

Zelf geschiedenis maken



In
gesprek
met

James
Beckett

De Zuid-Afrikaanse James Beckett werkt met historisch materiaal dat rechtstreeks ontleend lijkt aan een obscure oudheidskamer van een verre stad. Zijn 'sampling' van museale goederen brengt het verleden in herinnering, zonder dat duidelijk wordt waar het precies om gaat.

door Alexander Mayhew



James Beckett, *A Partial Museum of Noise, Chapter: Attempts to Suppress*, 2003, courtesy T293, Napels / Rome, foto Axel Springer, KKV

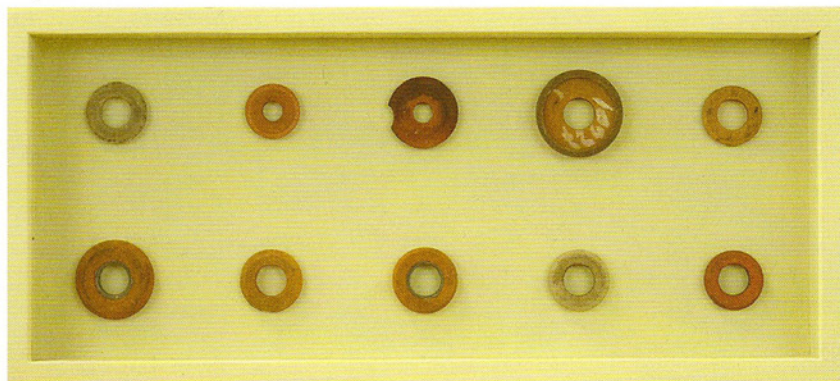
James Beckett, *Khevsurvite Derivative, Potential instruments*, 2011, detail, courtesy T293, Napels / Rome, foto Maurizio Esposito



In het atelier van James Beckett (1977), een zee van ruimte in een kantoorpand in Amsterdam Zuidoost, klinkt muziek van de Cambodian Cassette Archives, een cultcollectie Khmer folk- en popmuziek opgenomen tussen de jaren zestig en negentig. Opmerkelijk zijn de interpretaties van westerse muziekstijlen die erin zijn verweven. Becketts vriendenkring bestaat voornamelijk uit musici en zelf speelt hij gitaar en saxofoon. Toen hij in 2009 voor een project in Duitsland werd gevraagd een langspeelplaat op te nemen, richtte hij de gelegenheidsformatie The Fr derick Nuyegen Seaside Memorial Band op. Deze pseudo-etnische band speelde op zelfgemaakte hurdy-gurdy's (draailieren in het Nederlands), een oorspronkelijk zestiende-eeuws instrument met een onbestemd geluid dat door sommigen als melancholisch, door anderen als kattengejank zal worden ervaren.

In Becketts werk spelen collecties en verzamelingen een belangrijke rol. Met gevonden, historische objecten maakt hij installaties, waarvan de bedoeling bewust niet altijd even helder is. Volgens hem staan zijn werken meer open voor verschillende interpretaties, wanneer hij zich niet bezighoudt met hun leesbaarheid: 'Ik ben geen historicus, geen journalist, geen bron van ontdekkingen op het gebied van geschiedenis. Interactie met de geschiedenis heeft geen vaste uitkomsten. Hoe losser ik het houd, hoe rijker de resultaten kunnen zijn.'

Hoewel zijn installaties op het eerste gezicht streng en feitelijk ogen, is de wetenschappelijkheid ervan schijn. Je zou ze zelfs kunnen bestempelen als antiwetenschappelijk, zoals wel meer kunstenaars afgelopen jaren zich zowel voor als tegen de wetenschap hebben gekeerd, in lijn met wat Hal Foster in zijn beroemde, gelijknamige essay een *archival impulse* noemt. Foster ziet bij deze historisch georiënteerde kunstenaars een voorkeur voor het aan elkaar verbinden van dingen die, uit wetenschappelijk of kritisch oogpunt, niet aan elkaar verbonden kunnen worden. Een zekere onthechting uit welke representatieve orde dan ook is het gevolg. Je kunt het esthetisering van de geschiedenis noemen, maar dat dekt bij Beckett niet volledig de lading.



James Beckett, *Zaklady na  ycie (Plant-Life) - Miniature sanding discs*, 2010, courtesy Willfried Lentz, Rotterdam / Huis a/d Werf, Utrecht

James Beckett, *Stack 14*, 2010, objecten uit de collectie van Museum Hilversum, courtesy Wilfried Lenz, Rotterdam / Museum Hilversum, foto James Beckett



James Beckett, *Stack 14*, 2010, detail, courtesy Wilfried Lenz, Rotterdam / Museum Hilversum, foto James Beckett



ORGIE VAN GESCHIEDENIS

In 2001 en 2002 studeerde Beckett, geboren in Zimbabwe en getogen in Zuid-Afrika, aan de Rijksakademie. In 2003 won hij de Prix de Rome met zijn researchproject *A Partial Museum of Noise*. Dit 'museum' documenteerde geluiden die men in de geschiedenis als irritant ervoer. In zeven eiken kabinetten waren teksten en objecten ondergebracht, uiteenlopend van informatie over hoe het geluid van een ijskast is af te stellen tot een rubberen isolator voor tramrails. Het project werd begeleid door een aantal andere onderdelen, waaronder een recital door twee strijkers van een compositie van Arnold Schönberg in een parkeergarage in Amsterdam. De gebruikers van de parkeergarage waren de enige getuigen van de klanken van de pionier van de atonale muziek. Door deze gecombineerde aanpak slaagde Beckett erin om niet slechts te informeren, maar ook om een ervaringscomponent in te bouwen: een aanpak die constant terugkeert in zijn werk. Ironisch genoeg veroordeelde hij tegelijkertijd het boegbeeld van de twintigste-eeuwse avant-gardistische muziek tot de uitlaatgassen en het monotone gebrom van de voorbijrijdende auto's. Beckett blijkt niet vies van een milde vorm van heiligschennis.

Musea zijn een terugkerend onderwerp. Voor Museum Hilversum zocht hij afgelopen najaar uit de vaste collectie objecten bij elkaar waarvan het museum er vijftien of meer in bezit heeft. Het ging hierbij om voorwerpen als tapijstalen, decoratief zilverwerk, modelvliegtuigjes en vingerhoedjes. Deze objecten stapelde hij op elkaar, zodat er een twaalftal gelijkvormige ophopingen ontstonden. 'Het had iets weg van een ongeluk', zegt de kunstenaar erover, 'een orgie van geschiedenis.' 'Er zit een bepaalde mate van rauwheid en spontaniteit in. De afzonderlijke objecten worden gedwongen dezelfde ruimte te delen. Op deze wijze contrasteren de verschillende collecties uit het museum met elkaar. Er is geen sprake van een gesloten analogie van wat het geheel betekent. Daarmee zou geen recht worden gedaan aan de intrinsieke rijkdom van deze eenvoudige voorwerpen. Het toont overigens ook een bepaalde mate van nederigheid of kwetsbaarheid van een museum dat ze mij zo laten omgaan met hun collectie.'

Dat de kunstenaar zich bewust is van de kwetsbaarheid van het museum houdt hem niet tegen om zijn eigen systeem van archiveren op te dringen aan het museum. Toch zegt hij niet triomfantelijk dat zijn ordening beter is, noch mijmert hij melancholisch over de tijd dat het museum de waarheid in pacht dacht te hebben. Hij biedt slechts een constructie die ruimte schept om de voorwerpen vanuit nieuwe invalshoeken te benaderen. In feite krijgen ze een nieuw leven.

INDUSTRIEEL ERFGOED

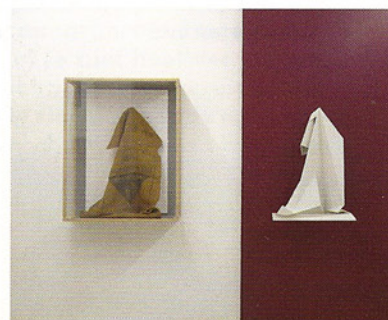
De in zijn oeuvre duidelijk aanwezige voorliefde voor het industriële erfgoed ontstond bij het project *Vacuum* in de Utrechtse Jaarbeurshallen in 2003. In 1937 introduceerde Philips hier de televisie bij het Nederlandse publiek. Voor dit project maakte Beckett een installatie vergezeld van een vrouwelijke voice-over, die inging op de zakelijke en morele aspecten van de geschiedenis van de vacuümbuis, het belangrijkste onderdeel van de televisie. 'De geschiedenis van de vacuümbuis heb ik geabstraheerd door in de voice-over geen jaartallen, plaatsnamen, namen van bedrijven of van personen te noemen. Daardoor wordt het een soort mantra, omdat alle details in het verhaal ontbreken. Tijdens het verhaal werden bepaalde objecten in de installatie uitgelicht. Het geheel vormde een metafoor voor absentie, in dit specifieke geval een gebrek aan spiritualiteit omwille van winstbejag.' Alle voorwerpen in de installatie waren afkomstig uit Energetica, een museum voor energietechniek dat in 1999 werd geopend in de voormalige Amsterdamse elektriciteitscentrale uit 1903. Het museum, dat inmiddels alweer is gesloten, belichtte zowel de energieproductie als het gebruik van gas en elektriciteit. Sinds 2002 is het gebouw, als onderdeel van het Nederlands industrieel erfgoed, een erkend rijksmonument.

James Beckett,
Zakłady na Życie
(*Plant-Life*),
2010, performance
en installatie,
courtesy Wilfried
Lentz, Rotterdam.
Huis a/d Werf,
Utrecht, foto's
Merijn van der
Vliet



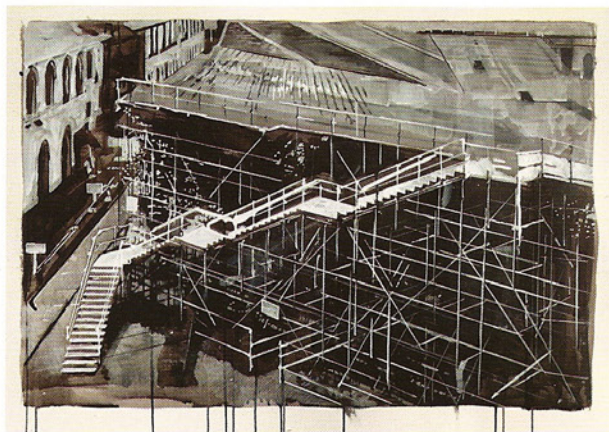
Omdat het werken met gevonden objecten soms, om bij de muziek te blijven, als 'sampler' aan begon te voelen, incorporeerde Beckett vanaf 2008 de handmatige activiteit van het schilderen en tekenen in zijn praktijk. 'Dat was moeilijk, omdat ook de schilderkunst een geschiedenis op zichzelf is. De schilderijen integreer ik in mijn historische installaties. Ik gebruik ze als een extra laag. Ik probeer mij daarbij te verplaatsen in een ander karakter, bijvoorbeeld in een fabrieksarbeider uit de geschiedenis waar ik me op dat moment mee bezighoud. Dat geeft een soort theatrale vrijbrief, omdat ik er op die wijze op een romantische manier mee om kan gaan zonder dat ik verantwoording schuldig ben aan de geschiedenis van het schilderen. De schilderijen zijn overigens net zo droog en prozaïsch als de teksten waar ik gebruik van maak.'

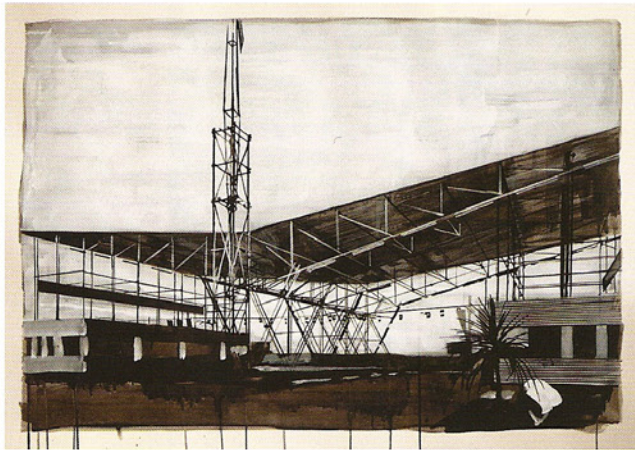
James Beckett,
Sack One
and *Two*,
2008,
courtesy Wilfried
Lentz,
Rotterdam,
foto James
Beckett



Het handmatige aspect keert ook terug in schaalmodellen en borduurwerken die in de installaties worden opgenomen. Hierbij refereert Beckett aan de Arts & Crafts-beweging van William Morris. 'Deze beweging nam eind negentiende eeuw opzettelijk een kunstnijverheidsrol op zich, omdat zij een tegenwicht wilde vormen tegen de industrialisering van de maatschappij. Kunstnijverheid of ambacht heeft een bepaalde authenticiteit en geloofwaardigheid in zich. Het heeft iets naïefs, maar biedt ook een onbevengende invalshoek. Daarom neem ik het graag op in mijn installaties. Het gebruik van zeer uiteenlopende media binnen één werk zorgt ervoor dat het zich in vele richtingen kan uitstrekken.'

James Beckett,
N.L. 20 - Pensilinia
Mostran del Melano
- *Piacenza*, 2008,
courtesy Wilfried
Lentz, Rotterdam
en Lüttgenmeijer,
Berlijn, foto
James Beckett





James Beckett, *N.L.13) - Tribune per Teatro all' Aperto - Castello Sforzesco - Milano, 2008*, courtesy Wilfried Lentz, Rotterdam en Lüttgenmeijer, Berlijn, foto James Beckett

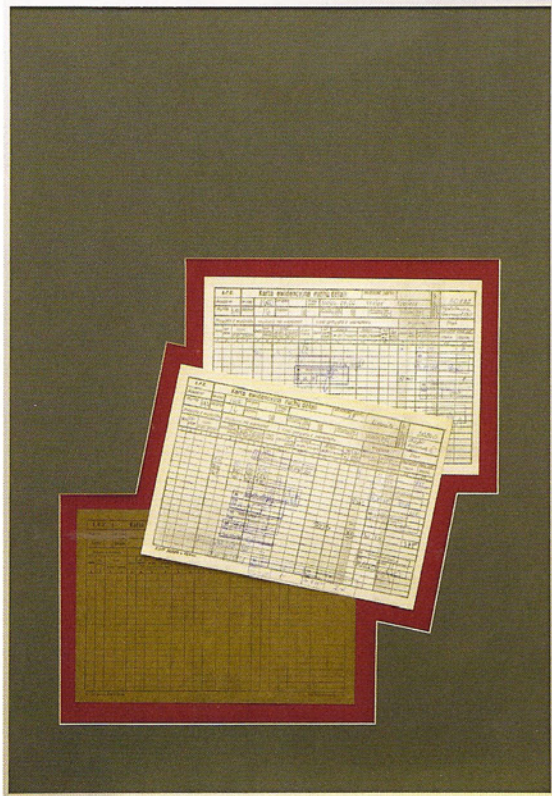
Recentelijk transformeerde hij een aantal gevonden zeisen tot ondefinieerbare instrumenten door ze te voorzien van meerdere bronzen bladen en houten handgrepen. Deze instrumenten zouden uit een negentiende-eeuws koloniaal museum afkomstig kunnen zijn, ware het niet dat de omlijsting een hoekig vormenpatroon volgt, dat eerder kubistische of futuristische kenmerken vertoont. Het object valt niet meer vast te pinnen op historische of functionele eigenschappen en lijkt zich daarmee te onttrekken aan enige vorm van ordening. Het heeft geen functie in het hier en nu.

LEVENDE FABRIEK

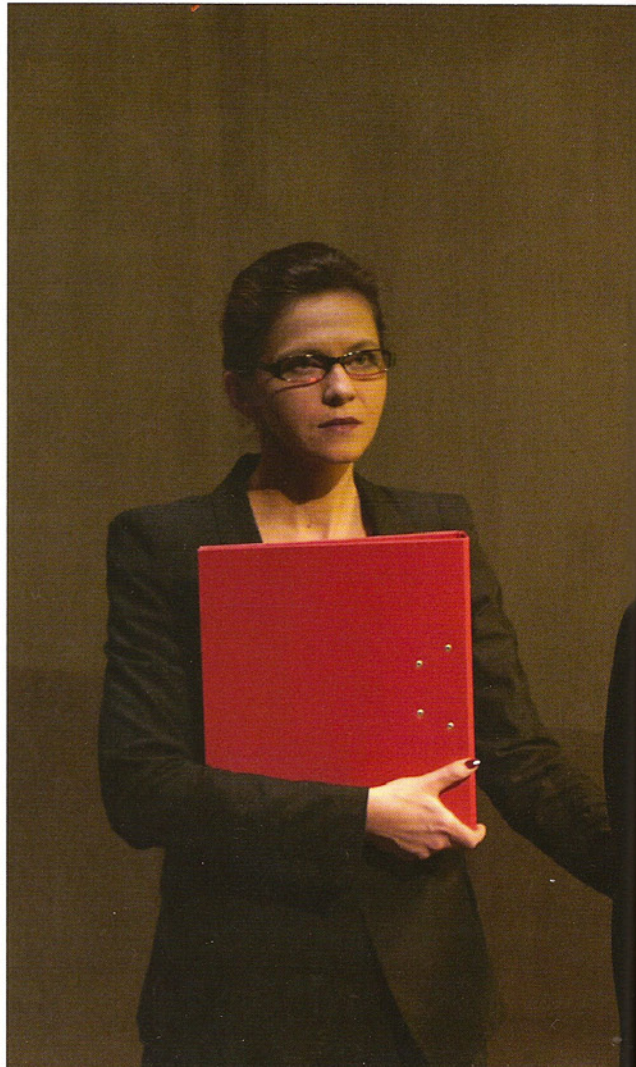
Afgelopen jaar richtte Beckett zijn oog op het industriële erfgoed van Polen. Dit resulteerde in het werk *Zakłady na Życie (Plant-Life)*, dat bestaat uit een installatie in de vorm van een museum en een performance. Voor zijn research bezocht hij vijftienfabrieken in de drie voorheen belangrijkste industriële regio's van Polen. 'In Nederland, België, Duitsland en Italië zijn veel industriële gebouwen in de economische vaart der volkeren ofwel totaal gemoderniseerd ofwel neergehaald. Ook zijn er veel

gebombardeerd tijdens de Tweede Wereldoorlog. In Polen zijn de meeste van deze rode bakstenen gebouwen uit het midden van de negentiende eeuw blijven staan. Sommige worden gebruikt als cultureel centrum, maar de meeste staan leeg: architectonisch te belangrijk om neer te halen, maar niet belangrijk genoeg om er iets nieuws in te beginnen. Inmiddels is vaak het staal uit de constructies getrokken om te verkopen. Daardoor zijn er veel ruïnes, waar je daklozen treft, die zich warm houden met het verbranden van meubels en papieren documenten.'

Beckett ging op zoek naar fragmenten die iets konden zeggen over de geschiedenis van deze plekken. Op zijn zoektocht trof hij onder meer logboeken, gezondheidsvoorschriften en klachtenbrieven aan. Het meeste kon hij gewoon oprapen en meenemen. Ook kocht hij gerelateerde documenten en voorwerpen in tweedehandswinkels, zoals certificaten van werknemers. Voor de museuminstallatie werden al dit soort objecten keurig ingelijst en van een label met toelichting voorzien. Vervolgens werden ze aan de lichtgroen geschilderde wanden van een labyrintisch gangenstelsel gehan-



James Beckett, *Zakłady na Życie (Plant-Life) - Logging cards, 2010*



gen, waar de toeschouwer volgens een vaste route doorheen kan lopen.

Ook het performancegedeelte van het werk werd voorzien van originele, uit de fabrieken afkomstige meubels en rekvisieten. De performance bestaat uit twee scènes. In de eerste scène leest een acteur voor uit compacte historische teksten, maar hij verhaalt tevens over de oprichting van een fanfare in een van de fabrieken. De teksten worden herhaald, zodat het publiek wordt meegenomen in het ritme van klanken en ook hier, net als in het werk *Vacuum*, een soort mantra ontstaat. 'Door de herhaling neemt de toeschouwer afstand van de details van de geschiedenis. De betekenis van de gebeurtenissen verdwijnt naar de achtergrond en de muzikaliteit van de klanken wordt belangrijker. Het wordt een ritmische oefening.' De tweede scène speelt zich af in een kantoor, waar twee vrouwen in de rol van secretaresses een soort choreografie uitvoeren. Beide scènes samen duren ongeveer vijfenveertig minuten en vormen een inleiding tot het museum waar men vervolgens in groepen doorheen loopt om kortstondig geconfronteerd te worden met de eigenlijke objecten van de geschie-

James Beckett, *Zakłady na Życie (Plant-Life)*, 2010, performance en installatie, met Maja Magdalena Jawor, Dorothea Nikiporczyk, courtesy Wilfried Lentz, Rotterdam, Huis a/d Werf, Utrecht, foto Merijn van der Vliet



denis. 'Toeschouwers willen de twee scènes graag als theater zien, maar wanneer je het zo benadert, kan dat teleurstellend zijn. Het is niet lineair, er zit geen narratief in. Vanuit visueel oogpunt ziet het er rijk uit, maar het is tamelijk arm in entertainmentwaarde wanneer je er eenmaal zit. Er is veel ruimte voor projectie bij de toeschouwer zelf.'

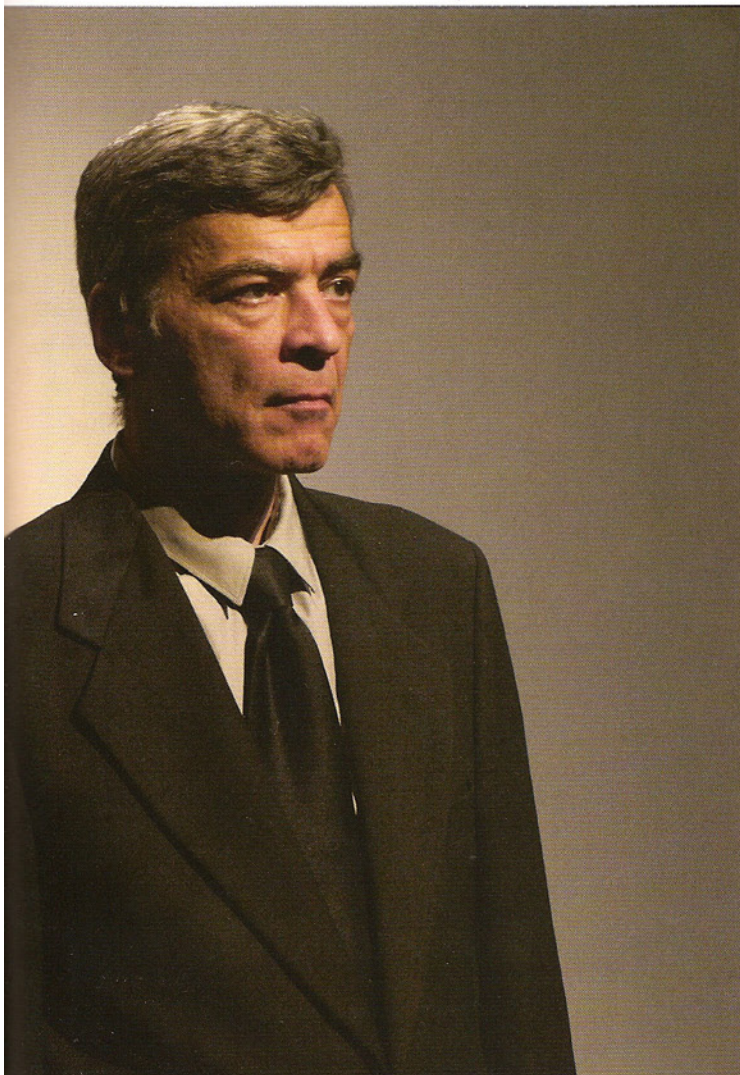
Hij vervolgt: 'Ik bied alternatieve perspectieven op de geschiedenis. Niet noodzakelijk betere, maar in ieder geval minder direct toepasbare of praktische perspectieven. Wanneer je slechts rationele manieren aangrijpt om dingen te begrijpen, zul je niet heel ver komen. Dit geldt ook voor de culturele sector: wanneer je slechts naar de economische eigenschappen ervan kijkt, dan geef je je geen enkele rekenschap van alle andere eigenschappen die het in zich herbergt.'

Hoezeer Beckett zich ook bezighoudt met historische objecten en gegevens, hij laat zich niet verlammen door een retrospectieve, melancholische blik. Zijn werk ontstijgt daarmee de classificatie van puur historiografische kunstenaar. Bij Beckett kun je je ook een andere wereld en toekomst voorstellen. Zijn alternatieve perspectieven op de geschiedenis zouden ons nog eens bijzonder goed van pas kunnen komen.

Alexander Mayhew is
freelance kunstcriticus,
Den Haag

- James Beckett
Neuer Kunstverein,
Wenen (Oostenrijk)
21 april t/m 29 mei

- Festival a/d Werf, Utrecht
19 t/m 28 mei



James Beckett, *Zakłady na Życie (Plant-Life)*, 2010, performance en installatie, met Dorothea Nikiporczyk en Zbigniew Maciak, courtesy Wilfried Lentz, Rotterdam, Huis a/d Werf, Utrecht, foto James Beckett

document Stultiens's project and show her at work in today's Uganda. These images translate the project to our own time, and this is, thanks to the obscure material, an understandable effort. Nonetheless, the archival material could easily have stood on its own. Both of these books document lives with which we would otherwise never come in contact, giving them emancipatory and political potential.

4.



The genre of the snapshot embraces a completely different approach: show more and select less. *Fringe Phenomena*, by André Thijssen, is precisely the kind of book that thrives on the very quantity of images (2010, d'jonge Hond, designed by Sabine Verschueren). Thijssen shows small fragments of things that take place in the margins of our cities and our lives. The book is divided into two parts, with photographs that he took in recent years in, for example, Palm Springs, Peking, Kassel, Tokyo and Palermo. He himself describes the first section as anecdotal. It is indeed somewhat playful, with photographs of paving bricks that have been incorrectly laid back after repairs or a children's tricycle dangerously close to a huge cactus. The second part of the book is less revealing. Despite the large number of photographs, the book benefits from a precise selection and a meticulous sequencing. Both Verschueren and Erik Kessels (who made the selections for the first part) were indispensable in the creation process.

5.



In the up-close documentary genre, *Hunt*, by Bart Julius Peters, designed by Mevis & Van Deursen and published by the prestigious Swiss firm, JRP-Ringier, was recently released. Peters stands in the tradition of, for example, Nan Goldin or Larry Clark, but with more glamour, à la Helmut Newton. Grainy black-and-white portraits offer us a glimpse into a dandyish, sexy world with beautiful people, nude breasts and homoerotic tension, framed in marble, Louis XIV divans and ceiling chandeliers. The book has been seven years in the making, with a great deal of time invested in the selection of photographs from Peters's archives and in deciding on the sequence. The design is exceptional: images sometimes appear more than once, and the photographs also spread beyond the pages. Because of this, there are images that we never see all at once. For example, on the right-hand page, you see a man in classical chic attire staring arrogantly into the lens. When you turn the page, you see a young man leaning over backwards, exposing his muscular torso and turning his head away from us. When you push down the double sheet of paper in order to see the photograph as a whole, you then see the man on the right leaning possessively in the lap of the younger man. He belongs to him - let there be no doubt of that.

Maaïke Lauwaert is visual arts curator at Stroom Den Haag and writes on contemporary art

Translated from the Dutch by Mari Shields

HISTORY-MAKER JAMES BECKETT

A Conversation

The South African James Beckett reworks historical material that appears to have been directly borrowed from the archives of some faraway city. His 'sampling' of objects in museum collections evokes memories of the past, without it being clear what it is all about.

by Alexander Mayhew

In James Beckett's studio, a sea of space in an office complex in Amsterdam Southeast, we hear the sound of music from the Cambodian Cassette Archives, a cult collection of Khmer folk and pop music recorded between the 1960s and the 1990s. The interpretations of Western music styles woven into the music are striking. Most of Beckett's friends are musicians, and he himself plays guitar and saxophone. In 2009, when he was asked to record an album for a project in Germany, he founded The Frèderyck Nuyegen Seaside Memorial Band for the occasion. This pseudo-ethnic band played hurdy-gurdys they had made themselves. Hurdy-gurdys are 16th-century instruments with an indefinable sound that some describe as melancholy and others consider more like howling tomcats.

Collections play an important role in James Beckett's art. Using found historical objects, he creates installations whose objectives are intentionally not always clear. Beckett feels that his works are more open to different interpretations when he is not focussed on their legibility. 'I am not an historian or a journalist, nor a source of historical discoveries. An interaction with history is unresolved to a large extent. The looser I keep it, the richer the results can be.'

Although his installations at first seem strict and factual, their scientific character is entirely fictitious. One might even label them anti-scientific, as many artists in recent years have turned both to and against science, in line with what Hal Foster referred to as an 'archival impulse' in his famous essay of the same name. In these histori-

cally-orientated artists. Foster sees a preference for making connections between things that would not be seen as connected from a scientific or critical perspective. The result is a certain distance from any representative order. We might call it 'making history aesthetic', but this certainly does not fully cover the substance or content in the work of James Beckett.

PARKING GARAGE

James Beckett, who was born in Zimbabwe in 1977 and raised in South Africa, studied at the Rijksakademie in Amsterdam in 2001 and 2002. The following year, he won the Prix de Rome with his research project *A Partial Museum of Noise*. This 'museum' documented sounds that people have historically experienced as irritating. Seven cabinets made of oak contained texts and objects ranging from information about how the sound of a refrigerator can be adjusted, to a rubber insulator for tramway rails. The project was accompanied by several other segments, including a recital by two string players of a composition by Arnold Schönberg in a parking garage in Amsterdam. The people using the parking garage were the audience of these sounds composed by the pioneer of atonal music. Thanks to this combined approach, Beckett succeeded not only in providing information, but in incorporating an experiential component, an approach that is consistently seen in his work. Ironically enough, at the same time, he resigned the forerunner of twentieth-century avant-garde music to the exhaust fumes and monotone rumblings of the cars driving past. Beckett seems not afraid of a mild form of sacrilege.

Museums are a recurring subject for Beckett. Last fall, for the Hilversum Museum, he sought out and compiled objects of which the museum had 15 or more examples from their permanent collection. The objects included carpet tiles, decorative silver work, model airplanes and sewing thimbles. He stacked these objects on top of one another, creating 12 similarly shaped piles. As the artist described it, 'It had something of an accidental quality, an orgy of history. There is a rawness and spontaneity to it. The specific objects are forced to share the same space. It was about the contrasts between the different collections in the museum. There is no closed analogy of what it means: that would do no justice to the intrinsic richness of these simple

objects. It is also proof of the humility and vulnerability of the museum, that they allow me to do this.'

The fact that the artist is aware of a museum's vulnerability does not stop him from imposing his own system of 'archiving'. But he does not triumphantly claim that his arrangement is better, nor does he melancholically muse about a time when museums believed they held the rights to the ownership of truth. All he offers is a construction that creates space in which to approach the objects from new angles. In fact, they take on new life.

INDUSTRIAL HERITAGE

What we see as a clearly present preference for industrial heritage in Beckett's work first took shape in his *Vacuum* project at the Utrecht Jaarbeurs in 2003. It was here, in 1937, that Philips first introduced the television to the Dutch public. For this project, Beckett made an installation accompanied by a female voice-over discussing the business and moral aspects of the history of vacuum tubes, then the most important components in televisions. 'In the voice-over, I abstracted the history of the vacuum tube by not mentioning any dates, place names, names of companies or persons. It became a sort of mantra, because there are no details in the story. During the story, certain objects in the installation were highlighted. The whole thing formed a metaphor for absence, specifically a lack of spirituality for the sake of profit.' All the objects in the installation were from *Energetica*, a museum of energy technology that opened in 1999 in the former Amsterdam power station, built in 1903. The museum, which has in the meantime already closed its doors, shed light on both energy production and how gas and electricity are used. Since 2002, the

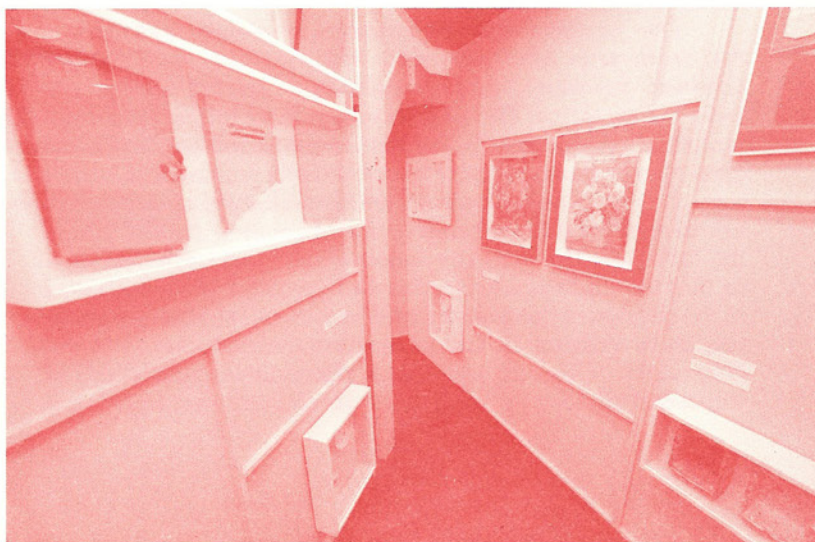
building has protected status as a national monument as part of Dutch national industrial heritage.

Because working with found objects, to return to the comparison with music, sometimes began to feel like sampling, in 2008, Beckett began incorporating making things by hand, such as paintings or drawings, into his artistic practice. 'That was difficult, because painting is a history unto itself. I integrate the paintings into my historical installations. I use them as an extra layer. I try to take on a different character with them, for example, a factory worker from the history I am concerned with at that moment. That gives me a sort of theatrical licence, because I can deal with it in a romantic way without being accountable to the history of painting. The paintings are just as dry and prosaic as the writings I use in my work.'

This handmade aspect also returns in scale models and embroidery works that can be incorporated in his installations. Here, Beckett directly refers to William Morris and the Arts & Crafts movement. 'At the end of the nineteenth century, this movement purposefully took on a craft role, in opposition to the industrialization of society. Craft has a certain authenticity to it. It is believable. It has something naïve, but also offers an uninhibited perspective. That is why I like to use it in my installations. The use of very diverse media within one work makes it stretch itself into lots of directions.'

Beckett recently transformed a number of scythes he found into indefinable instruments by providing them with multiple bronze cutting edges and wooden handles. These instruments might have come from a 19th-century colonial museum, if it were not for the fact that their frames present an angular pattern of shapes which more closely approach cubist or futuristic characteristics. The ob-

James Beckett, *Zakłady na Życie (Plant-Life)*, 2010. Courtesy Wilfried Lentz, Rotterdam. Huis ad Wert, Utrecht. Photo Merijn van der Vliet



ject can no longer be pinned down to historic or functional qualities, and with this, it seems to resist all forms of formal order. It has no function in the here and now.

LIVING FACTORY

Last year, James Beckett set his eye on Poland's industrial heritage. This resulted in *Zakłady na Życie (Plant-Life)*, which is made up of an installation in the form of a museum and a performance. For his research, Beckett visited 25 factories in the three regions that were once Poland's most important industrial centres. 'In the Netherlands, Belgium, Germany and Italy, many industrial buildings were either totally renovated or demolished in economic boom times. Many were bombed as well during the Second World War. In Poland, most of these brick buildings from the mid-nineteenth century are still there. Some are being used as cultural centres, but most are empty: architecturally too important to be pulled down, but not significant enough for someone to put them to use. The steel has mostly been pulled from the constructions to sell off. You see lots of ruins that are inhabited by homeless people, who keep themselves warm by burning furniture and paper documents.'

Beckett went in search of fragments that were able to say something about the histories of these locations. On his quest, he came across such things as logbooks, health regulations and letters of complaint. He was able simply to pick up most of them and take them away with him. He also purchased related documents and objects, such as workers' certificates, in second-hand shops. For his museum installation, all the objects of this kind were carefully framed and provided with tags with relevant information. They were then hung on walls painted light green in a labyrinthine series of corridors that visitors could follow along a fixed route.

The performance segment of the work was also provided with original furniture and requisites from the factories. The performance includes two scenes. In the first, an actor reads from compact historical texts, but he also tells about the establishment of a brass band in one of the factories. The texts are repeated, so that the audience is carried along in the rhythm of the sounds, and here too, as in *Vacuum*, a sort of mantra is created. 'Through repetition, the audience distances itself from the

details of the history. The meaning of the events recedes into the background and the musicality of the sounds becomes more important. It becomes a rhythmic exercise.' The second scene takes place in an office, where two women in the role of secretaries perform a kind of choreography. Together, the two scenes last about 45 minutes, forming an introduction to the museum, which people then walk through in groups, to be briefly confronted with the actual objects of that history. 'Viewers want to look upon the two scenes as being theatre, but when you approach it like that, it can be disappointing. It is non-linear: there is no narrative. It may look rich from a visual perspective, but is quite poor in entertainment value when you are sitting there. For the viewer, there is a lot of room for projection.'

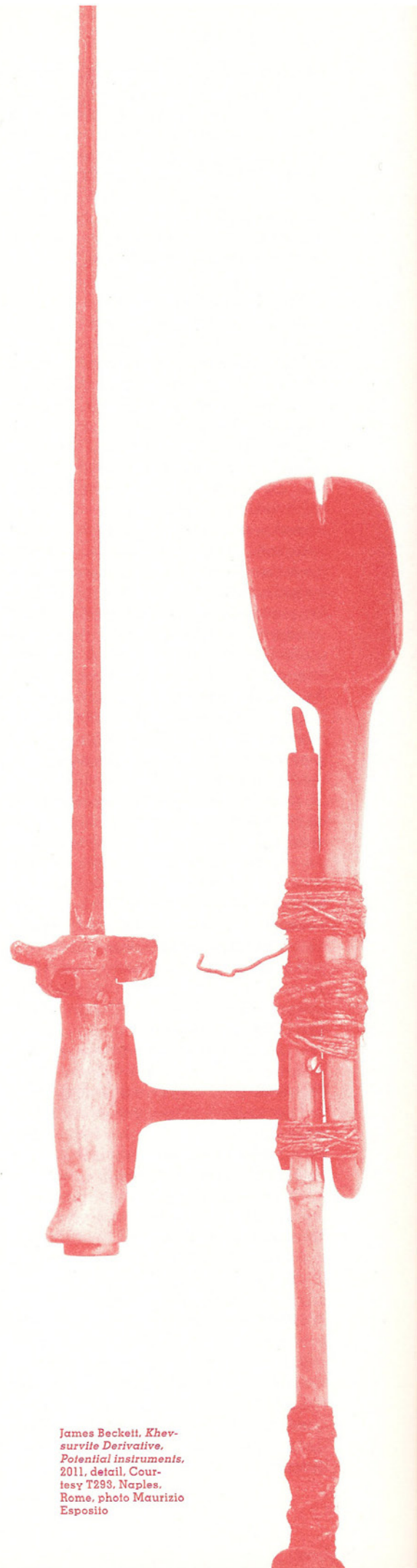
James Beckett goes on to say, 'I offer alternative perspectives on history, not necessarily better ones, but at least less directly implementable or functional perspectives. When you only apply rational ways of understanding things, you will not get very far. This also applies to the cultural sector: when you only look at its economic properties, you do not take into account all the other qualities it possesses.'

However much James Beckett is engaged with historical objects and facts, he does not allow himself to be hamstrung by a retrospective, melancholy perspective. His work consequently carries him beyond any classification as a purely historiographic artist. In his case, we can also imagine a different world and a different future. His alternative perspectives of history might even one day be of considerable service to us.

Alexander Mayhew
is a freelance art critic,
The Hague

- James Beckett
Neuer Kunstverein,
Vienna
21 April-29 May
- Festival a/d Werf, Utrecht
19-28 May

Translated from the Dutch by
Mari Shields



James Beckett, *Khevsurville Derivative, Potential Instruments*, 2011, detail, Courtesy T293, Naples, Rome, photo Maurizio Esposito