

# REGEN PROJECTS

Asthoff, Jens. "Sensitive Material: How Walead Behsty Pushes the Boundaries of the Image," *Camera Austria* Issue 115 (September 2011)

		<b>Walead Beshty</b>	
<b>Jens Asthoff</b>	Sensibles Material Walead Beshtys Umgang mit Grenzen des Bildes	Sensitive Material How Walead Beshty Pushes the Boundaries of the Image	
<p>Ein würfelförmiger Karton aus Pappe mit FedEx-Logo, darauf ein transparenter leerer Glaskubus, knapp kleiner im Format. Beide sind ein bisschen ramponiert: der Karton angeschmutzt und voller Adressaufkleber, das Glas gesprungen, offenbar Transportschäden. Wer mit Walead Beshtys Werk nicht vertraut ist, könnte glauben, dass die Ausstellung im Umbau begriffen oder ein kaputtes Stück nicht weggeräumt worden sei. Dagegen spräche, dass der Künstler solche Kuben stets erkennbar präzise im Ausstellungskontext platziert. Spätestens ein Blick aufs Titelschild bewährt das Objekt dann als Kunstwerk – und liefert überraschend komplexe Rahmeninformationen: »FedEx® Large Kraft Box ©2005 FEDEX 330508 REV 10/05 SSCC, International Priority, Los Angeles–Brussels trk#865282057953, October 27–30, 2008, International Priority Brussels–Los Angeles trk#866071746385, December 8–9, 2008« (2008) steht da etwa, dann folgt die Materialangabe »laminated glass, FedEx shipping box, accrued FedEx shipping and tracking labels, silicone, metal, tape, 50,8 × 50,8 × 50,8 cm«.</p> <p>Seit 2007 stellt Beshty im Rahmen seiner »FedEx®«-Serie solche Objekte her. Er fertigt sie entsprechend der Volumina bestimmter FedEx-Standardverpackungen an – oft verwendet er den würfelförmigen Typus von gut einem halben Kubikmeter Inhalt, nutzt aber etwa auch die länglich geformten, dreikantigen »Tubes« des FedEx-Sortiments. Die Glasobjekte verdanken ihre Form also keiner hohen Idee von Abstraktion, sondern sind als passgenaue Füllung eines Transportstandards definiert. Beshty lässt sie durch eben jenes Unternehmen weltweit vom Atelier aus auf Ausstellungen und anschließend auf gleichem Wege weiter oder zurückschicken – Beschädigungen sind so natürlich programmiert.<sup>1</sup></p> <p>Nun könnte man meinen, das sei verdammt viel Information für einen leidlich derangierten Glaswürfel auf einem Pappkarton. Doch eigentlich ist dieser Titel ausgesprochen ökonomisch. Denn die Angaben, die sich auf den Versand des betreffenden Objekts beziehen, markieren in aller Nüchternheit gerade nur jene kontextuellen Gelenkstellen, über die sich das Werk als »konzeptueller Akteur« gedanklich rekonstruieren und in einem konkreten Raum-Zeit-Rahmen und einem institutionellen Kontext (hier die Transportfirma) verorten lässt: Städtenamen, Datumsangaben und Trackingnummern fixieren reale Routen und Zeithorizonte, so dass ein Objekt eindeutig identifiziert und damit auch »individualisiert« ist. Durch Einbettung in den Ereigniszusammenhang ist es praktisch unwiederholbar, verankert in einer »eigenen« Geschichte. Nicht ohne Ironie erfüllt Beshty mit der bewusst in Kauf genommenen ansonsten aber absichtslosen Beschädigung durch Dritte hier den ästhetischen Tatbestand des Unikats.</p> <p>Damit modifiziert er Vorzeichen ästhetischer Produktion, macht deren Rahmenstrukturen sichtbar und verankert dies auch im Werk selbst: Das Ausgangsobjekt, ja nur formal und durch externe Standards bestimmt, an sich also neutral wie eine weiße Leinwand zeichnet den Transportvorgang gewissermaßen auf – allerdings nicht auf abbildende Weise, sondern als Spur. Die endgültige Gestalt, die Art der Sprünge etwa, überhaupt der Umfang der Beschädigung, ist im Prinzip zufällig und findet lediglich im Rahmen der festgelegten Parameter statt. So wird der minimalistische Kubus von Haacke bis LeWitt die idealtypische Verkörperung ästhetischer Selbstbezüglichkeit, auf seine Materialität zurückgeworfen. Wer bei</p>		<p>Translated by Michael Turnbull</p> <p>A cube-shaped cardboard box emblazoned with the FedEx logo, on top of it a slightly smaller transparent glass cube. Both are somewhat battered: the box is smudged and covered with packing labels; the glass is cracked, apparently damaged in transport. Those unfamiliar with Walead Beshty's work might think that the exhibition was still being installed and that the glass cube was a damaged work waiting to be cleared away. Yet the careful placement of the object contradicts this assumption. Finally, a glance at the wall label confirms the object as a work of art: the title conveying surprisingly complex background information: "FedEx® Large Kraft Box ©2005 FEDEX 330508 REV 10/05 SSCC, International Priority, Los Angeles–Brussels trk#865282057953, October 27–30, 2008, International Priority, Brussels–Los Angeles trk#866071746385, December 8–9, 2008" (2008), it might read, followed by the material specifications "laminated glass, FedEx shipping box, accrued FedEx shipping and tracking labels, silicone, metal, tape, 50.8 × 50.8 × 50.8 cm".</p> <p>Beshty has been creating such objects in his "FedEx®" series since 2007. He produces them according to the volumes of different standard FedEx packages — often using the carton of just over half a cubic meter, but also the shipper's elongated triangular "tubes" a.o. So these glass objects do not owe their form to some noble idea of abstraction, but are defined instead by a transport standard. Beshty has the company ship them from his studio to exhibitions all over the world, and then sent on or back in the same way — so breakage is naturally inevitable.<sup>1</sup></p> <p>One might think that Beshty's title provides an excess of information for an object as mundane as a beaten-up glass cube atop a cardboard box. But in fact it is decidedly economical, since the data provided, which refers to the shipment of the object in question, soberly indicates only the contextual points of articulation through which the work can be intellectually reconstructed as a "conceptual actor" and located in a concrete space–time frame and institutional context (here the forwarding agent): names of cities, dates, and tracking numbers denote real routes and time frames so that an object can be clearly identified and thus also "individualised". Its embeddedness in a sequence of events means that the object cannot be duplicated and is rooted in a history of its "own". With his conscious acceptance of otherwise unintentional third party damage, Beshty — not without irony — fulfils the aesthetic requirements of uniqueness.</p> <p>In doing so, he modifies the determining factors of aesthetic production, bringing out their structural frameworks and embedding them in the work itself: the initial object, formally defined by external givens, which are in themselves as neutral as a white canvas records its own transportation, as it were — although not as an image, but as a trace. The final form, the type of cracks, indeed the extent of the damage, is basically random and emerges within the predetermined parameters. In this way, the Minimalist cube — from Haacke to LeWitt the ideal embodiment of aesthetic self-referentiality — is thrown back on its own materiality. And in light of this "conceptual damage", it wouldn't be wrong to think of Duchamp's "The Large Glass" here.<sup>2</sup></p> <p>Beshty's output, at least in Europe, has primarily been perceived through his large-format photograms. Yet the numerous and very</p>	
115 / 2011			

6 6 mm 36

different forms within which he works are more closely interrelated than they at first appear. The “FedEx®” sculptures in particular are perhaps the most “direct indirect route” to Beshty’s approach to photography. The aforementioned aspect of “concrete” rather than representational recording is probably the most important point of comparison. For Beshty image production operates within formalised aesthetic processes that literally and materially inscribe themselves into a respective image or object. This applies as much to the various types of photograms as to his pictorial-sculptural series – the “Copper Surrogates” (2009–), the “Selected Works” (1998/2008), and the “Make-Ready” works (2010–) – in addition to groups of works that are more obviously tied to the medium of photography, such as the “Travel Pictures” (2006/08) or the “Transparencies” (2006–). “I’m more concerned”, says Beshty, “with how the material traffic of an image – the contingencies produced by this traffic, whether the work is on photographic paper or exists in a digital file, or as an object in transit – might generate other possibilities for aesthetic production.”<sup>3</sup> As such, he is neither a photographic artist nor a sculptor, but works reflexively across various media. “The reflexivity of my work has never really been ‘about photography’ or ‘about the digital’, but a response to the specific conditions related to their use.”<sup>4</sup> His contribution to this magazine is consistent with this approach. By “hanging” the reproductions of his works in the “style manual” which was drawn up for *Camera Austria International* by the typographer and book designer Till Gathmann, and which underlies the magazine like an invisible grid, Beshty exposes the formal substructure of the medium – while also integrating it by using it as an image-generating tool, and presenting reproductions which are shown as reproductions literally “within the framework” of the magazine.

Beshty’s mode of adapting and interpreting media within “registration formats” is particularly evident in his photograms. Like those of László Moholy-Nagy or Man Ray, Beshty’s photograms are produced without a camera, but in his case they are a pure product of the darkroom, addressing and utilising the material conditions of the photographic image. Their visual non-referentiality derives from

PROCESSCOLORFIELD, 2011. Installation view at Regen Projects II, Los Angeles. Photo: Brian Forrest. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles.

dieser »konzeptuellen Beschädigung« an Duchamps »Großes Glas«<sup>2</sup> denkt, liegt wohl auch nicht falsch.

Beshtys Arbeit wird, zumindest in Europa, bisher überwiegend über seine großformatigen Fotogramme wahrgenommen. Dabei hängen die zahlreichen, formal recht unterschiedlichen Werkformen, in denen er arbeitet, konzeptionell enger zusammen, als es zunächst den Anschein hat. Insbesondere die »FedEx®«-Skulpturen sind dabei der vielleicht »direkteste Umweg« zu Beshtys Umgang mit Fotografie. Der erwähnte Aspekt einer nicht abbildhaften, sondern »konkreten« Aufzeichnung ist dafür der womöglich wichtigste Vergleichspunkt. Denn Beshty operiert in seiner Bildproduktion mit ästhetisch formalisierten Prozessen, die sich einem jeweiligen Bild/Objekt buchstäblich, also ganz materiell einschreiben. Das gilt für die unterschiedlichen Typen der Fotogramme ebenso wie für die bildhaft-skulpturalen Werkgruppen der »Copper Surrogates« (2009–) und der »Selected Works« (1998/2008–), für die »Make-Ready«-Arbeiten (2010–), aber auch für stärker ans fotografische Medium geknüpfte Serien wie die »Travel Pictures« (2006/2008) oder die »Transparencies« (2006–). »Mich interessiert«, sagt Beshty, »wie ein materialbezogener Umgang mit dem Bild und all den Zufälligkeiten, die dabei entstehen – egal ob eine Arbeit nun auf Fotopapier oder digital oder als Transportobjekt existiert –, andere Möglichkeiten für künstlerische Produktion schaffen könnte.«<sup>3</sup> Insofern ist er weder Fotokünstler noch Bildhauer, sondern arbeitet medienübergreifend reflexiv. »Die Reflexivität meiner Arbeit war eigentlich nie auf »die Fotografie« oder »das Digitale« gerichtet«, so Beshty, »sondern reagierte auf bestimmte Bedingungen ihrer Verwendung.«<sup>4</sup> In diesem Sinne entwickelte er auch seinen Künstlerbeitrag in der vorliegenden Ausgabe. Er hängte die Abbildungen seiner Werke quasi im »Style Manual« auf, das der Typograf und Buchgestalter Till Gathmann für *Camera Austria International* entwickelt hat und das dem Magazin wie ein unsichtbares Raster zugrunde liegt. Beshty dekuviert also die formale Substruktur des Mediums – und integriert sie auch, indem er sie seinerseits zur Bildgestaltung nutzt, Abbildungen zeigt und sie zugleich als Repräsentationen vorführt, buchstäblich »im Rahmen« des Magazins.

Beshtys Ansatz, Medien als »Aufzeichnungsformate« zu adaptieren und zu interpretieren, wird an den Fotogrammen besonders deutlich. Wie schon bei Moholy-Nagy oder Man Ray sind solche Bilder ja Aufnahmen ohne Kamera, in dem Fall ein reines Produkt der Dunkelkammer, das die materiellen Bedingungen des fotografischen Bildes thematisiert und einsetzt. Ihre nichtreferenzielle Bildhaftigkeit leitet sich ab aus nichts anderem als Licht und Fotopapieren. Wie bei den »FedEx®«-Skulpturen thematisiert er auch ein Foto eher als (materielles) Objekt und nicht als (referenzielles) Bild. In »Pictures Made by My Hand with the Assistance of Light« (2005 – 2009), eine seiner frühesten Fotogramm-Serien, ist dieser »handgreifliche« Zugang bereits im Titel angesprochen. Beshty zerknüllte in der Dunkelkammer unbelichtetes Silbergelatine-Fotopapier. Dafür schnitt er das Papier auf Formate zu, die auf seine Körpergröße bezogen sind, etwa, indem es beim Halten mit ausgestreckten Armen bis zum Boden reicht oder in seine geöffnete Handfläche passt. Zunächst wird es gewässert, um es biegsam zu machen, dann absichtslos verknüllt und von einer einzelnen Lichtquelle aus belichtet. Anschließend wird das Papier geglättet, das Foto in einer großen Wanne entwickelt und 30 bis 72 Stunden lang getrocknet. Die so entstehenden Bilder zeigen eine flirrende, irregulär-räumliche Struktur, die aber nichts repräsentiert als den fotografischen Herstellungsprozess selbst. Beshty betont stets, dass seine Fotogramme, eigentlich seine Arbeiten generell, keine »Abstraktionen« seien: »Es sind keine Abstraktionen, da es sich nicht um Ideen oder

Legibility on Color Backgrounds, 2009. Installation view at Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC. Photo: James Ewing. Courtesy: the artist and Wallspace, New York.





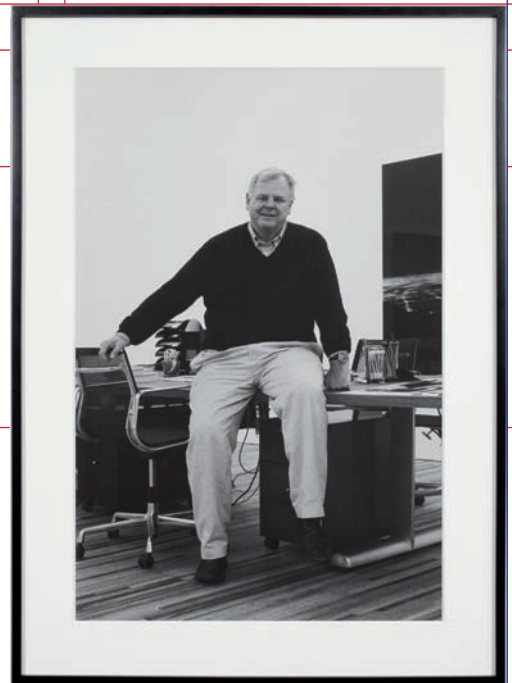


Konzepte handelt, sondern sie durch ihre konkrete Existenz definiert sind. Es gibt kein Ausgangsmaterial, auf das sie in der Bildproduktion »bezogen« oder von dem sie »abstrahiert« sind«, sagt er, »meine Arbeiten beziehen sich nicht auf Abwesendes.« Vielmehr sei etwa ein Landschaftsfoto abstrakt, denn »abbildende Fotos sind Abstraktionen. Sie sind »abstrahiert« von der realen Welt und ins 2D-Format umgewandelt.«<sup>5</sup>

Die Idee zu den »Pictures Made by My Hand with the Assistance of Light« geht übrigens auf die Beschäftigung mit László Moholy-Nagy und insbesondere auf ein Gespräch Beshtys mit dessen Enkel zurück. Der Titel bezieht sich auf eine Reihe verloreener, womöglich nie realisierter Arbeiten Moholy-Nagys aus den 1920er Jahren, die mit zerknülltem Fotopapier entstanden sein sollen. Für diese mutmaßliche Werkgruppe fanden sie in ihrem Gespräch den fiktiven Titel »Abstraction Made by My Hand with the Assistance of Light«. Beshtys Recherchen ergaben später, dass es solche Arbeiten Moholy-Nagys nicht gegeben hat, sie zumindest nicht dokumentiert seien. Es gebe allerdings Fotos, auf denen zerknülltes Fotopapier als Motiv auftaucht. So entschloss er sich, diese Arbeiten quasi anstelle Moholy-Nagys zu realisieren: »Selbst wenn es keinen Anhaltspunkt dafür gab, dass diese Arbeiten tatsächlich existiert hatten, entsprachen sie sowohl Nagys Ideen als auch den Ideen der Zeit und standen darüber hinaus für etwas, das meiner Ansicht nach in der Fotografie als Impuls verloren gegangen war.«<sup>6</sup> Er behielt den fiktiven Titel bei, allerdings mit charakteristischer Änderung: Statt »Abstraction« setzte er »Pictures«, da es sich in seinem Sinne ja gerade nicht um Abstraktionen handelt.

Auch die anderen Typen der Fotogramme, die Beshty in der Folge entwickelt, basieren auf rein fotografisch-materiellen Prozessen, nun unter Einbeziehung der Techniken der Farbfotografie. Etwa in den Serien der »Multi-Sided Picture Works« (2006–) oder der »Curls« (2009–). Solche Bilder sind ebenfalls Unikate, also ohne Negativ. Erstgenannte entstehen durch Faltung des Fotopapiers zu einfachen dreidimensionalen Objekten mit drei bis sechs Seitenflächen. Anschließend wird jede Seite farbigem Licht ausgesetzt, das dabei dem additiven (Rot, Grün, Blau) oder subtraktiven (Cyan, Magenta, Gelb) Farbspektrum entspricht. So haben auch diese Bilder eine räumliche Dimension, ohne eigentlich abbildend zu sein. Beshty betont, dass die Faltung des Papiers in absoluter Dunkelheit vor sich gehen müsse, »so dass der Ausführende der Arbeit (der Künstler) vollkommen blind innerhalb zuvor festgelegter Parameter agiert. Auf diese Weise wird der Künstler zu einem weiteren Instrument im Prozess [...] und kein bewusster Schöpfer des Werks im Zuge seiner physischen Hervorbringung. [...] Bei meinen Arbeiten ist Komposition, jedenfalls im klassischen Sinne, unmöglich.«<sup>7</sup> So bindet er auch hier eine Formalisierung des Zufalls, ja, einen gewissen Grad von demonstrativer Absichtslosigkeit ins Werkgeschehen ein, die sich analog zu den Sprüngen der »FedEx«-Stücke oder den Gebrauchsspuren der »Copper Surrogates« auffassen lassen.<sup>8</sup>

Entsprechendes gilt auch fürs Bildverfahren der länglichen, meist hochformatig präsentierten »Curls«. Grundsätzlich gibt es die »Three Color Curls«, die »Six Color Curls« und die »Black Curls«. Beshty verwendet hier Fotopapier von der Rolle, das er in der Dunkelkammer entrollt und mit großen Magnetstreifen an einer Metallwand fixiert. In der Breite entspricht das Bildformat also dem Herstellerstandard, zur Bestimmung der Länge wird das Papier so weit abgerollt, wie Beshty es mit ausgestreckten Armen gerade noch am oberen Ende der Wand befestigen kann. Die Magnetstreifen belässt er dabei jeweils wie vorgefunden – ein Zufallsparameter mit großer Variabilität, da Beshty in einer auch von anderen genutzten Dunkelkammer arbeitet. Zur Belichtung nutzt er einen Farbvergrößerer mit horizontaler Projektion und setzt das Papier in mehreren Schritten bestimmten Lichtfarben aus. Im Fall der »Three Color Curls« sind das die subtraktiven Farben Cyan, Magenta und Gelb (= CMY). Vor jedem Belichtungsvorgang werden die das Papier haltenden Ma-



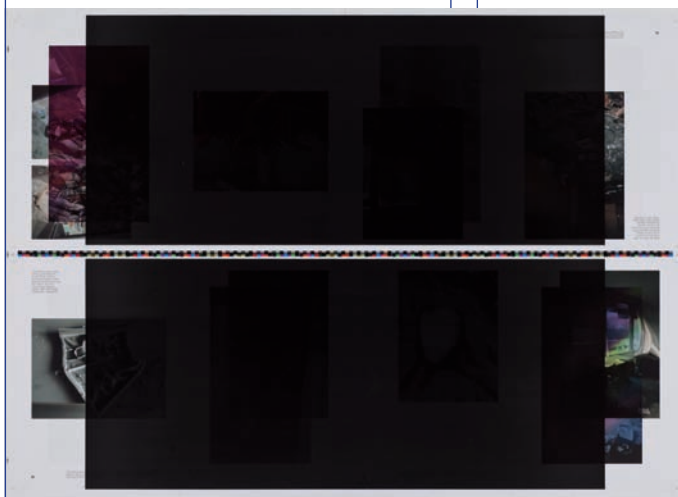
Collector (MV), Oostende, Belgium, November 9th 2008, 2009. Epson Ultrachrome K3 archival inkjet print on Hahnemühle Photo Rag paper, 74.3 × 43.8 cm. Photo: James Ewing. Courtesy: the artist and WallSpace, New York.

nothing other than the interaction of light and photographic paper. As with the “FedEx®” sculptures, Beshty also treats the photograph as a (material) object, not as a (referential) image, and in “Pictures Made by My Hand with the Assistance of Light” (2005–09), one of the artist’s earliest series of photograms, his “hands-on” approach is already indicated in the title. For these works Beshty crumpled unexposed fibre-based silver gelatin photographic paper in the darkroom. The paper was cut to sizes related to his own body—for example, the distance from the floor to his outstretched arms, or the size of his open hand—soaked to make it pliable, then crumpled and exposed in front of a single light source. Then it was flattened out and processed in large baths with black-and-white photographic chemistry and left to dry for thirty to seventy-two hours. The resulting images exhibit a shimmering, irregularly spatial structure that represents nothing other than the photographic production process itself. Beshty always emphasises that his photograms, and actually his works in general, are not “abstractions”: “These are not abstractions, because they are not an idea or concept and are defined by their concrete existence. There is no source material that is being ‘referred’ to or ‘abstracted’ from in the production of the image”, he says. “My works do not refer to something that is absent.” A landscape photograph, for example, would indeed be abstract, as “pictorial photographs are abstractions. They are ‘abstracted’ from a real world and turned into a 2D form”.<sup>5</sup>

The idea for “Pictures Made by My Hand with the Assistance of Light” came from a conversation with László Moholy-Nagy’s grandson. The title refers to a series of lost or possibly unrealised works by Moholy-Nagy from the 1920s, which were assumed to have been made with crumpled photographic paper. In the conversation these works were speculated to have been entitled “Abstraction Made by My Hand with the Assistance of Light”. Beshty’s later research revealed that there were no works of this kind, or at least none that have been documented, although photographs do exist in which crumpled-up paper appears as a motif. So he decided to realise these works instead of Moholy-Nagy, as it were, commenting that “even if there was no evidence that those works had been made, they were both [in] keeping with Nagy’s ideas, and ideas of the time, and further represented what to me had been a lost thread in photography”.<sup>6</sup>

Beshty retained the fictive title, although with a characteristic change: “abstraction” was replaced by “pictures”, as in his sense the images are in no way abstractions.

A Diagram of Forces, 2011. Installation view at Malmö Konsthall, Malmö. Photo: Helene Toresdotter. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles; WallSpace, New York; Thomas Dane Gallery, London.



Make-Ready 1: Uncut Signatures [Walead Beshty: Selected Correspondences 2001–2010, Bologna: Damiani Editore, 2010, Grafiche Damiani, Bologna, Italy, July 4–6, 2010], 2011 (detail). Four-colour offset on coated and uncoated paper (8 sheets total), 64.1 × 87.6 cm.  
Photo: Brian Forrest. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles.

Make-Ready 1: Uncut Signatures [Walead Beshty: Selected Correspondences 2001–2010, Bologna: Damiani Editore, 2010, Grafiche Damiani, Bologna, Italy, July 4–6, 2010], 2011 (detail). Four-colour offset on coated and uncoated paper (8 sheets total), 64.1 × 87.6 cm.  
Photo: Brian Forrest. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles.

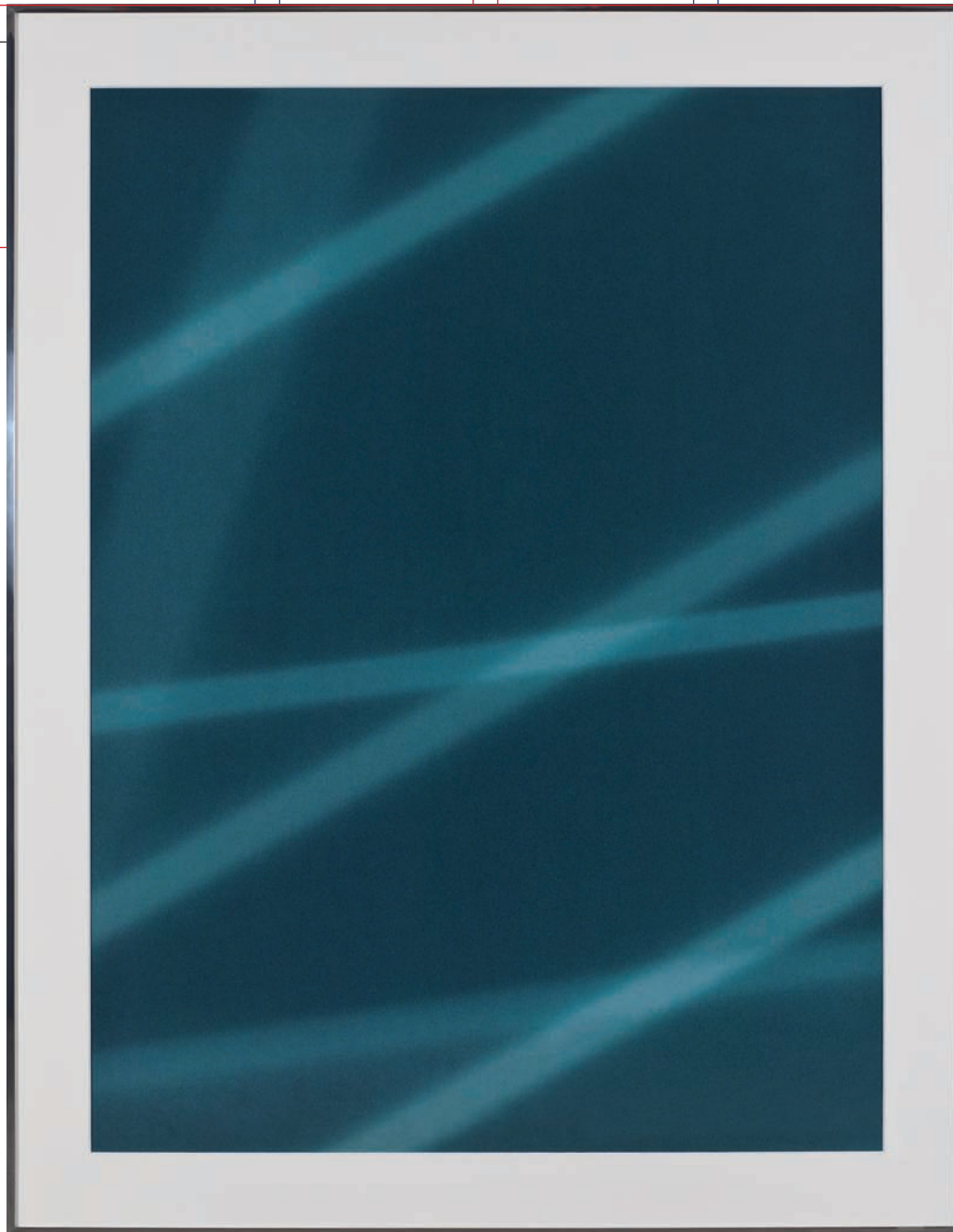
The other types of photograms subsequently developed by Beshty are based on purely material-photographic processes, now involving colour photography—for example, the series “Multi-Sided Picture Works” (2006–) or “Curls” (2009–). These photographs are also unique, as they are produced without a negative. The former come about through folding the photographic paper into simple, three-dimensional objects with three to six sides. Each side is then exposed to light from the additive (red, green, blue) or subtractive (cyan, magenta, yellow) colour spectrum. So these images, too, have a spatial dimension without in fact being illustrative. Beshty stresses that the paper must be folded in absolute darkness: “Thus the producer of the work (the artist) is working blind within the parameters set up beforehand. The artist thus becomes another instrument in the process ... and not a conscious creator of the work while the work is being physically produced ... In the case of my works, composition, in the classical sense, is impossible.”<sup>7</sup> Again, Beshty includes within the work a formalisation of chance, even a demonstrative lack of intention, which can be understood as analogous to the cracks in the “FedEx®” pieces or the wear and tear of the “Copper Surrogates”.<sup>8</sup>

This similarly applies to the production of the elongated “Curls”, which, while usually shown vertically, are able to be hung in any orientation. For the three related series “Three Color Curls”, “Six Color Curls”, and “Black Curls”, Beshty uses photographic paper cut from a roll and attached to a metal wall with large magnetic strips. The width of the visual format corresponds to the manufacturer’s specification; the length is determined by unrolling the paper as far as

gnete verschoben. Bei den »Six Color Curls« setzt Beshty das Papier den subtraktiven Farben zweimal aus, und zwar in gespiegelter Abfolge, also CMYYMC. Das Papier wird nach jedem Belichtungsschritt von der Wand genommen und erneut gehängt, wobei Beshty auch die Magnetstreifen verschiebt – also je andere Partien des Papiers abdeckt. Das unterscheidet sie von den »Black Curls«: Hier verläuft die Belichtung zwar gleich ab, doch Papier und Magnete bleiben während des Vorgangs unberührt. Theoretisch müssten daraufhin belichtete Stellen schwarz, von Magneten verdeckte Stellen aber weiß erscheinen. Faktisch entstehen aber farbige Streueffekte, die rein auf Umgebungseinflüssen beruhen, etwa darauf, »dass Papier sich zwischen den Belichtungen durchs Eigengewicht verschiebt, durch von Klimaanlage hervorgerufene Luftbewegungen oder generell durch Vibrationen im Raum.«<sup>9</sup> Die »Black Curls« fungieren als präparierte »Aufzeichnungsformate« also nicht nur in Bezug auf Parameter wie Papiergröße, Mitbenutzer der Dunkelkammer und Körper des Ausführenden, sondern machen auch den gegebenen Raum selbst zum Faktor, der sich ins Bild einschreibt.

Die »Travel Pictures« und »Transparencies«, zwei früh begonnene Werkgruppen, stellen zwischen solchen Verfahren und anderen Werkgruppen Beshtys verblüffende Querverbindungen her: So wie die »FedEx®«-Stücke den eigenen Transport zum Formbestandteil machen, integrieren diese Bilder ein Moment des Öffentlichen in die fotografische Notation, denn hier wird »das Filmmaterial der Röntgenstrahlung beim Standardscreening am Flughafen ausgesetzt, was dann im resultierenden Foto zu farbigen Schlieren führt.«<sup>10</sup> Die neun »Travel Pictures« sind Ansichten der verwüsteten Irakischen Botschaft in Ostberlin; Beshty hatte den Ort 2001 erstmals dokumentiert und schickte das Material zunächst unabsichtlich durch die Strahlung. Im Falle der »Transparencies«, einer bis heute fortlaufenden Serie,<sup>11</sup> setzt er das unbelichtete, lichtdicht verpackte Filmmaterial gezielt und mehrfach den Apparaten am Flughafen aus, lässt es anschließend entwickeln, digitalisieren und drucken. Da die Bilder auf ein Negativ bzw. auf eine Datei zurückgehen, handelt es sich produktionstechnisch gesehen nicht um Unikate. An dieser Stelle wird nicht der Künstler in der Dunkelkammer zum Instrument eines absichtslos realisierten fotografischen Prozesses, sondern die Farb- und Streifenmuster sind rein aleatorische Effekte, die aus dem Zusammenspiel von spezifischem Filmmaterial und Strahlung resultieren – ein Phänomen, das im Englischen als »fogging« bezeichnet wird. Die das Bildereignis prägende Materialität und den transitorischen Ortsbezug greift Beshty in präzise standardisierter Titelgebung auf, etwa: »Transparency (Negative) [Kodak Porta 400NC Em. No. 51341: May 8–May 18, 2008 ORD/LHR LHR/IAD IAD/JFK LGA/DCA DCA/ORD]«. Mit den Angaben zu filmischem Material, Zeithorizont und Flughafenkürzeln gibt er alle relevanten »auktorialen Koordinaten« an, über die sich das Bild realisiert. Es ist der Künstler, der diese Faktoren lanciert und aktiviert – sich selbst aber, wie ein anonymes Reisender, gleich wieder aus dem Bildprozess zurückzieht.





n —

**a text**

organised in  
text that is set  
ustria typo-  
should be  
tical text grid  
vision into

ance of  
n all objects,

differs from  
by Camera  
ated as  
ollabora-  
gner is highly

Transparency (Negative) [Kodak Portra 400NC Em. No. 3161: April 22 – 24, 2010 LAX/SFO SFO/LAX], 2011. Epson Ultrachrome K3 archival inkjet print on Museo Silver Rag paper, 151.1 × 111.8 cm. Photo: Brian Forrest. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles; Galerie Rodolphe Janssen, Brussels.

A Diagram of Forces, 2011. Installation view at Malmö Konsthall, Malmö. Photo: Helene Toresdotter. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles; Wallspace, New York; Thomas Dane Gallery, London.





Beshty is able to fix it to the upper edge of the wall with outstretched arms. He leaves the magnetic strips where he finds them — a chance parameter of great variability, as Beshty works in a darkroom also used by other people. In several stages he exposes the paper to particular light frequencies using a horizontal photographic enlarger. In the case of the “Three Color Curls”, these are the subtractive colours of cyan, magenta, and yellow (CMY). With the “Six Color Curls” Beshty exposes the paper to the subtractive colours twice, but in reverse order, that is, CMYYMC. The paper is taken down from the wall between exposures and then re-hung; the magnetic strips are also moved, so that different parts of the paper are covered each time. This differentiates them from the “Black Curls”, in which the exposure takes place in the same way, but the paper and magnets remain untouched during the procedure. Theoretically, the exposed areas ought to become black and those covered by magnets white. But in actuality scatterings of colour occur due to influences from the surroundings, such as “the paper shifting under its own weight between exposures, or the currents of air produced by the HVAC system, or general vibrations in the room”.<sup>9</sup> The “Black Curls” not only function as prepared “registration formats” in relation to parameters like paper size, co-users of the darkroom, and the body of the executor, but also turn the space itself into a factor which inscribes itself into the image.

Intriguing cross-connections between such procedures and other work groups are established by the “Travel Pictures” and “Transparencies”, two series that were begun early in Beshty’s career. In the same way that the “FedEx®” pieces make a formal element of their own transportation, these images integrate a public element into the photographic notation, as here film is “exposed to X-rays during standard airport screening, creating the washes of colour on the resulting image”.<sup>10</sup> The nine “Travel Pictures” are views of the ravaged Iraqi Embassy in former East Berlin; Beshty documented the building in 2001 and inadvertently sent the material through the X-ray machine. In the case of the “Transparencies”, a series that is still

A Diagram of Forces, 2011. Installation view at Malmö Konsthall, Malmö.  
Photo: Helene Toresdotter. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles; Wallspace, New York; Thomas Dane Gallery, London.



**Im**

Te:  
eitl  
fol  
gra  
set  
(bl  
eitl

Th  
at l  
bot

If t  
the  
Au

an image. In this case, collaborating with a graphic designer is highly recommended.



Beshty is able to fix it to the upper edge of the wall with outstretched arms. He leaves the magnetic strips where he finds them — a chance parameter of great variability, as Beshty works in a darkroom also used by other people. In several stages he exposes the paper to particular light frequencies using a horizontal photographic enlarger. In the case of the “Three Color Curls”, these are the subtractive colours of cyan, magenta, and yellow (CMY). With the “Six Color Curls” Beshty exposes the paper to the subtractive colours twice, but in reverse order, that is, CMYYMC. The paper is taken down from the wall between exposures and then re-hung; the magnetic strips are also moved, so that different parts of the paper are covered each time. This differentiates them from the “Black Curls”, in which the exposure takes place in the same way, but the paper and magnets remain untouched during the procedure. Theoretically, the exposed areas ought to become black and those covered by magnets white. But in actuality scatterings of colour occur due to influences from the surroundings, such as “the paper shifting under its own weight between exposures, or the currents of air produced by the HVAC system, or general vibrations in the room”.<sup>9</sup> The “Black Curls” not only function as prepared “registration formats” in relation to parameters like paper size, co-users of the darkroom, and the body of the executor, but also turn the space itself into a factor which inscribes itself into the image.

Intriguing cross-connections between such procedures and other work groups are established by the “Travel Pictures” and “Transparencies”, two series that were begun early in Beshty’s career. In the same way that the “FedEx®” pieces make a formal element of their own transportation, these images integrate a public element into the photographic notation, as here film is “exposed to X-rays during standard airport screening, creating the washes of colour on the resulting image”.<sup>10</sup> The nine “Travel Pictures” are views of the ravaged Iraqi Embassy in former East Berlin; Beshty documented the building in 2001 and inadvertently sent the material through the X-ray machine. In the case of the “Transparencies”, a series that is still

A Diagram of Forces, 2011. Installation view at Malmö Konsthall, Malmö.  
Photo: Helene Toresdotter. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles; Wallspace, New York; Thomas Dane Gallery, London.



**Im**

Te:  
eitl  
fol  
gra  
set  
(bl  
eitl

Th  
at l  
bot

If t  
the  
Au

an image. In this case, collaborating with a graphic designer is highly recommended.





Beshty is able to fix it to the upper edge of the wall with outstretched arms. He leaves the magnetic strips where he finds them — a chance parameter of great variability, as Beshty works in a darkroom also used by other people. In several stages he exposes the paper to particular light frequencies using a horizontal photographic enlarger. In the case of the “Three Color Curls”, these are the subtractive colours of cyan, magenta, and yellow (CMY). With the “Six Color Curls” Beshty exposes the paper to the subtractive colours twice, but in reverse order, that is, CMYYMC. The paper is taken down from the wall between exposures and then re-hung; the magnetic strips are also moved, so that different parts of the paper are covered each time. This differentiates them from the “Black Curls”, in which the exposure takes place in the same way, but the paper and magnets remain untouched during the procedure. Theoretically, the exposed areas ought to become black and those covered by magnets white. But in actuality scatterings of colour occur due to influences from the surroundings, such as “the paper shifting under its own weight between exposures, or the currents of air produced by the HVAC system, or general vibrations in the room”.<sup>9</sup> The “Black Curls” not only function as prepared “registration formats” in relation to parameters like paper size, co-users of the darkroom, and the body of the executor, but also turn the space itself into a factor which inscribes itself into the image.

Intriguing cross-connections between such procedures and other work groups are established by the “Travel Pictures” and “Transparencies”, two series that were begun early in Beshty’s career. In the same way that the “FedEx®” pieces make a formal element of their own transportation, these images integrate a public element into the photographic notation, as here film is “exposed to X rays during standard airport screening, creating the washes of colour on the resulting image”.<sup>10</sup> The nine “Travel Pictures” are views of the ravaged Iraqi Embassy in former East Berlin; Beshty documented the building in 2001 and inadvertently sent the material through the X-ray machine. In the case of the “Transparencies”, a series that is still

Images combined with text

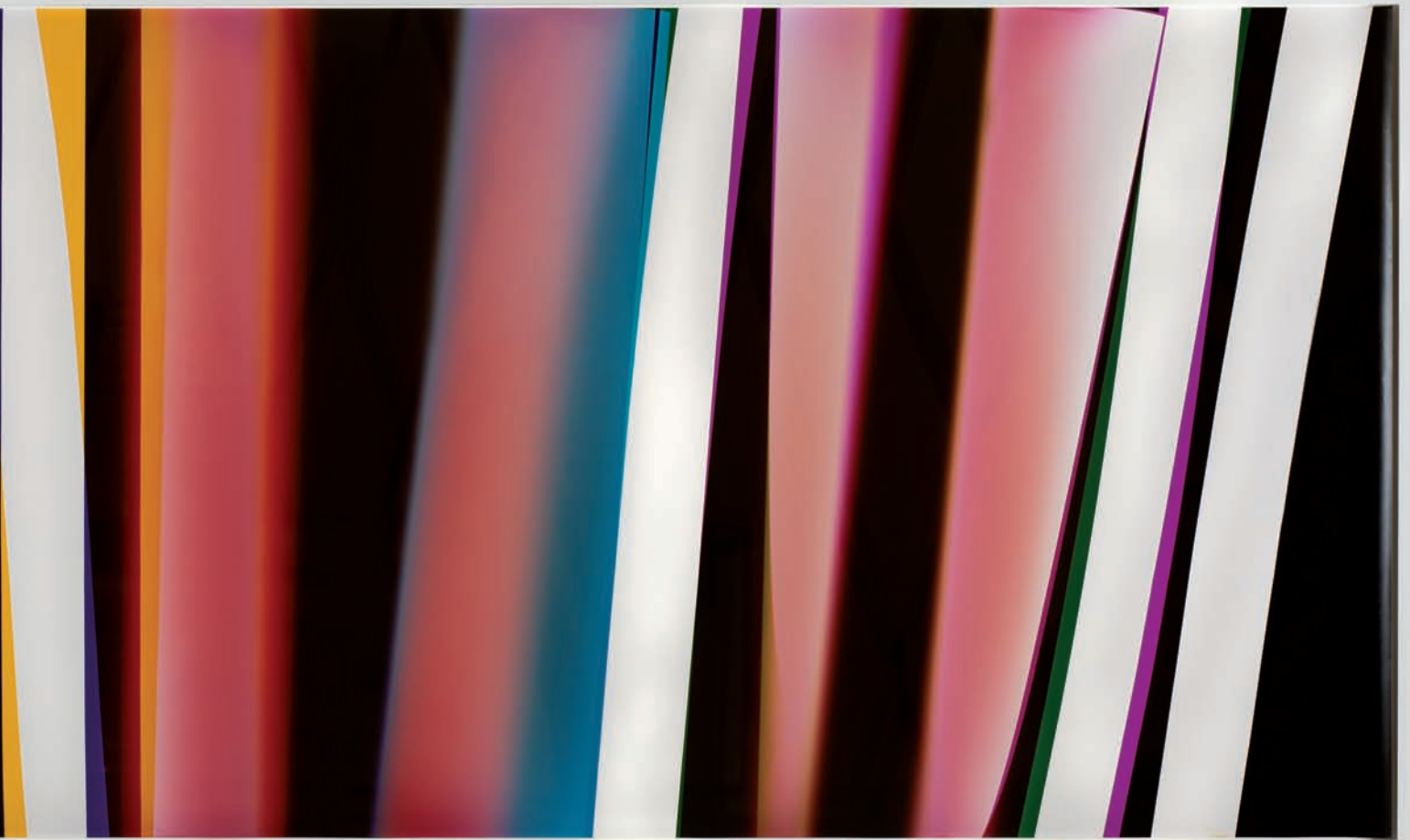
Text in the magazine is organised in either 2 or 3 columns. Text that is set following the Camera Austria typographical specifications should be set in relation to the vertical text grid (blue lines) using the division into either 2 or 3 columns.

There needs to be a distance of at least 3, 5 mm between all objects, both text and images.

If the typography used differs from the specifications given by Camera Austria, it should be treated as an image. In this case, collaborating with a graphic designer is highly recommended.

A Diagram of Forces, 2011. Installation view at Malmö Konsthall, Malmö.  
Photo: Helene Toresdotter. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles; Wallspace, New York; Thomas Dane Gallery, London.





Black Curl (CMY/ Five Magnet: Irvine, California, March 25th 2010, Fujicolor Crystal Archive Super Type C, Em. No. 165-021, 04410), 2011. Colour photographic paper, 127 × 283.2 cm). Photo: Brian Forrest. Courtesy: the artist and Regen Projects, Los Angeles.

Gallery Director / Partner (FC), London, United Kingdom, October 17th 2008, 2009. Epson Ultrachrome K3 archival inkjet print on Hahnemühle Photo Rag paper, 74.3 × 43.8 cm. Photo: James Ewing. Courtesy: the artist and Wallspace, New York.



- 1 »Einige wurden recht oft transportiert, sieben, acht Mal oder noch öfter«, so Beshty. »Die ›FedEx®‹-Arbeiten werden vom Atelier aus erstmals verschickt, kehren aber nicht immer zurück. Die meisten werden von Ausstellung zu Ausstellung weiterversandt, bis sie von einer Sammlung erworben werden, und je mehr Transportvorgänge, desto mehr Sprünge und Spuren zeichnen sich an ihnen ab. Ausdrücklich werden sie so lange verschickt, wie sie für Ausstellungen angefragt werden. Museen und Sammler haben zwar das Recht, die Ausleihe ihrer Stücke abzulehnen, dürfen sie aber nicht auf anderem Wege transportieren.« E-Mail an den Autor, 23.6.2011.
- 2 Marcel Duchamp, »La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même« (1915–23). Die Sprünge im legendären Glasbild entstanden angeblich durch einen unsachgemäß durchgeführten Transport im Anschluss an die Ausstellung der »Société Anonyme Inc.« (von 1926–27) im New Yorker Brooklyn-Museum. Duchamp integrierte den »Unfall« im Sinne einer Signatur des Zufalls ins Werk.
- 3 Walead Beshty, zit. n.: »Pictures Generation Roundtable: After Materiality and Style«, in: *Art in America*, April 2009, S. 131–139/162; S. 135.
- 4 Ebd., S. 138.
- 5 Walead Beshty, »Selected Writings«, in: Ders., *Natural Histories*, Zürich: JRP Ringier 2011, S. 156–57; S. 156.
- 6 Ebd.
- 7 Walead Beshty, »On the conditions of production of the ›Multi-Sided Pictures‹ works«, unveröffentlichtes Statement, 2008.
- 8 Suzanne Hudson vergleicht die Fotogramme unmittelbar mit den ›FedEx®‹-Skulpturen: »Das Licht entspricht den Stößen, die zu den Sprüngen der ›FedEx®‹-Skulpturen führen«, in: Dies., »Walead Beshty: From Photography«, in: *Natural Histories*, a.a.O., S. 9–14; S. 12.
- 9 Walead Beshty, »On the conditions of production of the ›Color Curl‹ works«, unveröffentlichtes Statement, 2010.
- 10 E-Mail an den Autor, 23.6.2011.
- 11 In *Walead Beshty: Selected Correspondences 2001–2010*, Bologna: Damiani 2010, hat Beshty diese Werkgruppen umfassend dokumentiert.





continuing,<sup>11</sup> he deliberately and repeatedly subjects the unexposed, sealed film to X-ray exposure in airports and then has it developed, digitalised, and printed. Because the images originate from a negative and then a digital file, they are not unique in production terms. It is not the artist in the darkroom who becomes an instrument of an unintentionally realised photographic process here; the patterns of stripes and colour are rather the purely aleatoric effects of an interaction between specific film material and radiation—a phenomenon known as “fogging”. Beshty records the visually defining materiality and transitory geographical reference in precise standardised titles, such as “Transparency (Negative) [Kodak Porta 400NC Em. No. 51341: May 8 – May 18, 2008 ORD/LHR LHR/IAD IAD/JFK LGA/DCA DCA/ORD]”. His listing of the film material, time frame, and airport codes gives all the relevant “authorial coordinates” through which the image is realised. It is the artist who initiates and activates these factors—only to withdraw from the imaging process like an anonymous traveller.

- 1 “Some have shipped a great many times, 7–8 or more”, says Beshty. “The ‘FedEx®’ works begin at the studio but do not always return. Most are shipped from exhibition to exhibition until they are acquired by a collection, receiving more and more contact, fractures, and documentation as they gain more shipments. It is the intention that they continue to be shipped as long as they are requested for exhibition. Museums and collectors have the right to refuse to loan the pieces for exhibitions, but cannot decide to use an alternate mode of shipping.” E-mail to the author, 23 June 2011.
- 2 Marcel Duchamp, “La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même” (1915–23). The cracks in this legendary glass work apparently came about through its incorrectly executed transport following the exhibition of the Société Anonyme, Inc. (1926–27) at the Brooklyn Museum in New York. Duchamp integrated this “accident” into the work as a signature of chance.
- 3 Walead Beshty, quoted from “Pictures Generation Roundtable: After Materiality and Style”, in *Art in America* (April 2009), pp. 131–39 and 162, p. 135.
- 4 *Ibid.*, p. 138.
- 5 Walead Beshty, “Selected Writings”, in *Walead Beshty. Natural Histories* (Zurich: JRP Ringier, 2011), pp. 156–57, p. 156.
- 6 *Ibid.*
- 7 Walead Beshty, “On the conditions of production of the ‘Multi-Sided Pictures’ works”, unpublished statement, 2008.
- 8 Suzanne Hudson directly compares the photograms to the “FedEx®” sculptures: “Light becomes pressure in the fissures of the ‘FedEx®’ sculptures.” In Suzanne Hudson, “Walead Beshty: From Photography”, in *Natural Histories*, loc. cit., pp. 9–14, esp. p. 12.
- 9 Walead Beshty, “On the conditions of production of the ‘Color Curl’ works”, unpublished statement, 2010.
- 10 E-mail to the author, 23 June 2011.
- 11 Walead Beshty has comprehensively documented these work groups in *Walead Beshty: Selected Correspondences 2001–2010* (Bologna: Damiani, 2010).