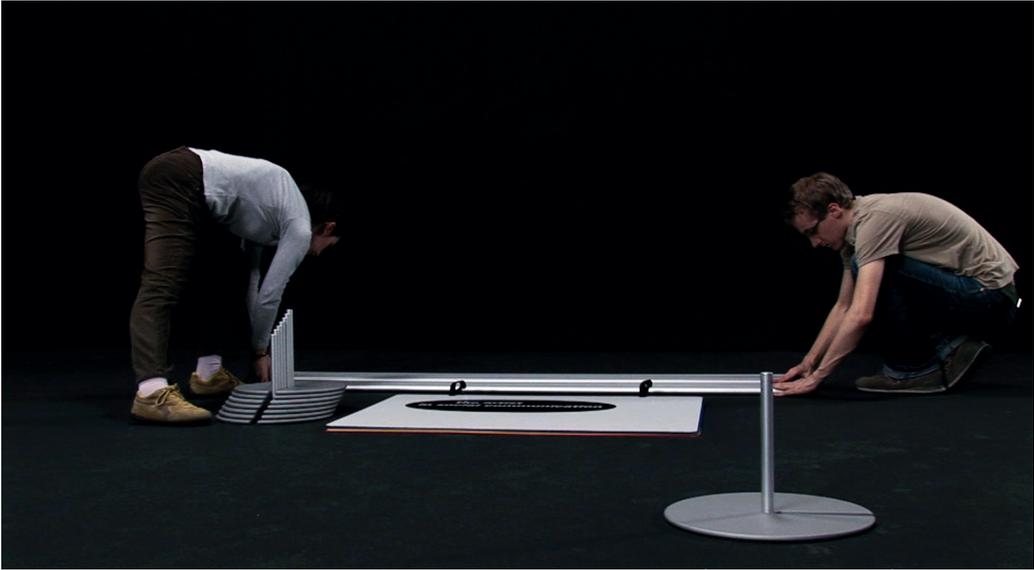


FELIX VOGEL

MARTIN BECK



Martin Beck, „About the Relative Size of Things in the Universe“, 2007, Filmstill / film still

An idea is considered canonical when it is connectable, and therefore establishes a discourse. Its canonization is more than obvious once descriptive terms turn into buzzwords, forms become ends in themselves, and practices degenerate into shticks. Over the past 25 years, the concept of “display” has been one example of this tendency – an idea that is crucial to the oeuvre of Martin Beck, who to this day continues to scrutinize it convincingly. At stake in the discourse of display are the necessary marginal conditions, limitations, and (hidden) ideological premises of aesthetic and social phenomena or, to use the term Jacques Derrida proposed in his well-known and highly instructive reading of Immanuel Kant’s “Critique of Judgment,” *parerga*. *Parerga*, or “accessory works,” are both functional and decorative, yet “what constitutes them as

parerga is not simply their exteriority as a surplus, it is the internal structural link which rivets them to the absence in the interior of the *ergon*.”² Moreover, the *parergon* is detached not only from the work itself but also from the outside, from the “wall on which the painting is hung,” and by extension, from “the whole field of historical, economic, political inscription.”³ That is the point Beck’s work homes in on: its preoccupation with problems of display aims at the conditions and mechanisms that underlie the production of meaning in social phenomena *before* their meaning is at issue.

One recurrent point of reference in Beck’s work is the modular exhibition system *Struc-Tube*. Developed by George Nelson in 1948, it is a paradigmatic example of rigorously geometrical and grid-based flexible and mobile exhibition design

FELIX VOGEL

MARTIN BECK

Etwas gilt als kanonisiert, wenn es anschließbar wird, mithin einen Diskurs begründet. Sichtbar wird dies spätestens in dem Moment, in dem Begriffe inflationär verwendet, Formen zum Selbstzweck und Praktiken zu Maschen werden. Eine solche Tendenz lässt sich auch in den letzten 25 Jahren für den Begriff „Display“ beobachten – ein Begriff, mit dem sich Martin Becks Werk grundlegend und auch heute noch überzeugend beschäftigt. Auf dem Spiel steht hier, was man als die notwendigen Randbedingungen, Limitierungen und (verschütteten) ideologischen Voraussetzungen ästhetischer und gesellschaftlicher Phänomene bezeichnen kann; das, was sich in Anlehnung und Erweiterung an die Auslegung von Parerga verstehen ließe, wie sie Jacques Derrida prominent in seiner Lektüre von Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“ entwickelt.¹ Parerga, also „Beiwerke“, sind zugleich funktional und dekorativ, kennzeichnen sich dabei aber nicht über „ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des Ergon zusammenschweißt“.² Das Parergon ist dabei aber nicht nur vom Werk selbst abgekoppelt, sondern auch vom Außen, „von der Mauer, an der das Bild angebracht ist“, getrennt, was gleichsam das ganze „Feld der historischen, ökonomischen und politischen Einschreibungen“³ beinhaltet. An diesem Punkt setzt Becks Werk ein: über die Auseinandersetzung mit Problemen des Displays zielt es auf die Bedingungen und Mechanismen von Bedeutungsproduktion gesellschaftlicher Phänomene ab, bevor es um deren Bedeutung geht.

Eine wiederkehrende Referenz in Becks Werk ist George Nelsons 1948 entwickeltes modulares Ausstellungssystem Struc-Tube, als ein paradigmatisches Beispiel einer auf einem geometri-

schen Raster beruhenden, flexiblen und mobilen Ausstellungsgestaltung – die, wie es hieß, auch von ungelerten Arbeitern und Arbeiterinnen montiert werden kann. Struc-Tube findet als Nachbau bei Beck einerseits als tatsächliches Displaysystem Gebrauch (etwa in „Installation“ (2006), einer gemeinsamen Ausstellung mit Julie Ault in der Wiener Secession), andererseits ist es zentraler Gegenstand der Videoarbeit „About the Relative Size of Things in the Universe“ (2007). Das Video zeigt eine Frau und einen Mann beim Auf- und Abbau von Nelsons System. Die mit geübten Handgriffen ausgeführte Tätigkeit wird nur kurz durch einen Gewerkschafter unterbrochen, der die Szene betritt und die beiden Arbeitenden auffordert, an einer Versammlung zu prekären Arbeitsbedingungen teilzunehmen. Auf einer ersten Ebene zeigt „About the Relative Size of Things in the Universe“ die materielle und technische Funktionsweise von Struc-Tube: die modernistische Rasterkonstruktion bestehend aus einfach zusammensetzenden und zu transportierenden Metallstangen als Möglichkeit der erweiterten Verbreitung von Ausstellungen und der Vervielfältigung ihres Potenzials als Kommunikationsmedium. Auf einer zweiten Ebene wird die materielle Beschaffenheit des Parergons Struc-Tube durch die Sichtbarmachung und gleichsame Ästhetisierung der darin eingeschriebenen sozialen Verhältnisse erweitert. Konkret betrifft dies das Ausstellungssystem als Instrument tayloristischer Arbeitsorganisation und messbarer, in modularen Einheiten organisierter Mittel der Steigerung von Effizienz. Struc-Tube ist damit ein Exempel modernistischer Reduktion auf der Ebene des Designs. Die Rekonstruktion des historischen Displays ist bei Beck weder formaler Selbstzweck noch eine Methode, sondern ledig-

and allegedly so simple that even untrained workers can assemble it. On the one hand, Beck has recreated Struc-Tube and used it as an actual display system (for example, in “Installation” [2006], his joint exhibition with Julie Ault at the Vienna Secession); on the other hand, it is the central object of interest in his video “About the Relative Size of Things in the Universe” (2007). The video shows a woman and a man assembling and disassembling Nelson’s system with practiced hands, their brisk work interrupted only briefly by a union representative who appears on the scene to request their attendance at a meeting on precarious labor conditions. On one level, “About the Relative Size of Things in the Universe” illustrates material and technical aspects of how Struc-Tube works: the modernist grid construction on the basis of lightweight and easily assembled metal rods is designed to facilitate the wider dissemination of exhibitions in order to multiply their potential impact as a medium of communication. On a second level, the physical properties of the *parergon* Struc-Tube are expanded through the making visible, and we might say the aestheticization, of the social relations contained within it. Specifically, it spotlights the exhibition system as an instrument of the Taylorist organization of labor in modular units designed to produce measurable efficiency gains. In that sense, Struc-Tube exemplifies the modernist preference for reduction in the register of design. Beck’s reconstruction of the historic display is neither a formalist end in itself nor a methodological choice; it is simply a tool that, when applied to its own critique – Beck’s point is to expose how it functions, not to illustrate its functionality for a given purpose – allows the artist to pinpoint an observation about the present. That he also used



Struc-Tube in the installation of his own exhibition must be read as an effort to locate his work in the (aesthetic, political, economic) contexts that inform the conditions of its possibility.

Such a condition – extendibility and deployability in a modular fashion, like Struc-Tube itself – also has a bearing on the dimension of canonicity in Beck’s oeuvre. A new ensemble of works created in 2015 revisits Beck’s preoccupation with processes of display beyond the classical presentation of objects: the photographs in “Flowers,” which show the genesis and subsequent dismantling of a large bouquet.⁴ Similar floral arrangements grace the imposing lobbies

lich ein Werkzeug, mit dem sich – gewissermaßen gegen es selbst gewendet, denn es geht um das Aufzeigen der Funktionsweise, nicht um die Funktion als Mittel für einen Zweck – Aussagen über die Gegenwart treffen lassen. Die zusätzliche Verwendung von Struc-Tube als Mittel der Ausstellungsgestaltung muss verstanden werden als eine Verortung in denjenigen (ästhetischen, politischen, ökonomischen) Kontexten, die die Möglichkeitsbedingungen der eigenen Arbeit mitbestimmen.

Eine solche Bestimmung – anschließbar, modular einsetzbar wie Struc-Tube selbst – betrifft ebenfalls die Dimension des Kanonischen in Becks Werk. Auch in einer neuen Werkgruppe von 2015 wird die Beschäftigung mit Prozessen des Displays, die über die klassische Präsentation von Objekten hinausgeht, deutlich: den Fotografien der Arbeit „Flowers“, die die Entstehung und das Auseinandernehmen eines großen Blumenbouquets abbilden. Es sind Arrangements, wie sie sich oft in repräsentativen Konzernlobbys finden. Als (wenn auch ephemeres) architektonisches Element sind sie damit ebenso Teil einer internationalen *corporate culture* wie Ratgeber zur Kreativitätssteigerung; ein Imperativ, auf den besagte Unternehmenskultur gerade in den letzten zwei Jahrzehnten maßgeblich baut. Als ersten Anhaltspunkt kann man „Flowers“ sicherlich in seiner Bezüglichkeit zu anderen Werken verstehen, die sich mit ähnlichen Phänomenen beschäftigen – Werke von Künstlern und Künstlerinnen wie John Knight, Jeroen de Rijke und Willem de Rooij, Alexandra Mir und John Kelsey oder Christopher Williams, die nicht zufällig dem Kanon von *Texte zur Kunst* angehören und die ihrerseits durch ein enges Netz von Bezügen untereinander gekennzeichnet sind. Wenn



Beck nun an diese Reihe andockt, kann man das zwar – sowohl was die Dimension des Ästhetischen angeht als auch die künstlerische Praxis selbst – als ein Einschreiben in einen Kanon auffassen, viel sinnvoller ist es jedoch, wenn man es als ein Weiterdenken bestimmt. Den Blumenbouquets kommt die Doppelfunktion des Parergons zu: Sind sie einerseits bloßer Zierrat und damit Dekoration eines Raums, bestimmen und rahmen sie diesen andererseits überhaupt erst in seiner Bedeutung. Sie sind in ihrer unauffälligen Auffälligkeit zugleich standardisiert und austauschbar – eine solche Austauschbarkeit zeigt sich auch im Bezug auf die Referenz von bereits kanonisierten Werken. Auch wenn es um Stan-

of the headquarters of major corporations. As an element, however ephemeral, of corporate architecture, they are part of an international “business culture” and symbolically encourage employees to think creatively – an encouragement and indeed imperative that has been central to corporate culture, especially in the past two decades. We might begin to make sense of “Flowers” by noticing its connection to other works concerned with similar phenomena – works by artists including John Knight, Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, Aleksandra Mir and John Kelsey, or Christopher Williams, that are not accidentally part of the *Texte zur Kunst* canon and for their part linked to each other by a dense network of mutual references. Beck’s latching onto this series may be understood as an attempt to affiliate his work with a canon, with regard both to its aesthetic dimension and to his artistic practice itself; yet it is much more fruitful to read it as an effort to take an idea further. A flower bouquet is a *parergon*, with the attendant twofold function: it is pure decoration, serving to embellish a room, while also framing that room’s meaning. Inconspicuously conspicuous, bouquets are standardized and exchangeable – a quality that is also apparent in the reference to works that are already canonized. Concerning the question of standardization, however, it is important to note that the bouquet in “Flowers” is never shown in a state of ideal perfection, nor does the series actually retrace the sequence of steps involved in arranging and then disassembling it. Instead, the work’s main interest is in the fragmentary aspect, the process itself, shifting the focus to materiality and labor with the conditions that underlie it. As in “About the Relative Size of Things in the Universe,” there are the nimble and accurate movements of

the hands arranging the bouquet, which, for that matter, are bound up with the worker’s training in an artisanal craft and certain aesthetic preferences. A related second observation concerns the dependency of this work of craftsmanship on certain historical developments – for example, the flowers are native to geographically diverse areas and blossom at different times of the year, so their combination in the bouquet must also be regarded as a product of the economic calculus of worldwide logistics, whose roots ultimately go back to early modern colonialism. There is no direct link between this historical background and the role such bouquets play in the display regime of global corporations, whose prosperity is in turn made possible by global imbalances. Still, “Flowers” marks an intersection in which the ramified political and economic structures underlying aesthetic phenomena and the question of how they give rise to specific configurations come into view.

Translation: Gerrit Jackson

Notes

- 1 Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. Geoff Bennington/Ian McLeod, Chicago 1987.
- 2 *ibid.*, p. 59.
- 3 *ibid.*
- 4 “Flowers” consists of 24 individual shots, printed in an edition of five each for a total of 120 pictures. The photographs are grouped in 36 sets of two, three, or five pictures; the sizes of the pictures within a set may vary, and a set may even contain the same picture in different numbered prints (and possibly in different sizes). The facture of the sets thus structurally resembles the selection and composition of flowers in the bouquet.

ardisierung geht, ist das Bouquet in „Flowers“ jedoch weder jemals in einem idealisierten Zustand zu sehen, noch wird die eigentliche Sequenz des Arrangierens und Auseinandernehmens als solche abgebildet. Viel eher gilt hier dem Fragmentarischen und Prozessualen das Hauptinteresse, womit der Fokus auf Materialität und Arbeit sowie deren Voraussetzungen verlagert wird. Das sind einerseits, wie auch in „About the Relative Size of Things in the Universe“, präzise Handgriffe, die das Bouquet komponieren, die aber wiederum Teil einer künstlerisch-handwerklichen Konditionierung und ästhetischer Vorstellungen sind. Damit verknüpft sind andererseits Abhängigkeiten von historischen Entwicklungen, beispielsweise die Tatsache, dass alle verwendeten Blumen aus verschiedenen geografischen Regionen stammen und entsprechend zu unterschiedlichen Jahreszeiten blühen, weshalb eine solche Kombination auch als Folge eines globalen logistischen Kalküls anzusehen ist, das seine Wurzeln im mit der Frühen Neuzeit einsetzenden Kolonisierungsprozess hat. Dass diese Bouquets gerade als Detail des Displayregimes globaler Konzerne auftauchen, deren Erfolg ihrerseits durch ein globales Ungleichgewicht gewährleistet wird, steht in keinem direkten Zusammenhang, und dennoch stellt „Flowers“ einen Kreuzungspunkt dar, an dem die verzweigten politischen und ökonomischen Voraussetzungen ästhetischer Phänomene und die Frage, wie diese wiederum bestimmte Strukturen konstituieren, aufscheinen.

Anmerkungen

- 1 Jacques Derrida, *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien 1992.
- 2 Ebd., S. 80.
- 3 Ebd.
- 4 „Flowers“ besteht aus 24 Einzelbildern, die multipliziert mit der Auflagenzahl von fünf zu einem Konvolut von 120

anwachsen. Gruppirt werden diese wiederum in 36 Sets mit je zwei, drei oder fünf Bildern, wobei die Bildgrößen innerhalb eines Sets variieren können oder ein Set das gleiche Bild aus verschiedenen Auflagennummern (möglicherweise in unterschiedlichen Größen) enthalten kann. Damit findet das kompositorische Zusammenstellen der Blumen zu einer Einheit eine strukturelle Entsprechung auf der Ebene der Bildauswahl.