was inhabited by the workers like a "living room or lounge," and how while some sat alone, others organized small recessed areas at the sides of the corridor in which they could gather in small groups for lunch. Now and again we see evidence of this comfortable possession of the space, but we are not allowed to dwell on the events unfolding at the sides of the corridor, nor can we imagine experiencing the space as do the workers. Indeed, since the direction of our gaze down the corridor is so clearly allied with the camera's progression, we begin to feel a sense of mastery or control over this elongated space. From our viewpoint, the corridor becomes a space to be controlled through vision, and consequently a site of confinement and separation as much as of relaxation. It is hard not to recall another recent image of a corridor—the chilling passages in Steve McQueen's HUNGER (2008) where prison officers tread down a hallway clearing excrement and urine as they proceed slowly towards the camera. It is a stretch from Northern Ireland's Maze Prison to Maine's Bath Iron Works, but even so, we can say that without showing the actual conditions of the labor being conducted in the shipyard, Lockhart skillfully depicts the world within a factory through her nuanced presentation of space, which appears simultaneously as one of community and of alienation.

At the beginning of the film we see a woman in the left portion of the frame. We take her momentarily for a statue until she lifts her hand to her mouth. Because this slight motion is so extended, it becomes monumental. Elsewhere in the film, small physical gestures appear similarly weighty and magnified, which suggests something of Lockhart's interest in Yvonne Rainer's work about ordinary gestures, and in early Chantal Ackerman films such as JEANNE DIELMAN (1975), which concentrates on repeated everyday activities. Lockhart's presentation of bodies and their movements can be considered in this vein, but in the context of historical debates about labor and representation, different readings emerge. The figures in LUNCH BREAK can seem like zombies, but also like super-humans. At the same time, it seems, the effect of Lockhart's slowing down her footage is to present the workers as alienated and magnificent individuals. One also begins to think about their movement in relation to the presence of the camera. Most employees, concentrating on their lunch, pay no attention to the camera as it passes by. One might assume this is to be the result of the trust that Lockhart established over the months of her time in the factory; they seem comfortable enough to eat lunch without remarking on the artist's presence. One of the strangest aspects of the film is that the camera does not linger on anyone. In this sense, in relation to the subjects before it, the camera at once seems to avoid becoming intrusive but also suggests a stance of empowered disregard.

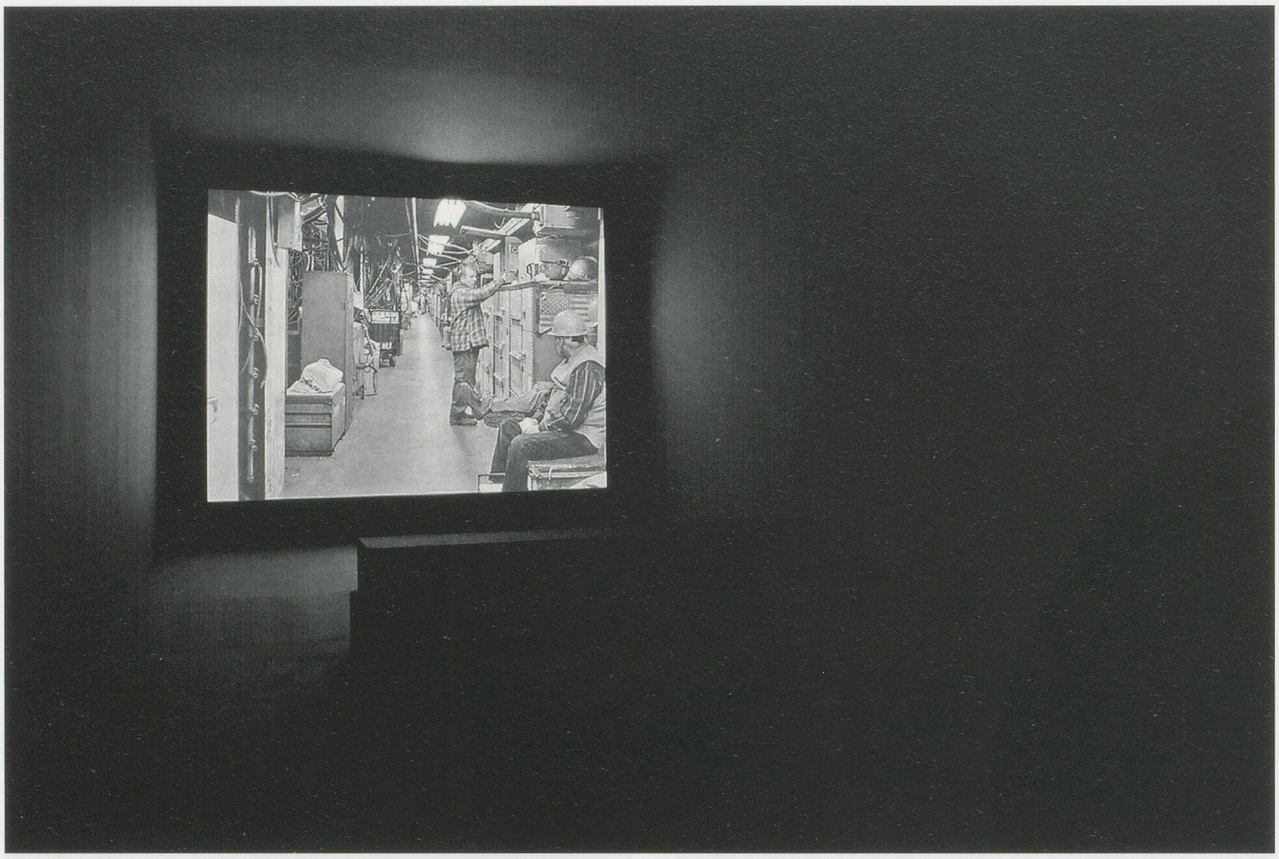
LUNCH BREAK has much in common formally with Lockhart's previous films. However, there is one crucial departure. Whereas previously Lockhart shot with an analogue camera and projected using celluloid, in this work she has for the first time transferred her 35mm footage to a high-definition digital format and projected from a hard drive and digital projector. The move to this technology has visual consequences, especially once the film is projected very large. When the workers move, their images break apart ever so slightly at their contours into a ripple of unsettled pixels. It is the slightest of tremors, but something that is hard not to notice if one is familiar with Lockhart's previous work. The tremors are most evident at one point in the film when a man walks

down the corridor in front of the camera to take his lunch out of a microwave oven and back to his bench; the slowness makes his body all the more massive, yet he seems to dissolve at his edges and to push out the air around him.

Just as the digitization of the film affects its images of workers, it also has an impact on the sense we get of the artist's labor. Throughout the history of avant-garde film, from Dziga Vertov to the structuralist filmmakers of the sixties, there has been an association of filmmaking with physical labor: in *Man with a Movie Camera* (1929), for instance, the cameraman is shot next to a coal miner, the latter lugging his pick, the former hoisting his tripod, and other passages cut sequences of women working at looms with scenes of splicing celluloid in edit labs. Film is material and making one means carrying equipment, developing strips of celluloid, chopping it apart, and threading it through the mechanical device of the projector. I am not denying that Lockhart's new project involved this sort of material labor (it surely did), but the digitization of the image announces a different kind of artistic work, one more associated with production suites and computer editing.

SHARON LOCKHART, LUNCH BREAK, 2008, production still, video, sound, 83 min. / MITTAGSPAUSE, Produktionsstill, Video, Klang.

(Sharon Lockhart images: Courtesy Gladstone Gallery, New York, Blum & Poe, Los Angeles, and Neugerriemschneider, Berlin)



SHARON LOCKHART, LUNCH BREAK, 2008, installation view, Secession, Vienna / MITTAGSPAUSE, Installationsansicht.

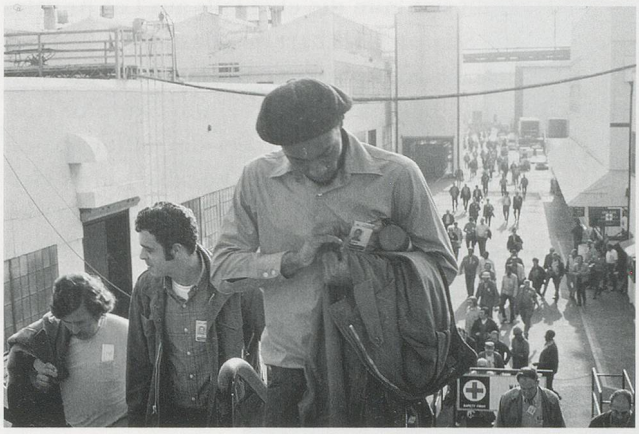
The film's digital format therefore impacts the way it represents both the work of the artist and of the ship builders. Through this format, the film intimates that the connection between artist-as-worker and worker-as-worker maintained by previous generations is now no longer tenable. It also suggests that the days of industry and lunch breaks are numbered; no matter how many ships remain to be built, other modes of production will begin to dominate. In contrast to other artists who have witnessed the demise of western factories by filming the last days of production (Tacita Dean's KODAK, 2006, being a powerful example), Lockhart has managed to film a fully operational shipyard and yet to suggest, through the appearance of her images, the kind of shifts that are soon to take place. As I have said, the digital appearance of the film is most noticeable when people move about. This is what ultimately makes LUNCH BREAK so moving: it is as if the slight dissolution of bodies into pixels heralds a more worrying fate of future redundancy—the replacement of men by machines, the loss of jobs. And as the end of the film suggests, this might come abruptly. We expect, throughout the film, that the images will stop when the camera reaches the end of the corridor. Two thirds of the way through the film, we identify the doors that mark this destination. But without warning, some distance short of this point, LUNCH BREAK cuts to black.

1) Benjamin H. D. Buchloh, "Allan Sekula: Photography between Discourse and Document" in *Allan Sekula: Fish Story* (Rotterdam and Düsseldorf: Witte de With, Center for Contemporary Art and Richter Verlag, 1995), p. 191.

Sharon Lockharts

MARK GODFREY

Lunch Break



ALLAN SEKULA, UNTITLED SLIDE SEQUENCE, 1972, slide 3 & 4, slide projection, 25 slides / DIASEQUENZ OHNE TITEL, Dia 3 & 4, Diaprojektion, 25 Dias. (© Generali Foundation, Vienna)

Die Darstellung der Arbeit und der arbeitenden Klassen war ein heiss umstrittenes Thema der Kunst des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Die mexikanischen Muralisten schufen dramatische Wandbilder über Fabrikarbeiter und ihren Arbeitskampf, wogegen französische Künstler wie Fernand Léger versuchten, Bilder der industriellen Produktion mit zeitgenössischen postkubistisch-abstrakten Darstellungsformen zu verbinden. Der Glorifizierung «des Arbeiters» in der nationalsozialistischen und sozialrealistischen Ikonographie überdrüssig, vermieden die Künstler der Nachkriegszeit jegliche Heroisierung der Arbeitswelt. Doch selbst wenn man nicht in diese Falle tappte, wie sollte man das andere Extrem – eine mitleidig herablassende Darstellung – sicher umschiffen? Angesichts dieses Dilemmas produzierten Künstler, die sich für die Schauplätze der industriellen Produktion interessierten, gern Bilder, in denen keine Menschen vorkamen. Das berühmteste Beispiel dafür: Bernd und Hilla Becher – sie zeigen die industrielle Architektur bar jeder menschlichen Präsenz.

Allan Sekulas UNTITLED SLIDE SEQUENCE (Diasequenz ohne Titel, 1972) war ein früher Versuch, den seriellen Charakter der konzeptuellen Photographie mit dem Repetitiven des Fabrikalltags in Verbindung zu bringen – die Diaschau zeigt Arbeiter beim Verlassen des Betriebsgebäudes eines Luft- und Raumfahrtunternehmens. Nur wenige

MARK GODFREY ist Kurator an der Tate Modern und Autor von *Abstraction and Holocaust* (Yale University Press, 2007).

Künstler griffen jedoch die in dieser Arbeit angelegten Gedanken auf oder spannen sie weiter. Warum das so ist, erklärt Benjamin Buchloh in seinem Text über Sekulas massgebliche Videoarbeit FISH STORY (1995), wo er die heutige (Un-)Möglichkeit einer Ikonographie der Arbeit in einer sich als postindustriell und postproletarisch verstehenden Gesellschaft damit erklärt, dass grosse Bereiche der Arbeit und Produktion für die Allgemeinheit tatsächlich nicht mehr sichtbar sind, weil sie in geopolitische Randregionen ausgelagert werden.[1] Seit den 90er-Jahren haben sich viele Künstler mit den zerfallenden Ruinen der industriellen Architektur auseinandergesetzt (man denke etwa an Stan Douglas' Bilder von Detroit), doch nur wenige westliche Künstler haben sich um neue Wege zur Darstellung der Arbeit bemüht.

SHARON LOCKHART, LUNCH BREAK, 2008, production still, video, sound, 83 min. / MITTAGSPAUSE, Produktionsstill, Video, Klang.

Die Künstler, die der postkonzeptuellen Photographie der amerikanischen Westküste nahestehen, bilden hier anscheinend die Ausnahme; neben Sekula wäre da James Wellings WOLFSBURG-Projekt (1994) – Photographien des VW-Werks Wolfsburg – zu nennen, aber auch Christopher Williams' Photos von senegalesischen Arbeitern an einer Druckerpresse, deren Blicke jeweils haarscharf an der Kamera vorbeizielen. Mit ihrem neuen Film LUNCH BREAK (ASSEMBLY HALL, BATH IRON WORKS, NOVEMBER 5, 2007, BATH, MAINE) – Mittagspause (Montagehalle, Stahlwerke Bath, 5. November 2007, Bath, Maine), 2008 – gesellt sich nun die ebenfalls aus Los Angeles stammende Sharon Lockhart neu dazu.

Der Auftakt zu Lockharts Recherchen für den Film war die Begegnung mit einer Skulptur von Duane Hanson: drei Arbeiter bei der Mittagspause auf einer Baustelle. 2002 schuf Lockhart eine vierteilige Photoarbeit, die das Einrichtungsteam eines schottischen Museums beim Aufstellen dieses Werks zeigt. (Dabei gelang es ihr, die Techniker des Muse-

SHARON LOCKHART, EXIT, 2008, production still, video, 41 min. / AUSGANG, Produktionsstill, Video.

ums statischer aussehen zu lassen als Hansons Figuren.) Sie führte ihre Untersuchung der Mittagspausenkultur der Arbeiterschaft weiter, da die Mittagszeit eine kurze Atempause im Arbeitstag und eine Zeit kameradschaftlichen Zusammenseins ist. Dabei entdeckte sie, dass diese einstündige Pause gefährdet ist; um die Produktion zu steigern und im Wettbewerb mithalten zu können, gehen immer mehr Betriebe dazu über, Stundenpläne mit gestaffelten Schichten zu erstellen, sodass nur noch wenige Arbeiter ihre Mittagszeit gemeinsam verbringen. Die Mittagspause wird so zum Exempel für das Verkümmern der klassischen Traditionen der Arbeiterschaft, zugleich ist sie ein Thema, das man unbelastet von den historischen Debatten über die Darstellung von Arbeit und Arbeitern angehen kann: Wenn Lockhart Arbeiter in der Pause zeigt, werden sie weder glorifiziert noch bemitleidet.

Lockhart filmte die Werft Bath Iron Works (Stahlwerke Bath) im Bundesstaat Maine, die Schiffe für die US-Navy baut. Viele der in der Werft tätigen Schweisser, Maschinenbauer und Bauhandwerker waren früher bei der Navy und fuhren zur See. Obwohl die Werft die Nachfrage einer anscheinend unersättlichen militärischen Organisation bedient, beschloss Lockhart, nicht darauf einzugehen, weshalb die Produktion in diesem Betrieb weitergeführt wird, noch, welchem Zweck sie letztlich dient. Sie filmte in einem langen Korridor zwischen dem Konstruktionsbereich und einer Wand mit Garderobeschränken, wobei sie während der Mittagspause eine Kamera in einer Zehn-Minuten-Fahrt diesen Gang entlang führte. Der Kameramann bewegte die Kamera mittels Rollwagen und führte sie auf einer möglichst geraden Linie über die gesamte, rund 300 Meter lange Strecke. In der Nachbearbeitung verlangsamte Lockhart das Ganze auf einen Achtel des ursprünglichen Tempos. In der Ausstellung – wo der Film in einem langgezogenen Projektionsraum abgespielt wird, der als Verlängerung des gefilmten Korridors fungiert – dauert die Projektion deshalb 83 Minuten und zeigt eine einzige Kamerafahrt ohne Zooms, Anpassungen der Brennweite, seitliche Schwenks oder Schnitte. Die häufig mit Lockhart zusammenarbeitende Becky Allen steuerte den Soundtrack bei, ein leise dröhnender technischer Summton, durchsetzt mit Klängen, die sie vor Ort aufzeichnete, etwa ein Radio, das Led Zeppelin spielt. LUNCH BREAK gibt sich formal ausserordentlich minimalistisch, diese formale Behandlung des Themas ist jedoch aussagekräftig und sensibel. Besonders bemerkenswert ist der damit verbundene Umgang mit Zeit, Raum und dem Körper.

Als Erstes fällt die extreme Dehnung der Zeit auf. Selbst für jemanden, der mit der oft verlangsamten Zeit des avantgardistischen Films und seiner Resistenz gegen das Narrative vertraut ist, kann LUNCH BREAK aussergewöhnlich gedehnt wirken; dies wird noch verstärkt durch das Gefühl, die Kamera bewege sich in derselben Richtung wie der eigene Blick. Gewöhnlich würde ein Filmemacher einen Panoramaschwenk einsetzen, um neue Informationen ins Bild zu bringen, Lockharts Kamera fährt dagegen Schritt für Schritt (und in extrem kleinen Schritten) fort, lediglich noch mehr von dem zu zeigen, was man bereits gesehen hat. Sobald man sich jedoch auf den Film einlässt, entfaltet er eine beträchtliche hypnotische Wirkung und man entwickelt ein feineres Zeitempfinden. Man könnte meinen, dass zu jedem Zeitpunkt in verschiedenen Teilen des Bildes unterschiedliche Arten von Zeit nebeneinander existieren. In der Bildmitte scheint sich wenig zu verändern, doch an den Rändern gleitet alles unaufhaltsam aus dem Bild – tatsächlich scheint sich das Bild hier sehr schnell zu bewegen. Diese Empfindung ist für viele ähnlich langsame, mit LUNCH BREAK vergleichbare Filme untypisch. Sie verwenden stehende Kameras und vermitteln einen ruhigeren Eindruck der Bewegungslosigkeit. Dagegen entsteht hier eine paradoxe Mischung von Beinahe-Stillstand und unerbittlichem Weiterstreben. Der Film zeigt zwar keinen der Arbeiter tatsächlich beim Erledigen irgendeiner Arbeit, aber diese Mischung deutet an, wie es sich anfühlen könnte, an einem solchen Ort zu arbeiten – wo alles immer in Bewegung ist und dennoch immer alles gleich bleibt.

Der Raum in LUNCH BREAK wirkt genauso verstörend wie die Zeit, obwohl er nur von einer einzigen Kamera erkundet wird, die einfach einen Gang entlang fährt. Mit dieser einen Geste bringt Lockhart eine vielfältige historische Tradition ins Spiel: die Tiefenwirkung der Renaissance-Perspektive; die Raumaufzeichnung durch Photokameras; die Zoomtechnik von Michael Snows WAVELENGTH (Wellenlänge, 1967) und die Einstellung in Ernie Gehrs SERENE VELOCITY (Gelassene Geschwindigkeit, 1970). Man muss an Bruce Naumans komprimierte «Korridore» denken, wobei die Erfahrung beim Betrachten von Lockharts Film auch an jene beim Abschreiten von Richard Serras Skulpturen erinnert: etwa im Fall von TILTED ARC (Schiefer Bogen, 1981), der eine Strecke im Raum durchmisst, die man zunächst sieht und dann zurücklegt, genau wie wir in Lockharts Film zuerst in die Mitte des Gangs blicken und dann diesem Vektor folgen, während die Kamera sich vorwärtsbewegt.

Lockhart war fasziniert davon, wie der Raum von den Arbeitern «bewohnt» wurde, wie ein «Wohnzimmer oder eine Sitzecke», und wie einige allein da sassen, während andere für kleine freie Zonen beidseits des Korridors sorgten, wo sie in kleinen Gruppen gemeinsam essen konnten. Hin und wieder sehen wir Anhaltspunkte für diese behagliche Besetzung des Raums, aber weder dürfen wir bei den Ereignissen verweilen, die sich beidseits des Korridors abspielen, noch können wir uns vorstellen, den Raum so zu erleben wie die Arbeiter. Tatsächlich beginnen wir ein Gefühl der Herrschaft oder Kontrolle über diesen langgestreckten Raum zu entwickeln, weil die Richtung unseres Blickes den Korridor entlang so eindeutig mit der Vorwärtsbewegung der Kamera verknüpft ist. Aus unserem Blickwinkel wird der Korridor zu einem Raum, welcher der optischen Kontrolle unterliegt, und daher ebensosehr zu einem Ort des Gefangenseins und der Trennung, wie der Entspannung. Es fällt schwer, nicht an ein anderes, neueres Bild eines Korridors zu denken – die abschreckenden Passagen in Steve McQueens HUNGER (2008), in denen Gefängniswärter einen Gang entlang schreiten und Exkremente und Urin wegputzen, während sie sich langsam auf die Kamera zu bewegen. Es ist ein weiter Weg vom Maze Prison in Nordirland zu den Bath Iron Works, dennoch kann man sagen, dass Lockhart, ohne die tatsächlichen Arbeitsbedingungen in der Werft zu zeigen, die Welt in der Fabrik geschickt einfängt mit ihrer nuancierten Darstellung des Raumes, der gleichzeitig als Raum der Gemeinschaft und der Entfremdung erscheint.

Zu Beginn des Filmes sieht man auf der linken Bildhälfte eine Frau. Einen Augenblick lang hält man sie für eine Statue, bis sie schliesslich die Hand zum Mund führt. Diese kleine Bewegung wird durch ihre zeitliche Ausgedehntheit monumental. An anderer Stelle im Film erscheinen kleine Körperbewegungen ähnlich gewichtig und überhöht, ein kleines Indiz

für Lockharts Interesse an Yvonne Rainers Arbeiten über alltägliche Gesten und an frühen Filmen von Chantal Akerman, etwa JEANNE DIELMAN (1975), in dem es um sich wiederholende Alltagsbeschäftigungen geht. In diesem Sinn kann man auch Lockharts Darstellung von Körpern und ihren Bewegungen verstehen, aber vor dem Hintergrund der historischen Debatten über Arbeit und ihre Darstellung rücken auch andere Interpretationen ins Blickfeld. Die Personen in LUNCH BREAK wirken manchmal wie Zombies, aber auch wie Übermenschen. Lockharts Verlangsamung des Filmmaterials scheint letztlich zu bewirken, dass die Arbeiter gleichzeitig als entfremdete und als grossartige Individuen gezeigt werden. Zudem beginnt man über ihr Verhalten angesichts der Anwesenheit der Kamera nachzudenken. Die meisten Angestellten konzentrieren sich auf ihr Mittagessen und schenken der vorbeifahrenden Kamera keinerlei Aufmerksamkeit. Man könnte annehmen, dies sei das Resultat des Vertrauens, das Lockhart im Lauf der Monate, die sie in der Fabrik verbrachte, aufgebaut habe; sie scheinen unbefangen genug zu sein, um sich ihrem Essen widmen zu können, ohne sich über die Gegenwart der Künstlerin auszulassen. Einer der seltsamsten Aspekte des Films ist, dass die Kamera nie auf jemandem verweilt. In diesem Sinn scheint die Kamera, in Bezug auf die Subjekte vor ihrer Linse, jede Aufdringlichkeit zu vermeiden,

DSIGA WERTOW, THE MAN WITH A MOVIE CAMERA, 1929, film still, DER MANN MIT DER KAMERA, Filmstill.

gleichzeitig entsteht aber auch der Verdacht, dass dahinter ein hohes Mass an Geringschätzung steckt.

Formal hat LUNCH BREAK viele Gemeinsamkeiten mit Lockharts früheren Filmen. Es gibt jedoch eine entscheidende Abweichung. Während Lockhart früher mit einer analogen Kamera arbeitete und Zelluloidfilme projizierte, hat sie bei dieser Arbeit erstmals ihren 35-mm-Film in ein hochauflösendes digitales Format übertragen, auf Festplatte gespeichert und mit einem digitalen Projektor projiziert. Der Technologiewechsel hat visuelle Konsequenzen, besonders wenn der Film sehr grossflächig projiziert wird. Wenn sich die Arbeiter bewegen, bricht ihr Bild an den Rändern ganz leicht auf und wirft eine zittrige Welle aufgescheuchter Pixel. Es ist nur ein Hauch eines Erzitterns, aber doch etwas, was einem kaum entgehen wird, wenn man Lockharts frühere Arbeiten kennt. Am deutlichsten ist dieses Zittern an einer Stelle im Film, wo ein Mann vor der Kamera den Korridor entlang geht, sein Essen aus einem Mikrowellenofen holt und zu seiner Bank zurückträgt; die Langsamkeit lässt seinen Körper noch massiver wirken und dennoch scheint er sich an den Rändern aufzulösen und die Luft um sich herum zu verdrängen.

Genauso wie die Digitalisierung des Films sich auf das Erscheinungsbild der Arbeiter auswirkt, beeinflusst sie auch den Eindruck, den wir von der Arbeit der Künstlerin erhalten. In der gesamten Geschichte des avantgardistischen Films, von Dsiga Wertow bis zu den Strukturalisten der 60er-Jahre, wurde das Drehen von Filmen immer mit körperlicher Arbeit in Verbindung gebracht: So wird beispielsweise in *Der Mann mit der Kamera* (1929) der Kameramann neben einem Kohlenbergarbeiter gefilmt, der eine trägt schwer an seiner Spitzhacke, während der andere sein Stativ hochhebt. An anderer Stelle sind Sequenzen von Frauen, die an Webmaschinen arbeiten, mit Szenen zusammengeschnitten, die das Kleben der Zelluloidstreifen im Schnittlabor zeigen. Film ist etwas Materielles, und einen Film zu drehen heisst: eine Ausrüstung herumschleppen, Zelluloidstreifen entwickeln, schneiden und schliesslich in das mechanische Gewinde des Projektors einfädeln. Ich will nicht bestreiten, dass auch Lockharts neues Projekt diese Art materieller Arbeit voraussetzt (das tut es ganz gewiss), doch die Digitalisierung des Bildes kündigt eine neue Form von künstlerischer Arbeit an, eine, die man eher mit Produktions-Programmpaketen und Computerbearbeitung in Verbindung bringt.

Das digitale Format des Films beeinflusst daher die Darstellungsweise der Arbeit des Künstlers und des Schiffbauers gleichermassen. Durch dieses Format bringt der Film zum Ausdruck, dass der von früheren Generationen behauptete Zusammenhang zwischen Künstler-als-Arbeiter und Arbeiter-als-Arbeiter nicht länger haltbar ist. Es legt auch nahe, dass die Tage der industriellen Produktion und der Mittagspausen gezählt sind; egal, wie viele Schiffe noch gebaut werden, andere Produktionsweisen werden in den Vordergrund treten. Im Gegensatz zu anderen Künstlern, die den Niedergang westlicher Fabriken festhielten, indem sie deren letzte Produktionstage filmten (Tacita Deans KODAK, 2006, ist ein starkes Beispiel dafür), ist es Lockhart gelungen, eine Werft zu filmen, die noch voll in Betrieb ist, und dennoch durch die Wirkung der Bilder einen Hinweis zu geben, welche Art von Veränderungen bald stattfinden werden. Wie ich bereits sagte, ist der digitale Charakter des Films am besten zu erkennen, wenn die Leute darin in Bewegung sind. Das ist es auch, was LUNCH BREAK letztlich so berührend macht: Es ist, als würde die leise Auflösung von Körpern in Pixel das beängstigendere Schicksal des Überflüssig-Werdens ankündigen – das Ersetzen von Menschen durch Maschinen, den Verlust von Arbeitsplätzen. Und wie das Ende des Filmes angedeutet, könnte dies plötzlich eintreffen. Den ganzen Film hindurch erwarten wir, dass der Bilderfluss aufhören wird, sobald die Kamera das Ende des Ganges erreicht. Nach zwei Dritteln des Films erkennen wir die Türen, die das Ziel markieren. Doch ohne Vorwarnung, kurz bevor dieser Punkt erreicht ist, bricht LUNCH BREAK ab und es wird schwarz.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Benjamin H. D. Buchloh, «Allan Sekula: Photography between Discourse and Document», in *Allan Sekula: Fish Story*, Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam 1995, S. 191. Anlässlich der Dokumenta 11 ist unter dem Titel *Seemannsgarn* auch eine deutsche Ausgabe dieses Katalogs erschienen (Richter Verlag, Düsseldorf 2002).