

the particular way
in which
a thing exists

the particular way in which a thing exists

This publication documents the exhibition *Martin Beck: the particular way in which a thing exists* and explores further aspects of the artist's practice. Curated by Michèle Thériault, the exhibition was presented at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery from November 16, 2012 to January 26, 2013.

Cet ouvrage documente l'exposition *Martin Beck: the particular way in which a thing exists* et explore plus largement la pratique de l'artiste. Commissariée par Michèle Thériault l'exposition a été présentée à la Galerie Leonard-et-Bina-Ellen du 16 novembre 2012 au 26 janvier 2013.

Martin Beck: the particular way
in which a thing exists

Edited by Michèle Thériault

Sous la direction de Michèle Thériault

Essays by Peio Aguirre, Manuela Ammer,
Martin Beck, and Michèle Thériault

Essais de Peio Aguirre, Manuela Ammer,
Martin Beck et Michèle Thériault

Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery
Concordia University, Montréal

Distillation, Condensation, and the Space of Production 29

Michèle Thériault

Historicity and Form 85

Peio Aguirre

A Is about Longing, B Is about Mourning 137

Manuela Ammer

Distillation, condensation et espace de production 45

Michèle Thériault

Historicité et forme 99

Peio Aguirre

A pour le désir, B pour le deuil 155

Manuela Ammer

this time we'll keep it a secret 185

Martin Beck

Works reproduced / Œuvres reproduites 197

Biographies 199

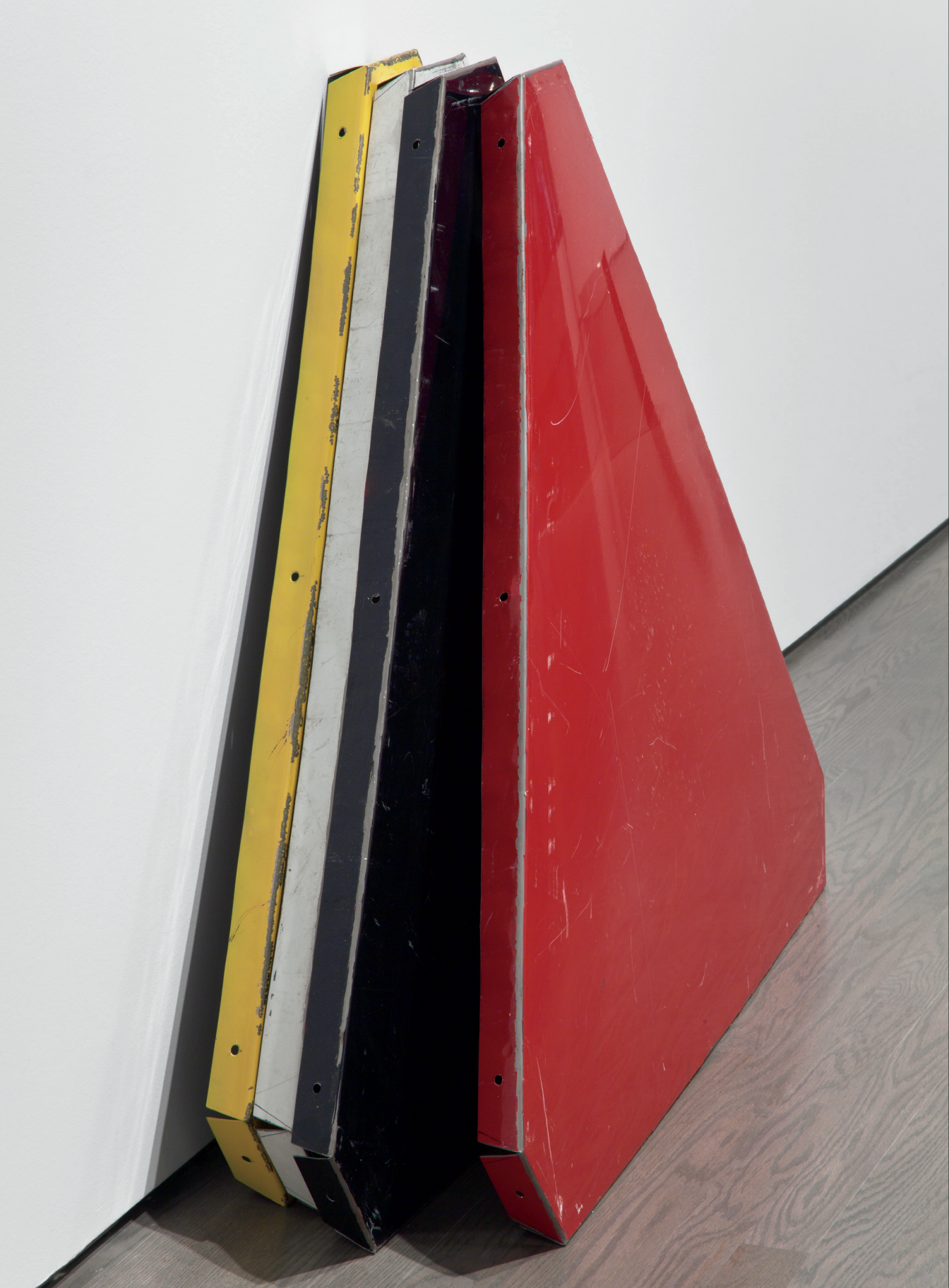
Right, floor, wall / Ci-contre, au sol, au mur:
Sculpture, 2008; *Directions*, 2010.

Following spread, left to right /
Double-page suivante, de gauche à droite:
Painted Side Up, 2010; *Sculpture*, 2008;
Directions, 2010.



Head north on Ashbur
Turn right at Oak St —
Turn right at Octavia B
Merge onto US-101 S
Take the exit onto I-80
Take the exit onto I-58
Merge onto I-5 S — go
Take exit 278 for CA-4
Turn left onto CA-46/1
Merge onto CA-99 S t
Take exit 24 to merge
Merge onto I-15 N via
Keep right to take I-40
Take exit 159C onto I-
Take exit 18 for El Mor
Turn right at County R
Turn right at Freedom
Turn right at Liberty D





Left / Ci-contre : *Painted Side Up*, 2010.

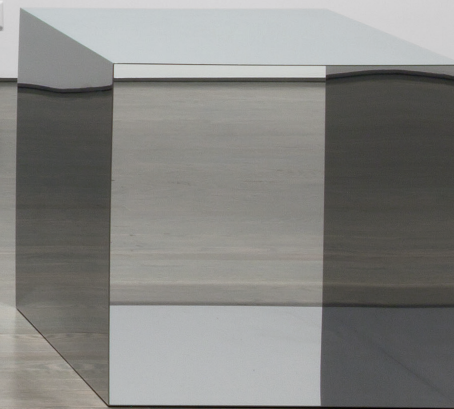
Following spread, left to right /
Double-page suivante, de gauche à droite :
Headlines, 2010; *Painted Side Up*, 2010.





Small white informational label on the wall.

Small white informational label on the wall.



Preceding spread, floor, wall / Double-page
précédente, au sol, au mur: *Sculpture*, 2008;
We were simply delegates in Aspen..., 2008.

Right / Ci-contre: *We were simply delegates
in Aspen...*, 2008.





Right, left to right / Ci-contre, de gauche à droite:
Sculpture, 2008; *Rumor (June 14, 1969)*, 2002;
Headlines, 2010.

Following spread / Double-page suivante:
Headlines, 2010.



Preceding spread, left to right / Double-page
précédente, de gauche à droite: *Headlines*, 2010;
We dismantle abandoned bridges..., 2012;
About the Relative Size of Things in the Universe,
2007; *Painted Side Up*, 2010.

Right, front to back / Ci-contre, de l'avant à l'arrière:
Sculpture, 2008; *Directions*, 2010; *Abstracta*, 2009.





Abstracta, 2009.

Distillation, Condensation, and the Space of Production

Michèle Thériault

I am interested in an artistic thinking that does not allow itself to isolate an object from its larger social context.¹

Connector

For Martin Beck, the connector joint is the manifestation of a perfect economy of form—an object in which function, aesthetic qualities, and sociopolitical expression coexist in perfect balance. “From an artistic perspective there is not much more you need to do to it.”²

The connector joint is an artifact that appears under different guises in the complex of activities and mediums that give shape to Beck’s art practice, one that dialogues with design, architecture, history, popular culture, and education and whose investigative axis is how form and the social intersect. The joint is the subject of a series of photographs titled *Abstracta* (2009) in reference to Poul Cadovius’s display system, in turn used by Beck in the sculpture *Display* (2007) to present a series of period books on exhibiting;³ one sees its structural application in the video *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007), which shows successively the assembly and de-assembly of George Nelson’s

- 1 Martin Beck, “Conversation with Martin Beck,” interview by Peio Aguirre, *Rosa B 5*, February 2, 2010, <http://www.lechenne.fr/environnement-et-design/en/the-aspen-design-conference-1970-21/conversation-with-martin-beck?lang=en> (accessed November 6, 2013).
- 2 Conversation between Martin Beck, Vincent Bonin, and Michèle Thériault at the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, November 17, 2012.
- 3 *Display* and *About the Relative Size of Things in the Universe* are part of an ensemble of works Beck brought together in his exhibition *The details are not the details* (Orchard Gallery, New York, 2007), in which he pointedly investigated the conceptual and social implications of the modern connector joint. Its title is taken from a statement by Charles Eames: “The details are not the details. They make the product. The connections, the connections, the connections.”

1948 Struc-Tube display system; and it is discussed in some of Beck's critical essays and lectures, and no doubt in the seminars he teaches.⁴

Beck's appreciation of this most common of technical devices is much more than a serendipitous fascination for an object's efficiency and transformative power. The connector joint that holds his interest is the one at the heart of expandable exhibit display systems that became prevalent in the 1950s in order to render the content presented mobile, thus freeing it from the constraints of a fixed space. However, there is a darker side to this utopic drive to free information in space and to emancipate the viewing experience—in the paradox that Beck draws out: "Orthogonal exhibit systems—and the connector joints they are based on—place information and its dissemination under a geometric matrix, the social logic of which would only a few years later be described by Michel Foucault as one of the ultimate tools of modernity's exercise of power: that is the controlling social logic in the form of administration..."⁵

Concentrated in the connector joint are formal, relational, and conceptual considerations that are central to Martin Beck's practice and that were activated both in the development of the curatorial project *the particular way in which a thing exists* between June 2011 and November 2012 and in the space of the exhibition itself. The joint represents a concentrated process to achieve an ideal form and connectivity, in this case one of careful distillation and condensation of a history of technical knowledge and observation. The resulting form becomes both an endpoint and a point of deployment (unfurling). In its performative capacity in society and culture, the joint articulates a dialectic that may ultimately contribute to another type of economy (in the case of exhibit display systems, one of alienation); a not quite predictable outcome with subtle and wide-ranging repercussions. The logic of the tension that plays out between the completeness and efficiency of the form and what it releases is woven into the process that accompanied the realization of *the particular way in which a thing exists*.

4 Martin Beck, "The Artist in Social Communication," unpublished lecture in the framework of D.A.R.E., Casco, Utrecht, 2006; "Sovereignty and Control," in Martin Beck, *About the Relative Size of Things in the Universe* (London and Utrecht: Four Corners Books and Casco, 2007); "Methodologies and Formalism," in *The Great Method: Casco Issues X*, ed. Peio Aguirre and Emily Pethick (Frankfurt and Utrecht: Revolver and Casco, 2007); "The Industrialization of Display Systems: An Interview with Martin Beck," interview by Felix Vogel, *Displayer 3* (Summer 2009).

5 Martin Beck, "Sovereignty and Control," 58.

Form

This short title phrase, at once precise and allusive, is a dictionary definition of form and suggests an approach akin to a kind of tabula rasa. Indeed, in my exchanges with the artist, both his work and the space in which it would come to be placed became free-floating agents to be considered anew from all viewpoints. The questions that concerned us from the outset as curator and artist, were what dynamic would give form to this exhibition and how could different bodies of work generally conceived as coherent topical ensembles integrate a specific space and assemble into a distinctive form? How would the constitutive elements from these ensembles interrelate, cross each other's boundaries, and come to exist as an autonomous whole/form? How could we arrive at the point where "there is not that much more you need to do to it"? And how could a productive open-ended dialectic be generated from that point?

If such concerns accompany a great number of curatorial projects, the particular coming together and sustained tension between the search for the appropriate form (process) and the potentialities in the release of that form (unfurling) defined this working framework. In this light, there is an inadequacy in engaging with *the particular way* as solely an exhibition, as an outcome divorced from the process that attended it or with the works divorced from the specificities of context and functioning solely as representations of a practice.

Context

I became interested in working with Martin Beck after he was invited to give a lecture at the Ellen Gallery, in 2009. This was a banal enough occurrence, but what was less so is the methodology he used to frame the lecture. The lecture was one of three developed on the same body of work from three different viewpoints, each delivered at a different venue. The works were addressed for either "their Formal and Technical Means," "their Sociocultural Implications," or "their Implications of More Flexible Patterns of Use and Arrangement."⁶ Using a set of works as a

6 The structure used by Beck was conceived by Emilio Ambasz for the exhibition *Italy: The New Domestic Landscape*, held at MoMA in 1972. Ambasz used the three ways of looking at design objects as the structure for his show and thinking. The two other lectures were delivered by Beck within a few weeks of each other at Columbia University and the School of Visual Arts, New York.

fixed point, Beck deployed a declension of modes of address and connections to other possible areas of knowledge for his own work, and to other ways of ordering knowledge. Beck was proposing a frame, a precisely defined one, for a segment of his work while cautioning that there are always other paths to follow, different structures for the frame. If an exhibition is a frame, what structure can it be given? Conversely, how does the gallery itself frame exhibitions? At the Ellen, the programming is an accretion of exhibitions and activities that inflect the space specifically and form a set of responses and reactions that come into play, often surreptitiously, in the formation of new projects.

At the time of his visit, Beck was drawn to the late postmodernist architectural style of the building that houses the gallery (it dates to 1992)—a contemporary art centre located in the university’s main humanities library pavilion—and within the gallery, to its modernist gridded ceiling structure and the division of its space in five contiguous exhibition areas. This juxtaposition and the artist’s interest in both exhibition histories and space as well as modernist and postmodernist architecture, combined with an ongoing discourse about context, site, and space at the Ellen, coalesced into a rich exchange from which to develop the project. Site, place, location, and the conditions of their existence were given careful consideration.⁷ However, unlike Beck’s other exhibition-based realizations, this one would be the first to address the present by looking back. It would work in the present through connecting bodies of work produced over the last 10 years.

Over the last decade, Beck has been occupied with researching exhibition and display systems, utopian socialities such as communal living structures, and discursive shifts in modern and postmodern design and architectural history.⁸ Elements from specific bodies of work developed

7 Site, place, and location are consistently addressed in Beck’s projects: *an Exhibit viewed played populated*, Grazer Kunstverein, Graz, Austria (2003); *The details are not the details*, Orchard Gallery, New York (2007); *About the Relative Size of Things in the Universe*, Casco, Utrecht, Netherlands (2007); *Panel 2—“Nothing better than a touch of ecology and catastrophe to unite the social classes...”*, Gasworks, London (2008); *Social Abstraction*, Kunstraum Lakeside, Klagenfurt, Austria (2010); *Presentation*, 47 Canal, New York (2012); in projects realized in collaboration with Julie Ault: *Outdoor Systems, indoor distribution*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (2000); *Information*, Storefront for Art and Architecture, New York (2006); *Installation*, Secession, Vienna, Austria (2006); and with Ken Saylor: *Remodel*, Ludlow 38, New York (2011).

around these topics were part of *the particular way*. If the (late) modern period is a common reference point it may be because the terms and contradictions of the ambitious social reconfigurations of that time are continually being renegotiated in our present. For Beck, the density of the present is activated through its relationship with the past. Thus, a reflexive dimension to the project emerged: How does an artistic practice that openly engages with history negotiate its own history within an exhibition project?

Works

half modern, half something else (Michelangelo Antonioni, *The Passenger*, MGM 1975, *Scene 4 [VHS version, photographic stills, index]*) (2001); *Rumor (June 14, 1969)* (2002); *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007); *Diagrams* (2007); *Sculpture* (2008); *We were simply delegates in Aspen...* (2008); *Abstracta* (2009); *Headlines* (2010); *Directions* (2010); *Painted Side Up* (2010); *Turn Take Merge* (2011); *Group* (2012); *Incomplete Parts (version)* (2012); *We dismantle abandoned bridges...* (2012).⁹

Notes, Diagrams

After a first face-to-face exchange with Martin Beck, I received a set of notes from him in August 2011 to which I responded. Arranged initially around the headings “format,” “physical gallery,” “practical

8 These areas of investigations are represented by the following works:

Exhibit display systems: *expandable, portable, viewable* (2006); *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007); *Diagrams* (2007); *Display* (2007); *Panel (red, yellow, black)* (2008); *Abstracta* (2009).

Architectural and design history: *half modern, half something else* (2000–2); *Rumor (June 14, 1969)* (2002); the works in the exhibition *an Exhibit viewed played populated* (2003); “*an image-guide: the final attempt of design to act as the ‘projection’ of a society no longer based on work (and on power and violence, which are connected with this), but an unalienated human relationship*” (2004–6); *We were simply delegates in Aspen...* (2008); *Aspen (“Man-Made Environment,” “Problems, Problems,” “Beetle Country,” “The Orders of Freedom,” “Polarization” – Ivan Chermayeff for Reyner Banham for IDCA)* (2008); *The Environmental Witch-Hunt* (2008).

Utopian socialities: *Headlines* (2010); *Irritating Behaviors* (2010); *Painted Side Up* (2010); *Turn Take Merge* (2011); *Group* (2012); *Incomplete Parts* (2011 and 2012); *We dismantle abandoned bridges...* (2012); *Index* (2012).

9 The works appear here in chronological order, one among many other possibilities. This order was not followed in the exhibition.

issues,” and “publication/book,” the notes and the exchange became the hinge of an evolving and shifting dialogic process (the last set of notes date to August 2012) for developing the frame of the exhibition and selecting works. This process also shifted the relation between curatorial and artistic agency as their terms were rendered open and negotiable.

Through a process of distillation, the notes stated conditions, drew up paths to explore, and established parameters:

on approach: to move away from a project that focuses on the relation work–artist / to enable the viewer–visitor to engage in a relationship of the parts in a relation to context / to create a visual experience that reveals a methodology without it being a set of rules.

on themes: ruptures, gaps, connections, hinges / to not *represent* the practice but rather set up ways of looking and creating tensions through the works, between works, between spaces.

on the work: old work and new work / to work away from the cumulative nature of a retrospective and from presenting the “result” of a practice / the impossibility of recreating an original context / to look back at a set of works / to see how works relate at their border / to connect or not / to translate, transfer.

on the site: to read through the social and cultural context of place / the university as a place of communication and knowledge, of making public / a library as administrator of knowledge, for reading and researching / an atrium for circulation and transit as an interface with the gallery / a late postmodern building.

on the exhibition space: to make the form relevant to the context / its history / architectural divisions: gaps, ruptures / gallery as a set of joints, as a set of gaps / to activate the space in between / to give it value, that it connects / not empty but potent / large glass facade opens exhibition space to the atrium and separates.

on other formats: other temporalities / publication bringing together different threads / film program as temporal framework / film

program as another site of reference / lecture as another mode of engaging with work.¹⁰

As thoughts condensed slowly into form, diagrams began to appear. In May 2012, Beck sent an initial diagram of the floorplan of the gallery reduced to a simple set of verticals and horizontals—a skeleton—indicating the location of wall surfaces. Others followed as conceptualization through speech and writing gave way to visualization. The notes and diagrams enabled a shift in the relation between curator–artist–work or artist–work–curator. Instead there was a shared relationship to site, to form finding, and design, understood as plan and intention aiming not at sheer visibility but at how a set of conditions embedded in a context negotiate visibility. Those conditions in relation to the gallery space were its expansive scale; its five connected but autonomous areas, whose varying configurations constantly break up a linear narrative; the concealment of works that are revealed only when the visitor turns into those spaces; openings and closures; whiteness (wall) and greyness (floor). For the works, those conditions were their size in relation to the spatial expanse and to each other, series in relation to isolated pieces, colour in relation to black and white, materiality, surface effects, sound, and scale of projections.

The notes and diagrams—which included not only layouts of works in the space and of titles on the walls, but also scaled schemas of wall treatments and specifications for the construction of a display shelf—proposed possible discursive constellations as inseparable from physical considerations. The gallery space on the one hand, and work and practice on the other, came under intense scrutiny. Works selected and placed throughout the gallery raised and maintained the tension between discursive abstraction and spatial physicality while keeping open the question of possible modes of communication/display/address. *Diagrams*, *Rumor (June 14, 1969)*, *About the Relative Size of Things in the Universe*, and the fabric walls constructed as partitions in the exhibition emphasized this tension while subtly raising the visitor’s awareness of the immediate conditions of presentation. *Diagrams* is a series of five illustrations adapted and redrawn by Beck from Klaus Franck’s 1961 book

¹⁰ Excerpt from notes by Martin Beck and responses or notes by Michèle Thériault dated August 15, 24, September 15, 2011; February 21, April 26, 2012; June 4, 5, 2012.

entitled *Ausstellungen/Exhibitions* showing various possibilities of display within a system. It asked: How can something be positioned or presented in space? In *Rumor (June 14, 1969)*, three photographs at different distances and sizes of the corrugated concrete surface of Yale University's Art and Architecture Building in New Haven are presented alongside three bibliographies that correspond to particular moments in the building's history. The work activated and offered for consideration the relationship of the framed image to accompanying text/caption and hanging surface. *About the Relative Size of Things in the Universe* is a videowork showing the assembly and de-assembly of an exhibit display system installed in a darkened space. The repeated zooming in and out as the system is put together and taken apart, the scale that pulls in the viewer, and the central role of a display structure as protagonist in the video created a feedback that increased one's awareness of the dynamics of display structure in the exhibition. Finally, the large fabric-covered panels ranging from black to gradations of grey functioned as sound panels and separating walls for the two video installations, but their textured surfaces also worked at delineating and framing space differently, modulating viewer experience.

Sightlines, Orientation, Markers

In one of the diagrams the artist produced as the installation was under way, a series of lines drawn from one viewing point to another across Space A revealed a number of points of intersection. Beck produced this diagram of sightlines in order to determine a pattern of placement for the work *Sculpture*, composed of five open-ended stainless steel cubes of different sizes. It also inflected the position of the other works in the space (*Abstracta*, *Directions*, *Headlines*, *We were simply delegates in Aspen...*, and *Painted Side Up*).

Looking, directing, orientating, and moving play roles in constituting our social being. How each is articulated and functions in an exhibition context is tied to how a viewer experiences things in space. In developing *the particular way*, careful consideration was given not only to creating points, areas, and moments of contact between the works and the body and the gaze in the exhibition space, but also to activating blank spaces, openings and passageways—giving areas that were not occupied with works a display function. Indeed, the central parts of most wall surfaces were left intentionally blank. Subtle shifts in

perception and atmosphere resulted. The brightly coloured sections of car tops (*Painted Side Up*) placed in slightly off areas—at the turn of a wall or by an opening—functioned as markers for a path, linking and separating.

Upon entering the gallery, the visitor was faced with a set of directions, their bold black text spreading across the wall (*Directions*). Behind that wall, just a turn away on the right, was *Turn Take Merge*, a video installation that constituted a point of gravitation and reverberation in the exhibition. Using the directional entries from Internet mapping sites to draw a journey by car from Haight-Ashbury streets to the former site of the commune Drop City, the work presented each of the 18 waypoints in a video segment, each in turn interrupted (or joined together) by a black section. The video presented a series of shots of individual directional shifts that bring about a movement—such as a merge onto a highway, a 90-degree turn to the right or left, or a continuous drive on a thoroughfare, etc.—and maintained it long enough to visually understand the change of direction (the duration varied from one to the other but was nevertheless determined by multiples of 18), before it disappeared abruptly and was replaced by a black frame, only for that frame to be, after a few seconds, replaced just as suddenly by the next directional focus. Image, blank, image, blank: looking, waiting, time passing. Looking, blinking: eyes open, eyes shut, eyes open. This oscillating visual experience of alternating presence and absence constituted an awareness of sight in relation to time and place that underlined a sense of being *there in* the exhibition space, which spilled over into the expanse of the gallery. Moreover, the format of repeated alternating image, non-image—the gap generating possible meanings in the after-image or as emerging out of a tabula rasa—produced a “disruptive mode” of perceiving and receiving, a rhythm that permeated the apprehension of space and works throughout.

In this respect, *Sculpture*, a series of discreet and sober cubes, functioned as a counterpoint to *Turn Take Merge*. Spread out slightly away from the points of intersection indicated in Beck's sightlines diagram, their open and closed stainless steel surfaces fragmented, reflected, and distorted the lighting, the surrounding works, and the bodies of visitors. The work had the immediate effect upon the visitor entering the gallery of simultaneously pointing to and blurring boundaries between works, self, and the architectural frame of walls, ceiling, and floor.

In the consideration given to sightlines, viewpoints, orientation, and the role diagrams play in giving shape to *the particular way*, a parallel can be made between “looking at” and exploring Beck’s practice and setting up modes of looking at his works *in* the space in which they are displayed. This parallel has the effect of linking the production of artistic agency to that of viewing agency, and within the primary medium that the exhibition represents for Beck, it suggests that artistic practice is not arrested by the exhibition format—stilled into a series of objects delivered solely for visual consideration. Rather, it is continuously in the process of realization working across the works, between them and through them, and in space.

Interface

An important point of access to the exhibition is the large glass facade at the front of the gallery that connects it to an atrium running the whole length and height of the building housing the gallery. Along that window Beck displayed a set of books on an inclined shelf (*Incomplete Parts (version)*) against a burlap-covered surface that referred to an architectural feature of the gallery that has now been removed. This collection of books, published between the late 1960s and 1980 and discussing communal living and organization, forms a reference “node” that nourished the production of a series of works on utopian forms of living, some of which were displayed in the exhibition.

This point of contact is an interface from which unfurls an “active configuration of possibilities”¹¹ between a practice, an exhibition, and a gallery. The books are for the artist a source of knowledge, a kind of studio for investigation, a starting point, and in the manner chosen to display them exist particularly as formal elements of scale, design, layout, and type treatment transforming the written into an image and a work in itself. On another register, the window allows in the social life of the atrium; it opens onto the library above as depository and administrator of knowledge and a little farther to the nearby street at the centre of a large city. Connections abound but are by no means as fluid as they appear: the books are closed, the possibility of gaining access to them

11 Martin Beck quoting Lawrence Grossberg in “Formatting History (stored and exhibited),” in Julie Ault and Martin Beck, *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*, ed. Marius Babias and Florian Waldvogel (Essen: Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003), 256–57, 259.

unsure; the large window, although transparent, also separates out another level of social life, that of a busy area of transit and circulation. Yet they coexist in proximity to each other, and in this proximity a dialectic emerges.

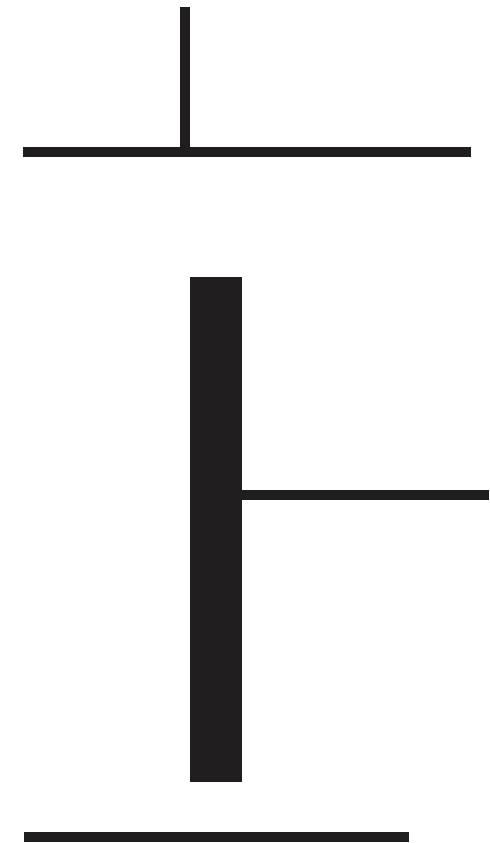
the particular way in which a thing exists produced many areas of contiguity that called up other formats of communication and modes of production. Beck’s constellated practice and continuous investigation of form as inextricably tied to the social particularly invites an interaction with other formats, each posing the question of its relationship to an artistic viewpoint as it constitutes it as a whole. *the particular way* also came to exist in a public conversation with the curator and an invited independent curator; a performative lecture with projected images; the screening of two films by James Benning accompanied by a public exchange between the filmmaker and the artist, and a one-day seminar. Each of these different modes of address involving the artist functioned less as an interpretive tool than as an agent releasing a different form of critical thinking within, around, and alongside the exhibition, completing it, redirecting it, disrupting it. In this context, the exhibition as an entity lost its autonomous character to take on a more mutable one.

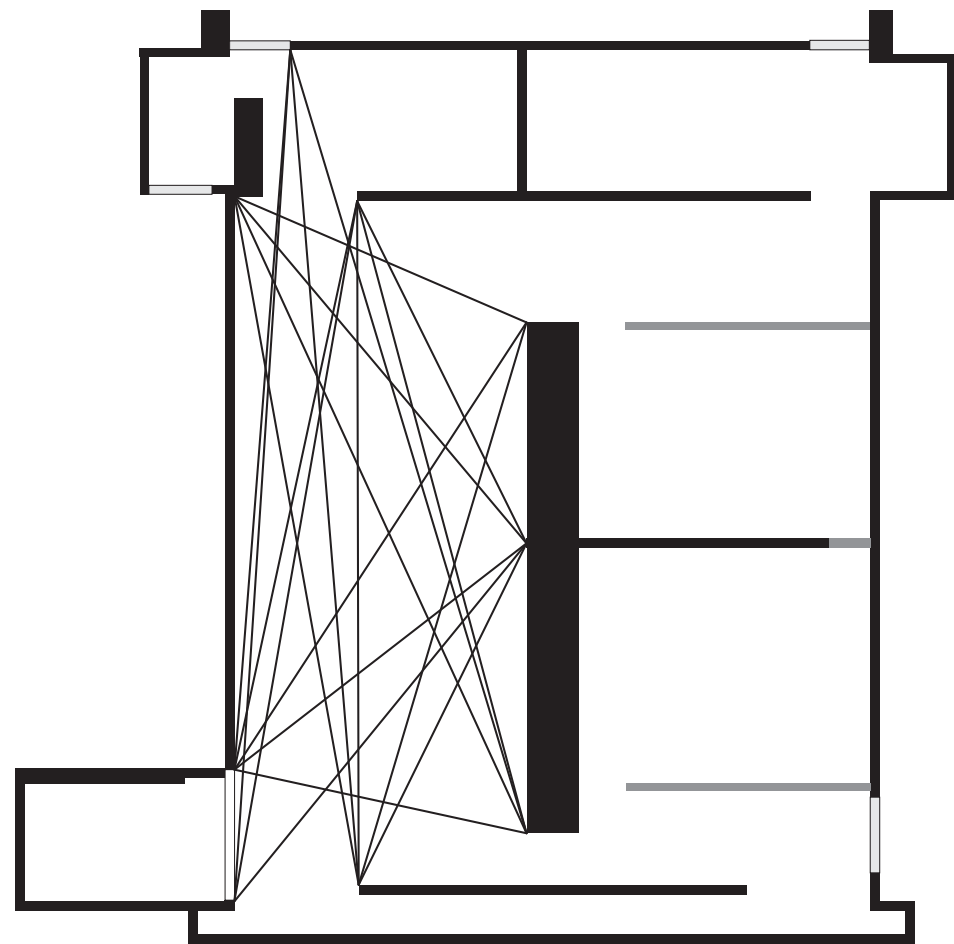
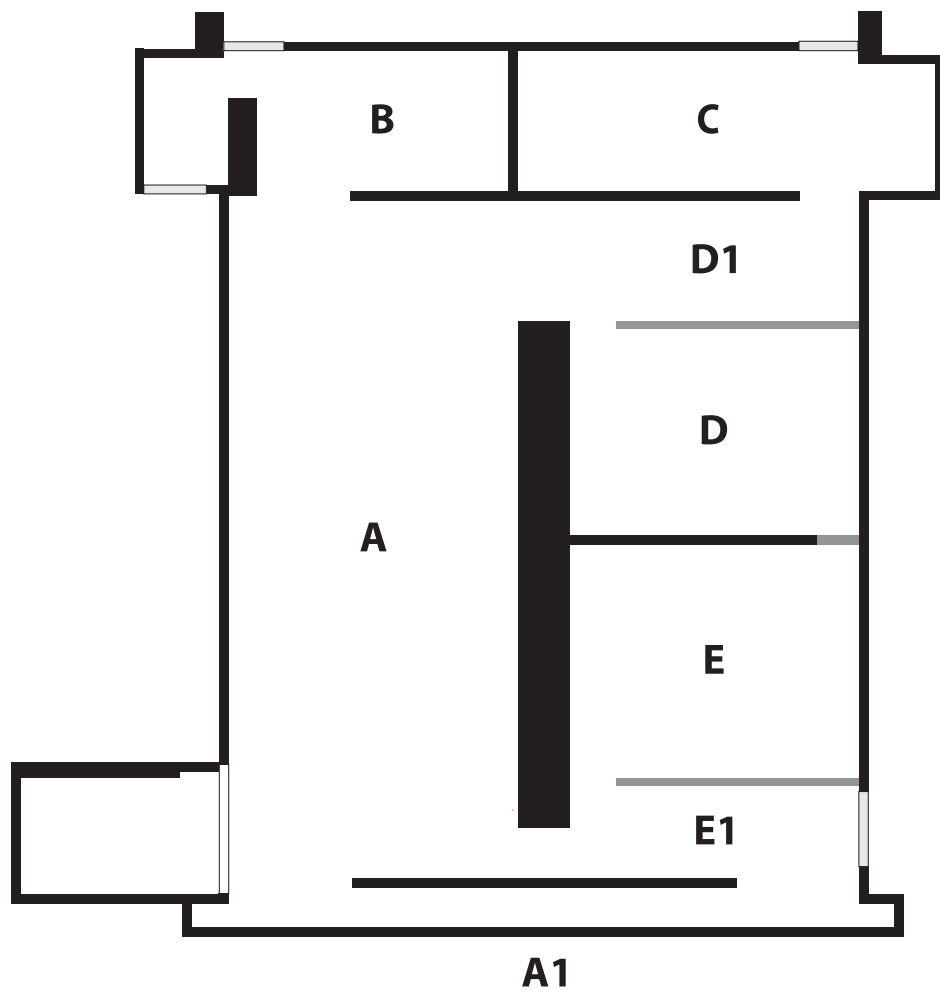
In *the particular way*, the various threads forming Beck’s practice over the last decade are dissipated by the exhibition’s structure. His recent works on communal organization and on exhibition display systems are presented throughout the gallery, but in segments, and they receive little explications as individual multifaceted projects. Beck’s own history is negotiated by eschewing reconstruction or the retracing of its narrative. Instead it is condensed into another form that produces meaning in response to a particular set of exhibitionary conditions. In this way the works (as bodies of works) elude their own connectivity, indeed their own context of production, and are made to participate in another one, thereby forming another nexus of associations determined by the space of production of the exhibition and the particular inflections of the exchanges that took place between the artist and the author of this text. This process embodies a loss as it enables a gain and concurrently tracks an important transformative aspect of the curatorial process that characterized this project from its beginning. As *the particular way* took shape we engaged with the works initially as elements in specific projects realized by Beck over the years: a conventional and

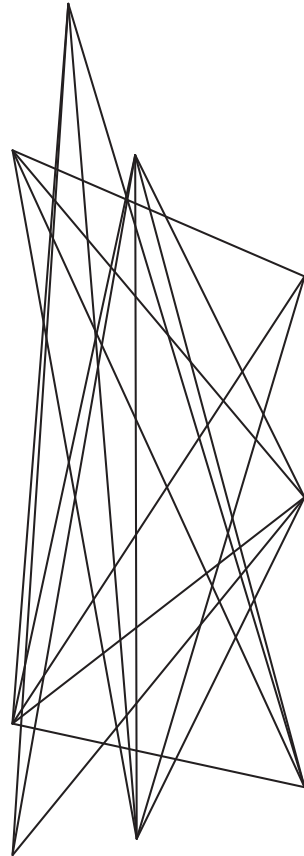
legitimate curatorial path that, if structured sequentially, would have engaged the viewer primarily as a witness to the result of a practice rather than a participant in a process marked by contingency. In working our way inside the specific character of the new context, its demands and the scope of the exhibition, artworks turned into artifacts functioning as autonomous objects detached from their author and released from their chronological sequence and specific intentionality. Detachment seemed to enable greater openness as to where content could be (re)located and how it could be constructed in the present of the exhibition. Beck's own works became tools from which new lines of inquiry were drawn. And slowly, as recontextualization became productive, the artifacts turned into artworks again, but works, or forms, that now functioned as elements within other constellations capable of generating meaning and counter meanings, here and now.

Martin Beck's text *this time we'll keep it a secret*, published in this book (the content of which is a distilled textual version of the public presentation "No photographs, visiting hours weekends only 8 am to 8 pm"), is made up of quotations taken from books, articles, and newsletters about communal life and organization, source material used for developing his artistic project on utopian socialities. Somewhat declamatory in nature, the succession of quotes chosen by Beck forms a narrative revealing the conditions, effects, fantasies, and expectations of communal life and ideology and, in juxtaposition with his interspersed comments, raises questions about image and form making, method, orientation, and memory, all concerns that structure Beck's practice. This text escapes categorization; it is neither a position paper, a critical analysis of the subject in relation to his practice, or an inquiry into a specific aspect of it. It sits alone, in between, simultaneously in the past and in the present, delving again and differently in the matter that nourished an artistic viewpoint. The reader of this text as the visitor to *the particular way*, a bit puzzled, becomes an explorer examining and testing what he or she encounters.

the particular way thus resists the usual synthesis pull of the overview. It takes us elsewhere: into a space of relationships, into the symbolic economy of the exhibition and curatorial work, and into the larger speculative exercise that gives form to it and that can accompany viewer experience.







Distillation, condensation et espace de production

Michèle Thériault

Une réflexion artistique m'intéresse quand elle s'interdit d'isoler l'objet de son contexte social¹.

Raccord

Pour Martin Beck, le joint de raccordement est la manifestation d'une parfaite économie de la forme, un objet où cohabitent en parfait équilibre la fonctionnalité, les qualités esthétiques et la signification socio-politique. «D'un point de vue artistique, il n'est pas nécessaire d'y ajouter grand-chose²».

Le joint de raccordement est un objet qui apparaît dans différents contextes liés aux activités et aux médiums formant la pratique artistique complexe de Beck, qui entretient un dialogue avec le design, l'architecture, l'histoire, la culture populaire et l'éducation, et dont l'axe exploratoire est l'intersection entre la forme et le social. Le joint est le sujet d'une série de photographies intitulée *Abstracta* (2009), en référence au système de présentation commercial créé par Poul Cadovius ; ce système a aussi été utilisé par Beck dans l'installation *Display* (2007) pour présenter une série de livres d'époque sur les stratégies d'exposition³. On peut voir l'application structurelle du joint de raccordement

- 1 Peio Aguirre, « Conversation avec Martin Beck », *Rosa B*, n° 5, <http://www.lechenne.fr/environnement-et-design/fr/la-conference-d-aspen-1970/conversation-avec-martinbeck?lang=fr>. (consulté le 6 novembre 2013), entretien réalisé le 2 février 2010.
- 2 Conversation entre Martin Beck, Vincent Bonin et Michèle Thériault, Galerie Leonard-et-Bina-Ellen, 17 novembre 2012.
- 3 *Display* et *About the Relative Size of Things in the Universe* font partie d'un ensemble d'œuvres rassemblées par Beck dans son exposition *The details are not the details* (Orchard Gallery, New York, 2007), dans laquelle il explorait en profondeur les implications conceptuelles et sociales du joint de raccordement moderne. Le titre de l'exposition est tiré d'une déclaration de Charles Eames : « Les détails ne sont pas des détails. Ils font le produit. Les raccords, les raccords les raccords. » [Notre traduction]

dans la vidéo *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007), où l'on assiste au montage et au démontage successifs du système d'exposition Struc-Tube conçu par George Nelson en 1948. Le joint est également discuté dans certains des essais critiques et conférences de Beck, et sans doute dans ses séminaires⁴.

L'intérêt qu'éprouve Beck pour ce dispositif technique des plus courants est bien plus qu'une fascination fortuite pour son efficacité et son pouvoir de transformation. L'objet qui intéresse Beck est celui qui est au cœur des systèmes d'exposition modulaires popularisés dans les années 1950, qui permettaient de donner une mobilité à divers contenus en les affranchissant des contraintes d'un lieu fixe. Toutefois, il existe un côté plus sombre à cette volonté utopique de libérer l'information dans l'espace et de procurer une expérience visuelle émancipatrice. Beck relève cet aspect, dont il souligne le caractère paradoxal : « Les systèmes d'exposition orthogonaux – et les joints de raccordement qui leur sont essentiels – ont placé l'information et sa dissémination à l'intérieur d'une matrice géométrique dont la logique sociale allait, à peine quelques années plus tard, être décrite par Michel Foucault comme l'un des instruments suprêmes d'exercice du pouvoir à l'époque de la modernité, un moyen de contrôle social exercé à travers les structures administratives [...] »⁵

Le joint de raccordement est un condensé des considérations formelles, relationnelles et conceptuelles qui sont au centre de la pratique de Martin Beck. Ces considérations ont joué un rôle actif à la fois dans l'élaboration du projet curatorial *the particular way in which a thing exists*, entre juin 2011 et novembre 2012, et dans l'aménagement de l'espace d'exposition lui-même. Dispositif concentré rendant possibles une forme et une connectivité idéales, le joint de raccordement a permis, dans le cas qui nous occupe, de réaliser un processus minutieux de distillation et de condensation à partir d'une histoire de connaissances et d'observations techniques. La forme résultante est

4 Martin Beck, «The Artist in Social Communication», conférence non publiée livrée dans le cadre du symposium D.A.R.E., Casco, Utrecht, 2006 ; «Sovereignty and Control», dans Martin Beck, *About the Relative Size of Things in the Universe* (Londres et Utrecht, Four Corners Books et Casco, 2007) ; «Methodologies and Formalism», *The Great Method: Casco Issues X*, sous la dir. de Peio Aguirre et Emily Pethick, Frankfurt et Utrecht, Revolver et Casco, 2007 ; Felix Vogel, «The Industrialization of Display Systems: An Interview with Martin Beck», *Displayer* 3, été 2009.

5 Martin Beck, «Sovereignty and Control», p. 58.

devenue à la fois un point limite et un point de départ (déploiement). De par ses capacités performatives dans la société et la culture, le joint engendre une dialectique susceptible de contribuer à la création d'un autre type d'économie (dans le cas des systèmes de présentation d'expositions, une économie de l'aliénation), processus à l'issue pas tout à fait prévisible et aux répercussions subtiles et vastes. La logique de la tension qui s'installe entre le caractère complet et efficace de la forme et ce qu'elle peut laisser émerger a fait partie intégrante du processus qui a accompagné la réalisation de l'exposition *the particular way in which a thing exists*.

Forme

Cette courte phrase, à la fois précise et allusive, est une définition composite de la forme tirée de divers dictionnaires anglais et suggère une approche s'apparentant en quelque sorte à celle de la *tabula rasa*. En effet, lors de mes conversations avec l'artiste, tant ses œuvres que l'espace où elles allaient être placées sont devenus des agents libres qu'il allait falloir considérer à neuf selon une diversité de points de vue. Les questions qui ont constitué dès le départ une préoccupation pour nous portaient sur la dynamique qui pourrait donner forme à cette exposition et sur la façon dont les différents corpus, généralement conçus comme des ensembles topiques cohérents, allaient s'intégrer à un espace bien précis et se combiner pour donner une forme distinctive. Comment les éléments constitutifs de ces ensembles entreraient-ils en interaction, traverseraient-ils leurs frontières mutuelles et en viendraient-ils à exister comme un tout/une forme autonome ? Comment pourrions-nous en arriver à ce point où « il n'est pas nécessaire d'ajouter grand-chose » ? Et comment une dialectique productive ouverte pourrait-elle être générée à partir de là ?

Si de telles considérations sont inhérentes à la plupart des démarches commissariales, l'assemblage particulier des différentes composantes et la tension soutenue entre la recherche de la forme appropriée (processus) et les potentialités de l'affranchissement de cette forme (déploiement) ont défini le cadre de travail. Dans ce contexte, il serait peu approprié d'aborder *the particular way* uniquement comme une exposition, un résultat séparé du processus qui l'a engendré, ou de considérer les œuvres sans tenir compte des particularités de contexte et comme de simples représentations d'une pratique.

Contexte

J'ai commencé à envisager une collaboration avec Martin Beck lorsque celui-ci est venu donner une conférence à la Galerie Ellen en 2009. C'est là une circonstance plutôt banale, mais la méthodologie que l'artiste avait alors utilisée pour structurer ses propos était loin de l'être. La conférence était l'un des trois exposés élaborés sur le même corpus d'œuvres selon trois points de vue distincts, présentés chacun à un endroit différent. Les œuvres étaient analysées sous l'angle de leurs «moyens formels et techniques», de leurs «implications socioculturelles» et de leurs «implications liées au déploiement de configurations plus flexibles en regard de l'utilisation et du positionnement des œuvres⁶». En utilisant un ensemble d'œuvres comme point fixe, Beck propose une déclinaison des possibilités de l'adresse ainsi que divers liens avec d'autres sphères du savoir et avec d'autres façons d'ordonner les connaissances pour comprendre son propre travail. Beck proposait un cadre, défini avec une grande précision, pour aborder un segment de son travail tout en avertissant qu'il existe toujours d'autres chemins à suivre, d'autres structures pour un même cadre. Si une exposition est un cadre, quelle structure peut-on lui donner? Inversement, comment la galerie elle-même peut-elle constituer un cadre pour les expositions? À la Galerie Ellen, la programmation est composée d'une succession d'expositions et d'activités qui transforment l'espace de façon spécifique et génèrent une série de réponses et de réactions qui entrent en jeu, souvent subrepticement, dans la formation de nouveaux projets.

Le style architectural d'un postmodernisme tardif qui caractérise le bâtiment (datant de 1992) où loge la Galerie – un centre d'art contemporain situé dans le pavillon abritant la bibliothèque des lettres et sciences humaines de l'Université – a retenu l'attention de Beck au moment de sa visite. À l'intérieur de la Galerie, le plafond moderniste quadrillé et la division des lieux en cinq espaces d'exposition contigus ont également capté l'intérêt de l'artiste. Cette juxtaposition ainsi que l'intérêt que porte Beck à l'histoire des expositions et aux espaces

6 La structure utilisée par Beck a été conçue par Emilio Ambasz pour l'exposition *Italy: The New Domestic Landscape*, qui a eu lieu au MoMA en 1972. Ambasz a utilisé les trois façons de regarder les objets de design comme structure pour son exposition et sa réflexion. Les deux autres conférences ont été livrées par Beck à quelques semaines d'intervalle à la Columbia University et à la School of Visual Arts, à New York.

où elles ont lieu de même qu'à l'architecture moderniste et postmoderniste, combinés à un dialogue soutenu sur le contexte, l'emplacement et l'espace de la Galerie Ellen ont donné lieu à un riche échange d'idées à partir desquelles le projet a peu à peu pris forme. L'emplacement, le lieu, l'endroit et les conditions de leur existence ont fait l'objet d'une réflexion approfondie⁷. Toutefois, contrairement aux autres réalisations sous forme d'expositions de Beck, celle-ci allait être la première à aborder le présent à partir d'un retour sur le passé. Elle fonctionnerait dans le présent en mettant en relation divers corpus d'œuvres réalisés au cours des dix dernières années.

Au cours de la dernière décennie, Beck a effectué des recherches sur les systèmes d'exposition et de présentation, les socialités utopiques comme les structures de vie en commune et les changements discursifs qui ont ponctué l'histoire du design et de l'architecture des époques moderne et postmoderne⁸. *the particular way* était constitué d'éléments

7 Les considérations liées au lieu, à l'emplacement et à l'endroit sont systématiquement abordées dans les projets de Beck : *an Exhibit viewed played populated*, Grazer Kunstverein, Graz, Autriche (2003) ; *The details are not the details*, Orchard Gallery, New York (2007) ; *About the Relative Size of Things in the Universe*, Casco, Utrecht, Pays-Bas (2007) ; *Panel 2—“Nothing better than a touch of ecology and catastrophe to unite the social classes...”* Gasworks, Londres (2008) ; *Social Abstraction*, Kunstraum Lakeside, Klagenfurt, Autriche (2010) ; *Presentation*, 47 Canal, New York (2012). On trouve également ces considérations dans divers projets réalisés en collaboration avec Julie Ault : *Outdoor Systems, indoor distribution*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (2000), *Information*, Storefront for Art and Architecture, New York (2006), *Installation*, Secession, Vienne, Autriche (2006), et avec Ken Saylor : *Remodel*, Ludlow 38, New York (2011).

8 Ces investigations se reflètent dans les œuvres suivantes :

Systèmes d'exposition : *expandable, portable, viewable* (2006) ; *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007) ; *Diagrams* (2007) ; *Display* (2007) ; *Panel (red, yellow, black)* (2008) ; *Abstracta* (2009).

Histoire de l'architecture et du design : *half modern, half something else* (2000–2002) ; *Rumor (June 14, 1969)* (2002) ; les œuvres faisant partie de l'exposition *an Exhibit viewed played populated* (2003) ; *“an image-guide: the final attempt of design to act as the ‘projection’ of a society no longer based on work (and on power and violence, which are connected with this), but an unalienated human relationship”* (2004–2006) ; *We were simply delegates in Aspen...* (2008) ; *Aspen (“Man-Made Environment,” “Problems, Problems,” “Beetle Country,” “The Orders of Freedom,” “Polarization” – Ivan Chermayeff for Reyner Banham for IDCA)* (2008) ; *The Environmental Witch-Hunt* (2008).

Socialités utopiques : *Headlines* (2010) ; *Irritating Behaviors* (2010) ; *Painted Side Up* (2010) ; *Turn Take Merge* (2011) ; *Group* (2012) ; *Incomplete Parts* (2011 et 2012) ; *We dismantle abandoned bridges...* (2012) ; *Index* (2012).

issus de divers corpus créés autour de ces sujets. Si la période moderne tardive est un point de référence commun à l'ensemble de ces œuvres, c'est probablement parce que les conditions et les contradictions des ambitieuses reconfigurations sociales qui ont marqué cette époque sont encore continuellement renégociées dans notre présent. Pour Beck, la densité du présent est révélée à travers sa relation avec le passé. C'est ainsi qu'a émergé une dimension réflexive : comment une pratique artistique qui entre ouvertement en rapport avec l'histoire négocie-t-elle sa propre histoire dans le cadre d'un projet d'exposition ?

Œuvres

half modern, half something else (Michelangelo Antonioni, *The Passenger*, MGM 1975, *Scene 4 [VHS version, photographic stills, index]*) (2001); *Rumor (June 14, 1969)* (2002); *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007); *Diagrams* (2007); *Sculpture* (2008); *We were simply delegates in Aspen...* (2008); *Abstracta* (2009); *Headlines* (2010); *Directions* (2010); *Painted Side Up* (2010); *Turn Take Merge* (2011); *Group* (2012); *Incomplete Parts (version)* (2012); *We dismantle abandoned bridges...* (2012)⁹.

Notes, diagrammes

Après une première conversation avec Martin Beck, j'ai reçu de lui en août 2011 un ensemble de notes, auxquelles j'ai répondu. Subdivisées au départ en différentes catégories intitulées «format», «espace physique de la galerie», «questions pratiques» et «publication/livre», les notes ainsi que les échanges sont devenus le pivot d'un processus dialogique évolutif et changeant (la dernière série de notes remonte à août 2012) qui avait pour but d'établir le cadre de l'exposition et de sélectionner les œuvres. Ce processus a modifié la relation entre l'activité de commissariat et la démarche artistique, dont les modalités ont été rendues ouvertes et négociables.

À travers un processus de distillation, les notes énonçaient des conditions, traçaient des avenues d'exploration et établissaient des paramètres :

⁹ Les œuvres sont nommées ici en ordre chronologique, une possibilité parmi bien d'autres. Cet ordre n'était pas celui de l'exposition.

sur l'approche : éviter que le projet se concentre sur la relation œuvre-artiste / permettre au regardeur-visiteur d'entrer en relation avec l'exposition en abordant les parties par rapport au contexte / créer une expérience visuelle qui révèle une méthodologie sans pour autant constituer une série de règles.

sur les thèmes : ruptures, intervalles, liens, charnières / ne pas *représenter* la pratique, mais plutôt établir des façons de regarder et de créer des tensions à travers les œuvres, entre les œuvres et entre les espaces.

sur les œuvres : œuvres anciennes et nouvelles / s'éloigner du caractère cumulatif d'une rétrospective et éviter de présenter le « résultat » d'une pratique / l'impossibilité de recréer le contexte d'origine / considérer une série d'œuvres créées dans le passé / voir comment les œuvres entrent en relation à leurs frontières / créer ou non des liens / traduire, transférer.

sur le lieu : lire à travers le contexte social et culturel de l'endroit / l'université comme lieu de communication et de transmission du savoir, comme institution qui rend ce savoir public / la bibliothèque comme administratrice du savoir, lieu de lecture et de recherche / un atrium de circulation et de transit constituant une interface avec la galerie / un bâtiment datant de la fin de la période postmoderne.

sur l'espace d'exposition : rendre la forme pertinente par rapport au contexte / son histoire / les divisions architecturales : intervalles, ruptures / la galerie comme série de joints, d'intervalles / activer l'espace interstitiel / lui donner de la valeur, car il crée des liens / non pas vide mais remplie de potentiel / une grande façade vitrée qui ouvre l'espace d'exposition sur l'atrium et l'en sépare.

sur les autres formats : autres temporalités / la publication réunit différents fils conducteurs / le programme de films comme cadre temporel / le programme de films : un autre lieu de référence / la conférence : un autre moyen d'appréhender les œuvres¹⁰.

¹⁰ Extrait de notes rédigées par Martin Beck et de réponses ou de notes de Michèle Thériault, les 15 et 24 août ainsi que le 15 septembre 2011, le 21 février, le 26 avril ainsi que les 4 et 5 juin 2012.

Au fur et à mesure que nos idées se condensaient et généraient des formes, plusieurs diagrammes sont apparus. En mai 2012, un premier diagramme a été tracé; il s'agissait d'une représentation graphique élémentaire de la galerie qui se réduisait à une simple série de lignes verticales et horizontales – un squelette – indiquant l'emplacement des surfaces murales. D'autres ont suivi à mesure que la conceptualisation par la parole et l'écriture donnait lieu à diverses visualisations. Les notes et les diagrammes ont entraîné un changement dans la relation commissaire-artiste-œuvres ou artiste-œuvres-commissaire. S'est alors installée une relation partagée au lieu, à la recherche de la forme et au design, compris comme un plan et une intention visant non pas la simple visualité, mais à déterminer de quelles façons une série de conditions inscrites dans un contexte peuvent négocier la visualité. En ce qui a trait à la galerie, ces conditions étaient l'échelle de l'espace, les cinq salles autonomes mais communicantes, dont les configurations variées viennent constamment briser toute linéarité narrative, la dissimulation d'œuvres qui ne se révèlent au visiteur que lorsqu'il pénètre dans ces salles, les ouvertures et les fermetures, le blanc (murs) et le gris (plancher). En ce qui a trait aux œuvres, ces conditions étaient leurs dimensions par rapport à l'étendue totale de l'espace et les unes par rapport aux autres, les séries par rapport aux œuvres autonomes, la couleur par rapport au noir et blanc, la matérialité, les effets de surface, le son et l'échelle des projections.

Les notes et les diagrammes – qui comprenaient non seulement des plans indiquant la disposition des œuvres dans l'espace et des titres sur les murs, mais aussi des schémas à l'échelle du traitement des murs et des spécifications pour la construction d'une étagère de présentation – proposaient des constellations discursives possibles de façon indissociable des considérations physiques. L'espace de la galerie, d'une part, et les œuvres et la pratique, d'autre part, ont fait l'objet d'un examen minutieux. Les œuvres sélectionnées et placées à divers endroits de la galerie intensifiaient et maintenaient une tension entre l'abstraction discursive et le caractère physique de l'espace tout en gardant ouverte la question des modes possibles de communication/de présentation et des diverses façons de s'adresser au visiteur. *Diagrams*, *Rumor* (June 14, 1969), *About the Relative Size of Things in the Universe*, et les murs en tissu érigés pour servir de cloisons dans l'exposition accentuaient cette tension, en incitant subtilement le visiteur à prendre conscience des conditions immédiates de présentation. *Diagrams* est une série de

cinq schémas adaptés et redessinés par Beck à partir de ceux qui figurent dans le livre de Klaus Franck, publié en 1961 et intitulé *Ausstellungen/Exhibitions*. L'ouvrage proposait diverses possibilités de présentation à l'intérieur d'un système. On y posait la question suivante: comment une chose peut-elle être positionnée ou présentée dans l'espace? Dans *Rumor* (June 14, 1969), trois photographies de différentes dimensions et prises à des distances variées de la façade en béton nervuré du Yale University Art and Architecture Building, à New Haven, sont présentées à côté de trois bibliographies correspondant à des moments particuliers de l'histoire de ce bâtiment. L'œuvre crée une relation entre l'image encadrée et le texte ou la légende qui l'accompagne ainsi qu'avec la surface où elle est accrochée, et nous invite à considérer cette relation. *About the Relative Size of Things in the Universe* est une œuvre vidéo qui montre le montage et le démontage d'un système d'exposition modulaire installé dans un espace obscur. Les zooms avant et arrière exécutés à répétition pendant que le système est assemblé puis désassemblé, l'échelle de l'œuvre qui capte l'attention du regardeur et le rôle central attribué à la structure de présentation, qui constitue la protagoniste de la vidéo, provoquaient une rétroaction qui suscitait une prise de conscience des dynamiques liées aux structures de présentation dans l'exposition. Enfin, les grands panneaux tapissés de tissus allant du noir à divers tons de gris jouaient le rôle de panneaux acoustiques et de cloisons séparant les deux installations vidéo, mais leurs surfaces texturées contribuaient aussi à délimiter et à cadrer l'espace différemment, modulant l'expérience du regardeur.

Lignes de visibilité, orientation, marqueurs

Dans l'un des diagrammes que l'artiste a produits durant l'aménagement de l'exposition, une série de lignes tracées d'un point de vue à un autre dans l'espace A révélait plusieurs points d'intersection. Beck a produit ce diagramme de lignes de visibilité afin de déterminer un schéma d'emplacements possibles pour l'œuvre *Sculpture*, composée de cinq cubes en acier inoxydable de différentes tailles ouverts sur deux côtés. Ce diagramme a également influé sur la position des autres œuvres dans l'espace (*Abstracta*, *Directions*, *Headlines*, *We were simply delegates in Aspen...*, et *Painted Side Up*).

Regarder, diriger, orienter et bouger sont des actes qui jouent un rôle dans la constitution de notre être social. La façon dont chacun de ces actes est posé et s'inscrit dans le contexte d'une exposition est lié

à l'expérience que le regardeur fait des choses dans l'espace. Dans le cadre de l'élaboration de *the particular way*, une méticuleuse considération a été apportée non seulement à la création de points, de lieux et de moments de contact entre les œuvres, le corps et le regard dans l'espace d'exposition, mais aussi à l'activation d'espaces vides, d'ouvertures et de passages ; une fonction de présentation a ainsi été conférée à des endroits non occupés par des œuvres d'art. En effet, la partie centrale de la plupart des surfaces murales a été laissée intentionnellement vide, ce qui donnait lieu à des changements subtils de perception et d'atmosphère. Les parties de toits de voitures aux couleurs vives (*Painted Side Up*) placées à des endroits légèrement en retrait – au détour d'un mur ou près d'une ouverture – jouaient le rôle de marqueurs indiquant un chemin, créant un lien et une séparation.

En entrant dans la galerie, le visiteur se retrouvait face à une série d'indications et de points de cheminement inscrits en noir et en caractère gras sur toute la surface du mur (*Directions*). Derrière ce mur, à droite, se trouvait *Turn Take Merge*, une installation vidéo qui constituait un centre de gravité et un point de réverbération dans l'exposition. Utilisant les indications fournies sur les sites Internet d'information cartographique pour tracer l'itinéraire en voiture menant de l'intersection des rues Haight et Ashbury jusqu'à l'ancien emplacement de la commune de Drop City, l'œuvre était composée de segments vidéo montrant les 18 points de cheminement de ce trajet, dont chacun était tour à tour interrompu (ou joint au suivant) par un plan noir. La vidéo présentait une succession de prises de vue de changements de direction entraînant un mouvement – s'engager sur une autoroute, effectuer un tournant à 90 degrés vers la droite ou la gauche, ou rouler de façon continue sur une route, etc. – qui était maintenu suffisamment longtemps pour que le changement de direction soit visuellement compris (la durée de chaque segment variait d'une prise de vue à l'autre, mais était toujours un multiple de 18). Puis l'image disparaissait abruptement pour être remplacée par un plan noir, lequel faisait tout aussi soudainement place, au bout de quelques secondes, à une image de la manœuvre suivante. Image, vide, image, vide : regarder, attendre, laisser passer le temps. Regarder, cligner des yeux : ouvrir les yeux, fermer les yeux, ouvrir les yeux. Cette expérience visuelle oscillatoire de présence et d'absence alternées suscitait chez le spectateur une prise de conscience de sa perception visuelle en relation au temps et au lieu et accentuait chez lui le sentiment d'être là, dans l'espace d'exposition ; ce sentiment se répercutait dans la galerie

tout entière. De plus, l'alternance répétée entre l'image et la non-image – le vide générant des significations possibles à partir de l'image consécutive ou de la *tabula rasa* – installait un « mode perturbateur » de perception et de réception ainsi qu'un rythme qui imprégnait la façon d'appréhender l'espace et les œuvres.

À cet égard, *Sculpture*, série de cubes discrets et sobres, faisait contrepoint à *Turn Take Merge*. Les cubes étaient placés à un endroit légèrement décalé des points d'intersection indiqués dans le diagramme de Beck, et leurs surfaces en acier inoxydable ouvertes et fermées fragmentaient, reflétaient et déformaient l'éclairage, les œuvres environnantes et les corps des visiteurs. L'œuvre avait immédiatement pour effet, du point de vue des visiteurs qui entraient dans la galerie, à la fois de mettre en évidence et de brouiller les frontières entre les œuvres, le soi et le cadre architectural des murs, du plafond et du plancher.

L'importance accordée aux lignes de visibilité, aux points de vue et à l'orientation ainsi que le rôle qu'ont joué les diagrammes dans l'élaboration de *the particular way* nous amènent à faire un parallèle entre l'acte de « regarder » et d'explorer la pratique de Beck et les différentes façons de regarder ces œuvres dans l'espace où elles sont exposées. Ce parallèle a pour effet de lier la production d'une agentivité artistique à celle d'une agentivité du regard, et vu le caractère central que présente pour Beck le médium de l'exposition, il suggère que la pratique artistique n'est pas entravée par la forme de l'exposition et qu'elle ne se limite pas à une série d'objets montrée essentiellement pour considération visuelle. Cette pratique est plutôt continuellement activée au cours du processus de réalisation de l'exposition dans l'ensemble des œuvres, entre elles et à travers elles, ainsi que dans l'espace.

Interface

La grande façade vitrée située à l'avant de la galerie constitue un important point d'accès à l'exposition ; la façade relie la galerie à un atrium qui s'étend sur toute la longueur et toute la hauteur du bâtiment où se trouve la galerie. Devant cette fenêtre, Beck avait placé une série de livres sur un plan incliné (*Incomplete Parts (version)*) appuyée contre une surface recouverte de toile de jute qui faisait référence à un élément architectural de la galerie, qui a depuis été retiré. Cette collection de livres publiés entre la fin des années 1960 et 1980 et portant sur la vie en commune et l'organisation communautaire constituait un « point nodal »

de référence. En effet, ces ouvrages ont alimenté au fil des ans la production de nombreuses œuvres sur les formes de vie utopiques, dont certaines faisaient partie de l'exposition.

Ce point de contact est une interface d'où se déploie une « configuration active de possibilités¹¹ » entre une pratique, une exposition et une galerie. Les livres sont pour l'artiste une source de connaissances, une sorte de studio d'investigation, un point de départ. En raison de la manière choisie pour les présenter, ils acquièrent une qualité d'éléments formels où interviennent l'échelle, le design, la présentation et le traitement des caractères, qui transforment l'écrit en image et en une œuvre en elle-même. Dans un autre registre, la fenêtre laisse pénétrer l'animation sociale de l'atrium ; elle s'ouvre sur la bibliothèque située au-dessus, dépositaire et administratrice du savoir, et un peu plus loin sur une artère traversant le centre d'une grande ville. Les liens abondent, mais sont loin d'être aussi fluides qu'il n'y paraît : les livres sont fermés, et la possibilité d'y avoir accès est incertaine ; bien que transparente, la grande fenêtre sépare aussi la galerie d'un autre aspect de la vie sociale, celui d'un espace achalandé de transit et de circulation. Pourtant ces lieux coexistent à proximité l'un de l'autre, et de cette proximité émerge une dialectique.

the particular way in which a thing exists a généré de nombreuses zones de contiguïté qui faisaient appel à d'autres formes de communication et modes de production. La pratique constellée de Beck et l'investigation soutenue de la forme qu'il considère comme inextricablement liée au social invitent tout particulièrement à une interaction avec d'autres formats, dont chacun pose la question de sa relation à un point de vue artistique dont il est une partie constituante. *the particular way* a également pris forme et en est venu à exister dans une conversation avec la commissaire et un commissaire indépendant invité, dans une conférence performative avec projection d'images, dans la présentation de deux films de James Benning suivie d'un échange public entre le cinéaste et l'artiste et dans un séminaire d'une journée. Chacune de ces différentes façons de s'adresser au public fonctionne moins comme un outil interprétatif que comme un agent suscitant une forme différente

11 Propos de Lawrence Grossberg cités dans Martin Beck « Formatting History (stored and exhibited) », dans Julie Ault et Martin Beck, *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*, sous la dir. de Marius Babias et Florian Waldvogel, Essen, Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003, p. 256–257, 259.

de réflexion critique à l'intérieur et autour de l'exposition et parallèlement à celle-ci, la complétant, la redirigeant et la perturbant. Dans ce contexte, l'exposition en tant qu'entité perd son caractère autonome pour acquérir une plus grande mutabilité.

Dans *the particular way*, les divers fils conducteurs qui ont formé la pratique de Beck au cours de la dernière décennie ont été défaits par la structure de l'exposition. Les corpus réalisés récemment par Beck sur l'organisation des communes et les systèmes d'exposition sont présentés dans la galerie, mais en différents segments, et elles reçoivent peu d'explications en tant que projets individuels aux multiples facettes. La propre histoire de Beck est négociée en évitant toute reconstruction et tout recours à sa trame narrative. Elle est plutôt condensée en une forme nouvelle qui produit du sens en réponse à un ensemble particulier de conditions d'exposition. De cette façon, les œuvres (en tant que corpus) échappent à leur propre connectivité, en fait à leur propre contexte de production, et sont amenées à s'insérer dans un nouveau contexte, formant ainsi une autre nébuleuse d'associations déterminée par l'espace de production de l'exposition et les inflexions particulières créées par les échanges entre l'artiste et l'auteur de ce texte. Ce processus a entraîné à la fois une perte et un gain, et permis de retracer l'important aspect transformateur qui a caractérisé dès le départ le processus de commissariat lié au projet. Pour élaborer *the particular way*, nous avons commencé par aborder les œuvres à titre d'éléments constitutifs de divers projets réalisés par Beck au fil des ans, ce qui représente une démarche de commissariat conventionnelle et légitime qui, si elle avait été structurée selon un ordre chronologique, aurait sollicité le regardeur principalement en tant que témoin du résultat d'une pratique plutôt qu'en tant que participant à un processus marqué par la contingence. À mesure que nous nous inscrivions à l'intérieur des particularités du nouveau contexte, avec ses exigences, et que nous progressions en fonction de la portée de l'exposition, les œuvres d'art sont devenues des artefacts fonctionnant comme des objets autonomes détachés de leur auteur et libérés de leur séquence chronologique et de leur intentionnalité spécifique. Ce détachement a semblé permettre une plus grande ouverture en ce qui a trait à la (re)localisation des contenus et à la façon dont ils pourraient être construits dans le temps présent de l'exposition. Les œuvres de Beck sont ainsi devenues des outils à partir desquels de nouvelles avenues d'exploration ont été

tracées. Et peu à peu, à mesure que la recontextualisation s'effectuait, les objets sont redevenus des œuvres d'art, mais des œuvres ou des formes qui fonctionnaient dorénavant comme des éléments inscrits dans d'autres constellations et capables de générer des significations et des contre-significations ici et maintenant.

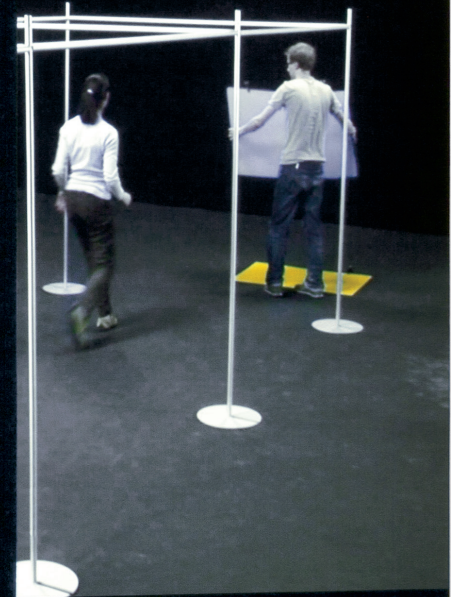
Le texte de Martin Beck intitulé *this time we'll keep it a secret*, publié dans cet ouvrage (et dont le contenu est une version textuelle distillée de la présentation publique «No photographs, visiting hours weekends only 8 am to 8 pm»), est composé de citations tirées des livres, articles et bulletins portant sur la vie en commune et l'organisation communautaire qui ont constitué le matériau de départ pour l'élaboration du corpus d'œuvres réalisé par l'artiste sur les socialités utopiques. De nature quelque peu déclamatoire, la succession de citations choisies par Beck forme une trame narrative qui révèle les conditions, les effets, les fantasmes et les attentes liés à la vie en commune et à l'idéologie qui la sous-tendait. Juxtaposées aux commentaires insérés par l'artiste, les citations soulèvent des questions sur la fabrication de l'image et de la forme, la méthode, l'orientation et la mémoire, autant de préoccupations structurantes de la pratique de Beck. Ce texte échappe à toute catégorisation. Il ne s'agit ni d'une déclaration de principes, ni d'une analyse critique du sujet par rapport à sa pratique, ni d'une exploration d'un aspect particulier de cette pratique. Il est autonome, dans un entre-deux, simultanément dans le passé et dans le présent, fouillant à nouveau et d'une façon différente la matière qui a alimenté un point de vue artistique. Un peu perplexe, le lecteur de ce texte, tout comme le visiteur de l'exposition *the particular way*, devient un explorateur qui examine et met à l'épreuve les éléments qu'il rencontre.

the particular way résiste donc à l'attraction synthétique du survol. L'exposition nous entraîne ailleurs, dans un espace tissé de relations et dans l'économie symbolique de la mise en exposition et du travail commissarial; vers un exercice spéculatif plus large qui a donné forme à l'exposition et qui peut accompagner l'expérience du visiteur.

Right, left to right / Ci-contre, de gauche à droite:
Headlines, 2010; *We dismantle abandoned
bridges...*, 2012.

Following spread, left to right / Double-page
suivante, de gauche à droite: *We dismantle
abandoned bridges...*, 2012; *About the Relative
Size of Things in the Universe*, 2007.



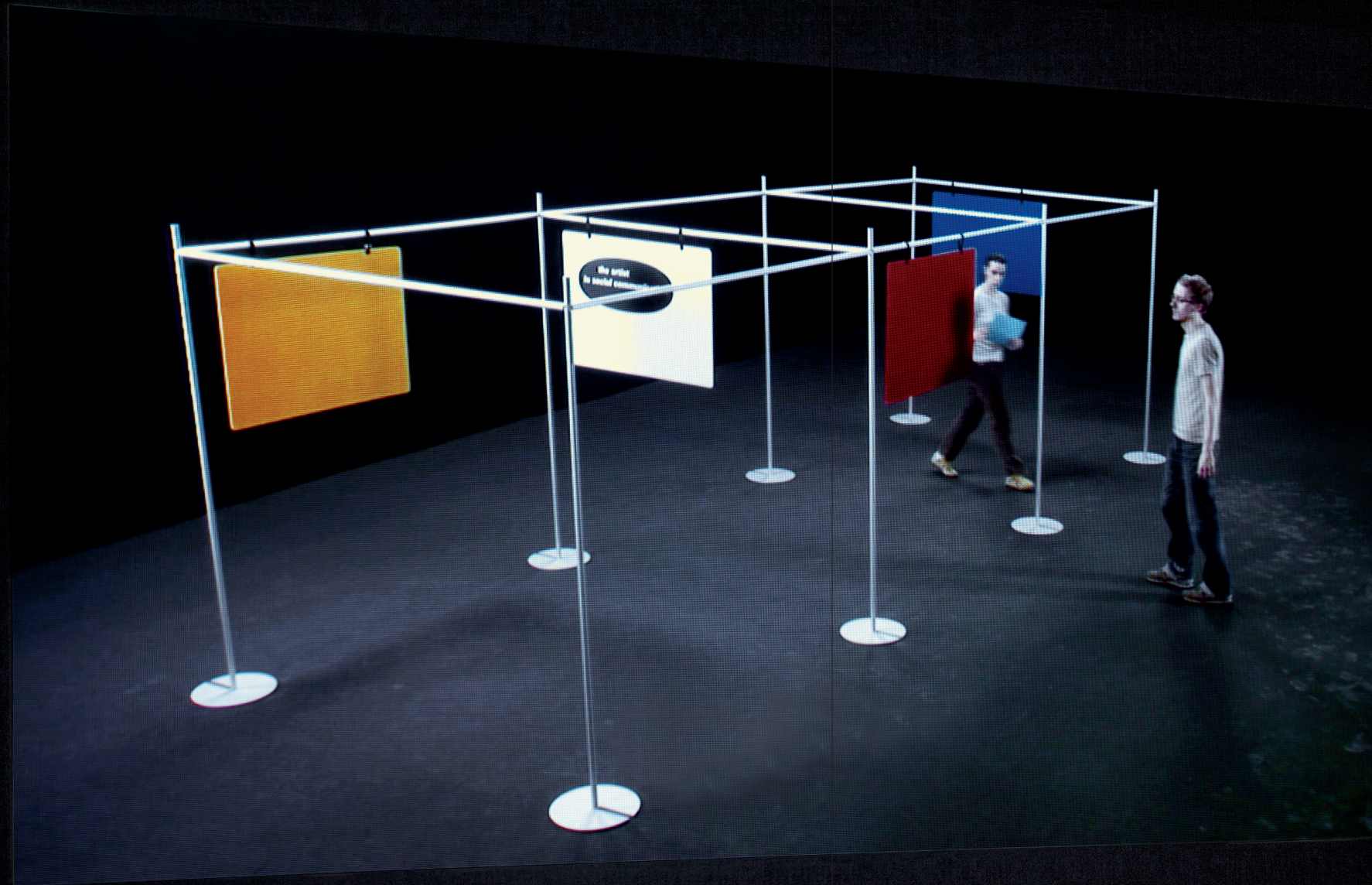


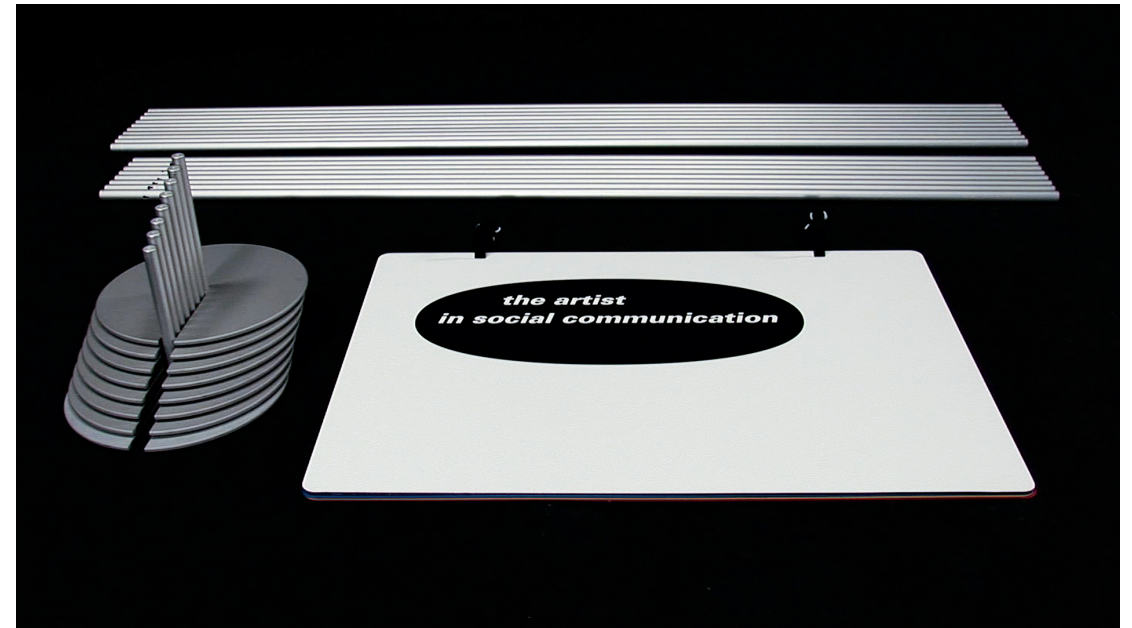
Two people in a dark space, possibly a stage or performance area, interacting with a white structure. One person is standing on a yellow mat, and the other is walking. The structure consists of white poles and a horizontal bar.

Right, fabric wall cover for / Ci-contre, panneaux de tissu pour: *About the Relative Size of Things in the Universe*, 2007.

Following spread / Double-page suivante: *About the Relative Size of Things in the Universe*, 2007.







Right, video stills from /Ci-contre, images tirées de:
About the Relative Size of Things in the Universe, 2007.

Following spread / Double-page suivante:
Painted Side Up, 2010.







Left / Ci-contre : *half modern, half something else*
(*Michelangelo Antonioni, The Passenger, MGM 1975,*
scene 4 [VHS version, photographic stills, index]), 2001.

Following spread, left to right / Double-page suivante,
gauche à droite : *half modern, half something else*
(*Michelangelo Antonioni, The Passenger, MGM 1975,*
scene 4 [VHS version, photographic stills, index]), 2001;
Diagrams, 2007.

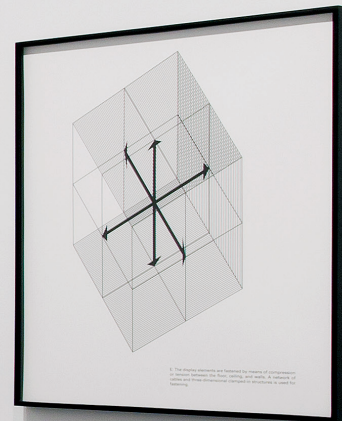
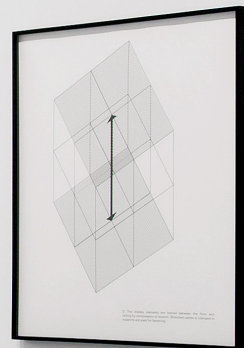
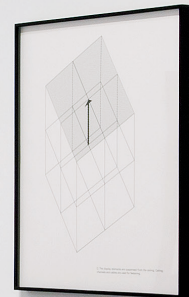
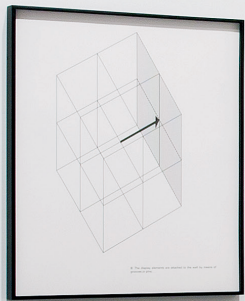


Small white label on the left wall.

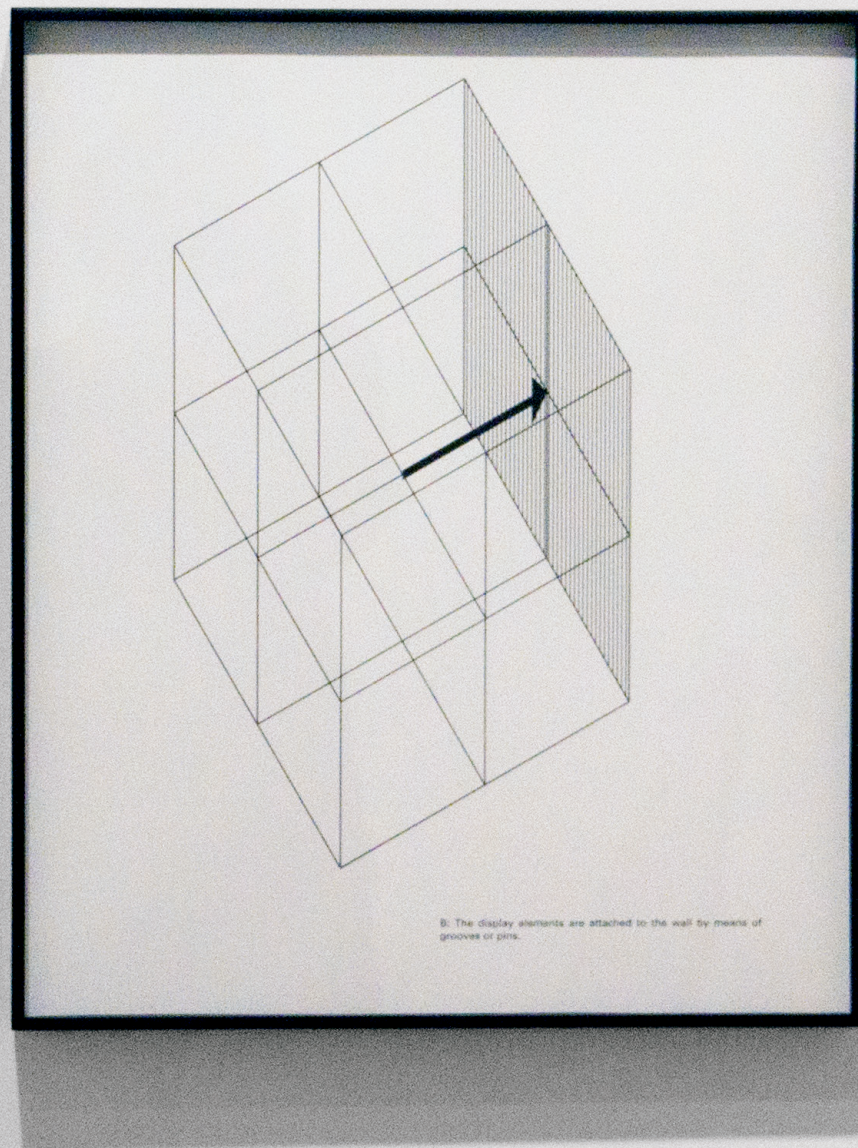


Small white label on the right wall.



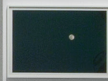


33



Left and preceding spread / Ci-contre et double-page précédente: *Diagrams*, 2007.

Following spread, left to right / Double-page suivante, de gauche à droite: *Rumor (June 14, 1969)*, 2002; *Painted Side Up*, 2010; *We dismantle abandoned bridges...*, 2012; *About the Relative Size of Things in the Universe*, 2007; *Painted Side Up*, 2010.





Arthur Drexler, *Transformations in Modern Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1979), 18.

Werner Hofmann, *Modern Architecture in Color* (New York: Viking, 1970), 416-419.

John Jacobus, *Twentieth Century Architecture: The Middle Years, 1940-1965* (New York: Praeger, 1966), 186-188.

Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture* (Garden City, NY: Anchor, 1973), 189-192.

Jürgen Jandl, *Architecture Since 1945: Sources and Directions* (New York: Praeger, 1969), 129.

Leland M. Roth, *A Concise History of American Architecture* (New York: Harper & Row, 1970), 303-304.

Vincent Scully, *American Architecture and Urbanism* (New York: Praeger, 1969), 202-203.

Dennis Sharp, *A Visual History of Twentieth Century Architecture* (Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1972), 232-233.

G. E. Kidder Smith, *The Architecture of the United States* (Garden City, NY: Anchor, 1981), 42.

Robert A. M. Stern, *New Directions in American Architecture* (New York: Braziller, 1969), 33-34.

Marcus Whiffen, *American Architecture, 1697-1970* (Cambridge, MA: MIT Press, 1981), 391-393.



Detail from *half modern, half something else*
(Michelangelo Antonioni, *The Passenger*, MGM 1975,
scene 4 [VHS version, photographic stills, index]),
2001 (détail).

Preceding spread / Double-page précédente :
Rumor (June 14, 1969), 2002.

Historicity and Form

Peio Aguirre

In the context of photography, the close-up refers to an image that tightly frames the object of scrutiny, sometimes to the point of revealing aspects hidden to an ordinary view. The history of photography tracks the evolution of visual perception: from bird's-eye and panoramic views, the first aerial photographs, and satellite images of Google Earth and from developments in microscopic photography to the invention of the close-up shot, whose defamiliarizing effects in relationship to its subject were used in 19th century microscopy and avant-garde film and photography of the modern period. Walter Benjamin asserted that "in photography, process reproduction can bring out those aspects of the original that are unattainable to the naked eye yet accessible to the lens, which is adjustable and chooses its angle at will."¹ Can this process be applied to a historical gaze or camera, one that varies according to the focal length of the lens used?

The way the past constitutes our present, how its ruins function as blueprints for possible futures, is a recurrent theme in Martin Beck's work. Specific narratives from the history of design and architecture are often starting points for his artworks and exhibitions, which focus on both the content and the form of how history can be viewed. Therefore, the mode of looking and the mode of address become essential for how his work communicates. The question of form (or, rather, forms) and its interactions with history is the subject of the following close-up look at some of Beck's artworks.

Form exists as a social fact. Forms are concrete abstractions (if such a paradox can exist in the universe of ideas), and they make up our

¹ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1936), in *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), 220.

immediate environment, from megastructures to everyday objects, from surface effects to corporate brands that stealthily but relentlessly work their way into our subconsciousness. Forms act as interfaces in the communication structures we are affected by every day. Although dependent on geography and style, form is first and foremost a historical category. Forms are not spontaneously generated nor can they survive in isolation from the past. On the contrary, forms are rooted in historical continuities; they are contingent on the conditions of generational exchange. Beck's work centres on how or what kind of forms are generated in moments of historical change and, in particular, in the transition from modernity to postmodernity—a period that ushered in social, economic, and cultural shifts that created the information-based consumer society we know today. The transition between the modern and the postmodern is relevant here—rather than the peaks of classical or high modernism, or the postmodernist revivalism of the 1980s—because many of Beck's artworks and exhibitions focus on the processes of distancing from modernity proper. His research draws from events and projects in a period that has also been coined late modernism; a period in which a critique of modernism was articulated and in which utopian aspirations and the promise of alternative futures thrived; a period that ushered in what today is known as postmodernism.²

What matters in Beck's work is how forms define the social and how the social defines forms. The artist's approach seems twofold: to formalize on the one hand and historicize on the other, but simultaneously and on the same object. Form, for Beck, is not an object of speculation but the result of an intuitive methodology of looking at historical narratives from an open and specific position, highlighting the relationship between the social and the form, with a critical modernism at the distant horizon.

Proximity and Distance

Beck's focus on design and architectural practices of the 1950s to the 1970s (rather than, say, art) is important, since it is in those fields that the ideological program of modernism, its utopian messianism,

2 Although our current era seems anxious for a new term to describe its condition (and its labelling as postmodern seems to be outdated or old-fashioned), it is an era in which both modernism and postmodernism have become periodizable or solidly rooted in a historical continuum.

was tested and later contested through its critique; it is those fields that were, more than others, challenged by the demands of mass production, the problems of urban development, or advances in technology. While articulating a critique of modern Utopia, utopianism was shining at its brightest. From today's perspective, the 1960s are the decade of imaginative exuberance and openness. At stake was the idea of the future—that is, our present.

Beck's work *Rumor (June 14, 1969)* (2002) highlights the contrast between that decade's embrace of modern ideology, the critique of modernism's authoritarian gestures, and the birth of a counterculture that challenged prevalent social rules. *Rumor (June 14, 1969)* consists of three framed photographs that are each accompanied by a bibliography transferred directly to the wall. The photographs each frame, from different distances, a portion of the corrugated concrete facade of the Art and Architecture Building at Yale University in New Haven, Connecticut. The bibliographic references trace the building's reception in the media over more than four decades. Designed by the dean of architecture at Yale at the time, Paul Rudolph, and completed in 1963, the building was, from its inauguration, marked by extensive debate. Rudolph's design is defined by monolithic forms charged with a powerful sculptural quality; it reflects and further develops ideas by modernist masters such as Frank Lloyd Wright, Louis Kahn, and the late work of Le Corbusier. Rudolph's attempt for uniting, in a single building form, the disciplines of art, architecture, design, and urban planning gave impetus to the project but also became the basis for divisiveness and dissatisfaction. The building's raw aesthetic and fraught functionality were contested issues after only a brief period of usage.

The three bibliographies that are part of *Rumor (June 14, 1969)* reflect on the intellectual debate in which the building was embroiled over time: from the initial expectational enthusiasm that hailed the building as architecturally visionary; to its scapegoat role in the debate on “why modern architecture hasn't worked”³ after the fire presumably set by irate students on June 14, 1969, destroyed part of its interior; to its eventual rehabilitation and re-inscription in the following decades into the canon

3 Peter Blake's *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked* (Boston: Little Brown, 1977) discusses the Art and Architecture Building as one of the examples of the supposed failure of modernism. The book is also one of the bibliographic entries in *Rumor (June 14, 1969)*.

of architectural masterworks of the 20th century. Beck's work contains a periodizing seed in the way it links an aesthetic formal device with what, in historiography, is seen as a legitimation tool, namely, the bibliography. The photographs show the concrete facade's corrugated surface from three distances, turning the photographic perspectives of the close-up, the medium shot, and the long shot into a metaphorical device: both the architecture and the resulting *Zeitgeist* can be seen close up or from afar at will. This mode of address endows the viewer with responsibility: it is she who is made to query the interweaving of historical reference in relation to the hyperrealistic yet abstract building surface.

Rumor (June 14, 1969) can also be seen rhetorically as a play between repetition and difference. Although paired with the images, the text does not inhabit the role of a caption or a bibliographic footnote in a page layout. The specific presentational combination of framed photographs and type transferred directly to the wall questions the subordinate logic of traditional image-text relations (as one illustrating the other). Without the text, the photograph, although intriguing as an image, refuses instant recognition and remains decidedly opaque. Without the image, the bibliography seems excerpted from academic research in architecture. The work itself, however, is neither. Rather, *Rumor (June 14, 1969)* questions this very dualism in relation to historiographic methodologies. Image and text always interact in relation to a background, the background in this instance being the wall. The mode of display and the architecture of the gallery where the work is installed are thus important constituents of the work itself. They extend the interplay between repetition and difference into a larger contextual frame.

This specific playoff between image and text suggests yet another split, namely, the one rooted in a certain formalist tradition: the separation of form and content that finds, in the backdrop of the wall, a space for negotiation and resolution. In the latter half of the 20th century, the negative connotations assigned to formalism came to reflect a denunciation of excess (of form) at the expense of content. Here, however, formalism works rather as a deconstructive tool that generates meaning. In *Rumor (June 14, 1969)*, the historical camera mentioned above operates self-consciously, as if each photograph of the same corrugated surface reveals a different historical narrative that is dependent on the point of view of both the historian *and* the viewer. The work suggests that our perception of past events is influenced by the weight of sedimented behaviours and patterns. Instead of constructing a single

image or a univocal narrative, the artist offers a complex of histories and entry points into them: an image not situated in any middle ground between proximity and distance, but rather an image that inhabits both positions at the same time. Thus, *Rumor (June 14, 1969)* not only is a work that portrays or represents the past from a present perspective, but also points to an ontology of the technical device that generated it and the conditions of photography itself, namely, the question of its objectivity and truth value.

Many of the meanings embedded in *Rumor (June 14, 1969)* have to do with how the corrugated wall surface is depicted in the photographs—as if this feature, rather than any other architectural attribute such as structure or volume, could stand for the ideologies of a whole epoch, its modes of thought, its new relationship to time, and so on. From a forensic point of view, the epidermic quality of the surface condenses the latent violence of the building's architectural ethos. Moreover, the rumour about the 1969 fire being arson renders the surface a focal point for the release of student discontent. This question of the surface also conveys something of the spirit of the period, as, for example, in the idea of an endless surface or the expectations and promises projected onto the polished surfaces of minimalist sculpture. Somehow this projection prolongs, in an episodic way, a Utopia of temporal and spatial continuity. During the same period and in a twist of meaning, the Cartesian geometry and linguistic grid of modern architectural space also opened the door for critical appropriation and cannibalization; the endless and gridded surface became the staging ground for anti-authoritarian radicalism found in the potent drawings of Archigram's architectural vision, Superstudio's *Supersurface* project, and Archizoom's *No-Stop City*.⁴ In contrast, the unpolished and rough yet vulnerable surface of Rudolph's

4 Beck has repeatedly engaged with these projects. See his and Julie Ault's collaborative exhibition *Outdoor Systems, indoor distribution* at Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (2000), documented in the eponymous publication (Berlin: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2000). See also Beck's project titled "*an image-guide: the final attempt of design to act as the 'projection' of a society no longer based on work (and on power and violence, which are connected with this), but an unalienated human relationship*" on view in the exhibition *Why Pictures Now* at the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2006) and in *Archaeologies of the Future* at Sala Rekalde, Bilbao (2007), the latter documented in *Archaeologies of the Future*, ed. Peio Aguirre (Frankfurt: Revolver, 2008). Beck and Ault revisited their engagement with Archizoom in their contribution to the 29th São Paulo Bienal (2010) with a work titled *No-Stop City High-Rise*.

building complexly evoked the principles of the modern masters and the values of hierarchy, domination, control, and masculinity associated with them. The surface, often discarded as synonym for superficiality and barrenness of content, reveals itself as a significant site for generating meanings.

In *Rumor (June 14, 1969)*, form becomes the channel through which historical content is communicated or the tracks of historicism merge with its primary interpretative code—that is, form. The corrugated surface of Rudolph’s architecture becomes the most recognizable mark of a man-made environment that demands from us, inhabitants of the present, further decoding and deciphering. Beck’s practice builds on the possibility of how form can be created out of a diagnosis of a specific reality that emerges out of that reality’s inherent categories and methodologies. This is what distinguishes it from art practices whose novelty is rooted exclusively in the social or political content they articulate. The response to the negative connotations attached to formalism that can render the relationship between form and content fraught in an artwork might lie in the historicity of form itself, or in the hidden meanings contained in forms and structures that carry their own interpretation. This historicity of form can be tracked through a detail-oriented practice. The title of Beck’s 2007 exhibition at Orchard Gallery in New York, *The details are not the details*, gives programmatic agency to the detail as such. Details are small nodes that can powerfully point to wider perspectives and broaden the scope of thinking; they are footnotes standing in for larger structures or works, condensations of repressed meanings that have the potential to break up the monolithic views of modernist narratives. By means of technique and use of detail, the micro versus macro perspective of the historical camera are brought together, making the mediating principle of transformation the distinguishing factor for establishing a relationship between the past and the present.

At this point, it follows that one cannot avoid the question of artistic medium. If form is always a historical category, then medium also is defined by the history of its development. Hence, how does such an idea of form intersect with the medium chosen to articulate a historical thought? Media, in Beck’s work, are always more than physical manifestations; they are also the result of rules and structures that can be traced through different works and that can inhabit different material supports. In this context, the issue of proximity versus distance in the photographs points beyond the technical issue of focal length.

Anyone taking a photograph knows that spatial distance is only one of the issues that affect the image result; it is a relative category, as many camera lenses can bridge that distance by zooming in or out. The user can also decide if the actual focus is more in the foreground or background. Thus, Beck’s *Rumor (June 14, 1969)* photographs suggest that the lens is both a technical device and a subject as such. The move forward and backward connects the focus’ function of making an image readable with the standpoint of the photographer.

Rendering the Surfaces

The tension between the grid as the order of modernity and the spatial openness associated with surface in the 1960s finds a perfect materialization in the image of the desert. It is a motif that appears repeatedly in Beck’s work. From the modernist point of view, the desert is blank space, degree zero, a non-place without history from which to begin again ... history. In an essay written in 2000, Beck links the transition from modernism to postmodernism to a specific treatment of space as a projection surface, which he illustrates with three case studies from the 1970s.⁵ Charles Jencks’ book *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) chronicles the emergence of a postmodern architecture in the aftermath of “the death of modern architecture” as symbolized by the demolition of Minoru Yamasaki’s Pruitt-Igoe housing complex in St. Louis in 1972.⁶ For Beck, Jencks’ reading of postmodern architecture articulates the new spatiality from the outer perimeter as opposed to the space of modern architecture, which is organized from a centre outward. Distance and proximity are continually negotiated, “and as a spatial condition defined only by an attempt at approximation, this space ... becomes a projection surface.”⁷ The second reference in Beck’s essay is Michelangelo Antonioni’s film *The Passenger* (1975). In this film the director uses the

5 Martin Beck, “Projektionsflächen,” *Springerin* VI, 1 (2000). English translation published as “Projection Surfaces,” in Julie Ault and Martin Beck, *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*, ed. Marius Babias and Florian Waldvogel (Essen: Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003).

6 See Martin Beck, *half modern, half something else (Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh editions)* (Vienna: Montage, 2003). The book contains an interview with Charles Jencks by Martin Beck.

7 Beck, “Projection Surfaces,” 355.

camera to construct a space that, “without directly representing architecture, is highly architectural,” where “desert spaces [become] projection surfaces with no perspective, and the undefined—or no longer definable—masses of sand become the no longer identifiable remains of an architecture in a process of dissolution.”⁸ The third case study in this essay is the book *Scenes in America Deserta* (1982) by architecture critic and historian Reyner Banham, who, fascinated by the American Southwest, explored the spatial qualities of the Mojave and other deserts in the area during the 1970s. Beck declares that “in *America Deserta*, Banham describes space from its edges, whilst the ‘real space’ of the desert remains a surface of projection.”⁹

The three narratives can be read as a compendium about the relationship between form and content, which has its own level of equivalence in the dialectic of modernism versus postmodernism. Jencks articulates a critique of modernism by writing about the crisis of functionalism, the search for the off-centred, the metaphoric, or the ornament; Antonioni’s films comment on the alienation of modern man; Banham’s roles as a student of the pioneering critic of modern architecture, Nikolaus Pevsner, and as supervisor of Jencks’ doctoral dissertation on postmodernism position him as mediator. All three authors develop a particular kind of gaze, one that observes from the edges, verbally and visually, articulating the respective spaces as historical testimony of the end of modernism. The desert consequently becomes a metaphor operating in a dual way, or in contradictory fashion; that is, it marks the end of modernism while pointing to the beginning of something new, namely, postmodernism. In his 2008 essay “A Landscape Without History” on an artwork composed of mirrored vessel arrangements by Josiah McElheny, Beck writes: “the landscape without shadow becomes a landscape without history. But as such, the work is deeply historical.”¹⁰ One can easily extend this observation about the simultaneous absence and presence of history to the desert.

The references to Jencks, Antonioni, and Banham form the background for a body of work by Beck titled *half modern, half something else* (2000–3), which includes the Iris print *half modern, half something*

8 Ibid., 358.

9 Ibid.

10 Martin Beck, “A Landscape Without History” (2008), in *Josiah McElheny: A Prism*, ed. Josiah McElheny and Louise Neri (New York: Rizzoli, 2010), 148.

else (Michelangelo Antonioni, *The Passenger*, MGM 1975, scene 4 [VHS version, photographic stills, index]) (2001). Antonioni’s film is a study of alienation and identity in a late modern context that begins in the vast desert of the Sahara. Beck’s print includes seven still images from a pan across an endless sand dune landscape that are arranged on a black background. The flatness of the landscape makes spatial perception difficult, which is further enhanced by the way Beck generated the stills: they are photographed from a VHS version of the film, thereby connecting the low definition of the magnetic image to the way Antonioni filmed the desert space. The lack of spatial depth and anchor points allows for shifting relationships between space and time (as well as technology) and disrupts conventional readings of representational space. The arrangement of the stills on the print highlights the fact that they belong to the film, that they composed a narrative sequence clarifying the source and the nature of the appropriation gesture as such. Part of this information can be found in the title of the work itself, whereas the montage of the images into a black backdrop suggests the cinematic mode of view. This mode of display becomes the object of inquiry, whereas each still image appears as a fragment belonging to a scene rather than a larger cultural artifact or structure. *half modern, half something else* (Michelangelo Antonioni, *The Passenger*, MGM 1975, scene 4 [VHS version, photographic stills, index]) presents a mode of looking and a mode of address, a specific shot or frontal perspective that negotiates proximity and distance, the foreground and the background, motif and backdrop with its subject of representation via repetition and difference. Just as in Benjamin’s interpretation of the photographic medium, mentioned at the beginning of the essay, in which he states that, by way of enlargement and close-up, photography can capture images that escape natural vision, this dialectic between proximity and distance—as set up by Beck as a guiding methodological principle—can open up (or pry apart) the infinite distinctions that negotiate the relations between history and form, detail and totality, the particular and the universal, past and present, and even modernism and postmodernism.

As an artist focused on the subject of history, Beck in his description of an artwork also reminds one of the distinction between the references themselves and history as such. History is not a text, but, in the end, can only be accessed through textual form, opening a space for interpretation, for rewriting and rereading through its traces: books, objects, materials, and artifacts. In Beck’s works, references are opened to our

gaze. Information comes alive in a spatialized and object-like manner, as if unpacking the reference allows for its liberation, turning history into a site for production. Fredric Jameson writes that in postmodern times “old-fashioned narrative or ‘realistic’ historiography became problematical, [and that] the historian should reformulate her vocation—not any longer to produce some vivid representation of History ‘as it really happened,’ but rather to produce the *concept* of history.”¹¹ However, it should not be forgotten that postmodernism itself was the realm of history’s liberation from a disciplinarian regime, opening it to a free zone, where the decline of grand and master narratives allowed for a plurality of perspectives. This plurality in relation to history was, as such, a feature of the postmodern condition itself. In an essay written in 1998, Beck points out what seems key to making this discourse productive: “Instead of separating good historicity from bad historicism, the focus can be directed to their interrelated implications on the functions and usages of history.”¹² About a decade later, Beck comments on his earlier statement:

I have argued elsewhere that one of the pitfalls of artists referring to (design) history lies in the processes of decontextualization and recontextualization—processes that necessarily occur when history is negotiated in art practices. The critique I articulated differentiated between modes of productivity that an engagement with history can generate and how those modes can either immobilize history as surface or allow for a more complex understanding of the present.¹³

In a quasi-dialectical contradiction, the essay continues with an example of how “immobiliz[ing] history as surface” can generate illuminating insights.¹⁴ Beck introduces, again, the surface as a double-edged term: from the promise of endless surfaces to the meaning of surface in post-

11 Fredric Jameson, “Periodizing the 60s,” in *The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986, Volume 2, Syntax of History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 180.

12 Martin Beck, “On Formatting History: stored and exhibited” (1998), in *Critical Condition*, 253.

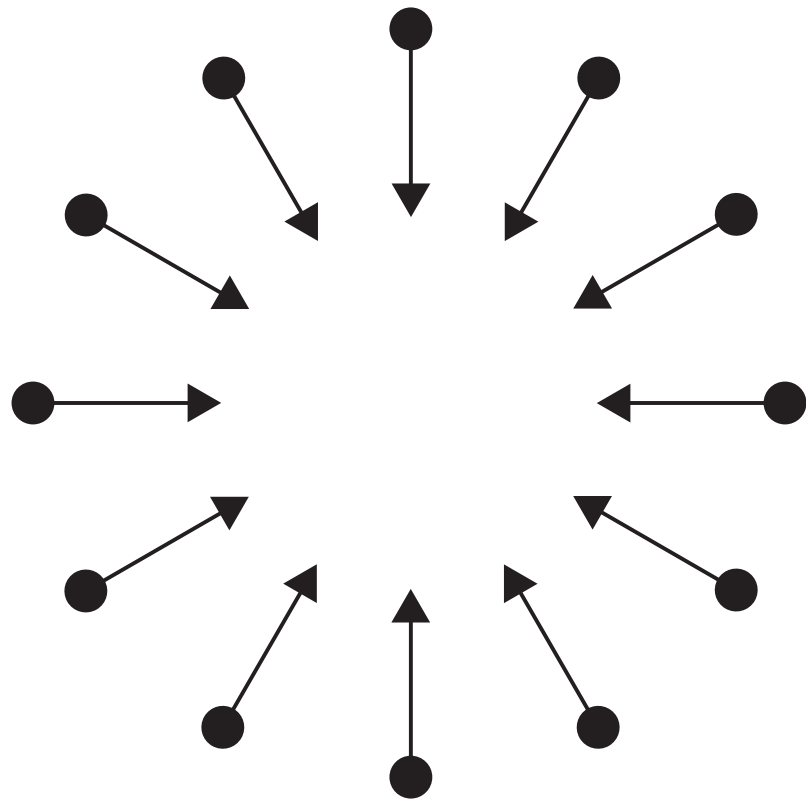
13 Beck, “A Landscape Without History,” 146.

14 Beck is making the argument in relation to Josiah McElheny’s sculpture *Endlessly Repeating Twentieth Century Modernism* (2007).

modern ideology—superficial or even banal, or opposed to the depth of modern forms. Beck’s artistic practice cannot be seen in isolation from the multitude of prevailing historicist approaches within art and contemporary culture. What matters is to determine what distinguishes his work from those same trends. Historicity and historicism are, culturally, topical again. But just as late modern criticism gave way to postmodern play, many contemporary cultural artifacts boast such an amazing deployment of unbiased analysis and evaluation that the revolutionary potential ascribed to the encounter with the historicity of forms has been inverted; whereas once the revelation within the ideologies was gained through genealogical analysis, now it is the over-historicity of all texts that keeps us busy.

In addition to negotiating historical narratives and references, Beck’s work also investigates the function of form and the processes of form making to a degree that speaks of an artistic aspiration toward an ecology (as well as an economy) of form. In an elegant and distilled way, his work not only reveals but actively makes visible the coded inscriptions embedded in the details of the work. By ecology of form, I mean, firstly, the search for an effective combination of materials, media, and techniques that can generate a form, and secondly, a content-driven functionalism and pragmatism applied to them. This ecology emphasizes the potentiality of form with regard to possible usage. I am not referring to a type of production that relies on pure imagination or ungrounded inventiveness, which always run the risk of producing obsolete, decorative, or retrograde forms; rather, it is an economy that is informed by and interacts with the technical inventions that run through art, design, and architecture. The way Beck distills and integrates the material qualities of his references and source materials into his artworks makes us look closely at our most immediate environment. And such a close-up view reveals an ecology of form that is highly economical: each work seems to only expose those features that are essential for the work to communicate and be an aesthetic artifact. But the more austere the artwork appears, the more its details start to speak. What the close-up reveals is a high degree of specificity of how form and content interact—to the point that it precludes stylistic analogies, or *produits dérivés* made to fulfill the art market. What unifies the work is a methodology independent of the particularities of style. Form is thus reclaimed in a contextual relationship with history and the social.

In Martin Beck's practice, methodology is the mediating device for cognition, and form is the figure of a vanishing mediator between proximity and distance, modernity and postmodernity, and past and present. The close-up view and the focus on detail can inform us about the nature of this totality only at the price of outlining its opposite: the view from above. Both points of view enable us, the audience, to look back in a renewed way, as if looking through Benjamin's historical camera, and being able to choose the perspective, the angle, and the focus.



Historicité et forme

Peio Aguirre

Dans le contexte de la photographie, on entend par gros plan une image qui encadre étroitement la chose examinée, parfois au point de révéler des aspects qui passeraient inaperçus dans une prise de vue ordinaire. L'histoire de la photographie reflète l'évolution des divers modes de perception visuelle, de la vue à vol d'oiseau et du plan panoramique aux premières photographies aériennes et aux images satellites de Google Earth, et des avancées en photographie microscopique à l'invention du gros plan, dont les effets de défamiliarisation par rapport au sujet ont caractérisé la microscopie du XIX^e siècle ainsi que le cinéma d'avant-garde et la photographie de la période moderne. Walter Benjamin affirme que « [la reproduction technique] peut [...] mettre en évidence par la photographie des aspects de l'original qui ne sont accessibles qu'à la lentille ajustable et à ses angles de vue arbitraires et privilégiés, mais pas à l'œil humain¹ ». Ce processus pourrait-il s'appliquer à un regard ou à une vue photographique historique, dont le point de vue varierait selon la longueur focale de la lentille utilisée ?

La façon dont le passé constitue notre présent et dont ses ruines peuvent tenir lieu de plan pour des futurs possibles est un thème récurrent dans le travail de Martin Beck. Des épisodes particuliers tirés de l'histoire du design et de l'architecture constituent souvent les points de départ de ses œuvres et de ses expositions, qui traitent à la fois du contenu et de la forme relativement à notre vision de l'histoire. Par conséquent, la manière de voir les choses et de les aborder devient un élément essentiel dans la façon dont ses œuvres communiquent. La question de la forme (ou plutôt des formes) et de ses interactions

¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011, p. 20.

avec l'histoire est donc le sujet du regard en gros plan que nous porterons dans le texte qui suit sur certaines des œuvres de Beck.

La forme existe en tant que fait social. Les formes sont des abstractions concrètes (pour peu qu'un tel paradoxe puisse exister dans l'univers des idées) et constituent notre environnement immédiat, des mégastructures aux objets du quotidien, des effets de surface aux images de marque qui s'immiscent furtivement et inexorablement dans notre subconscient. Les formes agissent comme des interfaces dans les structures de communication qui nous affectent quotidiennement. Si elle est tributaire de la géographie et du style, la forme est néanmoins d'abord et avant tout une catégorie historique. Les formes ne sont pas issues de la génération spontanée, pas plus qu'elles ne peuvent survivre en étant coupées du passé. Elles s'enracinent plutôt dans des continuités historiques et dépendent des conditions des échanges intergénérationnels. Les œuvres de Beck se concentrent sur les types de formes qui sont générées dans les moments de transformation historique et sur la façon dont elles le sont, plus particulièrement au cours de la période de transition entre la modernité et la postmodernité, d'où ont émergé les changements sociaux, économiques et culturels qui ont engendré la société de consommation centrée sur l'information que nous connaissons aujourd'hui. C'est la transition entre le moderne et le postmoderne qui nous intéresse ici – plutôt que les moments forts du modernisme classique ou du haut modernisme, ou du revivalisme postmoderne des années 1980 –, parce qu'un grand nombre des œuvres et des expositions de Beck portent sur les processus de distanciation par rapport à la modernité proprement dite. Ses recherches ont pour point de départ des événements et des projets caractéristiques d'une période qui est parfois désignée comme celle du modernisme tardif, au cours de laquelle une critique du modernisme a été formulée et où foisonnaient les aspirations utopiques et les promesses d'un avenir différent; cette période a ouvert la porte à ce que nous appelons aujourd'hui le postmodernisme².

Ce qui importe dans le travail de Beck, c'est la façon dont les formes définissent le social et dont le social définit les formes. L'approche de l'artiste semble comporter deux aspects: la mise en forme d'une part

² Si l'on semble actuellement vouloir trouver un nouveau terme pour désigner la condition de la présente époque (l'étiquette de postmoderne semblant désuète et démodée), il est dorénavant devenu possible de périodiser le modernisme et le postmodernisme ou de les ancrer solidement dans un continuum historique.

et l'historicisation d'autre part, mais simultanément et pour un même objet. Pour Beck, la forme n'est pas un objet de spéculation, mais le résultat d'une méthodologie intuitive consistant à porter un regard sur des récits historiques à partir d'une position ouverte et précise dans le but de faire ressortir la relation entre le social et la forme, tout en laissant un modernisme critique poindre à l'horizon lointain.

Proximité et distance

L'attention particulière que porte Beck aux pratiques de design et d'architecture des années 1950 et 1970 (plutôt que, disons, à l'art) n'est pas sans importance, car c'est dans ces domaines que le programme idéologique du modernisme et son messianisme utopique ont été testés puis contestés dans sa critique; ce sont ces domaines qui ont été, plus que d'autres, remis en question par les exigences de la production de masse, les problèmes liés au développement urbain et les progrès de la technologie. L'utopie moderne était critiquée, en même temps que l'utopisme brillait de tous ses feux. Vues de notre époque, les années 1960 sont la décennie de l'exubérance imaginative et de l'ouverture. L'enjeu central était l'idée que nous nous faisons alors du futur, c'est-à-dire de ce qui est aujourd'hui notre présent.

L'œuvre de Beck intitulée *Rumor (June 14, 1969)* (2002) fait ressortir le contraste entre l'adhésion de cette décennie à l'idéologie moderne, la critique de l'autoritarisme moderniste et la naissance d'une contre-culture qui contestait les normes sociales prédominantes. *Rumor (June 14, 1969)* est constituée de trois photographies encadrées dont chacune s'accompagne d'une bibliographie transférée directement au mur. Chacune des photographies cadre, à partir d'une distance particulière, une portion de la façade en béton nervuré du Art and Architecture Building de la Yale University, à New Haven, Connecticut. Les références bibliographiques font état de la réception médiatique dont l'édifice a fait l'objet pendant plus de quatre décennies. Conçu par Paul Rudolph, doyen de la Faculté d'architecture de Yale à l'époque, et terminé en 1963, l'édifice a été au centre de nombreux débats dès son inauguration. Le style de Rudolph se caractérise par des formes monolithiques empreintes d'une puissante qualité sculpturale; il reflète et pousse plus loin les idées des maîtres modernistes tels que Le Corbusier, Frank Lloyd Wright et Louis Kahn. Si cette volonté de Rudolph d'unir, dans la forme d'un seul édifice, les disciplines de l'art, de l'architecture, du design et de

l'urbanisme a propulsé le projet, elle a également suscité des divisions et des insatisfactions. L'esthétique brute du bâtiment ainsi que sa fonctionnalité controversée ont attiré la contestation peu de temps après l'ouverture de l'école.

Les trois bibliographies qui font partie de *Rumor (June 14, 1969)* rendent compte du débat intellectuel auquel le bâtiment a été mêlé au fil du temps, de l'enthousiasme initial rempli d'attentes qui a accueilli la création de l'édifice, alors considéré comme une œuvre architecturale visionnaire, au rôle de bouc-émissaire qu'on lui a attribué dans les débats sur les raisons pour lesquelles «l'architecture moderne ne fonctionne pas³», au lendemain de l'incendie supposément allumé par des étudiants en colère le 14 juin 1969, qui a détruit une partie de son espace intérieur, à sa réhabilitation et sa réintégration, au cours des décennies suivantes, dans le canon des chefs-d'œuvre l'architecturaux du XX^e siècle. Le travail de Beck contient les germes d'une périodisation dans la façon dont il établit des liens entre un procédé esthétique formel et ce qui, en historiographie, est vu comme un outil de légitimation, à savoir la bibliographie. Les photographies montrent la surface nervurée de la façade en béton captée à partir de trois distances différentes, transformant les cadrages photographiques que sont le gros plan, le plan rapproché et le plan d'ensemble en un procédé métaphorique: tant l'architecture que le *zeitgeist* qui en résulte peuvent être vus de près ou de loin, au choix. Cette façon d'aborder le sujet confère au regardeur une responsabilité: c'est à lui qu'il revient d'interroger cet entrecroisement de références historiques en relation avec la surface à la fois hyperréaliste et abstraite de l'édifice.

Rumor (June 14, 1969) peut aussi être vue dans une optique rhétorique comme un jeu entre la répétition et la différence. Même s'il est jumelé à une image, le texte ne joue pas le rôle d'une légende ou d'une note bibliographique au bas d'une page. La présentation combinant une photographie encadrée et un texte transféré directement au mur entraîne une remise en question de la logique de subordination qui sous-tend la relation traditionnelle entre image et texte (l'un illustrant l'autre). Sans le texte, la photographie, même si elle intrigue en tant qu'image, se dérobe à toute reconnaissance immédiate et demeure décidément

3 L'ouvrage de Peter Blake, intitulé *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Boston, Little Brown, 1977, présente le Art and Architecture Building comme un des exemples du présumé échec du modernisme. Ce livre constitue aussi l'une des entrées bibliographiques figurant dans *Rumor (June 14, 1969)*.

opaque. Sans l'image, la bibliographie semble extraite de recherches universitaires en architecture. L'œuvre elle-même, toutefois, ne se résume ni à l'un, ni à l'autre. *Rumor (June 14, 1969)* interroge plutôt ce dualisme à la lumière des méthodologies historiographiques. L'image et le texte interagissent toujours en relation avec un arrière-plan, et l'arrière-plan, dans ce cas, est un mur. Le mode de présentation et l'architecture de la galerie où l'œuvre est exposée sont donc des composantes importantes de l'œuvre elle-même. Ils prolongent les interactions entre répétition et différence en les plaçant dans un cadre contextuel plus vaste.

Cette concurrence particulière entre image et texte suggère encore une autre division, qui s'enracine dans une certaine tradition formaliste: la séparation entre forme et contenu, à laquelle l'arrière-plan mural fournit un espace de négociation et de résolution. Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, les connotations négatives attribuées au formalisme en sont venues à refléter une dénonciation de l'excès (de la forme) au détriment du contenu. Ici, toutefois, le formalisme joue plutôt le rôle d'un outil de déconstruction qui génère du sens. Dans *Rumor (June 14, 1969)*, la vue photographique historique mentionnée précédemment exerce son action de façon délibérée, comme si chaque photographie de la même surface nervurée révélait un récit historique différent qui dépendrait à la fois du point de vue de l'historien *et* de celui du regardeur. L'œuvre suggère que notre perception des événements passés est influencée par le poids de comportements et d'habitudes sédimentaires. Au lieu de construire une seule image ou un récit univoque, l'artiste offre une complexité d'histoires et de points d'entrée: une image qui n'est pas située à mi-chemin entre proximité et distance, mais qui occupe plutôt les deux positions en même temps. Ainsi, *Rumor (June 14, 1969)*, en plus de constituer une œuvre qui dépeint ou représente le passé dans l'optique du présent, renvoie à une ontologie du procédé technique qui l'a générée et aux conditions liées à la photographie même, à savoir la question de son objectivité et de sa valeur de vérité.

Les significations inscrites dans *Rumor (June 14, 1969)* sont en grande partie liées à la façon dont la façade nervurée est montrée dans les photos, comme si cette composante, plus que tout autre élément architectural comme la structure ou le volume, pouvait rendre compte des idéologies de toute une époque, de ses modes de pensée, de sa nouvelle relation au temps, et ainsi de suite. D'un point de vue indicial (*forensic*), la surface, en raison de sa qualité épidermique, devient un concentré de la violence latente associée à la philosophie architecturale de l'édifice.

De plus, la rumeur voulant que l'incendie de 1969 fût d'origine criminelle fait de cette surface le point focal de l'expression du mécontentement étudiant. La question de la surface s'inscrit aussi en quelque sorte dans l'esprit du temps, où prédominaient notamment l'idée d'une surface infinie et celle de la projection des attentes et des promesses sur les surfaces lisses de la sculpture minimaliste. D'une certaine manière, cette projection prolonge, de façon épisodique, la conception utopique de la continuité temporelle et spatiale. Au cours de cette même période a eu lieu un détournement de sens, la géométrie cartésienne et la grille linguistique de l'espace architectural moderne ayant également ouvert la porte à l'appropriation critique et à la cannibalisation; la surface infinie et quadrillée est ainsi devenue le théâtre du radicalisme anti-autoritaire que l'on trouve dans les dessins exprimant la puissante vision architecturale d'Archigram, dans le projet *Supersurface* de Superstudio et dans *No-Stop City* d'Archizoom⁴. En revanche, la surface sans apprêt et rugueuse, mais également vulnérable de l'édifice de Rudolph évoquait de façon complexe les principes des maîtres modernes et les valeurs de hiérarchie, de domination, de contrôle et de masculinité qui y étaient associées. La surface, souvent dénigrée parce que considérée comme un synonyme de superficialité et d'absence de contenu, se révèle ici une importante source de création de sens.

Dans *Rumor (June 14, 1969)*, la forme devient le canal par lequel le contenu historique est communiqué ou par lequel les traces de l'historicisme se fondent à son code interprétatif fondamental, à savoir la forme. La surface nervurée de l'œuvre architecturale de Rudolph devient la marque la plus reconnaissable d'un environnement créé par l'homme

4 Beck a abordé ces projets à plusieurs reprises dans son travail. Voir l'exposition qu'il a présentée en collaboration avec Julie Ault, *Outdoor Systems, indoor distribution*, à la galerie Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (2000), décrite dans la publication du même nom, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 2000. Voir aussi le projet de Beck intitulé «*an image-guide: the final attempt of design to act as the 'projection' of a society no longer based on work (and on power and violence, which are connected with this), but an unalienated human relationship*», présenté dans le cadre des expositions *Why Pictures Now* au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2006) et *Archaeologies of the Future* (2007) à la Sala Rekalde, Bilbao (cette dernière est documentée dans l'ouvrage *Archaeologies of the Future*, sous la dir. de Peio Aguirre [Frankfort, Revolver, 2008]). Beck et Ault ont travaillé de nouveau à partir d'une œuvre d'Archizoom à l'occasion de leur contribution à la 29^e Biennale de São Paulo (2010), où ils ont présenté *No-Stop City High-Rise*.

qui exige de nous, habitants du présent, un travail supplémentaire de décodage et de déchiffrement. La pratique de Beck s'appuie sur la possibilité de créer une forme à partir du diagnostic d'une réalité donnée qui émerge des catégories et des méthodologies inhérentes à cette réalité. C'est ce qui la distingue des approches artistiques dont la nouveauté provient exclusivement de leur contenu social et politique. La réponse aux connotations négatives associées au formalisme qui peuvent causer une tension dans la relation entre la forme et le contenu d'une œuvre d'art pourrait résider dans l'historicité de la forme elle-même, ou dans les significations cachées de formes et de structures qui comportent leur propre interprétation. Cette historicité de la forme se retrouve dans une pratique axée sur le détail. Le titre de l'exposition présentée par Beck en 2007 à l'Orchard Gallery, à New York, *The details are not the details*, confère une agentivité programmatique aux détails en tant que tels. Les détails sont de minuscules points nodaux qui peuvent mener résolument vers des perspectives plus vastes et élargir la portée de la réflexion; ils constituent des notes de bas de page qui renvoient à des structures et des œuvres de plus grande envergure, à des significations réprimées sous forme condensée qui ont le potentiel de faire voler en éclats les vues monolithiques des récits modernistes. Par les manipulations techniques et le recours au détail, les échelles micro et macro de la vue photographique historique sont réunis, faisant du principe médiateur de transformation le facteur distinctif dans l'établissement d'une relation entre le passé et le présent.

À ce stade, il devient impossible d'éviter la question du médium artistique. Si la forme est toujours une catégorie historique, alors le médium est lui aussi défini par l'histoire de son évolution. Quel est donc le point d'intersection entre une telle vision de la forme et le médium choisi pour formuler une réflexion historique? Les médias, dans le travail de Beck, sont toujours plus que des manifestations physiques; ils sont aussi le résultat de règles et de structures qui peuvent caractériser différentes œuvres et différents supports matériels. Dans ce contexte, la question de la proximité par opposition à la distance en photographie dépasse le simple enjeu technique de la longueur focale. Toute personne qui prend une photographie sait que la distance spatiale n'est que l'un des facteurs qui affectera l'image résultante; il s'agit d'une catégorie relative, car de nombreuses lentilles photographiques peuvent moduler cette distance grâce au zoom avant ou arrière. L'utilisateur peut aussi décider s'il veut effectuer une mise au point à l'avant ou à l'arrière-plan

de l'image. Ainsi, les photographies présentées par Beck dans *Rumor (June 14, 1969)* proposent que la lentille soit à la fois un mécanisme technique et un sujet en tant que tel. Le mouvement vers l'avant et vers l'arrière établit un lien entre la fonction de la mise au point, qui est de rendre l'image lisible, et le point de vue du photographe.

Rendre les surfaces

La tension entre la grille en tant qu'ordonnatrice de la modernité et l'ouverture spatiale associée à la surface dans les années 1960 trouve sa matérialisation parfaite dans l'image du désert, motif qui revient à plusieurs reprises dans le travail de Beck. D'un point de vue moderniste, le désert est un espace vide, le degré zéro, un non-lieu dénué d'histoire à partir duquel on peut recommencer... l'histoire. Dans un essai écrit en 2000, Beck établit un lien entre la transition du modernisme au postmodernisme et un traitement particulier de l'histoire en tant que surface de projection, en illustrant cette thèse au moyen de trois études de cas portant sur des œuvres remontant aux années 1970⁵. Le livre de Charles Jencks intitulé *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) trace la chronique de l'émergence d'une architecture postmoderne au lendemain de «la mort de l'architecture moderne», symbolisée par la démolition, en 1972, du complexe d'habitation Pruitt-Igoe conçu par Minoru Yamasaki, à St. Louis⁶. Selon Beck, la lecture de l'architecture postmoderne proposée par Jencks fait état d'une nouvelle spatialité qui part du périmètre, à la différence de l'espace moderne, dont l'organisation va du centre vers l'extérieur. La distance et la proximité sont continuellement négociées, «[...] et en tant que condition spatiale essentiellement définie par une tentative d'approximation, cet espace [...] devient une surface de projection⁷». La seconde œuvre à laquelle Beck fait référence dans son essai est le film de Michelangelo Antonioni, *Profession: Reporter* (1975). Dans

5 Martin Beck, «Projektionsflächen», *Springerin* VI, 1, 2000. Une traduction anglaise de cet article a été publiée sous le titre «Projection Surfaces», dans Julie Ault et Martin Beck, *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*, sous la dir. de Marius Babias et Florian Waldvogel. Essen, Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003.

6 Voir Martin Beck, *half modern, half something else (Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh editions)*, Vienne, Montage, 2003. Le livre contient une entrevue avec Charles Jencks menée par Martin Beck.

7 Beck, «Projection Surfaces», p. 355.

ce film, le réalisateur utilise sa caméra pour construire un espace qui, «sans représenter directement l'architecture, est hautement architectural», où les «espaces désertiques [deviennent] des surfaces de projection sans perspective, et où les masses de sable indéfinies – ou devenues indéfinissables – deviennent les restes non identifiables d'une architecture en voie de dissolution⁸». La troisième étude de cas que l'on trouve dans l'essai porte sur le livre *Scenes in America Deserta* (1982) du critique et historien de l'architecture Reynier Banham, qui, fasciné par le sud-ouest américain, a exploré les qualités spatiales du désert de Mojave et d'autres déserts de la région au cours des années 1970. Beck soutient que «dans *America Deserta*, Banham décrit l'espace à partir de ses confins, tandis que le «vrai espace» du désert demeure une surface de projection⁹».

Ces trois réflexions peuvent être lues comme un compendium sur la relation entre forme et contenu qui trouve son équivalent dans la dialectique entre modernisme et postmodernisme. Jencks formule une critique du modernisme en abordant la crise du fonctionnalisme, et la recherche de ce qui est excentré ou métaphorique, ou de l'ornement; les films d'Antonioni commentent l'aliénation de l'homme moderne; en sa double qualité d'étudiant de Nikolaus Pevsner, l'un des premiers critiques de l'architecture moderne, et de directeur de la thèse de doctorat de Jencks sur le postmodernisme, Banham occupe une position de médiateur. Les trois auteurs adoptent chacun un type différent de regard, qui observe de la périphérie, et présentent verbalement et visuellement les différents espaces comme des témoignages historiques de la fin du modernisme. Le désert devient par conséquent une métaphore qui opère de deux façons ou de manière contradictoire, c'est-à-dire qu'il marque la fin du modernisme tout en signalant le début de quelque chose de nouveau, à savoir le postmodernisme. Dans son essai de 2007 intitulé «A Landscape Without History», qui porte sur une œuvre de Josiah McElheny composée d'un arrangement de récipients reflétés dans un miroir, Beck écrit: «[...] le paysage sans ombrages devient un paysage sans histoire. Mais l'œuvre devient par le fait même profondément historique¹⁰.» On pourrait aisément appliquer au désert cette observation à propos de l'absence et de la présence simultanées de l'histoire.

8 *Ibid.*, p. 358.

9 *Ibid.*

10 Martin Beck, «A Landscape Without History» (2008), dans *Josiah McElheny: A Prism*, sous la dir. de Josiah McElheny et Louise Neri, New York, Rizzoli, 2010, p. 148.

Les références à Jencks, Antonioni et Banham forment l'arrière-plan d'un corpus d'œuvres créées par Beck, intitulé *half modern, half something else* (2000–2003), qui comprend l'épreuve Iris sur papier *half modern, half something else (Michelangelo Antonioni, The Passenger, MGM 1975, scene 4 [VHS version, photographic stills, index])* (2001). Étude sur l'aliénation et l'identité dans le contexte de la fin de l'ère moderne, le film d'Antonioni s'amorce dans le vaste désert du Sahara. L'épreuve réalisée par Beck comprend sept plans fixes disposés sur fond noir qui sont tirés d'une prise de vue panoramique balayant une immense dune de sable. L'absence de relief du paysage rend la perception spatiale difficile, impression qui est accentuée par la méthode employée par Beck pour obtenir les photos: elles ont été prises à partir d'une version VHS du film; une correspondance est ainsi établie entre la basse définition de l'image magnétique et la façon dont Antonioni a filmé l'espace désertique. L'absence de profondeur de champ et de tout point d'ancrage permet l'émergence de relations changeantes entre l'espace et le temps (ainsi qu'avec la technologie) et perturbe la lecture conventionnelle de l'espace représentationnel. La disposition des images sur l'épreuve met en relief le fait qu'elles appartiennent au film et qu'elles sont les composantes d'une séquence narrative, ce qui clarifie la source des images et la nature du geste d'appropriation dont elles découlent. Cette information peut être en partie obtenue à partir du titre de l'œuvre elle-même, tandis que le montage des images sur fond noir suggère un mode de vision cinématographique. La disposition devient l'objet d'analyse, chaque photo de plateau apparaissant comme le fragment d'une scène plutôt que d'une structure ou d'un artefact culturel plus large. *half modern, half something else (Michelangelo Antonioni, The Passenger, MGM 1975, scene 4 [VHS version, photographic stills, index])* présente une façon de regarder et d'aborder le sujet représenté, une prise de vue particulière ou un plan frontal qui négocie avec ce sujet proximité et distance, avant et arrière-plan, motif et toile de fond par la répétition et la différence. Tout comme le dit Benjamin à propos du médium photographique dans sa remarque citée au début de l'essai, où il affirme qu'au moyen de l'agrandissement et du ralenti, la photographie peut fixer des images qui échappent à l'optique naturelle, cette dialectique entre proximité et distance – installée par Beck en tant que principe méthodologique de base – peut ouvrir (ou décortiquer) les distinctions infinies qui marquent les relations entre l'histoire et la forme, le détail et la totalité, le particulier et l'universel, le passé et le présent et même le modernisme et le postmodernisme.

En tant qu'artiste dont l'histoire est le sujet de prédilection, Beck, dans sa description d'une œuvre d'art, rappelle la distinction entre les références et l'histoire elle-même. L'histoire n'est pas un texte, mais ne peut au bout du compte être accessible que sous forme textuelle, ce qui ouvre un espace à l'interprétation, à la réécriture et à la relecture à partir de diverses traces: les livres, les objets, les matériaux et les artefacts. Dans les œuvres de Beck, les références sont exposées à notre regard. L'information prend vie de façon spatialisée et à la manière d'un objet, comme si le fait d'exposer la référence permettait sa libération en transformant l'histoire en un lieu de production. Fredric Jameson écrit qu'à l'ère postmoderne, «les récits traditionnels ou l'historiographie "réaliste" sont devenus problématiques, et [que] l'historien ferait bien de repenser sa vocation, laquelle devrait non plus consister à produire une représentation vibrante de l'histoire "comme elle s'est vraiment déroulée", mais plutôt à produire un *concept* de l'histoire¹¹». Toutefois, il ne faudrait pas oublier que le postmodernisme lui-même a été un moment de l'histoire où celle-ci s'est libérée d'un régime marqué par la discipline et ouverte à une zone de liberté, et où le déclin des grands récits autorisait une pluralité de points de vue. Cette pluralité par rapport à l'histoire est une caractéristique de la condition postmoderne elle-même. Dans un essai écrit en 1998, Beck soulève un aspect qui semble essentiel pour rendre ce discours productif: «Au lieu de séparer la bonne historicité du mauvais historicisme, on pourrait se concentrer sur leurs implications interreliées sur les fonctions et les usages de l'histoire¹².» Environ une décennie plus tard, Beck apporte le commentaire suivant à cette déclaration antérieure:

J'ai soutenu ailleurs que l'un des pièges qui guettent les artistes qui se réfèrent à l'histoire (du design) réside dans les processus de décontextualisation et de recontextualisation, processus qui surviennent nécessairement lorsque l'histoire est négociée dans les pratiques artistiques. La critique que j'ai formulée établissait une distinction entre les modes de productivité qu'un travail sur l'histoire peuvent générer et la façon dont ces modes

11 Fredric Jameson, «Periodizing the 60s», dans *The Ideologies of Theory: Essays 1971–1986, Volume 2, Syntax of History*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 180.

12 Martin Beck, «On Formatting History: stored and exhibited» (1998), dans *Critical Condition*, p. 253.

peuvent immobiliser l'histoire en tant que surface ou permettre une compréhension plus complexe du présent¹³.

L'essai se poursuit sur une contradiction quasi dialectique, l'auteur donnant un exemple expliquant comment le fait d'«immobiliser l'histoire en tant que surface» peut générer des réflexions éclairantes¹⁴. Beck décrit, encore une fois, la surface comme un terme à double tranchant, de la promesse de surfaces infinies à la signification que lui attribue l'idéologie postmoderne: superficielle ou même banale, ou contraire à la profondeur des formes modernes. La pratique artistique de Beck ne peut être vue isolément de la multitude d'approches historicistes que l'on rencontre couramment au sein de la culture artistique et contemporaine. Ce qui importe, c'est de déterminer ce qui distingue son travail de ces tendances. L'historicité et l'historicisme sont, culturellement, de nouveau d'actualité. Mais tout comme la critique de la fin de l'ère moderne a donné lieu au jeu postmoderne, de nombreux artefacts culturels contemporains présentent aujourd'hui un tel déploiement d'analyses et d'évaluations impartiales que le potentiel révolutionnaire attribué à la rencontre avec l'historicité de la forme a été inversé; alors que jadis, les révélations que recelaient les idéologies étaient obtenues par l'analyse généalogique, c'est maintenant le trop-plein d'historicité des textes qui accapare notre attention.

En plus de négocier des récits et des références historiques, le travail de Beck explore la fonction de la forme et les processus de fabrication de celle-ci à un degré qui témoigne d'une aspiration artistique à une écologie (ainsi qu'à une économie) de la forme. D'une façon élégante et distillée, son travail non seulement révèle, mais rend activement visibles les inscriptions codées imbriquées dans les détails des œuvres. Par écologie de la forme, j'entends, premièrement, la recherche d'une combinaison efficace de matériaux, de médias et de techniques pouvant générer une forme, et deuxièmement, un fonctionnalisme et un pragmatisme axés sur le contenu et appliqués à ces ingrédients. Cette écologie met l'accent sur la potentialité de la forme, sur ses usages possibles. Je ne parle pas ici d'un type de production qui s'appuie sur l'imagination pure ou sur une inventivité dénuée de fondement,

13 Martin Beck, «A Landscape Without History», p. 146.

14 Martin Beck formule cet argument en faisant référence à la sculpture de Josiah McElheny intitulée *Endlessly Repeating Twentieth Century Modernism* (2007).

lesquelles risquent toujours de générer des formes dépassées, décoratives ou rétrogrades; il s'agit plutôt d'une économie qui porte la marque des inventions techniques qui traversent l'art, le design et l'architecture et entrent en interaction avec elles. La façon dont Beck distille et intègre à ses œuvres les qualités matérielles de ses références et de ses sources matérielles nous incite à examiner de près notre environnement le plus immédiat. Et un regard d'aussi près révèle une écologie de la forme qui est hautement économique: chaque œuvre semble n'exposer que les caractéristiques qui sont essentielles pour qu'elle puisse communiquer et constituer un artefact esthétique. Mais plus une œuvre d'art paraît austère, plus ses détails deviennent parlants. Ce que le gros plan donne à voir est un degré élevé de spécificité relativement au mode d'interaction entre la forme et le contenu, au point d'interdire les analogies stylistiques ou la création de produits dérivés conçus pour satisfaire le marché de l'art. Ce qui unifie l'œuvre, c'est une méthodologie indépendante des particularités du style. La forme se voit donc réappropriée dans une relation contextuelle avec l'histoire et le social.

Dans la pratique de Martin Beck, la méthodologie est le mécanisme médiateur de la cognition et la forme constitue un médiateur évanescent entre proximité et distance, modernité et postmodernité, passé et présent. La vue en gros plan et la focalisation sur les détails peuvent nous informer sur la nature de cette totalité seulement au prix d'une présence en filigrane de son contraire: la vue en plongée. Ces deux points de vue nous permettent, à nous l'auditoire, de regarder en arrière avec un œil neuf, comme à travers la vue photographique historique de Benjamin, en choisissant le plan, l'angle et la mise au point.

Right / Ci-contre : *Painted Side Up*, 2010.

Following spread, floor, wall / Double-page suivante,
au sol, au mur : *Sculpture*, 2008 ; *Directions*, 2010.



Head north on Ashbury St toward Page St — go 0.1 mi
Turn right at Oak St — go 1.3 mi
Turn right at Octavia Blvd — go 0.2 mi
Merge onto US-101 S via the ramp to I-80 — go 0.8 mi
Take the exit onto I-80 E toward Bay Bridge/Oakland — go 7.4 mi
Take the exit onto I-580 E toward CA-24/Hayward/Stockton — go 63.1 mi
Merge onto I-5 S — go 167 mi
Take exit 278 for CA-46 toward Lost Hills/Wasco — go 0.4 mi
Turn left onto CA-46/Paso Robles Hwy — go 25.4 mi
Merge onto CA-99 S toward Bakersfield — go 20.5 mi
Take exit 24 to merge onto CA-58 E toward Tehachapi/Mojave — go 126 mi
Merge onto I-15 N via the ramp to I-40/Las Vegas — go 4.5 mi
Keep right to take I-40 E toward Needles — go 672 mi
Take exit 159C onto I-25 N toward Santa Fe — go 253 mi
Take exit 18 for El Moro Rd — go 0.2 mi
Turn right at County Rd-32/El Moro Rd — go 0.2 mi
Turn right at Freedom Rd — go 0.3 mi
Turn right at Liberty Dr — go 479 ft



Right/Ci-contre: *Abstracta*, 2009.



Left and following spread / Ci-contre et double-page
suivante: *Turn Take Merge*, 2011.



Right and following spread, stills from /Ci-contre
et double-page suivante, images tirées de: *Turn Take
Merge*, 2011.

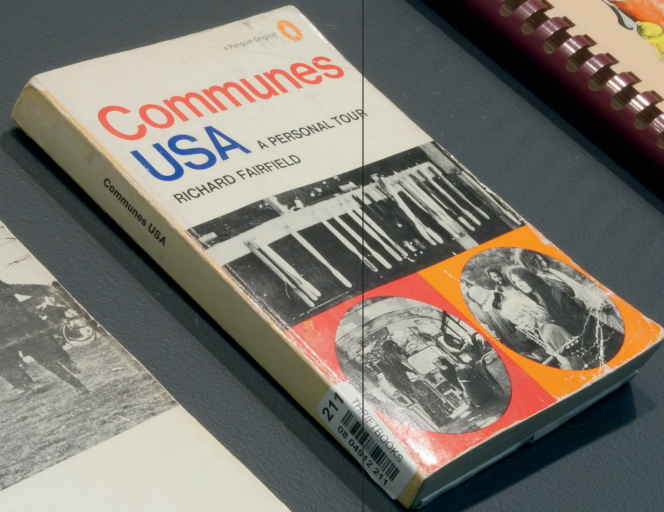
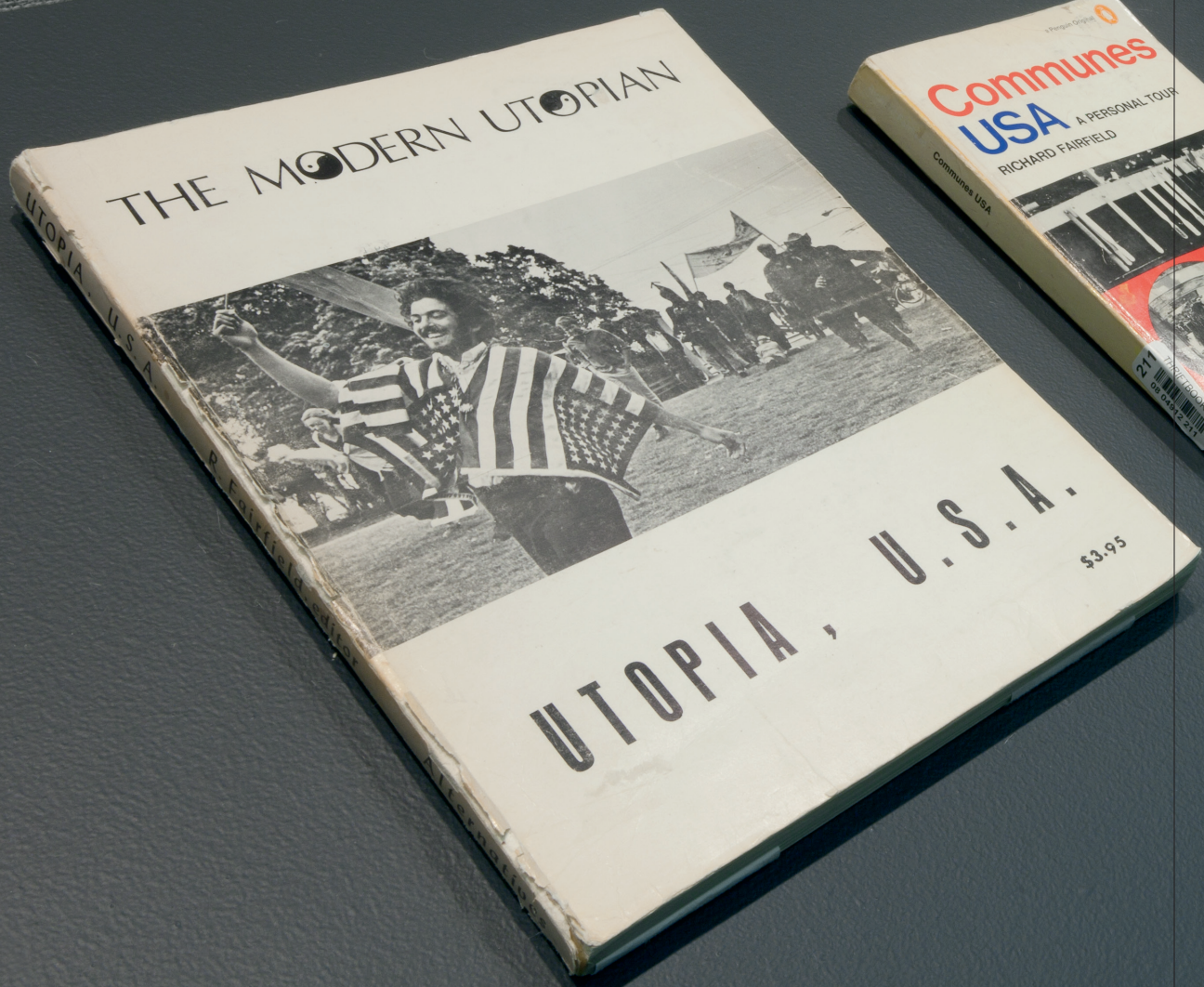




Right / Ci-contre: *Group*, 2012.

Following spread / Double-page suivante:
Incomplete Parts (version), 2012.







Left, burlap wall cover for /Ci-contre, panneaux de
toile de jute pour : *Incomplete Parts (version)*, 2012.

Following spread, view of the exhibition / Double-page
suivante, vue de l'exposition : *the particular way in
which a thing exists*, 2012.



Right/Ci-contre: *Painted Side Up*, 2010.





We dismantle abandoned bridges...., 2012.

A Is about Longing, B Is about Mourning

Manuela Ammer

“Think of this exhibit as a space of conflict.” “Can there be a diagram of gazes?” “A is about longing, B is about mourning.” This is how Martin Beck speaks about artworks and exhibitions, his own and those of others. Decidedly, Beck’s approach to making (and looking at) art is based not on the idea of form administering content, but rather—to use a contradictory image—on the notion of a theatre of operations involving affective labour. Display, in this sense, concerns more than picking the “appropriate” medium, material, or colour; in Beck’s practice, display is shown to be a fundamental condition of “imaging” itself. Thinking of exhibitions as force fields and of gazes as capable of drawing a line emphasizes the contingent nature of (visual) communication—both within and beyond the realm of the exhibition space: the process of imaging serves as a framework within which the continuous taking shape of social and material relations can be addressed. By adopting different perspectives and approaches, this essay attempts to come to an understanding of how the categories of content and form challenge one another in Beck’s practice.

Zoom In

The title of this essay is an adaptation of a quote by Martin Beck made in the context of an informal written exchange with Richard Birkett, curator at Artists Space, New York, in 2011. The topic of the conversation was the planned presentation of an exhibition dedicated to the work of Christopher D’Arcangelo, realized in the fall of the same year under the title *Anarchism without Adjectives: On the Work of Christopher D’Arcangelo (1975–1979)*.¹

¹ The project was initiated by Sébastien Pluot and Dean Inkster and co-produced by Solang Production Paris Brussels; Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (Vitoria-Gasteiz) and Centre d’art contemporain de Brétigny in partnership with Artists Space, New York.

Birkett had invited Beck to help develop the adaptation of the project for Artists Space, which led to the written dialogue. D’Arcangelo, who died in 1979, was a US artist who developed an artistic practice “notable for its radicality and critical import concerning the role of the artist, the status of the art object and the institutionalization of art,” as the introductory text states, and whose work is accessible in archival form only.² The written exchange, to which I was given access in the course of my research for this essay, came to me in the form of a Word document in which several layers of communication are interwoven, distinguished from one another by means of different typescript colours. It starts with a descriptive list of the limited elements of the exhibition, compiled by Birkett (black): a series of video interviews on D’Arcangelo and his work, an installation by the artist Christopher Williams titled *Bouquet, for Bas Jan Ader and Christopher D’Arcangelo* (1991), and a number of events (lectures and discussions). This is followed by the curator’s thoughts on their presentation in the gallery. Each of Birkett’s considerations is commented upon by Beck (blue), whose comments are, again, commented upon by Birkett (red), whose comments are yet again commented upon by Beck (green).

The document not only gives form to the reciprocal thought process of two people engaging in an intellectual exchange but also serves as a crash course in how Martin Beck engages the notion of display. In the course of the dialogue numerous issues are debated, the most important being the representation of D’Arcangelo’s ephemeral practice in the exhibition space. Since the video interviews are the primary source of information, their mode of presentation and distribution in space are crucial factors in how visitors can relate to the work. And then there is, of course, Christopher Williams’ work, which both literally and metaphorically adds a very different kind of materiality to the situation. Comprising a framed photograph of a sumptuous flower bouquet hung on a freestanding wall reconstructed from plans by D’Arcangelo, the installation, while subtle in spirit, is of a distinctly physical nature. Consequently, its placement has implications not only for the piece itself but also for the exhibition as a whole. Beck tackles this issue by introducing the idea of two “modes (or planes) of discourse”: the “artistic” and the “archival,” to which he assigns different dimensions. The artistic

2 Booklet published on the occasion of *Anarchism without Adjectives: On the Work of Christopher D’Arcangelo (1975–1979)*. See http://artistspace.org/aspace/wp-content/files_mf/darcangelobookletweb.pdf (accessed May 7, 2013).

is designated “vertical,” as Williams’ piece both involves a wall and is sited in front of an existing wall; the archival is assigned the horizontal dimension, since the interviews equal a “field” of voices—an image that Beck and Birkett emphasize by envisioning groups of monitors supported by horizontal planes. The association of substance with directionality here functions as a simple conceptual tool to organize the elements of the exhibition in relation to each other as well as to the gallery space—the latter, notably, also defined by orthogonality.

In this context, Beck offers the following observation to his conversation partner: “Think of this exhibit as a space of conflict: the conflict that necessarily arises when attempting to balance art and archive, material presence and ephemerality. This conflict is an asset that could be used and made visible. It is exactly this conflict that might enable viewers to fathom the unrepresentability of D’Arcangelo’s practice.” Beck’s comment captures several crucial points, including the inherent contradiction that lies in the institution’s desire to exhibit a position whose goal was to defy the institution. Instead of trying to suppress or smooth this incongruity, however, Beck recognizes in it the conceptual leitmotif. Also, conflict as a metaphor indicates that, for Beck, exhibitions are more than intellectual arguments or physical arrangements. A conflict is, after all, a charged situation that demands emotional engagement; it solicits affective response. Yet how can conflict be expressed spatially in terms of the space’s geometry? The solution here is as simple as it is compelling: given that Williams’ work is aligned with the gallery’s architectural lines (it is sited parallel to an existing wall), Beck imagines for the archival or horizontal dimension to counter the space’s orientation with an alternative directionality. Angling the monitors and their horizontal support structure, as he suggests, effectively breaks the “geometry of the parallel and perpendicular” and poses a subtle challenge to the existing spatial order.

Space, however, is not the only dimension within which experience constitutes itself; the shape of time is another issue Beck and Birkett reflect on in relation to the exhibition. The video interviews are of particular concern since, their material display and spatial distribution notwithstanding, they are essentially stories unfolding in time. The plural in “stories” is important here because the videos confront the viewer with multiple voices (and speaking positions) that open up various and possibly contradictory perspectives on D’Arcangelo’s practice. If determination and stability are what institutions aim for, then this series of

narratives is, in the figurative sense, no less at an angle to the institutional disposition than off-grid monitors or support structures. Beck again opts for expressing this instability over preliminary fixation. He envisions a “choreographed movement of voices” that could be achieved by always playing one video interview with audio on instead of headphones. The open-audio interviews would rotate according to a predetermined schedule so that every day a sequence of several different narratives would fill the space. This approach also generates movement: on the one hand, any audible voice tends to pull toward its point of origin; on the other hand, the scheduling of the interviews has potential for “narrative sequencing and diagramming the space,” as Beck puts it. By this he means that the succession of open-audio interviews has implications for how visitors move through the space (from one monitor to the next) and can thereby “carry meaning without being deterministic.”

“Planes of discourse,” “spaces of conflict,” “diagrams of voices”: thought images such as these illustrate that Martin Beck understands exhibition practice as communication on multiple levels. Thinking about display, therefore, requires awareness that any spatial presence—whether it is an actual thing, an image, or a text—makes an argument, and this argument is by necessity experienced physically, intellectually, and emotionally. What the example of the D’Arcangelo exhibition also demonstrates is that, in Beck’s understanding, thinking about display does not involve picking the “right” tools from the kit. Rather, his methodologies are both extracted and deducted from what is to be presented; display in this sense means assisting the exhibit in communicating what it has to say. This may include putting the spotlight on what is only whispered, on what is conspicuously left unsaid, on what is claimed and taken back, or on what is outright denied.

Zoom Out

After listening in on the internals of exhibition conception, I would like to carry out a basic methodological exercise inspired by Martin Beck’s practice. The idea is to gain a different perspective on how Beck engages with his material and to familiarize ourselves with his range of interests, formal vocabulary, and aesthetic sensibility. Our exercise requires preliminary research into Beck’s professional past, and as a first step I will assemble a representative selection of titles of his artworks, solo exhibitions, published books, and other written texts.

Artworks:

- *We dismantle abandoned bridges...* (2012)
- *Group* (2012)
- *Turn Take Merge* (2011)
- *Headlines* (2010)
- *Directions* (2010)
- *Irritating Behaviors* (2010)
- *Abstracta* (2009)
- *Sculpture* (2008)
- *Diagrams* (2007)
- *Display* (2007)
- *expandable, portable, viewable* (2006)
- “*an image guide: the final attempt of design to act as the ‘projection’ of a society no longer based on work (and on power and violence, which are connected with this), but an unalienated human relationship*” (2004–6)
- *one space minus another (PMS 467)* (2003)
- *Cube (Abet Laminati #494 and #852, SEI finish)* (2003)
- *Rumor (June 14, 1969)* (2002)

Solo exhibitions:

- *the particular way in which a thing exists* (2012)
- *Presentation* (2012)
- *Remodel* (2011)
- *Social Abstraction* (2010)
- *Panel 2—“Nothing better than a touch of ecology and catastrophe to unite the social classes...”* (2008)
- *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007)
- *The details are not the details* (2007)
- *Installation* (2006, with Julie Ault)
- *Information* (2006, with Julie Ault)
- *an Exhibit viewed played populated* (2003)

Texts and publications:

- “this time we’ll keep it a secret” (2013)
- *The Aspen Complex* (2012)

- “A Landscape without History” (2008, published 2010)
- “George Nelson, *Display* (Whitney Interiors Library, 1953)” (2010)
- “Sovereignty and Control” (2007)
- “Methodologies and Formalism” (2007)
- *half modern, half something else* (Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture, first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh editions*) (2003)
- “Making the Politics of Display Visible” (2003, with Julie Ault)
- “Alternative: Space” (2000, published 2002)
- “Projection Surfaces” (2000, in English 2003)
- “On Formatting History (stored and exhibited)” (1998, published 2003)
- “The Fetish of Dissidence” (1996, in English 2003)

Scanning the list, certain relationships come to the fore; some terms link with others, and categories emerge. For example, a group can be formed of terms that address different notions of space, or movement in space (“alternative space,” “directions,” “architecture,” “landscape,” “universe,” “turn take merge,” etc.). Another fairly large group could be said to deal with modalities of human conduct and social organization (“unalienated human relationship,” “irritating behavior,” “populate,” “play,” “social class,” “rumor,” “secret,” “dissidence,” “control,” “group,” etc.). Yet another cluster addresses the rendering and shape of information (“diagrams,” “abstraction,” “(re-)model,” “formatting,” “details,” etc.), which takes us right to the group related to the vocabulary of exhibition making and forms/methods of display (“installation,” “projection surface,” “panel,” “presentation,” “portable,” “expandable,” etc.). Last but not least, there is the term “history,” which could be accompanied by “modern” and “postmodern,” which again goes well with the names of George Nelson (one of the founding fathers of American modernism) and Charles Jencks (author of, as the index indicates, *The Language of Post-Modern Architecture*). Taking it even further, we might add “Abstracta” to this cluster, which is the name of a modular display system that was designed by Poul Cadovius in the early 1960s and used by Beck in his own work.

The possibilities of continuing this exercise are virtually limitless. We could create subdivisions, separate, for instance, nouns from verbs or physical from ideological terms; we could think about hierarchies (“universe” “landscape” “architecture”), decide which words fit into more than one category (“details” or “play” come to mind), or experiment with how the tone of a cluster shifts if we add the phrase “irritating behavior.”

We could even create a diagram of our own to organize the categories in relation to each other, visualize where they connect, overlap, or break apart. Applying one of Beck’s methods to what could be considered the table of contents of his own practice may seem like a tautological endeavour. Yet if we look at the results—the topical framework that has emerged—it seems remarkable that, in Beck’s case, “content” and “methodology” are closely interrelated if not, at times, interchangeable categories. As meta-terms, “space,” “social organization,” “information,” “display,” and “history,” on the one hand, provide a summary of the contents Beck has been engaging with; on the other hand, those terms themselves belong to the domain of content organization and distribution; that is, they refer to how content is structured in terms of time and space, how it is given shape and how it circulates in the realm of the social. This is, in fact, the most distinctive feature of Martin Beck’s practice: the negotiation of the relationship between information, form, and social formation.

Frame Filter Format

If an object or a constellation of objects can create a situation in which we experience what it means to look, think, and feel, this is one of the most profoundly political experiences to be had. Such a situation, however, is rarely the result of analytical processes only. Yet once methodological principles and guidelines collide with the unexpected, offish, and wayward, there is potential for productive ambiguity—for the level of indeterminacy that allows us to reach beyond mere intellectual understanding. The following three sections are dedicated to such collisions, to the friction between methodological principles and intuitive sidesteps. “Rumors and murmurs,” “documents and journeys,” and “ruptures and hinges” are conceptual couples/oppositions that drive Beck’s practice in different disguises, on the level of both content and methodology.³ Allocating works to one section or another means emphasizing certain aspects over others. Virtually every work in discussion, however, could also be addressed in any of the other sections, which leaves us with

³ The titles of the three sub-sections of this part of the essay have been borrowed from Martin Beck’s text “this time we’ll keep it a secret,” published in the online magazine *Triple Canopy* 18 (April 2013, see http://canopycanopycanopy.com/18/this_time_we_ll_keep_it_a_secret (accessed May 7, 2013)) and republished in this book, 185–95.

another valuable insight: how we frame, filter, and format content is a decisive factor in how we get to experience it.

Rumours and Murmurs / Documents and Journeys / Ruptures and Hinges

“Rumour” and “murmur” are terms that Martin Beck has both used in titles of his work and referred to regarding the role of history in his practice. For our purposes, I would like to emphasize that rumours and murmurs are particular forms of communication. Formulated in the negative, they concern unofficial ways of opinion making; they are not about legitimate sources or, for that matter, confirmed facts. However, what they lack in credibility they make up in impact, since a multitude of voices, whether they speak the truth or not, creates an actuality of its own. Structurally, rumours and murmurs can be described as rhizomatic phenomena with no origin, no end, and no perspective—or, rather, a plentitude of perspectives. Non-hierarchical and beyond one authority’s control, rumours and murmurs are essentially about establishing connections and creating patterns that reverberate.

Rumor (June 14, 1969) is also the title of a piece by Martin Beck from 2002. The work consists of three framed photographs, each presented alongside a bibliography attached directly to the wall. The images show, from different distances, a detail of the distinguished concrete facade of the Art and Architecture Building at Yale University, designed by Paul Rudolph. The associated bibliographies document the shifting critical reception of the building since its completion in 1963—from modernist masterpiece to symbol of modernism’s failure to icon of 20th-century architecture. “Rumour” can be understood in two different ways here. On the one hand, Beck is referring to an actual incident in the building’s history: During the student unrest of the late 1960s, more precisely, on June 14, 1969, the building caught fire, and it was rumoured—yet never confirmed—that it was a case of arson. This event—this rumour—altered the building’s standing dramatically and caused its temporary critical demise from masterpiece to cautionary tale. On the other hand, Beck’s artwork employs the mechanisms of rumour; even without recognizing the facade’s detail or being familiar with the history of modern architecture, we are drawn by each bibliography into a realm of more or less opinionated expressions—too many to track individually, yet just enough to, in each case, create a different pattern of meaning that informs our interpretation. Paradoxically, the physical

object—Rudolph’s building—that generated these three contradictory trails of writing seems to change shape as well.

The communicative skills of non-mimetic documentary material are also at the core of a more recent body of work. Pursuing the question of how utopian socialities emerge, Martin Beck conducted extensive research into the history of communal living, in particular rural and dropout communes throughout the United States in the 1960s and early 1970s. The idea was to scan the published record for indications of how new social entities manifest themselves in structures, media, and methods of communication—to search for terms, phrases, and forms that have emblematic quality.⁴ *Incomplete Parts* (2011), for example, which exists in the form of a vitrine arrangement as well as a burlap-covered wall with a display shelf (*Incomplete Parts (version)*, 2012), presents a selection of books and torn pages that illustrates the rapid development—and concurrent co-optation—of communes from counter-cultural movement to marketed lifestyle. Self-published newsletters are giving way to how-to publications and sociological studies of the likes of *Alienation and Charisma* (1980). Captions, covers, and blurbs unwittingly tell the “success story” of a utopian moment that was, for all intents and purposes, examined, emulated, and publicized to death. *Headlines* is a silkscreened montage of essay titles assembled from hundreds of commune newsletters from the period. The wording and typesetting of phrases such as “A New Consciousness” and “Raising Free Men,” but also “Why Communes Fail,” present a “tableau of the movement’s verbal and visual rhetoric.”⁵ How Beck arranges these phrases on the print’s surface, however, amounts to a closed system, a continuous loop that refuses penetration. Not only is the print two-sided, but the two sides also bleed into each other both left and right; the same is true for the upper and lower edges of the image. There is no illusion of a beyond; we are confronted with the equivalent of a Möbius strip, with a one-sided, non-orientable surface.

Apparently, what archival material gets to communicate is not independent from how it is mediated, formatted, and presented. In this regard, Beck has referred to the discrepancy in translation of a conversation

4 Martin Beck, “Conversation with Martin Beck,” interview by Peio Aguirre, *Rosa B* 5, February 2, 2010, <http://www.lechenne.fr/environnement-et-design/en/the-aspen-design-conference-1970-21/conversation-with-martin-beck?lang=en> (accessed November 6, 2013).

5 Unpublished artist description of the work.

between Michel Foucault and Raymond Bellour in which the latter defines the historian as someone with a passion to respond to either the “infinite rumor” or “endless murmur” of the archives, depending on publication.⁶ This translational tension—two different versions of accomplishing the same task—finds its way into the title of the most abstract piece in Beck’s group of commune projects. It is a response in the manner of Bellour, yet a response that is foremost about the idiosyncrasies of responding. Comprising white fabric sewn together in an irregular polygon pattern, *rumors and murmurs (Polygon)* (2012) covers an entire wall and is still barely visible. The pattern extends from a drawing in Steve Bear’s *Dome Cookbook* (1968),⁷ in which the freedom in drawing polygons is contrasted with the geometric precision needed to build a proper dome structure. Bear was instrumental in aiding the pioneering communards of Drop City with building their iconic dome settlement. In part assembled from panels cut from recycled car tops, some of Drop City’s housing featured non-regular patterns—testimony to an anarchic or a freestyle variant of building space. Or, put another way, there was no author, editor, or master plan; instead, multiple hands from multiple backgrounds created a structure with multiple logics or orders, however functioning and projecting a distinct image. In Beck’s work, the polygon pattern that invisibly covers the white cube wall draws a network diagram of the low yet omnipresent murmur of history, a murmur that hums of different kinds of spatiality, different forms of social organization, and different ways of life—past and future.

Rumours and Murmurs / Documents and Journeys / Ruptures and Hinges

What can be said about the relationship between “documents” and “journeys”? Are they not radically different categories, one referring to the

6 Martin Beck, “The particular way in which a thing exists,” interview by Victoria Øye, *Domus*, January 25, 2013, <http://www.domusweb.it/en/interviews/2013/01/25/the-particular-way-in-which-a-thing-exists.html> (accessed November 6, 2013). The two translations of the Foucault–Bellour conversation have been published as Michel Foucault, “The Discourse of History,” in *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–1984*, ed. Sylvère Lotringer, trans. John Johnston (New York: Semiotext(e), 1989); and Michel Foucault, “On the Ways of Writing History,” in *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954–1984*, ed. Paul Rabinow, trans. Robert Hurley and others (New York: The New York Press, 1998).

7 Steve Bear, *Dome Cookbook* (Corrales, NM: Cookbook Fund—Lama Foundation, 1968), 4.

realm of the still, passive, and finalized, the other implying motion, activity, and openness; one belonging to the world of scholars, the other to the world of explorers? Certainly, journeys oftentimes inspire documentation, and documents—in the form of images, descriptions, and maps—motivate and facilitate journeys. Beck’s interest in the two categories, however, goes beyond the establishment of a simple relationship of cause and effect: he treats both as phenomena that are about leaving traces, the inscription of surfaces, and negotiating our relationship to the world. In this sense, every document may serve as a point of orientation in an imaginary landscape, yet one that is variable, open to rearrangement and recontextualization. Every journey, again, can also be read like a text, a diagram, or an image—as an experience drawn across space and time.

The two-channel video projection *Scenes (half modern, half something else [Reyner Banham, Scenes in America Deserta])* (2002–3) tracks a very peculiar journey and its discursive traces. In the 1970s the eccentric British architecture and design critic Reyner Banham was roaming the deserts of the American Southwest visiting natural landmarks, archeological sites, and more recent examples of human occupation such as Frank Lloyd Wright’s 1930s buildings in the Arizona desert. His 1982 travelogue *Scenes in America Deserta* is a testimony to these travels, but most importantly it is a testimony to Banham’s fascination with a landscape whose inconceivability left him to his own devices (heightened by the critic’s acute awareness of being a foreigner, a forever visitor).⁸ Beck takes Banham’s account as foil for his own investigation into spatial experience and, more importantly, into how this experience is framed and formatted by means of imagery and text. *Scenes* revisits some of the places where the critic had studied the relationship between the desert, architecture, technology, and his own self. Carefully composed, this footage is supplemented by sequences in which a woman’s hand is turning the pages of Banham’s book, reading us short passages in a voice with a distinct American accent. Since the two video tracks are of varying lengths and looped, an endless array of continually changing

8 Beck writes about Reyner Banham’s *Scenes in America Deserta* in his text “Projektionsflächen,” in *Springerin* VI, 1 (2000). An English translation has been published under the title “Projection Surfaces,” in Julie Ault and Martin Beck, *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*, ed. Marius Babias and Florian Waldvogel (Essen: Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003). For a detailed account of Beck’s engagement with Banham see Christian Höller, “Modernica Deserta,” in Martin Beck, *an Exhibit viewed played populated* (Frankfurt am Main: Revolver, 2005).

image combinations is produced. Text lines, horizon lines, and the horizontal lines of a Wright brick wall interact with trains crossing the landscape; they create a changing rhythm of nearness and distance, concentration and expansion, articulation and entropy. The experience of the tourist/critic/self-explorer, frozen in text, is put into motion again, reframed, and reformatted. We watch Banham's own words come to life: "In a landscape where nothing officially exists (otherwise it would not be 'desert'), absolutely anything becomes thinkable, and may consequently happen."⁹

"Head north on Ashbury St toward Page St—go 0.1 mi" is the opening line of *Directions*, a mural-scale wall text that deals with the passage from city to country, from one spatial and social order to another. The artwork lists contemporary driving directions from Haight-Ashbury streets in San Francisco to the former site of Drop City in rural Colorado. Composed from different online mapping services such as Google Maps and MapQuest, the instructions link two places that, half a century ago, carried the hopes of a different kind of sociality. Both Drop City and Haight-Ashbury gained notoriety in the mid-1960s, one as the pioneering and iconic commune, the other as urban epicentre of Californian counterculture. In order to grow, communes required a certain influx of new communards who reached their remote destinations with the help of often sketchy directions. In the case of Drop City, the same directions that secured the life of the commune also contributed to its demise; the constant stream of visitors disrupted its fragile social fabric to the point of the original communards abandoning the site. Beck's *Directions* builds on this paradox: it beckons to a journey the significance of which lies in the past, yet it does so by means that remind us why point of origin and destination were important in the first place. Both locations were about changing direction, about giving shape to new social forms—about imagining a place that did not exist before. "Turn right at Liberty Drive — go 479 ft" is the closing line of *Directions*. Ironically, what today is mapped as Liberty Drive and identified as the former site of Drop City by usually reliable online resources¹⁰ leads the traveller to a small

9 Reyner Banham, *Scenes in America Deserta* (Layton, UT: Gibbs M. Smith, 1982), 44. The quote is also shown and read in Beck's video installation.

10 Google Maps, MapQuest, and the Los Angeles-based Center for Land Use Interpretation site the former Drop City between Liberty Drive, Freedom Road, and Democracy Drive, <http://www.clui.org/ludb/site-mapped/17/6313> (accessed May 7, 2013).

industrial area established in the 1980s with street names trumpeting "freedom," "democracy," and "liberty" and inhabited by the likes of Halliburton. The former Drop City site lies a few miles east and bears no trace of the commune's history.

An even more remote place is the subject of *We dismantle abandoned bridges*.... The photograph shows a picture of the moon, small, off-centre, surrounded by a deep black sky. Since the beginnings of mankind, the moon has captured the imagination; it was used to measure time and predict the future and was said to induce insanity. It has inspired fantasies of conquering outer space—of colonizing a blank slate. In the 1960s, concurrent with the emergence of the commune movement, the US Apollo missions were launched and eventually succeeded in landing the first human on the moon. By the time the program was abandoned in 1972, the utopian drive of the commune movement had exhausted itself as well. Beck's photograph, taken in the California desert, subtly links these two seminal moments; the title of the work is derived from a communard's description of how Drop City residents gathered materials for building their living structures: "We dismantle abandoned bridges by moonlight."¹¹ The desert, Drop City, the moon: all places that inspired and shaped the desire for the unfamiliar and unknown, places that served as projection surfaces for new subjectivities and new forms of togetherness, for changes in direction. How we figure and communicate what we imagine, desire, or fear is at the core of Beck's interest in the relationship between documents and journeys. *We dismantle abandoned bridges*... furthermore suggests that any link—whether it is an actual bridge or an image—is only temporarily meaningful; once its original function has expired it is potential building material for new connections and purposes.

Rumours and Murmurs / Documents and Journeys / Ruptures and Hinges

"Ruptures" and "hinges" belong to the realm of (dis)connectivity. They are indicative of how objects or constellations react or relate to one another and to external factors. Both terms imply movement and transformation; the former of the sudden and violent kind, the latter of a

11 Albin Wagner (Peter Douthit), "Drop City: A Total Living Environment" (1967), in *Notes from the New Underground: Where It's At and What's Up*, ed. Jesse Kornbluth (New York: Ace Publishing Corp., 1968), 254. Quoted in Beck's "this time we'll keep it a secret," see p. 195 in this publication.

smoother and more controlled variety. One could say that both have to do with handling pressure or force, either in a destructive or constructive way. How objects or constellations break apart is telling; how they relate to each other no less. In this sense, ruptures and hinges are structural indicators: they attest to the redistribution of power, to emerging shifts and changes; by allowing for forms and formations to be set in motion, they facilitate their reorganization.

About the Relative Size of Things in the Universe (2007) is a film installation that consists of one continuous, seamlessly looped tracking shot. It shows two people assembling and, upon completion, disassembling a temporary structure with four panels, one of which features the phrase “the artist in social communication.” Once during installation and again during de-installation, the workers are interrupted by a third person inviting them to join a meeting on labour issues. Both times they decline due to conflicting work obligations. The modular tubing in Beck’s video is a reconstruction of designer George Nelson’s Struc-Tube exhibition system, originally created in 1948 for a greeting-card manufacturer. Beck had it fabricated from archival documentation and has also shown it as a photograph (*Panel 1—Social Abstraction*, 2007–8), exhibited it as a sculpture (*expandable, portable, viewable*), and used it for display purposes (in the exhibition *Installation*, 2006), and, furthermore, is offering it for rent for other exhibitions.¹² Its versatility in the context of Beck’s practice is a reflection of the multi-purpose nature of the Struc-Tube system itself, which—user-friendly and flexible—dispensed with the need for walls and allowed for potentially endless rectangular expansion. Beck’s multiple rendering, however, also points to Struc-Tube’s role as a paradoxical node in the history of exhibiting. While the structure embodies modernism’s emancipatory idea of easy access to information and effectively prefigures avant-garde art strategies of the 1960s, its commercial origin and geometric rationality also tell the story of modern capitalism and its consequences for contemporary society. The workers who assemble the “airy diagram,”¹³ as it has been called, get virtually caught in its grid; its connectivity and flexibility seem to forebode the phenomenon of “Me Incorporated,” the self-employed without benefits or safety net whose ultimate prototype is, of course, the artist.

12 For example, curator Simon Sheikh rented the system to present his 2012 exhibition *Unauthorized* at the Inter Arts Center in Malmö, Sweden.

13 Bill Horrigan, “Walls,” in Martin Beck, *About the Relative Size of Things in the Universe* (London and Utrecht: Four Corners Books and Casco, 2007), 39.

George Nelson resurfaces in another body of Beck’s work that engages the history of design and its relation to larger social and political concerns. Grouped together by Beck under the term “the Aspen complex,”¹⁴ it takes its anchor in a historical event, namely the 1970 International Design Conference in Aspen, Colorado, which was held under the headline “Environment by Design.” Founded in the early 1950s as an exchange platform between design and industry, the 1970 conference involuntarily staged a different kind of encounter. Three groups representing three different worlds fell out with each other over appropriate formats of communication and social exchange as well as the role of design in relation to the environment: the design establishment, among them Nelson, insisted on traditional lecture set-ups and a functionalist use of design in the tradition of modernist problem solving; students and environmental activists opted for participatory and experimental formats and saw design as a holistic practice based on conservation and resource ecology; and a French delegation, including Jean Baudrillard, accused both groups of naïveté for addressing the endangered environment only within an idealist concept of nature rather than the larger geopolitical and social consequences of imperialist capitalism. The result was, as Beck has stated, “not only a conflict but a communication breakdown.”¹⁵ Beck’s “the Aspen complex” takes this conflictual moment as a hinge that sets several narratives in motion. A group of works in different media (all 2008) responds to the thematic complex of the conference but also connects to peripheral subjects, ranging from the ecology of the aspen tree to the hypermedia orientation system known as the Aspen Movie Map, developed by MIT’s Architecture Machine Group and partially funded by the US military. Beck’s video work *The Environmental Witch-Hunt* (2008) shows a group of people in an Aspen forest, practising and reciting Baudrillard’s polemic against the conference; a series of stainless steel cubes (*Sculpture*) engages the relationship between growth pattern and

14 Beck has exhibited this body of work under the title *Panel 2—“Nothing better than a touch of ecology and catastrophe to unite the social classes...”* on view at Gasworks in London (2008), at the Arthur Ross Architecture Gallery at Columbia University in New York (2009), and at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin as part of the exhibition *The Whole Earth—California and the Disappearance of the Outside* (2013). His book *The Aspen Complex* (Berlin: Sternberg Press, 2012) documents the first two versions of the exhibition and offers in-depth research on the 1970 International Design Conference in Aspen as well as the Architecture Machine Group’s Aspen Movie Map.

15 Beck, “The particular way in which a thing exists,” interview by Victoria Øye.

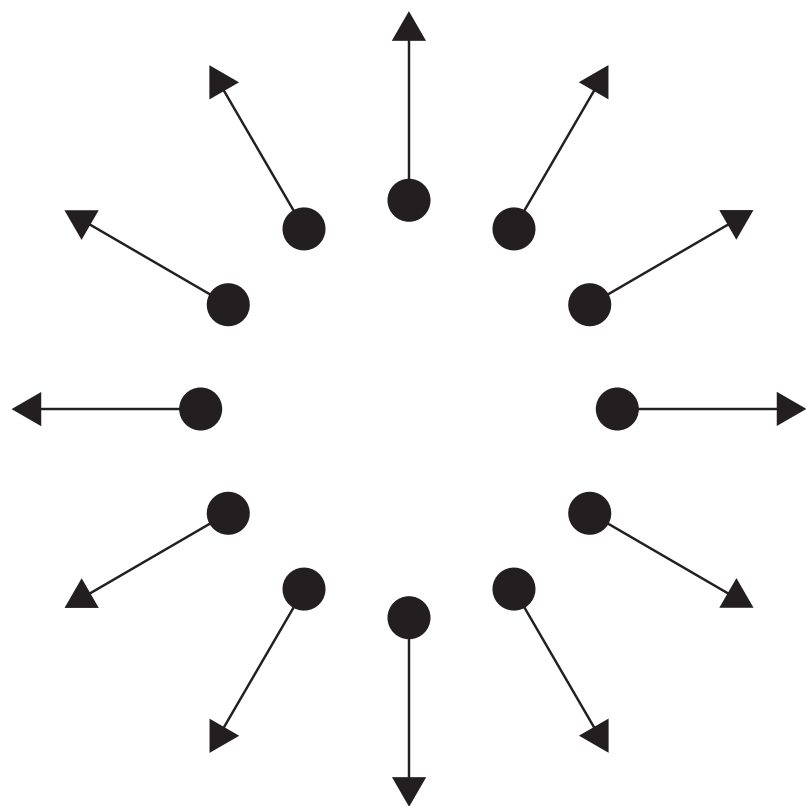
form, corporate aesthetics and minimalism; and a set of silkscreen prints (*Aspen*, 2008) shows different arrangements of aspen tree leaves that are based on Ivan Chermayeff's illustrations in *The Aspen Papers*, the 1974 history of the conference edited by Reyner Banham.¹⁶ The Aspen tree grows in large colonies forming distinct organisms that share a common root structure. As such, it serves Beck not only as visual leitmotif but also as a structural one: "the Aspen complex" makes evident that the question the conference failed to address on the level of content was indeed enacted on the level of form. By 1970 design could no longer claim to be independent from its sociopolitical framework, a separate realm where solutions to external problems were conceived; instead, design itself had become part of the problem. Consequently, the simple mechanics of the classic sender-receiver model of communication—a structural twin to the binary concept of problem-solution—proved inadequate in capturing the complexity of the situation. One might say that only the breakdown of form could expose how interconnected everything really had become.

Group is the title of a woodcut that shows a number of open and closed circular shapes interlinking, overlapping, or encircling one another. It is derived from the title illustration of an essay on group marriages and, stripped of its context, what is left is a rough, Venn-like diagram featuring the word "group." As an abstract image of relationality, *Group* can be considered something of a structural prologue to an edition titled *Index* (2012) that Beck produced the same year. *Index* assembles an actual group of nine images that relate to one another and, true to its title, serves as a visual index to different aspects of the commune project. Among the group, for instance, the polygon pattern reappears, both in its geometric and freestyle variant, alluding to different ways of building space; there is a close-up photograph of the surface of the moon from a NASA mission that looks like it could have been taken in the desert; and one print features the familiar phrase "Turn Take Merge," while a collage announces "No photographs, visiting hours weekends only 8 am to 8 pm"—reminding us that finding one's way to Utopia might contribute to its destruction. *Index*, being an index, does not *show* us communal life,

¹⁶ Ivan Chermayeff is a founding partner of the seminal design firm Chermayeff & Geismar. Founded in 1957 as Brownjohn, Chermayeff & Geismar, the work of the New York-based agency has ranged from print to corporate identity to exhibition design, and their iconography was an important visual accompaniment for the rise of consumer culture in the 1960s.

and yet it does: On the one hand, its components fulfill their synoptic function and indicate content and direction of a larger body of work; just like our selection of titles they provide a visual list that can be grouped in different ways (images that use text, images that address different notions of space, etc.). On the other hand, *Index*, as a group of images, forms an image itself that attests to the existence of a social body, to how it emerged, was organized, and broke apart. Referencing two bodies simultaneously—the body of work and the social body—*Index* might be considered something like an abstraction imbued with libidinous forces: it traces the push and pull of human togetherness, of intangible needs, hopes, and desires. As such, *Index* can also serve as a score, as a set of directives for a possible future course of action: to regroup, remodel, and reformat (the image of) reality.

"A is about longing, B is about mourning." At the end of this text we circle back to its beginning and ask ourselves who or what A and B are and why they are associated with the emotions of longing and mourning. Are A and B two points on a map, two figures in a diagram? Do they represent different points of view, like the two photographs of the moon in the commune project? Are they two visitors to an exhibition who bring their own narratives to the table? Could A possibly even be the writer of this text and B the artist whose work is written about? A and B are, in fact, two different ways Beck imagines Christopher Williams' work to be displayed in the context of his exchange with Richard Birkett. In version A, visitors first experience the photograph of the flower bouquet from a distance; in version B, their initial encounter is from up close. Longing, here, is associated with distance and mourning with closeness; zooming in on something affects us differently than zooming out. Read in context, the example of A and B demonstrates how the structural and the lyrical, form and the social, engage one another in Beck's practice. Any abstraction, whether it is a map, a diagram, or a model, has secret dimensions, is also both product and producer of affects, needs, and desires. This leads us to Beck's notion of "imaging," which deliberately distances itself from the mimetic: his images are more like frameworks that insist on their difference, thereby making the absence of what is indicated felt. In this gap lies the productive potential of Beck's renderings; just like the sentence "A is about longing, B is about mourning," they bear a secret that incites our contribution.



A pour le désir, B pour le deuil

Manuela Ammer

«Pensez à cette exposition comme à un espace de conflit.» «Un diagramme de regards est-il possible ?» «A pour le désir, B pour le deuil.» Voilà en quels termes Martin Beck parle des œuvres d'art et des expositions, les siennes et celles des autres. Décidément, la façon dont Beck aborde la création de l'art (et la façon de le regarder) se fonde non pas sur l'idée de la forme administrant le contenu, mais plutôt – pour employer une image contradictoire – sur la notion d'un théâtre des opérations où se déroule un travail affectif. La présentation, en ce sens, implique bien plus que de choisir le médium, le matériau ou la couleur «justes»; dans la pratique de Beck, la présentation apparaît comme une condition fondamentale de l'«imagerie» elle-même. En considérant les expositions comme des champs de force et les regards comme capables de tracer des lignes, il fait ressortir la nature contingente de la communication (visuelle), tant à l'intérieur qu'au-delà des frontières de l'espace d'exposition : la mise en image sert de cadre à l'intérieur duquel on peut aborder le processus ininterrompu de formation des relations sociales et matérielles. En adoptant différents points de vue et approches, le présent essai se propose d'en arriver à une compréhension de la façon dont les catégories du contenu et de la forme s'interpellent l'une l'autre dans la pratique de Beck.

Zoom avant

Le titre de cet essai est une adaptation d'un commentaire écrit par Martin Beck en 2011 dans le contexte d'un échange informel avec Richard Birkett, commissaire à la galerie Artists Space, à New York. Le sujet de la conversation était la présentation prévue d'une exposition consacrée au travail de l'artiste américain Christopher D'Arcangelo intitulée *Anarchisme*

sans adjectif. Sur le travail de Christopher D’Arcangelo (1975–1979)¹, qui a eu lieu à l’automne de la même année. Birkett avait invité Beck à l’aider à adapter le projet pour Artists Space, d’où le dialogue écrit. Décédé en 1979, D’Arcangelo, dont le travail n’est accessible que sous forme d’archives², avait développé une pratique artistique qui, comme on peut le lire dans le texte de présentation de l’exposition, «se distinguait par son esprit radical et son importance critique relativement au rôle de l’artiste, au statut de l’objet d’art et à l’institutionnalisation de l’art». L’échange écrit, auquel j’ai pu avoir accès dans le cadre des recherches que j’ai effectuées en vue du présent essai, m’a été livré sous la forme d’un document Word où s’entremêlaient plusieurs strates de communication, différenciées les unes des autres au moyen de différentes couleurs. L’échange commence avec une liste descriptive des éléments limités composant l’exposition, compilée par Birkett (en noir) : une série d’entrevues sur vidéo à propos de D’Arcangelo et de son travail, une installation de l’artiste Christopher Williams intitulée *Bouquet, for Bas Jan Ader and Christopher D’Arcangelo* (1991) et divers événements (conférences et discussions). Suivent les réflexions du commissaire sur la présentation de ces éléments dans la galerie. Chaque remarque de Birkett s’accompagne d’un commentaire de Beck (en bleu), dont les interventions font à leur tour l’objet de commentaires de Birkett (en rouge), lesquels sont de nouveau suivis de notes de Beck (en vert).

En plus de donner forme à un échange de réflexions qui s’est déroulé entre deux personnes engagées dans un échange intellectuel, le document sert en quelque sorte de cours intensif sur la façon dont Martin Beck aborde la notion de présentation. Au cours du dialogue, de nombreuses questions sont discutées, la plus importante étant la représentation de la pratique éphémère de D’Arcangelo dans la salle d’exposition. Étant donné que les entrevues vidéo constituent les principales sources d’information, leur présentation et leur disposition dans l’espace sont des facteurs fondamentaux qui influenceront sur la façon dont les spectateurs entreront en rapport avec les œuvres. Puis il y a, bien sûr, l’œuvre de

- 1 Conçu par Sébastien Pluot et Dean Inkster, le projet a été coproduit par Solang Production Paris Brussels, le Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (Vitoria-Gasteiz) et le Centre d’art contemporain de Brétigny, en partenariat avec Artists Space, New York.
- 2 Brochure publiée à l’occasion de l’exposition *Anarchism without Adjectives: On the Work of Christopher D’Arcangelo (1975–1979)*. Voir http://artistspace.org/aspaces/wp-content/files_mf/darcangelobookletweb.pdf (consulté le 7 mai 2013).

Christopher Williams qui, tant littéralement que métaphoriquement, ajoute un type très différent de matérialité à la situation. Constituée d’une photographie d’un somptueux bouquet de fleurs encadrée et suspendue à une paroi autoportante recrée à partir des plans tracés par D’Arcangelo, l’installation, bien que subtile en esprit, possède un caractère nettement physique. Par conséquent, son emplacement a des implications non seulement pour l’œuvre elle-même, mais pour l’exposition dans son ensemble. Beck aborde ce problème en introduisant l’idée de deux «modes (ou plans) de discours» : le discours «artistique» et le discours «archivistique», auxquels il attribue des dimensions différentes. Le discours artistique est désigné comme étant «vertical», car la pièce de Williams nécessite l’ajout d’une paroi et se trouve placée devant un mur existant. Le discours archivistique se voit assigner la dimension horizontale, les entrevues s’apparentant à un «champ» de voix; pour mettre cette image en valeur, Beck et Birkett envisagent des groupes d’écrans posés sur des supports horizontaux. L’association de la substance et de la directionnalité fonctionne ici comme un simple outil conceptuel servant à organiser les éléments de l’exposition les uns par rapport aux autres ainsi qu’en fonction de l’espace de la galerie, lequel se définit notamment par son caractère orthogonal.

Dans ce contexte, Beck adresse l’observation suivante à son interlocuteur lors de leur conversation : «Pensez à cette exposition comme à un lieu de conflit : le conflit qui survient nécessairement quand on tente d’établir un équilibre entre art et archives, présence matérielle et fugacité. Ce conflit est un avantage qui peut être utilisé et rendu visible. C’est précisément lui qui peut permettre aux spectateurs de saisir l’irreprésentabilité de la pratique de D’Arcangelo.» Le commentaire de Beck touche à plusieurs aspects cruciaux, notamment la contradiction inhérente au désir de l’institution de faire connaître une position dont l’objectif était de la contester. Au lieu de tenter de supprimer ou d’adoucir cette incongruité, toutefois, Beck y voit un leitmotiv conceptuel. De plus, l’utilisation du conflit comme métaphore signifie que, pour Beck, les expositions sont plus que des arguments intellectuels ou des arrangements physiques. Le conflit constitue, après tout, une situation lourde de sens qui exige un engagement émotionnel et sollicite une réponse affective. Mais comment peut-on exprimer le conflit dans l’espace en utilisant la géométrie spatiale? La solution est aussi simple qu’irrésistible : étant donné que l’œuvre de Williams fait écho aux lignes

architecturales de la galerie (elle est installée parallèlement à un mur existant), Beck envisage, pour la dimension archivistique ou horizontale, d'aller à l'encontre de l'orientation de l'espace en installant une autre directionnalité. Le fait de placer les écrans et leur support horizontal en position oblique, comme il le suggère, aura pour effet de briser «la géométrie du parallélisme et de la perpendicularité» et de remettre subtilement en question l'ordre spatial existant.

L'espace, toutefois, n'est pas la seule dimension où se constitue l'expérience; la configuration du temps est une autre question à laquelle Beck et Birkett réfléchissent en vue de l'exposition. Les entrevues vidéo font l'objet de préoccupations particulières car, outre leur présentation matérielle et leur disposition dans l'espace, elles sont essentiellement des histoires qui se déroulent dans le temps. Le pluriel du mot «histoires» est important ici, parce que les vidéos mettent le regardeur en présence de multiples voix (et positions) qui renferment une variété de points de vue possiblement contradictoires sur la pratique de D'Arcangelo. Si la détermination et la stabilité sont ce que visent les institutions, alors cette série de récits est, au sens figuratif, non moins oblique par rapport aux orientations institutionnelles qu'un ensemble d'écrans et de structures décalés par rapport à la grille. Beck choisit encore une fois d'exprimer cette instabilité plutôt que de s'en tenir à une fixation préliminaire. Il imagine un «mouvement chorégraphié de voix» qui pourrait être réalisé en faisant toujours jouer les entrevues vidéo avec leur composante audio, sans fournir de casques d'écoute. Les entrevues seraient diffusées en rotation selon un horaire prédéterminé pour que chaque jour, une séquence de récits différente emplisse l'espace. Cette approche est également génératrice de mouvement: d'une part, toute voix audible tend à attirer l'attention vers son point d'origine, et d'autre part, l'horaire des entrevues a le potentiel de «diviser l'espace en séquences et en diagrammes narratifs», selon les termes de Beck. Il veut dire par là que la succession d'entrevues audio a des implications sur la manière dont les visiteurs se déplacent dans l'espace (d'un écran à l'autre) et peut donc «être porteuse de significations sans être déterministe».

«Plans du discours», «espaces de conflit», «diagrammes de voix»: de telles images mentales illustrent que Martin Beck conçoit la pratique de l'exposition comme une communication qui a lieu à plusieurs niveaux. Une réflexion sur la présentation nécessite donc d'être conscient que toute présence spatiale – qu'il s'agisse d'une chose réelle,

d'une image ou d'un texte – constitue un argument, et que le regardeur fait par nécessité l'expérience de cet argument physiquement, intellectuellement et émotionnellement. Ce que démontre également l'exemple de l'exposition de D'Arcangelo est que, selon la conception de Beck, une réflexion sur la présentation ne consiste pas à choisir les «bons» outils parmi la panoplie de ceux qui se trouvent à notre disposition. Les méthodologies de Beck sont plutôt extraites et déduites de ce qui doit être mis en exposition; la présentation, en ce sens, signifie aider l'exposition à communiquer ce qu'elle a à communiquer. Cela peut vouloir dire braquer le projecteur sur ce qui n'est que chuchoté, sur ce qui est ostensiblement passé sous silence, sur ce qui est affirmé puis retiré ou sur ce qui est carrément nié.

Zoom arrière

Après avoir pris connaissance des rouages internes de la conception d'une exposition, j'aimerais procéder à un exercice méthodologique élémentaire en m'inspirant de la pratique de Martin Beck. Le but ici est d'obtenir un éclairage différent sur la façon dont Beck aborde ses sujets et de nous familiariser avec toute l'étendue de ses intérêts, de son vocabulaire formel et de sa sensibilité esthétique. Cet exercice nécessite une recherche préliminaire sur les antécédents professionnels de Beck. Je commencerai donc par présenter une sélection représentative de ses œuvres, de ses expositions individuelles, des livres qu'il a publiés et d'autres écrits.

Œuvres d'art:

- *We dismantle abandoned bridges...* (2012)
- *Group* (2012)
- *Turn Take Merge* (2011)
- *Headlines* (2010)
- *Directions* (2010)
- *Irritating Behaviors* (2010)
- *Abstracta* (2009)
- *Sculpture* (2008)
- *Diagrams* (2007)
- *Display* (2007)
- *expandable, portable, viewable* (2006)

- «*an image guide: the final attempt of design to act as the 'projection' of a society no longer based on work (and on power and violence, which are connected with this), but an unalienated human relationship*» (2004–2006)
- *one space minus another (PMS 467)* (2003)
- *Cube (Abet Laminati #494 and #852, SEI finish)* (2003)
- *Rumor (June 14, 1969)* (2002)

Expositions individuelles :

- *the particular way in which a thing exists* (2012)
- *Presentation* (2012)
- *Remodel* (2011)
- *Social Abstraction* (2010)
- *Panel 2—“Nothing better than a touch of ecology and catastrophe to unite the social classes...”* (2008)
- *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007)
- *The details are not the details* (2007)
- *Installation* (2006, avec Julie Ault)
- *Information* (2006, avec Julie Ault)
- *an Exhibit viewed played populated* (2003)

Textes et publications :

- «this time we'll keep it a secret» (2013)
- *The Aspen Complex* (2012)
- «A Landscape without History» (2008, publié en 2010)
- «GEORGE NELSON, *Display* (Whitney Interiors Library, 1953)» (2010)
- «Sovereignty and Control» (2007)
- «Methodologies and Formalism» (2007)
- *half modern, half something else (Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh editions)* (2003)
- «Making the Politics of Display Visible» (2003, avec Julie Ault)
- «Alternative: Space» (2000, publié en 2002)
- «Projection Surfaces» (2000, en anglais 2003)
- «On Formatting History (stored and exhibited)» (1998, publié en 2003)
- «The Fetish of Dissidence» (1996, en anglais 2003)

Lorsque l'on parcourt cette liste, certaines relations s'imposent ; des termes s'associent à d'autres, et des catégories émergent. Par exemple, on pourrait former un groupe de termes évoquant différentes notions d'espace et de mouvement dans l'espace («alternative space» [l'espace alternatif], «directions» [directions], «architecture» [architecture], «landscape» [paysage], «universe» [univers], «turn take merge» [tourner prendre rejoindre], etc.). Un autre groupe assez important pourrait faire référence aux modalités du comportement humain et à l'organisation sociale («unalienated human relationship» [relation humaine non aliénée], «irritating behavior» [comportement irritant], «populate» [peupler], «play» [jouer], «social class» [classe sociale], «rumor» [rumeur], «secret» [secret], «dissidence» [dissidence], «control» [contrôle], «group» [groupe], etc.). Le rendu et la forme de l'information («diagrams» [diagrammes], «abstraction» [abstraction], «(re-)model» [(re-)modeler], «formatting» [formater], «details» [détails], etc.) pourraient constituer un autre thème, ce qui nous mène directement au groupe de mots englobant des éléments du vocabulaire relatif à la mise en exposition et aux formes/méthodes de présentation («installation» [installation], «projection surface» [surface de projection], «panel» [panneau], «presentation» [présentation], «portable» [portable], «expandable» [extensible], etc.). Enfin, le dernier groupe, et non le moindre, pourrait se rapporter au terme «histoire» et être constitué des mots «modern» [moderne] et «post-modern» [postmoderne], lesquels vont bien avec les noms de George Nelson (l'un des pères fondateurs du modernisme américain) et de Charles Jencks (auteur de *The Language of Post-Modern Architecture*, comme on peut le lire dans l'index). Pour pousser les choses un peu plus loin, on pourrait ajouter à ce groupe le mot «Abstracta», nom d'une structure d'exposition modulaire conçue par Poul Cadovius au début des années 1960 et utilisée par Beck dans son propre travail.

Cet exercice aux multiples possibilités pourrait pratiquement se poursuivre indéfiniment. Nous pourrions créer des subdivisions en séparant, par exemple, les noms des verbes ou les termes physiques des termes idéologiques ; nous pourrions établir des hiérarchies («univers» «paysage» «architecture»), déterminer quels sont les mots qui appartiennent à plus d'une catégorie («détails» ou «jouer» viennent à l'esprit), ou expérimenter de quelles façons le ton de différents groupes de mots change lorsqu'on y ajoute le syntagme «comportement irritant». Nous pourrions même créer notre propre diagramme pour organiser les catégories en relation les unes avec les autres et visualiser leurs points de jonction, de

recoupement ou de rupture. L'application d'une des méthodes de Beck à ce qui pourrait être considéré comme une table des matières de sa propre pratique ressemble peut-être à une entreprise tautologique. Pourtant, si nous considérons les résultats – la structure topique obtenue –, il apparaît remarquable que, chez Beck, « contenu » et « méthodologie » soient des catégories étroitement liées et même parfois interchangeable. D'une part, « espace », « organisation sociale », « information », « présentation » et « histoire » constituent, en tant que méta-termes, un résumé des contenus abordés par Beck; d'autre part, ces termes eux-mêmes appartiennent au domaine de l'organisation et de la distribution du contenu, en ce qu'ils se rapportent à la façon dont celui-ci est structuré dans le temps et dans l'espace, ainsi qu'à la façon dont il prend forme et dont il circule dans la dimension du social. Il s'agit là, en fait, du trait le plus distinctif de la pratique de Martin Beck: la négociation de la relation entre l'information, la forme et la formation sociale.

Cadrer filtrer formater

Lorsqu'un objet ou une constellation d'objets arrivent à créer une situation où nous pouvons faire l'expérience de ce que c'est que de regarder, penser et sentir, il s'agit de l'une des expériences les plus profondément politiques que l'on puisse vivre. Une telle situation, toutefois, résulte rarement d'un processus essentiellement analytique. Mais lorsque les principes et les lignes directrices méthodologiques se heurtent à ce qui est inattendu, insaisissable et indiscipliné, il y a possibilité d'une ambiguïté productive, d'un degré d'indétermination qui nous permet d'aller plus loin que la simple compréhension intellectuelle. Les trois sections qui suivent sont consacrées à ces types de collisions, à la friction entre les principes méthodologiques et les détours intuitifs. « Rumeurs et murmures », « documents et voyages », et « ruptures et charnières » sont des couples/oppositions conceptuels qui agissent sous différents déguisements comme des moteurs de la pratique de Beck, tant sur le plan du contenu que sur celui de la méthodologie³. Le fait de placer des œuvres dans une section en particulier revient à mettre l'accent sur certains

³ Les titres des trois sous-sections de cette partie de l'article ont été empruntés au texte de Martin Beck intitulé « this time we'll keep it a secret », publié dans le numéro 18 du magazine en ligne *Triple Canopy* (avril 2013). Voir http://canopycanopycanopy.com/18/this_time_we_ll_keep_it_a_secret (consulté le 7 mai 2013). Le texte est également repris dans cet ouvrage, p. 185–195.

aspects plutôt que sur d'autres. Pratiquement toutes les œuvres discutées, toutefois, pourraient être abordées dans n'importe laquelle des sections, ce qui nous amène à un intéressant constat: la façon dont nous cadrions, filtrons et formons le contenu est un facteur décisif dans l'expérience que nous en faisons.

Rumeurs et murmures / documents et voyages / ruptures et charnières

« Rumeur » et « murmure » sont des termes que Martin Beck a employés dans les titres de ses œuvres et dont il a fait usage pour traiter du rôle de l'histoire dans sa pratique. Pour les besoins de notre étude, j'aimerais souligner le fait que les rumeurs et les murmures sont des formes particulières de communication. Formulés en mode négatif, ils ont trait à des mécanismes officieux de création d'opinions; ils n'émanent pas de sources légitimes, ni de faits confirmés. Toutefois, leur manque de crédibilité n'a d'égal que leur impact, car une multitude de voix, que celles-ci disent ou non la vérité, crée sa propre réalité. Structurellement, les rumeurs et les murmures peuvent être décrits comme un phénomène rhizomatique dénué d'origine, de fin et de direction, ou plutôt comme ayant une profusion de directions. Non hiérarchiques et échappant à la mainmise de toute autorité, les rumeurs et les murmures ont essentiellement pour effet d'établir des connections et de créer des motifs qui se propagent.

Rumor (June 14, 1969) est aussi le titre d'une œuvre réalisée par Martin Beck en 2002. L'œuvre est constituée de trois photographies encadrées, dont chacune est accompagnée d'une bibliographie projetée directement au mur. Les images montrent, à partir de différentes distances, la surface de la célèbre façade en béton, conçue par Paul Rudolph, du Art and Architecture Building, à la Yale University. Les bibliographies qui les accompagnent rendent compte des fluctuations de la réception critique dont a fait l'objet l'édifice depuis sa construction, en 1963 – de chef-d'œuvre moderniste à symbole de l'échec du modernisme à icône de l'architecture du XX^e siècle. Le mot « rumeur » peut être compris ici de deux façons différentes. D'une part, Beck fait référence à un incident qui a marqué l'histoire de l'édifice: au cours des manifestations étudiantes de la fin des années 1960, plus précisément le 14 juin 1969, l'édifice a été endommagé par les flammes, et selon la rumeur – qui n'a jamais été confirmée –, il s'agirait d'un incendie criminel. Cet événement, cette rumeur, a profondément terni le prestige de l'édifice et entraîné une

baisse temporaire du statut critique dont il jouissait : de chef-d'œuvre, il est devenu synonyme de mise en garde. D'autre part, l'art de Beck joue sur les mécanismes de la rumeur. Même si nous ne reconnaissons pas le détail de la façade de l'édifice ou que nous ne sommes pas familiarisés avec l'histoire de l'architecture moderne, nous sommes entraînés par chacune des bibliographies dans une dimension constituée d'opinions plus ou moins arrêtées, trop nombreuses pour que l'on puisse retracer chacune d'entre elles, mais juste assez pour que, dans chaque cas, se crée une configuration de sens différente qui influe sur notre interprétation. Paradoxalement, l'objet physique – l'édifice de Rudolph – qui a généré ces trois ensembles d'écrits contradictoires semble lui aussi changer de forme.

Les pouvoirs de communication du matériel documentaire non mimétique sont aussi au cœur d'un corpus d'œuvres plus récent. Pour explorer la question de l'émergence des socialités utopiques, Martin Beck a effectué des recherches approfondies sur l'histoire de la vie communautaire, plus particulièrement celle des communes rurales de marginaux qui ont vu le jour aux États-Unis dans les années 1960 et au début des années 1970. Il a épluché les archives publiques à la recherche d'indications sur les façons dont les nouvelles entités sociales se manifestaient à travers les structures, les médias et les méthodes de communication. Son but était de trouver des termes, des expressions et des formes possédant une qualité emblématique⁴. *Incomplete Parts* (2011), par exemple, qui se présente sous la forme d'un arrangement en vitrine ainsi que d'un mur recouvert d'une toile de jute sur lequel est appuyée une étagère (*Incomplete Parts (version)*, 2012), contient une sélection de livres et de pages arrachées qui illustrent l'évolution rapide – et la récupération concomitante – des communes, qui sont passées d'un mouvement contre-culturel à un style de vie commercialisé. Les bulletins publiés à compte d'auteur ont peu à peu cédé la place aux guides pratiques, puis aux études sociologiques telles que l'ouvrage *Alienation and Charisma* (1980). Les légendes, les couvertures et les notices racontent involontairement l'«histoire de réussite» d'un moment utopique qui a été à toutes fins pratiques examiné, imité et médiatisé jusqu'à plus soif. *Headlines* est un montage sérigraphique composé de titres d'essais tirés de centaines de bulletins d'infor-

4 Peio Aguirre, «Conversation avec Martin Beck», *Rosa B*, n° 5, <http://www.lechenne.fr/environnement-et-design/fr/la-conference-d-aspen-1970/conversation-avec-martinbeck?lang=fr>. (consulté le 6 novembre 2013), entretien réalisé le 2 février 2010.

mation publiés par les communes de l'époque. Les formulations telles que «A New Consciousness» et «Raising Free Men», mais aussi «Why Communes Fail», ainsi que la typographie des textes brossent un «tableau de la rhétorique verbale et visuelle du mouvement⁵». La façon dont Beck dispose ces titres sur la surface de la sérigraphie, toutefois, se présente comme un système fermé, une boucle continue qui refuse toute pénétration. Non seulement la sérigraphie est-elle imprimée sur les deux faces, mais celles-ci s'interpénètrent l'une l'autre du côté gauche et du côté droit, et il en va de même pour les bords supérieur et inférieur de l'image. Il n'y a aucune illusion d'un au-delà ; nous sommes en présence de l'équivalent d'un ruban de Möbius, d'une surface non orientable dotée d'une seule face.

Apparemment, le contenu que les documents d'archives arrivent à communiquer n'est pas sans lien avec la façon dont ces documents sont médiatisés, formatés et présentés. À cet égard, Beck fait état d'une disparité entre les différentes traductions anglaises d'un entretien entre Michel Foucault et Raymond Bellour. Dans une publication, la définition que donne celui-ci de l'historien est celle d'un être habité par la passion de répondre à la «rumeur infinie» (infinite rumor) ; dans une autre, ce sont les mots «murmures sans fin» (endless murmurs) qui sont employés pour cette même définition⁶. Cette tension liée à la traduction – deux versions différentes de l'accomplissement d'une même tâche – se retrouve dans le titre de l'œuvre la plus abstraite du groupe de projets de Beck portant sur les communes. C'est une réponse dans le style de Bellour, mais une réponse qui fait avant tout ressortir les idiosyncrasies de la réponse. Constituée de morceaux de tissu blanc cousus ensemble pour former un polygone irrégulier, *rumors and murmurs (Polygon)* (2012), si elle recouvre un mur entier, est néanmoins à peine visible. Le motif

5 Description de l'œuvre formulée par l'artiste (non publiée).

6 Victoria Øye, «The particular way in which a thing exists», *Domus*, <http://www.domusweb.it/en/interviews/2013/01/25/the-particular-way-in-which-a-thing-exists.html> (consulté le 6 novembre 2013), entretien avec Martin Beck réalisé le 25 janvier 2013. Les deux traductions anglaises de la conversation entre Foucault et Bellour ont été publiées dans les essais suivants : Michel Foucault, «The Discourse of History», dans *Foucault Live: Collected Interviews, 1961–1984*, sous la dir. de Sylvère Lotringer, traduit du français par John Johnston, New York, Semiotext(e), 1989, et Michel Foucault, «On the Ways of Writing History», dans *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954–1984*, sous la dir. de Paul Rabinow, traduit du français par Robert Hurley et al. New York, The New York Press, 1998.

s'inspire d'un dessin figurant dans l'ouvrage *Dome Cookbook* (1968)⁷, de Steve Baer, où la liberté associée au dessin d'un polygone est mise en contraste avec la précision géométrique nécessaire à la construction d'un dôme adéquatement structuré. Baer a apporté une aide importante aux premiers membres de la commune de Drop City dans la construction de leurs installations emblématiques en forme de dôme. En partie assemblées au moyen de panneaux fabriqués avec des toits de voiture recyclés, certaines des habitations de Drop City présentaient des formes irrégulières témoignant d'une conception anarchique ou libre de la construction de l'espace. Pour dire les choses autrement, il n'y avait pas d'auteur, d'éditeur ou de plan directeur; au contraire, de multiples mains issues de multiples horizons ont créé des structures aux logiques et aux ordres multiples, mais néanmoins fonctionnelles et projetant une image distinctive. Dans cette œuvre de Beck, le motif du polygone qui recouvre invisiblement la paroi d'un cube blanc trace le diagramme d'un réseau où vibre le murmure faible mais omniprésent de l'histoire, murmure qui exprime différents types de spatialités, différentes formes d'organisation sociale et différents modes de vie, passés et futurs.

Rumeurs et murmures / documents et voyages / ruptures et charnières

Que peut-on dire à propos de la relation entre « documents » et « voyages »? Ne s'agit-il pas de catégories radicalement différentes, l'une se rapportant au domaine de l'immobile, de la passivité et de ce qui est définitif, et l'autre suggérant le mouvement, l'activité et l'ouverture, l'un appartenant au monde des savants, et l'autre à celui des explorateurs? Il arrive certainement fréquemment que les voyages servent d'inspiration à la documentation, et que les documents – sous la forme d'images, de descriptions et de cartes – motivent et facilitent les voyages. L'intérêt que porte Beck à ces deux catégories, toutefois, va au-delà d'une simple relation de cause à effet: il les traite toutes deux comme des phénomènes qui concernent les traces que l'on laisse, l'inscription des surfaces et la négociation de notre relation au monde. En ce sens, chaque document peut servir de point d'orientation dans un paysage imaginaire, mais variable et ouvert au réarrangement et à la recontextualisation. Chaque voyage peut aussi être lu à la manière d'un

⁷ Steve Baer, *Dome Cookbook*, Corrales, NM, Cookbook Fund, Lama Foundation, 1968, p. 4.

texte, d'un diagramme ou d'une image, comme une expérience tracée dans l'espace et le temps.

La projection vidéo à deux canaux *Scenes (half modern, half something else [Reyner Banham, Scenes in America Deserta])* (2002–2003) donne à voir un voyage très particulier ainsi que ses traces discursives. Dans les années 1970, l'excentrique critique d'architecture et de design britannique Reyner Banham a sillonné les déserts du sud-ouest américain et visité les monuments naturels, les sites archéologiques ainsi que certains exemples plus récents d'habitations humaines comme les bâtiments construits dans le désert de l'Arizona par Frank Lloyd Wright dans les années 1930. Son récit de voyage de 1982, *Scenes in America Deserta*, rend compte de ces explorations, mais l'ouvrage témoigne surtout de la fascination qu'éprouvait Banham pour un paysage dont l'inconcevabilité le laissait à lui-même (accentué par la conscience aigüe que le critique avait d'être un étranger, un éternel visiteur)⁸. Beck se sert du compte rendu de Banham pour mettre en valeur ses propres investigations de l'expérience spatiale et, surtout, de la façon dont cette expérience est cadrée et formatée par l'imagerie et le texte. *Scenes* revisite certains des endroits où le critique a étudié la relation entre le désert, l'architecture, la technologie et lui-même. Composées avec soin, les images sont accompagnées de séquences où l'on voit la main d'une femme tourner les pages du livre de Banham et où l'on entend celle-ci lire de courts passages d'une voix au fort accent américain. Étant donné que les deux vidéos n'ont pas la même durée et jouent en boucle, une variété infinie de combinaisons d'images toujours différentes est générée. Les lignes du texte, les lignes d'horizon et les lignes horizontales d'un mur de brique construit par Wright entrent en interaction avec des trains qui traversent le paysage; elles créent un rythme changeant fait de proximité et de distance, de concentration et d'expansion, d'articulation et d'entropie. L'expérience du touriste/critique/explorateur de soi, figée dans un texte, est remise en mouvement, recadrée et reformatée. Nous voyons les propres mots de Banham prendre vie: « Dans un paysage où rien n'existe

⁸ Beck aborde l'ouvrage de Reyner Banham, *Scenes in America Deserta*, dans son article intitulé « Projektionsflächen » (*Springerin* VI, 1, 2000). Une traduction anglaise de cet article a été publiée sous le titre « Projection Surfaces », dans Julie Ault et Martin Beck, *Critical Condition: Ausgewählte Texte im Dialog*, sous la dir. de Marius Babias et Florian Waldvogel, Essen, Kokerei Zollverein | Zeitgenössische Kunst und Kritik, 2003. Pour un compte rendu détaillé du travail réalisé par Beck à partir de l'ouvrage de Banham, voir Christian Höller, « Modernica Deserta », dans Martin Beck: *an Exhibit viewed played populated*, Frankfurt am Main, Revolver, 2005.

officiellement (autrement on ne parlerait pas de “désert”), absolument tout devient envisageable, et peut par conséquent finir par se produire⁹.»

«Allez en direction nord sur Ashbury St vers Page St — continuez sur 0,1 mi» sont les mots qui ouvrent *Directions*, un texte à l'échelle murale qui traite du passage de la ville à la campagne, d'un ordre spatial et social à un autre. L'œuvre d'art comporte des indications fournies par des outils électroniques contemporains détaillant l'itinéraire à suivre pour se rendre à l'ancien emplacement de Drop City, dans le Colorado rural, en partant de l'intersection des rues Haight et Ashbury, à San Francisco. Extraits des itinéraires fournis par différents services d'information géographique en ligne comme Google Maps et MapQuest, les renseignements relient deux endroits qui, il y a un demi-siècle, étaient porteurs des espoirs d'un type différent de socialité. Drop City et Haight-Ashbury sont des endroits qui ont tous deux acquis leur notoriété au milieu des années 1960, le premier à titre de lieu fondateur emblématique du mouvement des communes, et le second à titre d'épicentre urbain de la contre-culture californienne. Pour pouvoir se développer, les communes avaient besoin d'un certain influx de nouveaux membres, qui se rendaient à ces destinations éloignées en suivant des indications souvent sommaires. Dans le cas de Drop City, les mêmes indications qui ont permis la survie de la commune ont aussi contribué à sa fin, car le va-et-vient constant de visiteurs a tellement perturbé son fragile tissu social que les membres initiaux de la commune ont fini par abandonner les lieux. *Directions*, de Beck, part de ce paradoxe : l'œuvre porte sur une trajectoire dont la signification réside dans le passé, mais elle le fait avec des moyens qui nous aident à nous rappeler pourquoi le point de départ et la destination étaient importants à l'origine. Les deux endroits évoquent le changement de direction, la création de nouvelles formes sociales, l'imagination d'un lieu qui n'existait pas jusque-là. «Tournez à droite sur Liberty Drive — continuez sur 479 pi» est la dernière indication figurant dans *Directions*. Ironiquement, l'itinéraire vers ce qui porte aujourd'hui le nom de Liberty Drive sur les cartes et qui est identifié comme étant l'ancien emplacement de Drop City par des ressources en lignes généralement fiables¹⁰ mène le

9 Reyner Banham, *Scenes in America Deserta*, Layton, UT, Gibbs M. Smith, 1982, p. 44. La citation est également montrée et lue dans l'installation vidéo de Beck.

10 Google Maps, MapQuest et le Center for Land Use Interpretation, à Los Angeles, situent l'endroit où se trouvait jadis la commune de Drop City entre Liberty Drive, Freedom Road et Democracy Drive, <http://www.clui.org/ludb/site-mapped/17/6313> (consulté le 7 mai 2013).

voyageur dans une petite zone industrielle établie dans les années 1980 et jalonnée de rues aux noms grandiloquents comme «liberté» et «démocratie», où des entreprises comme Halliburton et consorts ont pignon sur rue. L'ancien emplacement de Drop City se trouve en fait à quelques kilomètres à l'est, et on n'y retrouve aujourd'hui aucune trace de l'histoire de la commune.

We dismantle abandoned bridges... a pour sujet un lieu encore plus éloigné. La photographie montre une image de la lune, petite, excentrée, en suspension dans un ciel d'un noir profond. Depuis le début des temps, la lune alimente l'imagination humaine ; on l'a utilisée pour mesurer le temps et prévoir l'avenir, et elle était jadis réputée causer la folie. Elle a inspiré le rêve de conquérir l'espace, de coloniser des univers inexplorés. Dans les années 1960, parallèlement à l'émergence du mouvement des communes, les missions spatiales américaines Apollo ont été lancées, puis ont permis à l'homme de faire ses premiers pas sur le sol lunaire. Au moment où ce programme spatial a été abandonné, en 1972, l'impulsion utopique qui avait été à l'origine du mouvement des communes s'était également éteinte. La photographie de Beck, prise dans le désert de Californie, tisse un lien subtil entre ces deux moments déterminants. Le titre de l'œuvre est tiré de la description, faite par un membre de la commune de Drop City, des circonstances dans lesquelles les résidents se procuraient les matériaux avec lesquels ils construisaient les structures qui leur servaient d'habitations : « Nous démantelons des ponts abandonnés au clair de lune¹¹. » Le désert, Drop City, la lune : autant d'endroits qui ont inspiré et façonné la quête de ce qui est nouveau et inconnu ; ces endroits ont servi de surfaces de projection pour de nouvelles subjectivités et de nouvelles façons d'être ensemble, pour des changements de direction. La façon dont nous concevons et communiquons ce que nous imaginons, désirons ou craignons est au cœur de l'intérêt que porte Beck à la relation entre les documents et les voyages. *We dismantle abandoned bridges...* suggère aussi que tout lien – qu'il s'agisse d'un pont comme tel ou d'une image – n'a qu'une signification temporaire et qu'une fois sa fonction de départ accomplie, il constitue un matériau de construction possible pour de nouvelles correspondances et de nouveaux usages.

11 Albin Wagner (Peter Douthit), «Drop City: A Total Living Environment» (1967), dans *Notes from the New Underground: Where It's At and What's Up*, sous la dir. de Jesse Kornbluth, New York, Ace Publishing Corp., 1968, p. 254. Cité par Beck dans «this time we'll keep it a secret», voir p. 195 dans cet ouvrage.

«Ruptures» et «charnières» sont des mots qui appartiennent au domaine de la (non)-connectivité. Ils révèlent de quelles façons les objets ou les constellations réagissent les uns aux autres ou entrent en relation les uns avec les autres ainsi qu'avec des facteurs externes. Les deux termes suggèrent le mouvement et la transformation, le premier du type soudain et brusque, et le deuxième d'une variété plus tempérée et maîtrisée. L'on pourrait dire que tous deux ont à voir avec la réaction, destructive ou constructive, que peut déclencher une pression ou une force. La façon dont les objets ou les constellations se disjoignent est révélatrice, de même que la façon dont ils entrent en relation mutuelle. En ce sens, les ruptures et les charnières sont des indicateurs structurels : elles témoignent de la redistribution du pouvoir, de l'émergence de tournants et de changements. En permettant à des formes et à des formations de se mettre en mouvement, elles facilitent leur réorganisation.

About the Relative Size of Things in the Universe (2007) est une installation filmique constituée d'un travelling joué en boucle sans coupure ni interruption. On y voit deux personnes qui effectuent le montage, puis, lorsqu'elles ont terminé, le démontage d'une structure temporaire constituée de quatre panneaux, dont l'un porte l'inscription «l'artiste en communication sociale». À un certain moment au cours de l'installation, puis de nouveau au cours du démontage, les travailleurs sont interrompus par une troisième personne qui les invite à prendre part à une réunion sur la question des conditions de travail. Chaque fois, les travailleurs refusent l'invitation en invoquant des obligations professionnelles conflictuelles. La tubulure modulaire que l'on voit dans la vidéo de Beck est une reconstitution du système d'exposition Struc-Tube, conçu en 1948 par le designer George Nelson pour répondre à la demande d'un fabricant de cartes de souhaits. Beck a fait construire la structure à partir de documents d'archives et en a également présenté une photographie (*Panel 1—Social Abstraction*, 2007–2008); il l'a exposée en tant que sculpture (*expandable, portable, viewable*) et utilisée à des fins de présentation (dans l'exposition *Installation*, 2006). De plus, il la loue à d'autres pour leurs expositions¹². La polyvalence de cette structure dans le cadre de la pratique de Beck illustre les multiples usages possibles du système

12 Par exemple, le commissaire Simon Sheikh a loué le système en 2012 pour présenter son exposition *Unauthorized* à l'Inter Arts Center à Malmö, en Suède.

Struc-Tube qui, convivial et flexible, permettait de se passer de murs et autorisait une expansion rectangulaire dans l'espace potentiellement infinie. Les multiples usages que fait Beck de la structure, toutefois, attirent aussi l'attention sur le rôle de Struc-Tube en tant que point nodal paradoxal dans l'histoire des pratiques d'exposition. Si la structure incarne l'une des idées émancipatrices du modernisme – qui était de rendre l'information aisément accessible – et préfigure les stratégies artistiques d'avant-garde des années 1960, son origine commerciale et sa rationalité géométrique évoquent aussi l'évolution du capitalisme moderne et ses conséquences sur la société contemporaine. Les travailleurs qui assemblent le «diagramme aérien¹³», comme on a déjà parfois appelé cette structure, se retrouvent pratiquement enfermés dans la grille qu'elle forme. Sa connectivité et sa souplesse semblent annoncer le phénomène du «Moi incorporé», ce travailleur autonome privé d'avantages sociaux et de filet de sécurité sociale dont le prototype par excellence est, bien sûr, l'artiste.

Il est de nouveau question de George Nelson dans un autre corpus d'œuvres de Beck qui aborde l'histoire du design et sa relation avec des enjeux sociaux et politiques plus larges. Regroupées par Beck sous le titre «the Aspen complex»¹⁴, les œuvres ont pour point de départ un événement historique, à savoir l'International Design Conference, qui a eu lieu à Aspen, Colorado, en 1970, et dont le thème était «Environment by Design» (l'environnement vu par le design). Créée au début des années 1950 en tant que plateforme d'échange entre le monde du design et celui de l'industrie, la conférence a été sans le vouloir le théâtre d'un tout autre type de rencontre lors de son édition de 1970. Trois groupes représentant trois univers bien différents se sont trouvés en profond désaccord sur les formes de communication et d'échanges sociaux à privilégier ainsi

13 Bill Horrigan, «Walls», dans Martin Beck: *About the Relative Size of Things in the Universe*, Londres et Utrecht, Four Corners Books et Casco, 2007, p. 39.

14 Beck a exposé cet ensemble d'œuvres sous le titre *Panel 2—“Nothing better than a touch of ecology and catastrophe to unite the social classes...”* Les œuvres ont été exposées à la galerie Gasworks à Londres (2008), à la Arthur Ross Architecture Gallery et à la Columbia University, à New York (2009), ainsi qu'au Haus der Kulturen der Welt, à Berlin, dans le cadre de l'exposition *The Whole Earth – California and the Disappearance of the Outside* (2013). Son livre *The Aspen Complex*, Berlin, Sternberg Press, 2012, documente les deux premières versions de l'exposition et comporte des recherches très fouillées sur l'International Design Conference qui a eu lieu en 1970, à Aspen, ainsi que sur l'Aspen Movie Map de l'Architecture Machine Group.

que sur le rôle du design par rapport à l'environnement : l'élite du design, dont faisait partie Nelson, insistait sur le maintien des traditionnelles conférences et sur un usage fonctionnaliste du design dans la tradition moderniste de la résolution de problèmes ; les étudiants et les militants environnementalistes, qui préféraient les formules participatives et expérimentales, voyaient le design comme une pratique holistique fondée sur la conservation des ressources et l'écologie ; enfin, une délégation française, dont faisait partie Jean Baudrillard, accusait les deux groupes de naïveté parce qu'ils abordaient les menaces à l'environnement essentiellement dans le cadre d'une conception idéaliste de la nature, sans tenir compte des conséquences géopolitiques et sociales plus vastes du capitalisme impérialiste. Il en a résulté, comme l'a décrit Beck, « non seulement un conflit, mais une rupture de toute communication¹⁵ ». L'œuvre « the Aspen complex » se sert de ce moment conflictuel comme d'une charnière pour mettre en branle plusieurs trames narratives. Ce groupe d'œuvres réalisées au moyen de différents médias (toutes en 2008) reflète le complexe thématique de la conférence tout en établissant des liens avec des sujets périphériques, allant de l'écologie du peuplier faux-tremble au système d'orientation hypermédia connu sous le nom d'Aspen Movie Map, conçu par l'Architecture Machine Group, au MIT, et partiellement financé par l'armée américaine. Dans la vidéo *The Environmental Witch-Hunt* (2008) on voit un groupe de personnes dans une forêt d'Aspen en train de répéter et de réciter les arguments polémiques formulés par Baudrillard à l'encontre de la conférence ; une série de cubes en acier inoxydable (*Sculpture*) établit une relation entre progression et forme, esthétique d'entreprise et minimalisme ; et un ensemble de sérigraphies (*Aspen*, 2008) montre différents arrangements de feuilles de peupliers faux-trembles inspirés des illustrations d'Ivan Chermayeff que l'on peut voir dans *The Aspen Papers*, ouvrage sur l'histoire de la conférence publié en 1974 sous la direction de Reyner Banham¹⁶. Le peuplier faux-tremble pousse dans de vastes colonies formant des organismes distincts qui partagent le même réseau racinaire. Cette caractéristique sert à Beck de leitmotiv non

15 Øye, « The particular way in which a thing exists », entretien avec Martin Beck.

16 Ivan Chermayeff est l'un des partenaires fondateurs de la célèbre firme de design Chermayeff & Geismar. Fondée en 1957 sous le nom de Brownjohn, Chermayeff & Geismar, cette agence exerçant ses activités à New York a donné dans l'imprimé, dans l'image de marque et dans le design d'exposition, et son iconographie a été un important accompagnement visuel de la montée de la culture consumériste dans les années 1960.

seulement visuel, mais aussi structurel : « the Aspen complex » met en évidence le fait que la question que la conférence a omis d'aborder sur le plan du contenu s'est manifestée sur le plan de la forme. En 1970, le design ne pouvait plus prétendre être indépendant de son cadre sociopolitique et constituer un univers distinct où s'élaboraient des solutions aux problèmes externes ; il était plutôt lui-même devenu une partie du problème. Par conséquent, la simple mécanique du modèle de communication classique émetteur-récepteur – jumeau structurel du concept binaire problème-solution – s'est révélée inadéquate pour saisir la complexité de la situation. On pourrait dire que seul un effondrement de la forme pouvait révéler à quel point tout était alors devenu interrelié.

Group est le titre d'une gravure sur bois constituée de plusieurs formes circulaires ouvertes et fermées s'entrecroisant, se recoupant et s'encerclant les unes les autres, qui s'inspire de l'illustration accompagnant le titre d'un essai sur les mariages de groupe. Sans le contexte d'origine, il ne subsiste qu'une forme rudimentaire rappelant un diagramme de Venn, flanquée du mot « groupe ». En tant qu'image abstraite évoquant la relationnalité, *Group* peut être considérée comme une sorte de prologue structurel à une œuvre intitulée *Index* (2012) produite la même année par Beck. *Index* rassemble un groupe de neuf images qui sont en relation les unes avec les autres et qui, comme le veut son titre, servent d'index visuel à différents aspects du projet de commune. Parmi ces images, par exemple, le polygone revient, tant dans sa variante géométrique que sa représentation style libre, suggérant différentes façons de construire l'espace. On trouve aussi une photographie en gros plan de la surface de la lune provenant d'une mission de la NASA, qui pourrait avoir été prise dans le désert. Une épreuve comporte la formule désormais familière « Turn Take Merge », tandis qu'un collage portant l'inscription « No photographs, visiting hours weekends only 8 am to 8 pm » nous rappelle que trouver son chemin vers l'utopie peut aussi contribuer à sa destruction. *Index*, en sa qualité d'index, ne nous montre pas la vie en commune, mais la donne à voir d'une certaine façon : d'une part, ses composantes remplissent leur fonction synoptique en nous orientant vers le contenu d'un ensemble d'œuvres plus vaste ; tout comme notre sélection de titres, elles fournissent une liste visuelle qui peut se prêter à différents regroupements (les images qui utilisent du texte, les images qui portent sur différentes notions de l'espace, etc.). D'autre part, *Index*, en tant que groupe d'images, forme elle-même une image qui témoigne de l'existence d'un corps social et de la façon dont il a émergé, s'est organisé

puis s'est désintégré. Faisant référence à deux corps à la fois – un corpus d'œuvres et un corps social –, *Index* pourrait être considérée comme une sorte d'abstraction imprégnée de forces libidineuses: elle exprime les forces d'attraction et de répulsion qui traversent les relations humaines ainsi que les besoins, les espoirs et les désirs intangibles. En tant que telle, *Index* peut aussi servir de partition ou de série de directives pour une ligne de conduite possible dans l'avenir, qui aurait pour but de reformer, de remodeler et de reformater (l'image de) la réalité.

«A pour le désir, B pour le deuil.» Arrivés à la fin de ce texte, nous revenons au point de départ et nous demandons à qui et à quoi peuvent bien correspondre A et B et pourquoi ces lettres sont associées aux émotions du désir et du deuil. A et B sont-elles deux points sur une carte, deux figures d'un diagramme? Représentent-elles différents points de vue, comme les deux photographies de la lune dans le projet sur les communes? S'agit-il de deux visiteurs d'une exposition qui apportent avec eux leur propre bagage? A pourrait-elle même être la rédactrice de ce texte et B l'artiste dont les œuvres y sont abordées? A et B sont, en fait, deux façons différentes dont Beck imagine, dans le contexte de sa correspondance avec Richard Birkett, la présentation du travail de Christopher Williams. Dans la version A, les visiteurs aperçoivent la photographie du bouquet de fleurs à partir d'une distance éloignée; dans la version B, cette rencontre initiale a lieu à une distance rapprochée. Le désir, ici, est associé à la distance, et le deuil à la proximité; un zoom avant sur quelque chose nous affecte différemment qu'un zoom arrière. Vu en contexte, l'exemple de A et de B démontre comment ce qui est structurel et ce qui est lyrique ainsi que la forme et le social interagissent les uns avec les autres dans les œuvres de Beck. Toute abstraction, qu'il s'agisse d'une carte, d'un diagramme ou d'un modèle, possède des dimensions secrètes, en plus d'être à la fois le produit et le producteur d'affects, de besoins et de désirs. Ce qui nous amène à la notion d'«imagerie», avancée par Beck, qui prend délibérément ses distances du mimétique: ses images s'apparentent davantage à des cadres qui insistent sur leur différence et qui nous font ainsi sentir l'absence de ce qui y est indiqué. C'est dans cet écart que réside le potentiel productif des œuvres de Beck; à l'instar de la formule «A pour le désir, B pour le deuil», elles recèlent un secret qui sollicite notre contribution.

Right / Ci-contre : detail from *rumors and murmurs*
(*Polygon*), 2012 (détail).





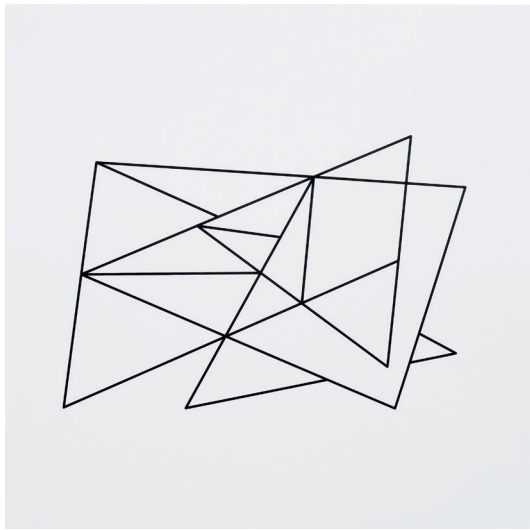
Right/Ci-contre: *Group*, 2012.



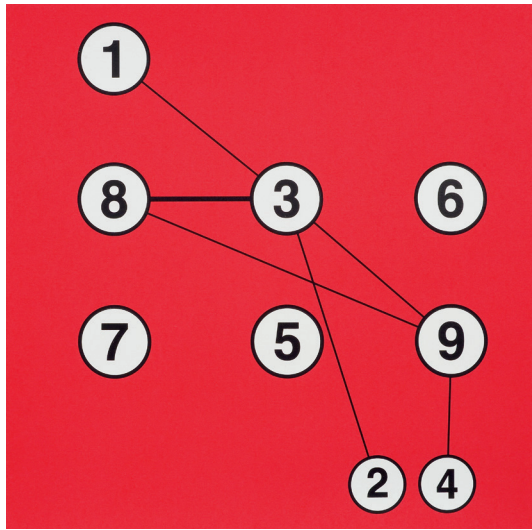
**Turn
Take
Merge**



**YAY
SOYBEANS!**



**NO PHOTOGRAPHS
VISITING HOURS
WEEKENDS ONLY
8 AM TO 8 PM**



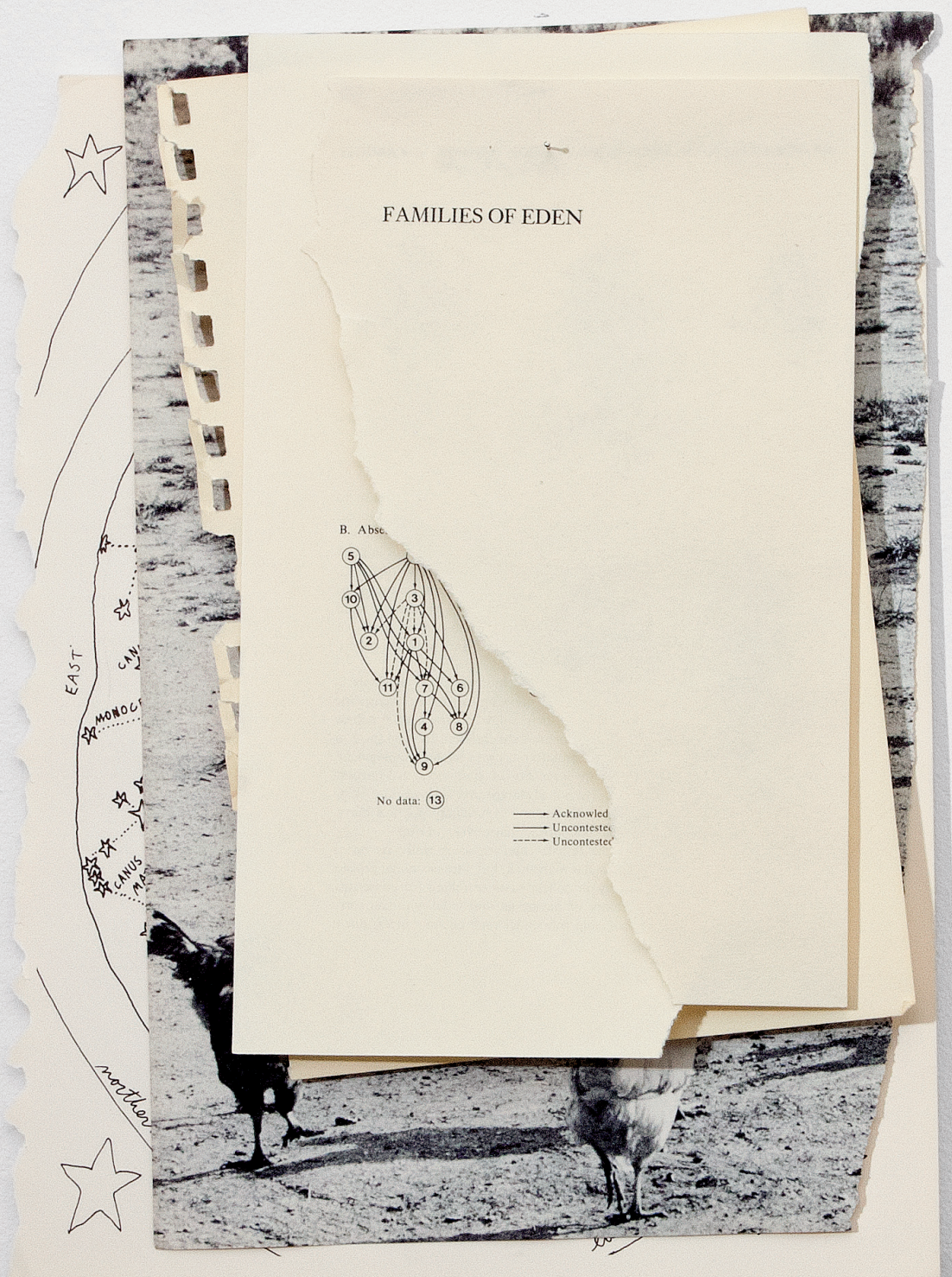
*Index (Apollo 11); Index (1340 Miles);
Index (Food Chart); Index (Design Module), 2012.*

*Index (Polygon); Index (Incomplete Parts);
Index (this time we'll keep it a secret);
Index (Love Density Effect), 2012.*



Right / Ci-contre: *Index (Multi-headed Animal)*, 2012.

Following page / Page suivante: *Untitled*, 2012.



this time we'll keep it a secret

Martin Beck

One anonymous community gives this advice to those interested in starting a commune: “Publicity is the death of community ... it would probably be a good idea to refrain from giving yourselves a name. You will be harder to talk about without a handle.”¹

A name describes an entity and distinguishes it from others. A handle is the part by which a thing is held, carried, controlled, how we understand its use—how it is remembered.

In the spring of 1968 I read the following news about Drop City in an underground press paper:

“At the entrance a large sign exactly like those outside the ram-shackled Southwestern Indian Reservations: NO PHOTOGRAPHS, VISITING HOURS WEEKENDS ONLY 8 AM TO 8 PM.”

“We’ll let anyone come for a while, but only those who contribute, can stay,” stated a resident. “It has to be that way. We have learned the hard way, by letting too many come who could only take away.”

“We’re thinking of burning Drop City down,” he continued.²

No photographs, limited visiting hours, no handles, no names.

What is an image without a photograph?

- 1 Alternatives Foundation, *How to Make a Commune* (San Francisco: Alternatives Foundation, 1971).
- 2 Richard Fairfield, “From Drop City to Libre,” in *Communes, U.S.A.*, ed. Richard Fairfield, the Modern Utopian series (San Francisco: Alternatives Foundation, 1971), 93.

Capturing and captioning.

When, in 1996, the city council of Trinidad in southern Colorado was about to vote on landmarking the only remaining trace of Drop City, the “theater dome”—a geodesic dome built from recycled car tops—a truck accidentally backed up into it and brought the structure to collapse. The larger site had by then already been mauled over by the new owner, a trucking company that uses the area as a staging ground.

rumors and murmurs
documents and journeys
ruptures and hinges

A commune ... is an arrangement of three or more persons among whom the primary bond is some form of sharing rather than blood or legal ties. The degree of sharing is as various as the arrangements made, from a minimum of holding only land in common to holding all things in common.³

Is there a form to a shared togetherness? Are there rules that generate that form? How to trace and project the connective tissue that constitutes togetherness? How to display a new social body?

A vocabulary, a language in the making: some words, maybe grammar—building blocks and rules for the building blocks, connecting them into a structure. A formal language as an image of the social. A social abstraction in the form of instable diagrams. An image of an absence.

I never had the desire to join or visit a commune. When, a few years back, I began to look into the history of 1960s and '70s communes in the US, friends offered narratives and contacts. Although not knowing exactly what I was looking for, I decided against seeking out former communards. Instead, the published record became my set of instructions: The atmosphere of a medium, circulation and body, indents and illustrations, colophons and afterwords, rhetoric and rhythm.

3 Richard Fairfield, *Communes USA* (Baltimore: Penguin Books, 1972), 1.

I am turning pages. A view from one point to another, from the outside looking out.

a tourist and a vagabond
an expert and a dilettante
a contributor and a thief

The traces of discourse perform the act of remembering. The form of memory becomes the condition for recognizability.

Needs take form and forms make needs.

To rip, to rend, to rive, to split, to slit, to tear, to cleave, to sever, to sunder, to shred, to pull apart, to come apart, to pull to pieces, to run, to snag.

Images without photographs. Rules, recipes, diagrams. The social and the display.

Go up a steep hill and take the first road to your right. You'll see it from there.⁴

People who visit communes do so for a variety of reasons: 1) They want someone or something “out there” to turn them on ... 2) They want a “hip” place to stay for a while before returning to their ordinary world of reality ... 3) They are writing a book, doing research for a term paper or a Ph.D. dissertation and all of this for some liberal institution which gives money to study deviant behavior.⁵

Because other communes we had visited had been difficult to reach, it was a relief to have good directions and a paved road all the way.⁶

To put something on a map suggests a rule of correspondence, connecting elements in one set with elements in another.

4 Fairfield, “Hog Farm,” in *Communes, U.S.A.*, 90.

5 Fairfield, “On the Road,” in *Communes, U.S.A.*, 5.

6 Fairfield, “From Drop City to Libre,” in *Communes, U.S.A.*, 93.

Directions

Head north on Ashbury St toward Page St — go 0.1 mi
Turn right at Oak St — go 1.3 mi
Turn right at Octavia Blvd — go 0.2 mi
Merge onto US-101 S via the ramp to I-80 — go 0.8 mi
Take the exit onto I-80 E toward Bay Bridge/Oakland — go 7.4 mi
Take the exit onto I-580 E toward CA-24/Hayward/Stockton — go 63.1 mi
Merge onto I-5 S — go 167 mi
Take exit 278 for CA-46 toward Lost Hills/Wasco — go 0.4 mi
Turn left onto CA-46/Paso Robles Hwy — go 25.4 mi
Merge onto CA-99 S toward Bakersfield — go 20.5 mi
Take exit 24 to merge onto CA-58 E toward Tehachapi/Mojave — go 126 mi
Merge onto I-15 N via the ramp to I-40/Las Vegas — go 4.5 mi
Keep right to take I-40 E toward Needles — go 672 mi
Take exit 159C onto I-25 N toward Santa Fe — go 253 mi
Take exit 18 for El Moro Rd — go 0.2 mi
Turn right at County Rd-32/El Moro Rd — go 0.2 mi
Turn right at Freedom Rd — go 0.3 mi
Turn right at Liberty Dr — go 479 ft

These are instructions to almost break out of prison. The prison is the paucity of shapes to which we have in the past confined ourselves because of our technology-industry-education-economy.⁷

Freedom to Liberty to Constitution to Democracy to industrial park.

[Drop City] fell out a window in Kansas three years ago with a mattress and a balloon full of water and landed in a goat pasture in Trinidad, Colorado.⁸

Correction: Do not turn at Freedom Rd
Continue on County Rd-32/El Moro Rd — go 1.2 mi
Turn right at County Rd-75 — go 65 ft

⁷ Steve Baer, *Dome Cookbook* (Corrales, NM: Lama Foundation, 1968), 1.

⁸ Albin Wagner [Peter Douthit], "Drop City: A Total Living Environment," in *Notes from the New Underground: Where It's At and What's Up*, ed. Jesse Kornbluth (New York: Ace, Publishing Corp., 1968), 253.

There is nothing left. The view to Fisher's Peak.

In making a structural cartop panel a great deal of care has to be given to accuracy, particularly to getting the crotches between the flanges the correct distances apart, these points become the tips of the structural panel and thus determine the edges. The holes are also important; the end holes should be as close to the corners as possible. Bring them back just far enough so the connecting bolts can be fitted through.⁹

Needs take form and forms make needs.

Forms which answer a need but end by answering even when they are not called. People are trained for the construction of the form, special tools are designed and manufactured, a language grows up with the workers ... Finally the relationship between need and form capsizes and instead of forms being thrown out because they don't fulfill the needs just the opposite occurs.¹⁰

Tools, fatigues, and feelings.

To every child who has ever played with a pencil it is obvious that you can draw a polygon and then adjoin another along one of its sides and go on and on with this and never stop, you even have considerable freedom as to the sizes and shapes the individual polygons will have.

This is a wonderful quality of space, we can eat it up in different sizes and shapes in infinite numbers of ways.¹¹

Three or more line segments form a closed plane figure. Closed plane figures are angled against each other. A spatial construct, a refuge, a haven. The particular way in which a thing exists.

Methods of arrangement.

⁹ Baer, *Dome Cookbook*, 22.

¹⁰ *Ibid.*, 1.

¹¹ *Ibid.*, 4.

This year we got a lot of help from a pair of professional Group Encounter leaders, who donated their time and talents to us out of interest in the Community. They lived with us for several days, asked us in depth about our internal conflicts, and used their skills deftly and effectively in the lively group sessions that gathered during their stay.¹²

A model is a schematic description of a system, theory, or phenomenon that accounts for its known or inferred properties and may be used for further study.

Build a model of a dome.

Why build a model of a dome?

If you build a model you quickly and easily acquaint yourself with many of the problems of dome building...

Then when you build the real thing you'll be surprised because it's so much like building a model.¹³

A model is usually built to scale. It represents in detail another, often larger object.

Aside from their intrinsic interest, communes also have certain general properties that help to facilitate research ... The changes in both social structure and personality structure that occur within communes follow a time scale intermediate between that of the larger society and that of the various mass phenomena. Significant structural transformations often occur within a single year's time in communes. These same communes have nevertheless maintained enough of a common thread of identity to be recognizable as continuous social systems. Transitions from anarchism to totalitarianism, schisms, purges, revolutions, and reconstitutions are some examples of such conveniently timed social events. Furthermore, the short lifespan of many communes enables us to observe them through all stages of their growth and decay.¹⁴

12 Kathleen Kinkade, *A Walden Two Experiment: The First Five Years of Twin Oaks Community* (New York: William Morrow, 1973), 162–63.

13 Baer, *Dome Cookbook*, 22.

14 Benjamin Zablocki, *Alienation and Charisma: A Study of Contemporary American Communes* (New York: Free Press, 1980), 5–6.

Modification of behavior resulting from past experience. Memory is the starting point for transformation. We know that something has changed because we remember it differently.

Me. About ten people present. Brian said I ought to get the newsletter out oftener than I do. Also that I am too easily bored, which I interpret to mean that I show my boredom too openly. Simon said that I ought to drink a little beer and hang around and party a little—loosen up and be part of the social life instead of worrying about the Community all the time. I understand what he is trying to say, but it amounted to telling me to be somebody else instead of me.¹⁵

I am, I will be, I will have been.

The use of self-management techniques is proving to be a powerful tool for improving the quality of an individual's life, and consequently deserves to occupy a prominent place in the planning and execution of an experimental community ... I have applied self-management to my own behavior in a comprehensive way and have developed some effective techniques and forms.¹⁶

Coherence, integrity, identity. In order to belong, one must learn the rules, speak the language, master the idioms. Contradictions and differences. From one point to another, from one form to another: A plan for an anticipated course of action.

The simplest and maybe oldest of all deliberate techniques of social control is the making of rules. We have them. They are not backed up by force, but they are there as a kind of guideline and goal. Item Four of [our commune's] Behavioral Code says that we will not speak negatively about other members behind their backs.¹⁷

15 Kinkade, *A Walden Two Experiment*, 154–55.

16 Matthew Israel, "Walden Two: Behavioral Community," in *Communes, U.S.A.*, ed. Richard Fairfield, 214.

17 Kinkade, *A Walden Two Experiment*, 150.

Exhibit 3: Checklist of Desirable and Undesirable
Interpersonal Behaviors

Desirable

Reinforces me
Makes qualified statements
(... My experience is ... Perhaps)
Smile on face
Makes friendly physical contact (e.g. touches me in friendly way)
Builds my self-esteem through justified praise of me
Has non-punishing, nonaggressive attitude
Makes me laugh or smile
Has humility
Is cooperative; offers to help
Agrees to change his position or to rethink his position in the light of a remark or suggestion
Checks appropriateness of remarks (“May I inquire about...”)
Asks for my opinion and seems to respect it
His remarks, eyes, cast of face say “Welcome” to me
Eyes light up when he talks to me
Embraces me at start or finish of conversation
Finds a felicitous way to say things¹⁸

The love density effect is interesting because it is counterintuitive. We very well might have guessed that the amount of love in a commune would be directly associated with stability; instead we find that there is an inverse association...

The extensive literature on cohesiveness would lead us to believe that the proposition, love density equals group stability, is well established. In fact, there is no evidence for this except in the very special circumstance of men in combat situations.¹⁹

In the early nineteenth century, the French social theorist François Marie Fourier believed that universal harmony could be achieved by reorganiz-

18 Matthew Israel, “Walden Two: Behavioral Community,” 215–16; ellipses in original.

19 Zablocki, 176–77.

ing society into self-sustaining units he called phalanxes. In order for the collectivity to survive, social and physical closeness among its members must be constantly and harmoniously varied. Ideally, a phalanx would be composed of 1,620 people representing the various characters found in a society. Each phalanx would be housed in a *phalanstère*, a multistory structure incorporating country and city building features and divided into distinct living, working, and leisure areas.

The recipes range from variations on familiar American staples like pizza and cheeseburgers and traditional ethnic concoctions to wholly unique creations that reflect the astonishing variety of tastes and dietary theories that Lucy... discovered on her year-long quest through the often primitive but always prodigiously productive kitchens of country communes.

She discovered, too, that group cooking (not group sex) is the central fact and preoccupation of communal life.²⁰

Directions articulate a course of action that must be taken in order to reach a destination. They are a code of practice.

Cut goat meat into cubes. Heat several tablespoons of oil in a kettle, and brown several chopped onions and mashed cloves of garlic over medium heat. Add meat, and brown. Cover with water, bring to a boil, add a bay leaf, lower heat, and simmer 2 hours. Forty-five minutes before you want to serve it, add several sliced carrots and diced potatoes to the pot. At the end, salt and pepper to taste.²¹

Current events and journalism; sociology, narrative, and history; how to, resource, and cooking; memoir and religion; fiction. Modeling community, modeling time. Memory and projection.

This Guide is meant to be used. The people who wrote it are participants, not observers. Our task is to make involvement as easy as possible.²²

20 Lucy Horton, *Country Commune Cooking* (New York: Coward, McCann and Geoghegan, 1972), inside cover.

21 *Ibid.*, 98.

22 Paul Freundlich, Chris Collins, and Mikki Wenig, eds., *A Guide to Cooperative Alternatives* (New Haven, CT: Community, 1979), back cover.

Published between 1968 and 1980:

Alienation and Charisma
The Alternative
Celery Wine
The Children of Prosperity
The Children of the Counterculture
Commitment and Community
Communes in the Counter Culture
Communes, U.S.A.
Communes USA
Cooperative Communities
Country Commune Cooking
Dome Cookbook
Drop City
Families of Eden
The Far-Out Saints of the Jesus Communes
Getting Back Together
A Guide to Cooperative Alternatives
Hey Beatnik
The Hog Farm and Friends
Home Comfort
January Thaw
The Joyful Community
Living on the Earth
Living Together in a World Falling Apart
Modern Man in Search of Utopia
The Morning Star Scrapbook
The New Communes
New World Utopias
Shared Houses, Shared Lives
Total Loss Farm
Utopia U.S.A.
A Walden Two Experiment

January 74. Cold day, I sit in the Crow's Nest that overlooks the main house, the garden, the barn ... I feel isolated, trapped in the past, re-experiencing emotions I thought were finished. I marvel at our persistence, at our optimism. Sometimes I'm embarrassed by the poses we've taken to make ourselves feel better, yet I'm also

amazed at how they get us through to the other side. I wonder about the contradictions inherent in our life here and the differences between us as people. What makes it work?²³

No one writes for themselves. There is always another.²⁴

Group.

We had revealed a little bit of ourselves to each other. The words love, sister, brother, took on more meaning to us. We were committed to each other, while not always liking each other.²⁵

To form a group, to display a group. To instruct, to guide, to report, to narrate, to analyse, to remember, to scrap.

Once you know what you want to present, you've got to figure out how to organize it. The main thing is to be sure to state at the beginning of your presentation why you are giving it, how it's organized, and what you want people to do with it. Sometimes, everything seems to relate to everything else. There is no "right" place to begin.²⁶

self-organization

self-management

We dismantle abandoned bridges by moonlight.²⁷

The last person to bed dropped large pieces of wood on the fire, sending a shower of sparks up through the opening. My imagination followed them outside, and I could see their orange specks above the low lodge set in relief against the night sky; then falling, dying of light. For twenty uninhabited miles around, no sound.²⁸

²³ Blue Mountain Ranch, *January Thaw: People at Blue Mountain Ranch Write About Living Together in the Mountains* (New York: Times Change, 1974), 22.

²⁴ Edward Said, "Opponents, Audiences, Constituents, Community," in *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 120.

²⁵ Blue Mountain Ranch, *January Thaw*, 17.

²⁶ Michael Doyle and David Straus, *How to Make Meetings Work: The New Interaction Method* (New York: Wyden Books, 1976), 260.

²⁷ Wagner, "Drop City," in *Notes from the New Underground*, 254.

²⁸ Robert Houriet, *Getting Back Together* (New York: Coward, McCann and Geoghegan, 1971), 96.

Works reproduced / Œuvres reproduites

Exhibition / Exposition

half modern, half something else
(*Michelangelo Antonioni, The Passenger, MGM 1975, scene 4 [VHS version, photographic stills, index]*), 2001
Iris print on paper / épreuve Iris sur papier
71.1 × 111.7 cm

Rumor (June 14, 1969), 2002
Three pigment prints on paper, three type transfers / trois épreuves à pigments sur papier et pellicule d'encre transférée sur mur
Images: 56 × 69.2 cm each / chacune
Type transfers / pellicule d'encre transférée: 21.6 × 37.5 cm, 24.3 × 16.1 cm, 23.8 × 16.8 cm
Overall dimension varies with installation / installation à dimensions variables

Diagrams, 2007
Five silkscreen prints on paper / cinq sérigraphies sur papier
60 × 50 cm each / chacune

About the Relative Size of Things in the Universe, 2007
Projected HD video, paint treatment / vidéo HD projetée, peinture
11 min. 59 sec. / 1 min 59 s

Sculpture, 2008
Five stainless steel cubes / cinq cubes en acier inoxydable
41.7 × 41.7 × 41.7 cm, 50.7 × 50.7 × 50.7 cm, 56.3 × 56.3 × 56.3 cm, 59.7 × 59.7 × 59.7 cm, 61.8 × 61.8 × 61.8 cm
Overall dimension varies with installation / installation à dimensions variables

We were simply delegates in Aspen..., 2008
Six gelatin silver prints on baryta paper / six épreuves argentiques sur papier baryté
20.8 × 30.5 cm each / chacune

Abstracta, 2009
Five chromogenic colour prints / cinq épreuves couleur à développement chromogène
21.8 × 29 cm, 51.8 × 66 cm, 39.7 × 53 cm, 39.7 × 53 cm, 39.7 × 53 cm

Directions, 2010
Vinyl lettering on wall / texte en vinyle sur mur
Dimension varies with installation / installation à dimensions variables

Headlines, 2010
Two-sided silkscreen print on rag board / deux sérigraphies à double face sur carton chiffon
121.9 × 91.4 cm

Painted Side Up, 2010
Shaped car tops / toits d'automobile découpés
Dimension varies with installation / installation à dimensions variables

Turn Take Merge, 2011
Projected HD video, paint treatment / vidéo HD projetée, peinture
37 min. 23 sec. / 37 min 23 s

We dismantle abandoned bridges..., 2012
Chromogenic colour print / épreuve à développement chromogène
67.7 × 101.6 cm

Group, 2012
Woodcut on paper / xylogravure sur papier
50 × 50 cm

Incomplete Parts (version), 2012
Books, wall shelf, burlap wall cover / livres, étagère, toile de jute
Dimension varies with installation / installation à dimensions variables

Additional works / Autres œuvres

rumors and murmurs (Polygon), 2012
Sewn fabric over stretcher frame /
tissu cousu sur chassis
Dimension varies with installation /
installation à dimensions variables

Index (1340 Miles), 2012
Silkscreen on paper / sérigraphie sur papier
30.5 × 30.5 cm

Index (Apollo 11), 2012
Iris print on paper / épreuve Iris sur papier
30.5 × 30.5 cm

Index (Design Module), 2012
Silkscreen on paper / sérigraphie sur papier
30.5 × 30.5 cm

Index (Food Chart), 2012
Woodcut on paper / xylogravure sur papier
30.5 × 30.5 cm

Index (Incomplete Parts), 2012
Silkscreen on paper / sérigraphie sur papier
30.5 × 30.5 cm

Index (Love Density Effect), 2012
Silkscreen on paper / sérigraphie sur papier
30.5 × 30.5 cm

Index (Multi-headed Animal), 2012
Drawing on paper / dessin sur papier
30.5 cm × 30.5 cm

Index (Polygon), 2012
Silkscreen on paper / sérigraphie sur papier
30.5 cm × 30.5 cm

Index (this time we'll keep it a secret), 2012
Silkscreen and collage on paper /
sérigraphie et collage sur papier
30.5 × 30.5 cm

Untitled, 2012
Torn book pages, pin / pages de livre
déchirées, épingle
28 × 21.6 cm

Biographies

Peio Aguirre is an art critic, independent curator, and editor based in Donostia-San Sebastián, Basque Country-Spain. As a writer, he is interested in subjects such as modernism, Marxism, form and formalism, and also science fiction. As a critic, he works at the boundaries of critical theory, art, architecture and design. He has co-edited (with Emily Pethick), *The Great Method* (2007), and is the editor of *Apolonija Šušteršič: Selected Projects 1995–2012* (2013). He has curated a number of exhibitions such as *Images from the Other Side*, CAAM, Las Palmas; *Archaeologies of the Future*, Sala Rekalde, Bilbao; *Asier Mendizabal*, MACBA, Barcelona. He has written catalogue essays on artists such as Philippe Parreno, Annika Eriksson, Liam Gillick, and Susan Philipsz.

Manuela Ammer is a Berlin-based art historian, writer and curator. An associate of the Collective Research Centre 626 on “Aesthetic Experience and the Dissolution of Artistic Limits” at the Freie Universität Berlin, she is currently pursuing a research project dedicated to notions of subjectivity and selfhood in minimal and conceptual art practices of the 1960s and 1970s. Ammer is interested in the relationship of aesthetics and politics and in theoretical questions related to contemporary art, with a special focus on feminist, conceptual, and performative practices. She was assistant curator of the exhibitions *Changing Channels: Art and Television 1963–1987*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2010) and *See This Sound: Promises in Sound and Vision*, Lentos Kunstmuseum Linz (2009–10), and also worked as a curatorial assistant for *documenta 12* in 2007. She has written extensively on contemporary art and has contributed to magazines such as *Texte zur Kunst*, *Frieze*, *Parkett*, and *Springerin*.

Martin Beck is a New York-based artist whose exhibitions and projects engage questions of historicity and authorship and often draw from the fields of architecture, design, and popular culture. A leitmotif in Beck’s practice is the

notion of display. His works frequently address histories of communication formats and negotiate display’s function as a condition of image-making. Recent exhibitions include *Last Night* at Kunsthaus Glarus, Switzerland (2013), *Presentation* at 47 Canal, New York (2012); *Panel 2—“Nothing better than a touch of ecology and catastrophe to unite the social classes...”* at Gasworks, London (2008); as well as contributions to *The Whole Earth* at Haus der Kulturen der Welt (2013), *Communitas* at Camera Austria, Graz (2011), the 29th São Paulo and the 4th Bucharest Biennales (2010). Beck is the author of *an Exhibit viewed played populated* (2005), *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007), *Last Night* (2013) and the editor of *The Aspen Complex* (2012). *the particular way in which a thing exists* at the Leonard and Bina Ellen Gallery in Montreal was the first exhibition to bring together and examine projects produced over the last ten years.

Michèle Thériault is a curator, writer and editor who is currently director of the Leonard and Bina Ellen Art Gallery at Concordia University in Montréal. She is interested in translational issues in art, reflexive frameworks, knowledge in art and in the site of exhibition. As director of the Ellen Art Gallery she has developed a program that reflects critically upon contemporary artistic production and curatorial activity sometimes in a dialog with the recent history of contemporary art. She has curated many exhibitions, including *Timelength* (2004); *Claude Tousignant: 3 paintings, 1 sculpture, 3 spaces* (2005); *Walid Raad: The Atlas Group* (2006); the first exhibition in North America of Harun Farocki’s installations (2007); *Silvia Kolbowski: Nothing and Everything* (2009), *Kent Monkman: My Treaty Is With The Crown* (2011) and *the particular way in which a thing exists* on the work of Martin Beck (2012). She also co-curated *Traffic: Conceptual Art in Canada, 1965–1980* (2010). She is the author of essays and the editor of various publications.

Biographies

Peio Aguirre est un critique d'art, un commissaire indépendant et un éditeur de Donostia-San Sebastián, au Pays Basque, en Espagne. En tant qu'écrivain, il s'intéresse au modernisme, au marxisme, aux questions de la forme et du formalisme, ainsi qu'à la science-fiction. Son approche critique l'amène à travailler aux frontières de la théorie, de l'art, de l'architecture et du design. Il est coéditeur (avec Emily Pethick) de *The Great Method* (2007) et éditeur de *Apolonija Šušteršič: Selected Projects 1995–2012* (2013). Il a été commissaire, entre autres, d'*Images from the Other Side* au CAAM de Las Palmas, *Archaeologies of the Future* à la Sala Rekalde de Bilbao et *Asier Mendizabal* au MACBA de Barcelone. Il a aussi rédigé des essais sur des artistes dont Philippe Parreno, Annika Eriksson, Liam Gillick et Susan Philipsz.

Manuela Ammer est une historienne de l'art, une auteure et une commissaire travaillant à Berlin. Chercheuse associée au Collaborative Research Centre 626 on Aesthetic Experience and the Dissolution of Artistic Limits à la Freie Universität de Berlin, elle poursuit présentement un projet consacré aux concepts de subjectivité et d'individualité dans les pratiques de l'art minimal et de l'art conceptuel des années 1960 et 1970. Elle s'intéresse aux relations entre l'esthétique et le politique ainsi qu'aux questions théoriques posées par l'art contemporain, se concentrant sur les pratiques féministes, conceptuelles et performatives. Ammer a été commissaire adjointe des expositions *Changing Channels: Art and Television 1963–1987* au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (2010) et *See This Sound: Promises in Sound and Vision* au Lentos Kunstmuseum Linz (2009–2010), et a aussi travaillé comme assistante au commissariat de la *documenta 12* en 2007. Elle a beaucoup écrit sur l'art contemporain et publié dans les revues *Texte zur Kunst*, *Frieze*, *Parkett* et *Springerin*.

Martin Beck est un artiste new-yorkais qui questionne, à travers ses expositions et projets,

l'historicité et la notion d'auteur, tout en empruntant souvent aux champs de l'architecture, du design, et de la culture populaire. Un leitmotiv de sa pratique est la réflexion sur la mise en présentation (display). Ses œuvres se réfèrent fréquemment à l'histoire des modes et des formats de communication et conçoivent la fonction de la mise en espace comme condition de la fabrication de l'image. Parmi ses expositions récentes, notons *Last Night* au Kunsthau de Glarus, en Suisse (2013), *Presentation au 47 Canal*, à New York (2012), *Panel 2—“Nothing better than a touch of ecology and catastrophe to unite the social classes...”* au Gasworks de Londres (2008), ainsi que des contributions aux expositions *The Whole Earth* à la Haus der Kulturen der Welt, à Berlin (2013), *Communitas* à la Camera Austria, à Graz (2011), aux Biennales de São Paulo (la 29^e) et de Bucarest (la 4^e) en 2010. Beck est l'auteur de *an Exhibit viewed played populated* (2005), *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007), *Last Night* (2013) et a dirigé l'ouvrage *The Aspen Complex* (2012). L'exposition *the particular way in which a thing exists* présentée à la Galerie Leonard-et-Bina-Ellen, à Montréal, était la première à rassembler et à examiner des projets réalisés au cours des dix dernières années.

Michèle Thériault est commissaire, critique et éditrice. Elle s'intéresse aux enjeux traductifs en art, aux cadres de références, au lieu d'exposition et à la connaissance en art. Depuis 2003, elle est directrice de la Galerie Leonard-et-Bina-Ellen de l'Université Concordia à Montréal où elle a mis sur pied une programmation qui réfléchit sur la production artistique actuelle et l'activité commissariale dans un dialogue avec l'histoire récente de l'art contemporain. Elle a commissarié de nombreuses expositions dont, *Timelength* (2004); *Claude Tousignant. 3 peintures, 1 sculpture, 3 espaces* (2005); *Walid Raad. The Atlas Group* (2006); la première exposition en Amérique du Nord des installations du cinéaste allemand Harun

Farocki (2007); *Silvia Kolbowski. Nothing and Everything* (2009), *Kent Monkman. My Treaty Is With The Crown* (2011) et *the particular way in which a thing exists* sur le travail de Martin Beck (2012). Elle a également été co-commissaire de *Trafic. L'art conceptuel au Canada 1965–1980* (2010). Elle a édité de nombreux ouvrages et est l'auteure de divers essais.

Acknowledgements

I wish to express my appreciation to the Gallery's staff who worked on the installation of the exhibition and in devising and coordinating the program of activities that accompanied it. Many thanks to Emmelyne and Amandine of the design studio 1218A who worked on the conception of the publication. To Martin Beck, I owe a collaboration that at each stage of its development made every aspect of its object—the analysis of a practice in time, the shaping of its display, and its encounter with the public in the precise location of this gallery—a most stimulating exchange. M.T.

Martin Beck would like to thank Michèle Thériault, Marina Polosa, Zoë Chan, Caroline Boileau, Paul Smith, Philip Kitt, Olivier Longpré, Gaël Comeau, Andrew Harder, Julie Ault, Oliver Newton, Margaret Lee, Amy Croft, Susanne Wagner, James Benning, Vincent Bonin, Emmelyne Pornillos and Amandine Guillard for their efforts and expertise during the preparation and actualization of *the particular way in which a thing exists*.

Remerciements

J'exprime ma reconnaissance au personnel de la Galerie qui a travaillé au montage de l'exposition et a mis sur pied et coordonné le programme d'activités qui l'a accompagnée. Merci également à Emmelyne et Amandine de l'atelier de graphisme 1218A qui ont travaillé à la conception de la publication. À Martin Beck, je dois une collaboration qui à chaque étape de sa réalisation à su rendre tous les aspects de son objet – l'analyse d'une pratique dans le temps, la mise en forme de sa monstration, et sa rencontre avec le public dans le lieu précis de cette galerie – un échange des plus enrichissants. M.T.

Martin Beck remercie Michèle Thériault, Marina Polosa, Zoë Chan, Caroline Boileau, Paul Smith, Philip Kitt, Olivier Longpré, Gaël Comeau, Julie Ault, Oliver Newton, Margaret Lee, Amy Croft, Susanne Wagner, James Benning, Vincent Bonin, Emmelyne Pornillos et Amandine Guillard pour leur contribution à l'élaboration et à la concrétisation de *the particular way in which a thing exists*.

Publication produced by the Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, with the support of the Iris Westerberg Programming Fund and the Canada Council for the Arts.

Editor: Michèle Thériault
Texts: Peio Aguirre, Manuela Ammer, Martin Beck, Michèle Thériault
Translation: Gabriel Chagnon, André Lamarre
Editing and proofing: Lana Okerlund, Martin Beck, Mélanie Rainville, Michèle Thériault
Image calibration: Pierre Blache and Photosynthèse
Design: 1218A
Printing: Friesens, Winnipeg

“this time we'll keep it a secret” was first published in *Triple Canopy* 18 (April 2013), a New York-based publisher of artistic and literary projects, public programs, books, and technological experiments.
Editorial note: All the essays in English in this book use Canadian spelling except the text by Martin Beck which has been republished with its original American spelling.

Library and Archives Canada Cataloguing in Publication
the particular way in which a thing exists /
edited by Michèle Thériault.
Essays by Michèle Thériault, Peio Aguirre, Manuela Ammer and Martin Beck.
Text in English and French. One essay in English only. ISBN 978-2-920394-93-3 (pbk.)
1. Beck, Martin, 1963–.
I. Thériault, Michèle, editor of compilation
II. Beck, Martin, 1963–, artist
III. Leonard and Bina Ellen Art Gallery, issuing body
N6811.5.B295P37 2013 709.2 C2013-904391-8E

All Rights Reserved. Printed in Canada.
© Peio Aguirre, Manuela Ammer, Martin Beck, Michèle Thériault, Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Legal Deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Library and Archives Canada, 2013

Ouvrage produit par la Galerie Leonard-et-Bina Ellen, Université Concordia, avec l'appui du Iris Westerberg Programming Fund et du Conseil des Arts du Canada.

Direction: Michèle Thériault
Textes: Peio Aguirre, Manuela Ammer, Martin Beck, Michèle Thériault
Traduction: Gabriel Chagnon, André Lamarre
Révision et correction d'épreuves: Lana Okerlund, Martin Beck, Mélanie Rainville, Michèle Thériault
Calibration des images: Pierre Blache et Photosynthèse
Design: 1218A
Impression: Friesens, Winnipeg

«this time we'll keep it a secret» est paru dans *Triple Canopy* 18 (avril 2013), un éditeur de projets artistiques, littéraires et technologiques, de programmes publics et de livres basé à New York.
Note de l'éditeur: L'orthographe canadienne est utilisée dans toutes les versions anglaises des essais de cet ouvrage, à l'exception du texte de Martin Beck qui est republié dans sa version originale américaine.

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada
the particular way in which a thing exists /
sous la direction de Michèle Thériault.
Essais de Michèle Thériault, Peio Aguirre, Manuela Ammer et Martin Beck. Texte en français et en anglais. Un des essais en anglais seulement. ISBN 978-2-920394-93-3 (couverture souple)
1. Beck, Martin, 1963–.
I. Thériault, Michèle, éditeur intellectuel de compilation
II. Beck, Martin, 1963–, artiste
III. Galerie d'art Leonard et Bina Ellen organisme de publication
N6811.5.B295P37 2013 709.2 C2013-904391-8F

Tous droits réservés. Imprimé au Canada.
© Peio Aguirre, Manuela Ammer, Martin Beck, Michèle Thériault, Galerie Leonard-et-Bina-Ellen

Dépôt légal
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives du Canada, 2013

the particular way in which a thing exists is a composite definition of form and is the starting and end point of an exhibition and book that examines ten years of artmaking by Martin Beck. Contributors Peio Aguirre, Manuela Ammer, Michèle Thériault and Beck himself address how social and material relations are negotiated from an artistic point of view that engages with categories of display, exhibition, history and popular culture.

the particular way in which a thing exists est une définition composite de la forme, à la fois point de départ et point d'arrivée d'une exposition et d'un livre qui examinent la production artistique de Martin Beck sur une dizaine d'années. Les contributions de Peio Aguirre, de Manuela Ammer, de Michèle Thériault et de Beck lui-même étudient comment les relations sociales et matérielles sont considérées selon un point de vue artistique qui implique les catégories de la monstration, de l'exposition, de l'histoire et de la culture populaire.

