

**Tjebbe
Beekman**
**The Image of
the Capsular
Society**

Het beeld van de capsulaire

maatschappij

Over de conceptuele schilderkunst

van Tjebbe Beekman

door Harry Lehmann

I. Onvermijdelijke esthetisering 5

II. De beeldatlas als concept 7

III. Van controlekamer naar winkelcentrum 28

De capsulaire maatschappij

#06 #10 #17 #49 #55 #65 #69 33

Schilderijen 2004 - 2008 49

Index schilderijen 92

On Tjebbe Beekman

door Jhim Lamoree 105

Das Bild der kapsulären Gesellschaft

Zur konzeptionellen Malerei

von Tjebbe Beekman

Ein Essay von Harry Lehmann 114

Curriculum vitae Tjebbe Beekman 119

Colofon 120

The Image of the Capsular Society On the conceptual painting of Tjebbe Beekman by Harry Lehmann	
I. Unavoidable aestheticisation	5
II. The picture atlas as a concept	7
III. From control room to shopping mall	28
The Capsular Society #06 #10 #17 #49 #55 #65 #69	33
Paintings 2004 - 2008	49
Index paintings	92
On Tjebbe Beekman by Jhim Lamoree	105
Das Bild der kapsulären Gesellschaft Zur konzeptionellen Malerei von Tjebbe Beekman Ein Essay von Harry Lehmann	114
Biography Tjebbe Beekman	119
Credits	120

Er zijn schilders die hun metier niet genoeg vinden. Ze benadrukken dat er een verschil is tussen kunst en schilderen en plaatsen zichzelf aan de kant van de kunst. Tjebbe Beekman is zo'n schilder die een kunstenaar wil zijn, hoewel hij nooit met andere materialen dan verf en doek heeft gewerkt en ook niet van plan is om dit medium te verlaten. Wat gaat er schuil achter deze scepsis ten opzichte van het eigen metier? Wat is het probleem dat ten grondslag ligt aan deze distantiëring van het schilderen? Liefhebbers van schilderijen vinden al deze vragen misschien verdacht, maar het zijn vragen die het werk van Beekman opzettelijk provoceert.





There are painters for whom their profession is not enough. They emphasise that there is a difference between art and painting and place themselves on the side of art. Tjebbe Beekman is one such painter for whom it is important to be an artist – even though he has never worked with any materials other than paint and canvas and has no intention of departing from this medium. So what is behind this scepticism with regard to one's own profession? What is the underlying problem causing the painter to distance himself from painting? Lovers of painting may well find the entire issue dubious, but these are questions which Beekman's work deliberately provokes.

Onvermijdelijke esthetisering

De door het GEM, museum voor actuele kunst georganiseerde tentoonstelling is het eerste uitgebreide overzicht van werken van Tjebbe Beekman. De tentoonstelling beslaat de periode 2003 tot en met 2008 waarbij de schilderijencyclus *De capsulaire beschaving* centraal staat. Het project is de afgelopen twee jaar ontstaan en probeert duidelijker dan de eerder gemaakte werken om aan het kunstaspect van de schilderkunst te voldoen. Aan deze tussen 2003 en 2006 voltooide stukken valt echter al de motivatie op die uiteindelijk tot deze thematische schilderijencyclus heeft geleid.

Laten we twee karakteristieke werken uit deze groep eens nader bekijken: *Ruine* (2005) en *Palast* (2005). De eerste indruk die van deze schilderijen uitgaat, is een sfeer van verval. We zien een niet afgewerkt gebouw dat aan zijn lot is overgelaten en waar de natuur langzaam weer bezit van neemt. Bomen en struiken groeien het gebouw in, groenige mossen overwoekerken het grijze beton. Aan deze natuurverschijnselen kunnen we zien dat dit huis niet meer wordt afgebouwd. Ze vertellen de toeschouwer dat in de lege kozijnopeningen geen ramen meer worden gezet, dat de ruwbouw niet wordt gestuukt en de uit het gebouw hangende kabels niet meer onder spanning staan. Onaffe gebouwen zijn symbolen van een bankroet. Ze laten op een mooie, dubbelzinnige manier zien dat het geld op is: er is geen geld om het gebouw af te maken en er is geen geld om het half afgewerkte betonnen blok weer te slopen.

Het schilderij met de ironisch klinkende naam *Palast*, dat het zogenaamde Sozialpalast in Berlijn als voorbeeld heeft, komt over als een pendant van *Ruine*. Ook hier krijgen we een stuk architectuur te zien dat opvalt door ernstige tekenen van verval. De voorkant van de huizen lijkt uiteen te vallen, wat niets te maken heeft met de half afgewerkte toestand van het gebouw, maar veeleer met het schilderwerk dat zijn destructieve sporen op de gevel achterlaat. Het komt vooral door de twee technieken waar Beekman mee werkt. Om te beginnen is dit schilderij niet gewoon van een foto af geschilderd, maar wordt de basis gevormd door een collage die uit verschillende delen bestaat. De hoofdlijnen van deze beeldconstructie worden vervolgens op het doek gezet, zodat een relatief realistische kopie van de op het computerbeeldscherm gecreëerde gevel ontstaat. Toch is ook dit nog niet het voltooide werk, maar een tussenproduct waarvan de contouren vervolgens weer worden uitgewist: door overschilderen, aanbrengen van dikvloeibare laklagen, inwerken van touwtjes en bijmengen van zand.

Beekman gebruikt dus twee vervreemdingstechnieken, een fototechnische en een schildertechnische, om dit esthetisch indrukwekkende schilderij te maken. De rijen ramen vormen een kwadratisch herhalingspatroon dat over zes, zeven verdiepingen is verspreid en sporadisch door ronde satellietschotels wordt doorbroken. Zo ontstaat een concreet ornament dat wisselt tussen lichtblauwe en rozerode kleurtinten en door zijn geïntegreerde vervormingen en onregelmatigheden de aandacht van de toeschouwers weet vast te houden, ook als de beeldstructuur zich op grote schaal oneindig lijkt te herhalen. De bijna fotorealistische compilatie van de geveldelen vergroot de mate van orde in het schilderij, de schildertechnische vervreemding bewerkstelligt dat op detailniveau geen enkel element op het andere lijkt. Deze dubbele esthetische strategie, die is gericht op schoonheid en ambivalentie, verleent de schilderijen van Beekman een bijzondere picturale kwaliteit. Maar juist deze esthetische fascinatiekracht die hij als schilder zoekt, wordt voor hem als kunstenaar een probleem. Het komt helemaal niet in hem op om onaffe gebouwen en systeembouwflats te esthetiseren. Integendeel, hij paart een maatschappijkritische intentie aan deze motieven en zijn schildertechniek.



RUINE

2005

88 X 78 CM

Unavoidable aestheticisation

This exhibition, organised by the GEM, museum of contemporary art, is Tjebbe Beekman's first comprehensive show. It comprises works from

2003 to 2008, the heart of which is formed by the picture cycle *The Capsular Society*. The project was developed over the last two years and makes a more offensive effort to assert painting's claim as art than did the earlier works. However, this motif is already discernible in the works completed between 2003 and 2006 that ultimately led to this thematic picture cycle.

Let us take two examples from the present works: *Ruine* (2005) and *Palast* (2005). The first impression created by these pictures is an atmosphere of decay. One sees a ruined building which has been left to its fate, and which nature is slowly reclaiming as her own. Trees and brambles are growing into the building, while greenish moss and lichen run rampant across the grey concrete. It is these signs of nature which show that this building is never going to be completed. They tell the viewer that no glass is ever going to be placed in the empty window frames; that the bare shell will never be plastered and that the cables hanging out of the building are no longer live. Ruined buildings are a symbol of bankruptcy. They neatly illustrate that the money has run out – in both directions: there is neither enough money to complete the building, nor enough to tear down the half-finished concrete hulk.

The picture with the ironic sounding name of *Palast*, which was modelled on the so-called Social Palace in Berlin, is like a pendant of *Ruine*. Here too, one is presented with a piece of architecture that is heavily marked by decay. The house façades appear to be dissolving, something which has nothing to do with the half-completed condition of the building, but rather with the painting which has left its trail of destruction on the façade. Beekman predominantly works with two techniques: firstly, this picture has not simply been painted from a photo, but his model is itself a collage, made up of various different pieces. The basic elements of this picture construct are then transferred to the canvas, so that, initially, a relatively realistic reproduction of the computer-generated façade is created. However, this is still not the final version, but only an intermediate product whose contours are then blurred again – by means of overpainting, the application of thick coats of paint, the placing of threads and the introduction of sand.

Thus two techniques of distortion are used, one photographic and one painterly, with the help of which Beekman creates this aesthetically impressive painting. The rows of windows form a repetitive square pattern that spreads across six or seven floors, interrupted sporadically by the circles of round satellite dishes, creating a concrete ornament, which moves between shades of pale blue and pink and which, because of the inbuilt deformities and irregularities, continues to hold the viewer's attention even when, on a large scale, the picture's structure seems to repeat itself infinitely. The photographic compilation of the façade elements increases the picture's internal orderliness, while the painterly distortion has the effect that when observed in detail, no element of the picture is identical to another. It is this aesthetic dual strategy, aiming for beauty and ambivalence, which lends Beekman's paintings a special, painterly quality. But it is precisely this power of aesthetic fascination which he seeks as an artist that proves a problem for him as an artist. The aestheticisation of ruined and precast concrete buildings is the furthest thing from his mind; on the contrary, his intention in connecting these motifs with his painting technique is social comment.



PALAST
2005

119 X 210 CM



#01



#02

■ ■ ■ De beeldatlas als concept

Het dilemma van de hedendaagse schilderkunst is dat elke verfvlek op het doek een esthetische verschijning wordt, zodra zij zich in verschillende richtingen heeft ontwikkeld. Of een schilderij nu naïef, ironisch of kritisch is bedoeld, het staat altijd als een esthetisch object tegenover de toeschouwer. Dit was een belangrijke reden voor Marcel Duchamp om de schilderkunst bijna een eeuw geleden vaarwel te zeggen. Hij vond dat zij als retinale kunst verdacht was geworden, omdat ze alleen het oog weet te plezieren en niet het intellect van de mens weet aan te

spreken. Maar wat moet je doen wanneer je net als Beekman weliswaar de sceptis van Duchamp deelt, maar niet bereid bent de schilderkunst op te geven? Wanneer je het nut er niet van inziet om naar nieuwe media uit te wijken waarin hetzelfde dilemma na een zekere gewenningssfase en met enige vertraging ook zal opduiken en zich zal herhalen? Wat kun je doen wanneer je van verf en doek houdt, maar je tegelijkertijd, in je hoedanigheid van kunstenaar, hun verleidingskunsten wantrouwt? De grondgedachte is dat je de speelruimte van de schilderijen qua betekenis kunstmatig beperkt en mee helpt om de manier van kijken naar de schilderijen te vormen. Zelden



#05



#06



#03



#04



The picture atlas as a concept

The dilemma of contemporary painting is that according to the delimitations of this medium, any speck of colour on a canvas is an aesthetic feature. Irrespective of whether the painting's intention is naive, ironic or critical, the viewer always regards it as an aesthetic object. It was not least for this reason that Marcel Duchamp decided, almost a century ago, to give up painting of which, as a retinal art, he had become suspicious, because it addresses only the retina and not the intellect. But how should one behave if, like Beekman, one shares Duchamp's scepticism, but is not prepared to

give up painting? What is to be done if one sees no point in turning to the new media when, after a certain period of familiarisation and some delay, one faces precisely the same dilemma? What can one do if the painter loves the materiality of paint and canvas as deeply as the artist distrusts their ability to seduce? The basic idea is that one must artistically limit the painting's scope of meaning and help to format how the picture is seen. In so doing, it is rarely adequate that a theme is approached or a picture given a title, but rather the picture's content must be indicated as a concept. Painting that wishes to maintain its artistic claim becomes conceptual.



#07



#08



#09



#10

is het voldoende om dan maar een thema aan te kaarten of het schilderij een titel te geven. Nee, de innerlijke waarde van de schilderijen moet als concept worden gemarkerd. Schilderkunst die haar kunstaspect over-eind wil houden, wordt conceptueel.

Centraal in deze tentoonstelling staat een groep werken met de titel *De capsulaire beschaving*, bestaande uit zeventig schetsen en vijf grote schilderijen. In tegenstelling tot zijn eerdere werken ontwikkelt Beekman hier een idee dat zowel een abstract als een visueel aspect heeft. Enerzijds baseert de schilder zich hier op een boek van Lieven De Cauter, getiteld *De capsulaire bescha-*

ving. Hij reageert op het idee van deze auteur dat de moderne maatschappij door haar toenemende mobiliteit grenzeloos wordt en uiteenvalt in een archipel van sociale capsules. Anderzijds ontwikkelt hij deze zeventigdelige beeldatlas waarin allerlei capsulaire fenomenen zijn verzameld die naar elkaar verwijzen en in relatie tot elkaar zijn gezet.

Zodra je deze kleine papieren werken beter bekijkt, valt op dat ze over zeer uiteenlopende onderwerpen gaan die schijnbaar helemaal niets met het thema te maken hebben. In een Nederlandse eengezinswoning (19), een New Yorkse bus (35), een hogesnelheidstrein (41), een



#13



#14



#11



#12

At the heart of this exhibition is a body of work with the title *The Capsular Society*, comprising seventy sketches and five large-scale paintings. Unlike the previous works, here Beekman develops a concept which possesses both notional and visual momentum. On the one hand the painter refers to a book by Lieven de Cauter, bearing the title *The Capsular Civilisation*, picking up on the author's idea that because of its increasing mobility, modern society is becoming placeless, crumbling into a vast number of single, social capsules. On the other hand, he develops this seventy-part picture atlas, which brings together all possible kinds of capsules, both

cross-referencing them against and placing them in opposition to each other.

As soon as one takes a closer look at these small works on paper, one is surprised at the extremely varied subjects found here which would appear to have absolutely nothing to do with the theme in question. Certainly, one can recognise a Dutch detached house (19), a New York bus (35), a high-speed train (41), a Japanese hotel box (47) or a gas silo (50) as having the form and function of capsules. One can even make the connection with the depiction of the Asian motorway system (49), which permits rapid movement on the one hand while rigor-



#15



#16



#17



#18

Japanse hotelbox (47) of een gastank (50) zien we nog wel de vorm en functie van een capsule. Een inhoudelijke link met het thema kunnen we ook leggen bij de afbeelding van een Aziatisch snelwegennet (49) dat enerzijds voortbeweging met hoge snelheden mogelijk maakt en deze beweging anderzijds kanaliseert. Ook in de beschermende pakken die bij de bestrijding van de vogelgriep werden gebruikt, kun je een soort draagbare, elastische rubberen capsules zien die bescherming bieden tegen de dodelijke virusinfectie (65). Maar wat heeft dit te maken met het beeld van de opgebaarde paus (34), een bewakingscamera (36), Disneyland (04),

een conferentiezaal (51), de ijszee (58), een Sovjet-monument (56), de toren van Babel (68) en het portret van Kant (60)?

Van belang is dat het concept in de kunst niet simpelweg een begrip of idee is en de verzameling schetsen dus niet simpelweg de stellingen van De Cauter visualiseert. Beekman pluist veeleer het imago van de capsule uit dat aan deze theorie ten grondslag ligt en het fundament ervan vormt, op alle levensgebieden. De schilder is niet in de term zelf, maar in de metafoor van de capsule of kapsel geïnteresseerd. Het is het taalbeeld dat als een magneet de beelden uit de realiteit aantrekt en om zich



#21



#22



#19



#20

ously channelling this movement on the other. One can also see the protective suits, used by those fighting bird flu, as a type of wearable, stretchy rubber capsule which protects against a lethal viral infection (65). But what do the pictures of a Pope lying in state (34), a surveillance camera (36), Disneyland (13), a conference room (51), the Arctic (58), a Soviet cenotaph (56), the Tower of Babel (68) or the portrait of Kant (60) have to do with the subject? It is important that in art the concept is not merely an idea or term, and the sketches do not simply visualise Cauter's theses. Rather Beekman is tracking down the

image of the capsule on which this theory rests, in every area of life. It is not the capsule as a term, but rather as a metaphor in which the painter is interested. It is the linguistic image that, like a magnet, attracts these pictures of reality and gathers them around itself. So what does one think of when one hears the word? There are diving capsules, space capsules, joint capsules and seed capsules; what connects these entities is their protective function. The capsule encloses the diver, the astronaut, the joint or the seed; it creates an inner space and isolates someone or something from a destructive outside world. The sphere is the optimum



#23



#24



#25



#26

heen verzamelt. Want waar denken we aan bij dit woord? Er zijn duikcapsules, ruimtecapsules, gewrichtskapsels en zaadkapsels. Wat deze fenomenen met elkaar gemeen hebben is hun beschermende functie. De capsule omhult de duiker, de astronaut, het gewricht en het zaad, hij creëert een binnenruimte en grenst iemand of iets van een vernietigende buitenwereld af. De bolvorm is de optimale vorm om met een minimum aan materiaal weerstand te bieden aan over- of onderdruk, zodat we bij het woord capsule vaak denken aan een bol. Het is waarschijnlijk het geheim en de truc van alle conceptuele kunst dat ze zich oriënteert op begrippen en theorieën

en deze dan niet letterlijk neemt, maar metaforisch interpreteert. Door deze tegenspraak tussen begrip en beeld wordt een kunstconcept autonoom en groeit het uit boven het intellectuele idee dat het nastreeft. We moeten dus ook het concept van het werk en niet alleen het werk zelf interpreteren.

Elke capsule markeert een grens die een ruimte kunstmatig verdeelt in een binnen- en buitenruimte. In de beeldatlas zijn dan ook diverse afbeeldingen van grenzen te vinden. Er is een schets van de Amerikaans-Mexicaanse grens (26), een hek (10) en een wegversperring bij de muur tussen Israël en Palestina (30). Geen



#29



#30



#27



#28

shape for withstanding too much or too little pressure using the minimum of material, so that the word capsule is often associated with a sphere. The secret and trick of all conceptual art may be that it orients itself on terms and makes reference to theories and then interprets these, not literally but rather metaphorically. This contradiction between term and image is where an artistic concept develops its own life, and points beyond the intellectual idea on which it is focused. Accordingly, one must consider the concept for the work, and not just the work itself, as something which needs to be interpreted.

Every capsule delineates a border which artificially divides a space into an inner and outer space. As such, the picture atlas contains several depictions of borders: there are images of the American-Mexican border (26), a flexible street fence (10), and the wall between Israel and Palestine (30). No capsule is a completely closed structure, but each has openings, entry and exit points, valves, hatches and doors. When the gate of a gated community (27) or the Gate of Jerusalem (39) are depicted, one should read this as an indication that gates too are part of a whole which has the function of regulating the interplay between inside and out. If one



#31



#32



#33



#34

enkele capsule is een hermetisch afgesloten geheel. Hij heeft altijd openingen, in- en uitgangen, kleppen, luiken en deuren. Als de poort van een gated community (27) en de poort van Jeruzalem (39) in een beeld worden gevangen, moet dit worden gezien als verwijzing dat ook poorten deel uitmaken van een grens en de functie hebben het gebeuren tussen binnen en buiten in goede banen te leiden. Volgen we dit denkspoor, dan begrijpen we ook waarom de verzameling drie schetsen met het onderwerp grenscontrole bevat. Op schets (18) is de grens te zien in de vorm van een blanke politieagent tegenover een groep kleurlingen, op schets (26) zien we

een politiejeep op patrouille en schets (05) laat een bewapende agent van de grenspolitie voor een omheining zien.

Grenzen worden niet alleen getrokken, ze moeten ook worden gecontroleerd. Dit zou een ander aspect kunnen zijn dat bij de metafoor van de capsule hoort. Het ligt voor de hand om hier de tegenwerping te maken dat er sinds mensenheugenis grenzen zijn die bewaakt worden en dat hier geen bijzonder karakteristiek aspect van onze moderne tijd wordt aangestipt. Wanneer je de twee controlekamers in beeldmozaïek ontdekt (16, 46), wordt echter duidelijk dat we tegenwoordig met controles-



#37



#38



#35



#36

pursues this line of thinking, one can also understand why there are three pictures dealing with border control in the collection. In picture (18), a border is created by a white policeman standing opposite a group of coloured people; in picture (26) one sees a police jeep on patrol and sketch (05) shows an armed border policeman standing in front of a fence. Borders are not only erected, they have to be monitored as well, this being a further aspect which belongs to the capsule metaphor. One might object, saying that there have been guarded borders since time immemorial, and that this is not a particularly characteristic aspect of

our present day. However, when one eventually discovers the two control rooms in the picture mosaic (16, 46), it will have become clear that we are talking here about control mechanisms that have no historical precedent. Here, one must ask the following questions: what borders are being controlled on this monitor? What social capsuling is being stabilised at the monitor? What is the surveillance camera shown in another picture (36) focusing on? What becomes apparent from this sequential reading of the sketches is that this atlas has a pictorial logic which is validated by cross-references. Accordingly, these



#39



#40



#41



#42

chanismen te maken hebben die geen historisch precedent kennen. Hier rijzen de volgende vragen: welke grenzen worden via dit beeldscherm gecontroleerd, welke sociale capsules worden via de monitor gestabiliseerd, waarop is de bewakingscamera gericht die op een andere schets (36) is afgebeeld?

Door dit aaneengeschakelde lezen van de schetsen wordt duidelijk, dat deze atlas een beeldlogica volgt die leunt op verwijzingen. Deze schetsen gehoorzamen dus ook niet aan de regels van de logische consistentie, anders zou het oude centrum van Jeruzalem (37) vrijwel zeker niet in de buurt van een luchtopname van

Auschwitz (48) te vinden zijn. In plaats daarvan laat deze indeling de ambivalentie zien waar elke grens mee te maken heeft, namelijk dat deze zowel een vrije ruimte als een gevangenis kan omheinen. Het is vermoedelijk dit omslagpunt van vrijheid in onvrijheid dat tot het begrip van de capsulaire maatschappij leidt. Elke ecologische nis die een bijzonder, tegen externe milieuvluchten beschermd bestaan mogelijk maakt, draagt de kiem van sociale isolatie en buitensluiting in zich. Vanuit dit verborgen aspect gezien valt Beekmans oog ook op een groot winkelcentrum (07), een winkelstraat (13), de schappen bij Lidl (22) en de mensenmassa's bij de ope-



#45



#46



#43



#44

sketches are not subject to the laws of logical consistency. Otherwise the Old City of Jerusalem (37) would hardly be side by side with an aerial photo of Auschwitz (48). Instead, the way in which they are arranged reveals the ambivalence inherent in every border drawn, in that it may delineate both a free space and an imprisoning space. It is precisely this point, where freedom becomes unfreedom, which leads to the term of capsular society. Every ecological niche that permits a special existence, protected from external influences, bears the germ of social isolation and exclusion within itself. Seen from this hidden angle, Beekman also

includes a shopping mall (07), a commercial street (13), the shelves of a Lidl supermarket (22) and the mass of people surging to the opening of a new media superstore (06). Shopping centres are anonymous, capsular spaces, organised in an extremely purposeful way, but one might ask whether this is really worthy of criticism as a social phenomenon.

Two further sheets draw attention to the destruction of the climate: factory chimneys gush smoke into the sky on one (55), while the Arctic ice breaks up and melts on the other (58). This too is ultimately a consequence of drawing borders, in that society defines nature as the



#47



#48



#49



#50

ning van een nieuwe Mediemarkt (06). Winkelcentra zijn zeer effectief georganiseerde, anonieme capsulaire ruimten. De vraag is alleen of we op dit maatschappelijke fenomeen echt kritiek moeten hebben.

Op twee andere schetsen is een verwijzing te zien naar de klimaatcatastrofe: rokende fabrieksschoorstenen (55), het ijs in de poolzee breekt en smelt (58). Ook dit is uiteindelijk het gevolg van een vorm van grenzen trekken waarbij de maatschappij de natuur als omgeving definieert, een wereld die niet de hare is en waar zij dus ook geen rekening mee hoeft te houden. Inmiddels kunnen we de natuur niet meer buitensluiten waardoor deze vorm van grenzen

trekken in het maatschappelijk bewustzijn uiteindelijk aan het wankelen wordt gebracht. Natuur wordt, met het oog op de catastrofe, een maatschappelijk relevant fenomeen. Een tweede voorbeeld van de manier waarop maatschappelijke buitensluitingsprocessen ertoe leiden dat de grenzen zelf onder druk komen te staan is migratie, in de letterlijke betekenis van het woord. Op een schets is een vrouw uit Afrika te zien die stierf bij haar zesde gewelddadige uitwijzing uit België (08). Ook een vluchtelingenkamp voor de poorten van Europa (17) en een stroom van vluchtelingen tijdens de oorlog in Joegoslavië (40) krijgen een plaats in de beeldcollage.



#53



#54



#51



#52

environment – not being part of its own world, meaning that society does not need to show it consideration. This exclusion of Nature can no longer be maintained, and this is now undermining this particular type of border drawing in society's consciousness. In light of its destruction, nature becomes a socially relevant phenomenon. A second example of how processes of social exclusion lead to the borders themselves coming under pressure is migration – in an entirely literal sense. One of the sketches (08) shows an African woman who died on the sixth occasion that she was forcibly expelled from Belgium. The collage also includes a refugee camp

before the gates of Europe (17) and a flow of refugees during the war in Yugoslavia (40). Social capsuling processes, which are part of the basic structure of modern society, can prove problematic in two regards. On the inside of the capsule, the individual faces the risk of social isolation, and there is also a danger of structural blindness to everything taking place outside the capsule. Where the social system and subsystem structures become problematic in this way, it is not only borders and exclusion which are relevant, but border crossings as well; the statue of a Russian soldier in Germany (56) may be seen as a symbol of just



#55



#56



#57



#58

Sociale capsuleringsprocessen die tot de basisstructuur van de moderne maatschappij behoren, kunnen in twee opzichten problematisch blijken te zijn. Aan de binnenkant van de capsule bestaat het gevaar van sociale isolatie voor het individu. Daarnaast bestaat het gevaar van een structurele blindheid ten opzichte van alles wat zich aan de buitenkant afspeelt. Op plaatsen waar op deze wijze de vorming van sociale systemen en subsystemen problematisch wordt, worden naast de grenzen en afbakeningen ook grensoverschrijdingen relevant. Het standbeeld van een Russische soldaat in Duitsland (56) kan als symbool van een dergelijke historische grens-

overschrijding worden gezien. Ook het sterven is een soort grensoverschrijding, van de levenden naar de doden, en daar verwijst de schets van de laatste overleden paus naar (34). Maar het plechtig opgebaarde lichaam wordt hier symbolisch opgenomen in het culturele geheugen door middel van een ceremonie. In schril contrast hiermee wordt op een ander blad een dode Talibanstrijder omringd door journalisten (29) die enkel en alleen tot taak hebben om de dood van de man te documenteren. Het wegvalLEN uit de kringloop van het leven wordt niet afgesloten met een feest, maar als feit bevestigd. In hetzelfde licht moeten we ook het beeld



#61



#62



#59



#60

such a historic border crossing. The act of death is also a type of border crossing, from life into death, to which the picture of the last deceased Pope makes reference (34). But here the corpse, solemnly lying in state, is helped to a symbolic inclusion in the cultural memory by means of a ceremony. In stark contrast, another picture shows a dead Taliban fighter surrounded by journalists (29), whose sole purpose is to document the man's death. His departure from the mortal coil is not marked by a ceremony, but confirmed as a fact. The same connection is made by the picture with the red AIDS ribbon (63), with which one of society's exclusion

logics is deliberately breached. As healthy people also identify symbolically with the incurably ill, the border between the sick and the healthy is removed in the public sphere.

It is above all with regard to the final examples that one might assume that Beekman is taking a sociocritical position with his picture mosaic. In light of the complexity of the relationships that are addressed here, such a position can hardly be taken convincingly, given that the individual phenomena are not brought together in an argument but rather as a visual connection. With this conceptual piece, Beekman is primarily interested in



#63



#64



#65



#66

met het rode aidslintje (63) zien, waarmee de logica van de maatschappij over buitensluiting bewust wordt doorbroken. Doordat ook gezonde mensen zich symbolisch met de ongeneeslijke ziekte identificeren, verdwijnen de grenzen tussen gezonde en zieke mensen in de openbare ruimte.

Vooral met het oog op deze laatste voorbeelden zouden we kunnen vermoeden dat Beekman met zijn beeldmosaïek een maatschappijkritisch standpunt inneemt. Gezien de complexiteit van de relaties die hier worden geschetst, is deze mening niet echt overtuigend, temeer omdat de verschillende fenomenen niet met behulp van

argumenten, maar in een visuele context worden gebracht. In dit conceptuele werk gaat het er Beekman vooral om de juiste vragen te vinden. Een aantal schetsen kan dan ook als visueel vraagtekens worden gezien. Een mens zit middenin een doolhof (59), een symbool dat we een uitweg moeten zoeken. De toren van Babel (68) herinnert ons aan een spraakverwarring waardoor we het probleem waar het om gaat, niet eens kunnen begrijpen. Het portret van Kant (60) verwijst naar zijn drie grote vragen die Beekman zichzelf met het oog op het heden nog een keer stelt: Wat kan ik weten? Wat moet ik doen? Wat mag ik hopen?



#69



#70



#67



#68

finding the right questions. In this sense, a series of sketches may also be understood as visual question marks. A person sitting at the heart of a maze (59) is symbolic of the need to find a way out. The Tower of Babel (68) reminds us of a confusion of languages which prevents us from even understanding the problem in question. The portrait of Kant (60) recalls his three great questions which Beekman once again poses in the light of the present: What can I know? What ought I to do? What may I hope?



Van controlekamer naar winkelcentrum

De hier gepresenteerde zeventig schetsen zijn meer dan alleen een verzameling materiaal, want samen met de hoofdvraag naar de capsulaire beschaving worden ze een concept. De beeldatlas probeert een perspectief te construeren waarbinnen de grote schilderijen *Control Room*, *Stock Exchange*, *Root*, *Ilias* en *Mall IV* in acryl hun betekenis kunnen ontvouwen die niet simpelweg tot hun esthetische effect kan worden gereduceerd. Tussen deze schilderijen en hun conceptie bestaat een tweeledig verschil: enerzijds wordt hier voor de tweede keer een onderwerp gekozen, want van de zeventig motieven blijven uiteindelijk slechts vijf beeldideeën over die Beekman in staat acht het thema te raken. Anderzijds dringen de schetsen met hun seriematische karakter en hun spaarzame, zwart-witte esthetica het picturale aspect bewust terug. Het is hun taak om de relevante onderwerpen te vinden. Bij de schilderijen is het daarentegen de bijzondere kwaliteit van de schilderkunst die de beslissende beeldinformatie levert.

De schilderkunst van Beekman probeert enerzijds, net als alle conceptuele kunst, zich met behulp van een concept immuun te maken tegen een puur esthetische benadering. Anderzijds streeft zij ernaar dat deze zelfgeconstrueerde strijd tussen idee en werk de innerlijke waarde van de schilderijen openbaart. Laten we eens wat meer in detail bekijken welke onderwerpen Beekman uit de beeldatlas gebruikt en hoe wij deze motieven conceptueel kunnen interpreteren.

Een van de meest indrukwekkende schilderijen van het project is *Control Room*. Hier wordt uitgegaan van het idee uit de beeldatlas dat in de capsulaire maatschappij ook de mate van interne controle toeneemt. Hoe meer grenzen er worden gevormd, hoe groter de inspanning om deze grenzen te controleren. Dit concept heeft bovendien een zeer opvallend esthetisch effect. We zien een bijna geheel verduisterde ruimte waaruit ontelbare blauwe beeldschermen hun vale licht werpen. Zelfs helemaal achterin zien we nog schermverlichting branden. Dat achter deze computers mensen zitten, is nauwelijks nog te herkennen, slechts hier en daar zien we vaag een menselijke gestalte. Vanaf het plafond straalt een ondefinieerbare lichtbron zijn witte licht op de bureaus zonder dat we daardoor ook maar een detail beter zouden kunnen zien. De eigenaardige sfeer die van dit schilderij uitgaat, heeft iets chaotisch in zich. De ontelbare beeldschermen zijn door geen enkele zichtbare realiteit meer verbonden en flikkeren als dwaallichten uit de diepte van deze oneindige ruimte. We kijken naar een controlekamer die alles controleert en zelf niet meer onder controle kan worden gehouden: een zwarte visie van onze hedendaagse wereld, een schilderij van de hel uit de 21e eeuw.

Vanuit het conceptuele oogpunt van de schetsen wordt het vierdelige schilderij *Stock Exchange* zichtbaar als een plek waar de meest schrijnende sociale grenzen worden getrokken, namelijk tussen arm en rijk, tussen degenen die aan de welvaart kunnen deelnemen en degenen die ervan worden uitgesloten. De cirkelvormige handelsplaats vol beeldschermen verandert in een robotachtige machine met grijpparmen die onder Amerikaanse vlag de insluitings- en buitensluitingsprocessen van de wereldmaatschappij regelt. Helemaal onderaan, op het tweede doek van links, is de gestalte van een bankier met stroopdas te zien die in deze machinerie de weg kwijt schijnt te zijn geraakt. Een verwijzing naar het feit dat wij hier te maken hebben met sociale processen waarbij zelfs de spelers tot randfiguren zijn gedegradeerd. *Ilias* daarentegen laat zich lezen als complementair symbool van een rampzalige grensoverschrijding, als teken van de kwetsbaarheid van een supermacht die tot 11 september



CONTROL ROOM
2008

132 X 151 CM



From control room to shopping mall

The seventy sketches shown here are more than just a material collection; together with the central question about the capsular society, they become a concept. The picture atlas attempts to construct a perspective within which the meanings of the large-scale paintings *Control Room*, *Stock Exchange*, *Root*, *Ilias* and *Mall IV* can unfold – and are not merely reduced to their visual aesthetic. There is a double difference between these paintings and their conception: on the one hand, this is a shortlist of the subject: of the seventy motifs, only five picture ideas now remain, which Beekman trusts will effectively represent the theme. On the other hand, the sketches, with their serial nature and their restrained black-and-white aesthetic deliberately suppress the painterly aspect. Their role is to find the relevant subjects; with the paintings, on the other hand, it is the special quality of the painting that provides the crucial visual information.

Beekman's painting on the one hand tries, like all conceptual art, to immunise itself against mere aesthetic appropriation with the help of a concept and, on the other hand, it hopes that this self-constructed conflict between conception and work will generate the content of the pictures. Let us examine in detail which subjects from the picture atlas are explored and how these motifs may be understood conceptually.

One of the project's most impressive paintings is *Control Room*. Here the idea is taken from the picture atlas that in the capsular society, the degree of internal control also increases. The more borders are erected, the greater the effort required to control them. What is added to this concept is an extremely striking aesthetic. One looks into an almost completely darkened room, from where countless blue monitors shed their sickly light; even in the further corners, one can still see the light of a monitor. That people are sitting in front of these computers is barely discernible – only here and there does one vaguely see the outline of a human form. From the ceiling, an indefinable source of illumination sheds a white light on the desks, yet fails to make any detail thereof clearer. The strange atmosphere that this painting exudes has something chaotic about it. The countless monitors are no longer connected by any visible reality and flicker like marsh lights from the depths of this endless room. One looks into a control room that controls everything but is itself out of control – a bleak vision of our present, a 21st-century depiction of hell.

From the conceptual viewpoint of the sketch collection, the four-part *Stock Exchange* is recognisable as a place in which the most deep reaching social borders are drawn: the borders between rich and poor, between those who may share in prosperity and those who are excluded from it. The circular trading floor, dotted with monitors, is transformed into a robotic machine with grapplers, which regulates the inclusion and exclusion processes of global society under the American flag. Right at the bottom, on the second canvas from the left, one can discern the figure of a banker, wearing a tie, who seems to have lost his way within this machinery. This points up the fact that we are dealing here with social processes in which the actors themselves play only a marginal part. *Ilias*, on the other hand, may be seen as a complementary symbol of a catastrophic border crossing, as a sign of the vulnerability of a superpower which, until 11 September 2001, deemed itself invulnerable. One sees *Ground Zero* with its landmark steel girder cross, surrounded by an imaginary high-rise façade with exploded windows. It is particularly ironic that the upper floors are brightly lit, that here,



STOCK EXCHANGE
2008

282 X 405 CM

2001 dacht onkwetsbaar te zijn. We zien *Ground Zero* met zijn karakteristieke stalen kruis in het midden, omringd door een denkbeeldige gevel van een wolkenkrabber met gebroken ramen. Heel ironisch is hier dat de bovenste verdiepingen verlicht zijn. Men is hier, niet onder de indruk van de zichtbare verwoesting, al weer overgegaan tot de orde van dag. We kijken, drieduizend jaar na het gedicht van Homerus, opnieuw naar de ruïnes van Troje, dat deze keer aan de Amerikaanse oostkust ligt.

Ook het schilderij *Root* is gebaseerd op een overweging van Beekman die in het concept van *De capsulaire beschaving* past, maar nauwelijks esthetisch uitgedrukt kan worden. Nadat de strijd tussen de culturen ook in West-Europa voelbaar is geworden, worden ineens ook liberaal gezinde West-Europeanen met een atheïstische overtuiging aan een religie gekoppeld. De confrontatie met de fundamentalistische islam maakt van hen onvrijwillige aanhangers van het christendom dat zijn democratische les heeft geleerd. Ook dit is een uiting van een inclusieve cultuur waar Beekman ons op wijst en waarvan hij afstand probeert te nemen. Maar kunnen we dit idee ook navoelen? Kunnen we het beoogde afstand nemen van de religie waarnemen? Het verleidelijke schilderij blijft zo sterk hangen in zijn eigen schoonheid dat het zijn concept niet waarmaakt. Maar juist dit vermogen tot het leveren van kritiek is ook het grootste pluspunt van conceptuele schilderkunst: ze stelt zich met opzet bloot aan de waarneming en intervenieert zo in de kringloop van de sociale communicatie. Alleen werken die bekritiseerd kunnen worden, zijn hiertoe in staat en kunnen hun innerlijke waarde overeind houden in een markt die van kunst puur een kwestie van smaak maakt en schilderijen uitroept tot de duurste designproducten die er te koop zijn.

Bij de werken van de afgelopen vijf jaar zijn in totaal vier schilderijen met het onderwerp winkelcentrum, waarbij alleen het laatste schilderij *Mall IV* hoort bij het project van *De capsulaire beschaving*. Maar dit concept van een capsulaire maatschappij werpt ook een nieuw licht op de drie andere winkelcentrumschilderijen. Daarbij springt *Wistful Repetition* er van dit kwartet het meeste uit. De buitengewoon esthetische fascinatiekracht van dit schilderij zou kunnen liggen in het feit dat Beekman hier net als bij *Palast* zijn techniek van het overschilderen kopelt aan een montagetechniek. De basis van het werk wordt gevormd door een foto van de ingang van een supermarkt waar zich zoals gewoonlijk de kassa's en winkelwagens bevinden. Dit motief werd meermaals in het ontwerp gekopieerd en naast elkaar geplakt waardoor het schilderij een ongewoon brede vorm heeft. Het schilderij wordt gekenmerkt door vier structuurelementen. Op de voorgrond zien we de in elkaar geschoven winkelwagens die diep de ruimte binnendringen, vloer en plafond worden door verticale zuilen met elkaar verbonden en op de achtergrond valt ons oog op een dichte rij rode uitverkoopborden die de ruimte horizontaal indelen. De ruimte is dus in de hoogte, in de breedte en in de diepte gestructureerd, wat voor een zeer stabiele uitsstraling zorgt. Deze statische opbouw van het schilderij laat vervolgens des te sterker de witte tl-lampen aan het plafond uitkomen als dynamisch tegenstuk. Ze komen van rechts en links en raken elkaar in een gemeenschappelijk verdwijnpunt dat onze blik onvermijdelijk naar de reclame met de kortingsacties stuurt. Het doek is dekkend, bijna hermetisch geschilderd. De winkelwagens bij de ingang blokkeren de toegang, we kijken van buitenaf tegen een gesloten systeem aan. Ook hier vindt Beekman, net als bij *Control Room*, een indrukwekkend symbool voor een capsulaire beschaving.

Harry Lehmann



ILIAS
2007
285 X 120 CM

untouched by the visible destruction, the inhabitants have reverted to 'business as usual'. Three thousand years after Homer's work, we once again see the ruins of Troy, which now stand on the east coast of America. The painting *Root* too is based on Beekman's idea that fits in with the concept of *The Capsular Society* but is almost impossible to articulate in aesthetic terms. Now that the battle of the cultures has also made itself felt in western Europe, those liberally oriented western Europeans whose own convictions are characterised by aesthetics, suddenly find themselves located in a religious space. Confrontation with Islamic fundamentalism makes them involuntary brothers-in-arms with Christianity, which has learnt its democratic lesson. This too is a cultural inclusion phenomenon to which Beekman draws attention and from which he attempts to distance himself. But can one also represent this idea in painting? Can one perceive the intended distancing from religion? Captivatingly painted, the picture remains so inextricably bound up in its own aesthetic that it undermines its concept. But it is just this vulnerability to criticism which is conceptual painting's greatest advantage: it deliberately exposes itself to observation and thus intervenes in the circle of social communication. Only works that may be criticised can achieve this and still assert their content in a market which insists that art is purely a matter of taste, transfiguring paintings into the most expensive design products that one can buy.

Amongst the works of recent years, there are four paintings in total that explore the subject of the shopping mall, only the last one, *Mall IV*, being part of *The Capsular Society* project. One side effect is that the concept of a capsular society, once developed, also sheds light on the other three mall paintings. From this point of view, *Wistful Repetition* may be seen as the most powerful of the mall paintings. The particular aesthetic fascination of this painting may also owe something to the fact that, as with *Palast*, Beekman has used his over-painting technique coupled with collage. The piece is based on a photograph of the entrance area of a supermarket where, as usual, the checkouts and shopping trolleys are located. This motif was copied a number of times in the design, resulting in the unusual, stretched landscape format. The picture is defined by four structural elements. In the foreground, one can see the shopping trolleys pushed together, penetrating deep into the room; the ceiling and floor are connected by vertical columns while, in the background, the viewer sees a dense row of red sale signs, which divide the space horizontally. The room is thus divided in terms of height, width and depth, creating an extremely stable and grounded space. This static picture structure all the better accentuates the white fluorescent lighting strips on the ceiling, as a dynamic counter-element. They run from right and left to meet at a common vanishing point, which inexorably draws the eye to the bargain advertising. The picture is painted opaque, the shopping trolleys at the entrance block access – one is looking in from outside at a self-contained system. Here too, as in *Control Room*, Beekman has found an impressive symbol of capsular civilisation.

Harry Lehmann



ROOT
2008
200 X 200 CM



WISTFUL REPETITION
2006

123 X 360 CM

Es gibt Maler, denen ihr Metier nicht genügt. Sie betonen, dass es einen Unterschied zwischen Kunst und Malerei gibt und verorten sich selbst auf die Seite der Kunst. Tjebbe Beekman ist ein solcher Maler, dem es darum geht, ein Künstler zu sein – obwohl er nie mit anderen Materialien als mit Farbe und Leinwand gearbeitet hat und auch nicht die Absicht besitzt, dieses Medium zu verlassen. Was verbirgt sich hinter dieser Skepsis gegenüber der eigenen Profession? Was ist das Problem, dass dieser Selbstdistanzierung der Malerei zu Grunde liegt? Den Liebhabern der Malerei mag die ganze Fragestellung suspekt erscheinen; doch es sind Fragen, welche das Werk von Beekman absichtsvoll provoziert.

Unvermeidliche Ästhetisierung

Die vom Gemeentemuseum Den Haag organisierte Ausstellung ist die erste umfassende Werksschau von Tjebbe Beekman. Sie umfasst Arbeiten aus den Jahren von 2003 bis 2008, in deren Zentrum der Bilderzyklus *Die eingekapselte Zivilisation* steht. Das Projekt ist in den letzten beiden Jahren entstanden und versucht offensiver als die vorher entstandenen Arbeiten, den Kunstspruch der Malerei einlösen. Man kann aber an diesen zwischen 2003 und 2006 fertiggestellten Bildern schon die Motivlage erkennen, die schließlich zu jenem thematischen Bilderzyklus geführt hat.

Greifen wir zwei exemplarische Arbeiten aus dieser Werkgruppe heraus: *Ruine* (2005) und *Palast* (2005). Der erste Eindruck, der von diesen Bildern ausgeht, ist eine Atmosphäre des Verfalls. Man sieht eine Bauruine, die ihrem Schicksal überlassen wurde und von der die Natur langsam wieder Besitz ergreift; Bäume und Sträucher wachsen in das Gebäude ein, grünliche Moose und Flechten überwuchern den grauen Beton. Es sind diese Naturzeichen, an denen man erkennt, dass dieses Haus nicht mehr fertig gebaut wird. Sie sagen dem Betrachter, dass in die leeren Fensteröffnungen keine Glasscheiben mehr eingesetzt werden, dass der Rohbau unverputzt bleibt und die aus dem Gebäude hängenden Kabel nicht mehr unter Spannung stehen. Bauruinen sind Sinnbilder des Bankrotts, sie zeigen in schöner Doppeldeutigkeit, dass hier das Geld ausgegangen ist: es fehlt, um das Gebäude fertigzustellen, und es fehlt, um den halbfertigen Betonklotz wieder abzureisen. Das Bild mit dem ironisch klingenden Namen *Palast*, der den sogenannten 'Sozialpalast' in Berlin zum Vorbild hat, wirkt wie ein Pendant zur *Ruine*. Auch hier bekommt man ein Stück Architektur zu Gesicht, das von starken Verfallserscheinungen gezeichnet ist. Die Häuserfront scheint sich aufzulösen, was nichts mit einem halbfertigen Zustand des Gebäudes zu tun hat als vielmehr mit der Malerei, welche ihre Destruktionsspuren an der Fassade hinterlässt. Es sind vor allem zwei Techniken, mit denen Beekman arbeitet. Zum einen ist dieses Bild nicht einfach von einem Foto abgemalt worden, sondern die Bildvorlage ist selbst eine Montage, die aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist. Die Grundzüge dieses Bildkonstrukts werden anschließend auf die Leinwand übertragen, so dass zunächst ein relativ realistisches Abbild der am Computerbildschirm geschaffenen Fassade entsteht. Doch auch hier handelt es sich noch nicht um das vollendete Bild, sondern um ein Zwischenprodukt, dessen Konturen anschließend wieder verwischt werden – durch Übermalungen, das Auftragen von dickflüssigen Lackschichten, das Einbringen von Bindfäden und die Beimischung von Sand. Es sind also zwei Ver fremdungs techniken, eine fototechnische und eine malerische, mit deren Hilfe Beekman dieses ästhetisch eindrucksvolle Gemälde herstellt. Die Fensterreihen bilden ein quadratisches repetitives Muster, das sich über sechs, sieben Etagen verteilt und sporadisch von runden Satellitenschüsseln punktiert wird. So entsteht ein konkretes Ornament, das zwischen hellblauen und rosaroten Farbtönen changiert und aufgrund der eingebauten Deformationen und Unregelmäßigkeiten auch dann noch die Aufmerksamkeit seiner Betrachter fesselt, wenn sich die Bildstruktur im großen Maßstab unendlich zu wiederholen scheint. Die fototechnische Kompilation der Fassaden teile erhöht den inneren Grad an Ordnung im Bild, die malerische Ver fremdung bewirkt, dass im Detail kein Bildelement dem anderen gleicht. Es ist diese ästhetische Doppelstrategie, die auf Schönheit und Ambivalenz zielt, die Beekmans Gemälde eine besondere malerische Qualität verleiht. Doch genau diese ästhetische Faszinationskraft, die er als Maler sucht, wird ihm als

Künstler zum Problem. Nichts liegt ihm ferner als die Ästhetisierung von Bauruinen und Plattenbauten; vielmehr verbindet er mit diesen Motiven und seiner Maltechnik eine gesellschaftskritische Intention.

Der Bilderatlas als Konzept

Das Dilemma der zeitgenössischen Malerei ist, dass nach der Ausdifferenzierung ihres Mediums jeder Farbfleck auf der Leinwand zu einer ästhetischen Erscheinung wird. Ganz gleich ob ein Gemälde naiv, ironisch oder kritisch gemeint ist, es tritt dem Betrachter immer schon als ein ästhetisches Objekt gegenüber. Nicht zuletzt aus diesem Grunde beschloss Marcel Duchamp vor fast einem Jahrhundert die Malerei aufzugeben, die ihm als retinale Kunstsuspekt geworden war – weil sie bloß die Retina des Auges und nicht den Intellekt des Menschen anzusprechen vermag. Wie aber soll man sich verhalten, wenn man wie Beekman zwar die Skepsis von Duchamp teilt, aber nicht bereit ist die Malerei preiszugeben, wenn man keinen Sinn darin sieht, auf Neue Medien auszuweichen, in denen sich daselbe Dilemma nach einer gewissen Gewöhnungsphase und mit einiger Zeitverzögerung genauso bemerkbar macht und wiederholt? Was kann man tun, wenn man in demselben Maße die Materialität von Farben und Leinwand liebt wie man ihrer Verführungs kraft als Künstler misstraut? Man muss – so die grundsätzliche Idee – den Bedeutungsspielraum der Bilder künstlich einschränken und die Sehweise auf die Bilder mitformatieren. Hierbei reicht es in den seltensten Fällen aus, ein Thema anzuschlagen oder dem Bild einen Titel zu geben, sondern der Gehalt der Bilder muss als Konzept markiert werden. Malerei, die ihren Kunstspruch aufrechterhalten will, wird konzeptionell.

Im Zentrum dieser Ausstellung befindet sich eine Werkgruppe mit dem Titel *Die eingekapselte Zivilisation*, die aus 70 Skizzenblättern und aus 5 großformatigen Gemälden besteht. Im Unterschied zu den vorangegangenen Arbeiten entwickelt Beekman hier eine Konzeption, die sowohl ein begriffliches als auch ein visuelles Moment besitzt. Auf der einen Seite bezieht sich der Maler hier auf ein Buch von Lieven de Cauter, das den Titel *The Capsular Civilization* trägt. Er nimmt die Idee dieses Autors auf, dass die moderne Gesellschaft aufgrund ihres Mobilitätszuwachses ortlos wird und in eine Vielzahl singulärer sozialer Kapseln zerfällt. Auf der anderen Seite entwickelt er jenen siebzigteiligen Bilderatlas, der alle möglichen Kapselphänomene zusammenträgt, aufeinander bezieht und gegeneinander setzt.

Sobald man sich diese kleinformatigen Papierarbeiten näher anschaut, wird man von den extrem verschiedenen Sujets überrascht sein, die sich hier wiederfinden und scheinbar nicht das Geringste mit dem Thema zu tun haben. Sicherlich kann man in einem holländischen Einfamilienhaus (19), einem New Yorker Bus (35), einen Hochgeschwindigkeits-Zug (41), einer chinesischen Hotelbox (47) oder einem Gassspeicher (50) die Gestalt und die Funktion einer Kapsel wiedererkennen. Ein inhaltlicher Bezug lässt sich auch noch zu der Darstellung eines asiatischen Schnellstraßen systems (49) herstellen, das einerseits eine Fortbewegung mit hohen Geschwindigkeiten ermöglicht und diese andererseits hochgradig kanalisiert. Auch kann man in den Schutzzügen, welche bei der Bekämpfung der Vogelgrippe zum Einsatz kamen, eine Art von tragbaren elastischen Gummikapseln sehen, welche vor der tödlichen Vireninfektion schützen (65). Was aber hat dies mit dem Bild des aufgebarten Papstes (34), mit der Überwachungskamera (36), mit Disneyland (04), einem Konferenzraum (51), dem Eismeer (58), einem sowjetischen Ehrenmal (56), dem Turm von Babel (68) und dem Porträt von Kant (60) zu tun?

Was durch dieses aneinanderreihende Lesen der Skizzen offensichtlich wird, ist, dass dieser Atlas einer Bilderlogik folgt, die sich von Verweisungen tragen lässt. Entsprechend gehorchen diese Skizzen auch nicht den Regeln der logischen Konsistenz; die Altstadt von Jerusalem (37) würde sich ansonsten wohl kaum neben

einer Luftaufnahme von Auschwitz (48) wiederfinden. Stattdessen zeigt diese Anordnung die Ambivalenz auf, die jeder Grenzziehung eingeschrieben ist, dass sie sowohl einen Freiraum als auch einen Gefängnisraum umgrenzen kann. Es ist wohl dieser Umschlagpunkt von Freiheit in Unfreiheit, der zum Begriff der eingekapselten Gesellschaft führt. Jede ökologische Nische, die eine besondere, vor äußeren Umwelteinflüssen geschützte Existenz erlaubt, trägt den Keim von sozialer Isolation und Ausgrenzung in sich. Unter diesem verborgenen Aspekt kommen Beekman auch eine Shoppingmall (07), eine Geschäftsstraße (13), die Regale von Lidl (22) und die Menschenmassen zur Eröffnung eines neuen Mediamarkts (06) in den Blick. Einkaufszentren sind hochgradig zweckrational organisierte, anonyme kapsuläre Räume, die Frage ist nur, ob dies als gesellschaftliches Phänomen wirklich kritikwürdig ist.

Auf zwei weiteren Blättern findet sich ein Verweis auf die Klimakatastrophe; Fabrikschlote qualmen in den Himmel (55), das Eis im Polarmeer zerbricht und schmilzt (58). Auch dies ist letztendlich die Folge einer Grenzziehung, bei der die Gesellschaft die Natur als Umwelt definiert – die nicht ihre Welt ist und auf die sie entsprechend keine Rücksicht zu nehmen braucht. Diese Ausgrenzung der Natur lässt sich mittlerweile nicht mehr aufrechterhalten, was letztendlich diese Form der Grenzziehung im gesellschaftlichen Bewusstsein unterminiert. Natur wird, mit Blick auf die Katastrophe, zu einem gesellschaftlich relevanten Phänomen. Ein zweites Beispiel dafür, wie gesellschaftliche Exklusionsprozesse dazu führen, dass die Grenzen selbst unter Druck geraten, ist – im ganz wörtlichen Sinne – die Migration. Auf einer Skizze ist eine Afrikanerin zu sehen, welche bei ihrer sechsten gewaltsamen Ausweisung aus Belgien verstarb (08). Zudem geht ein Flüchtlingslager vor den Toren Europas (17) und ein Flüchtlingszug während des Jugoslawienkrieges (40) in die Bildcollage ein.

Soziale Einkapselungsprozesse, die zur Grundstruktur der modernen Gesellschaft gehören, können sich in zwei Hinsichten als problematisch erweisen. Es besteht auf der Innenseite der Kapsel die Gefahr der sozialen Isolation für das Individuum, und es besteht die Gefahr einer strukturellen Blindheit gegenüber allem, was sich auf ihrer Außenseite abspielt. Wo in dieser Weise die soziale System- und Subsystembildung problematisch wird, werden neben den Grenzen und Abgrenzungen auch Grenzüberschreitungen relevant; die Statue eines russischen Soldaten in Deutschland (56) lässt sich als Symbol einer solchen historischen Grenzübertretung lesen. Auch der Akt des Sterbens ist eine Art Grenzüberschreitung – von den Lebenden zu den Toten –, worauf das Bild vom letzten verstorbenen Papst verweist (34). Doch der feierlich aufgebahrte Leichnam erfährt hier eine symbolische Einschließung ins kulturelle Gedächtnis mittels einer Zeremonie. Im krassesten Gegensatz dazu wird auf einem anderen Blatt ein toter Talibankämpfer von Journalisten umringt (29), deren Aufgabe einzig und allein darin besteht, den Tod des Mannes zu dokumentieren. Das Ausscheiden aus dem Lebenskreislauf wird nicht in einer Feier aufgehoben, sondern als Tatsache bestätigt. Im selben Zusammenhang steht auch das Bild mit der roten Aidsschleife (63), mit der eine Exklusionslogik der Gesellschaft bewusst durchbrochen wird. Indem sich auch die Gesunden symbolisch mit der unheilbaren Krankheit identifizieren, kommt es zu einer Aufhebung der Grenzen zwischen Gesunden und Kranken im öffentlichen Raum.

Vor allem mit Blick auf die letzten Beispiele könnte man vermuten, dass Beekman mit seinem Bildermosaik eine gesellschaftskritische Position bezieht. Angesichts der Komplexität der Verhältnisse, die hier angesprochen

werden, wird eine solche Stellungnahme kaum überzeugend ausfallen, zumal die einzelnen Phänomene in keinen argumentativen, sondern in einen visuellen Zusammenhang gebrachte werden. In dieser Konzeptarbeit geht es Beekman vorrangig darum, die richtigen Fragen zu finden. In diesem Sinne lassen sich auch eine Reihe von Skizzen als visuelle Frage-Zeichen verstehen. Ein Mensch sitzt im Zentrum eines Labyrinths (59), ein Sinnbild dafür, dass es einen Ausweg zu suchen gilt. Der Turm von Babel (68) mahnt an eine Sprachverwirrung, die nicht einmal erlaubt, das Problem, um das es geht, zu verstehen. Das Porträt von Kant (60) erinnert an seine drei großen Fragen, die Beekman sich mit Blick auf die Gegenwart noch einmal stellt: Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen?

Vom Kontrollraum zur Shopping Mall

Die hier gezeigten 70 Skizzenblätter sind mehr als nur eine Materialsammlung; zusammen mit der Leitfrage nach der verkapselten Zivilisation wird sie zum Konzept. Der Bilderatlas versucht eine Perspektive zu konstruieren, unter der die großformatigen Acrylgemälde *Control Room*, *New York Stock Exchange*, *Root*, *Ilias* und *Mall IV* ihren Sinn entfalten können – der sich nicht einfach auf ihre Bildästhetik reduzieren lässt. Zwischen diesen Gemälden und ihrer Konzeption gibt es eine doppelte Differenz: Zum einen erfolgt hier eine zweite Auswahl des Sujets; von den siebzig Motiven bleiben zuletzt nur fünf Bildideen übrig, denen Beekman zutraut, dass sie das Thema treffen. Zum anderen drängen die Skizzenblätter mit ihrem Seriencharakter und ihrer sparsamen schwarz-weiß Ästhetik den malerischen Aspekt bewusst zurück. Ihre Aufgabe ist es, die relevanten Sujets zu finden; bei den Gemälden hingegen ist es die besondere Qualität der Malerei, welche die entscheidenden Bildinformationen liefert.

Beekmans Malerei versucht sich einerseits wie alle konzeptionelle Kunst mit Hilfe eines Konzepts gegen ihre bloß ästhetische Vereinnahmung zu immunisieren, und sie setzt andererseits darauf, dass dieser selbstkonstruierte Widerstreit zwischen Konzeption und Werk den Gehalt der Bilder generiert. Schauen wir uns im Detail an, welche Sujets aus dem Bilderatlas aufgegriffen werden und wie sich diese Motive konzeptionell verstehen lassen.

Zu den eindrucksvollsten Bildern des Projekts gehört der *Control Room*. Hier wird die Idee aus dem Bilderatlas aufgenommen, dass in der kapsulären Gesellschaft auch das Maß an interner Kontrolle steigt. Je mehr es zur Grenzbildung kommt, desto größer wird auch der Aufwand, diese Grenzen zu kontrollieren. Was zu diesem Konzept hinzutritt, ist eine äußerst auffällige Ästhetik. Man blickt in einen fast vollständig abgedunkelten Raum, aus dem unzählige blaue Bildschirme ihr fahles Licht werfen; selbst von den entferntesten Stellen leuchtet noch ein Screenlicht hervor. Dass vor diesen Computern Menschen sitzen ist kaum noch erkennbar, nur ab und an sieht man schemenhaft eine menschliche Gestalt. Von der Decke herab wirft eine undefinierbare Lichtquelle ihr weißes Licht auf die Schreibtische, ohne dass man dadurch irgendein Detail besser erkennen könnte. Die seltsame Atmosphäre, die von diesem Gemälde ausgeht, hat etwas Chaotisches an sich. Die unzähligen Bildschirme sind durch keine sichtbare Realität mehr verbunden und flackern wie Irrlichter aus der Tiefe dieses endlosen Raumes. Man sieht in einen Kontrollraum, der alles kontrolliert und selbst außer Kontrolle geraten ist – eine schwarze Vision unserer Gegenwart, ein Höllengemälde aus dem 21. Jahrhundert.

Unter dem konzeptuellen Blickwinkel der Skizzen-

sammlung wird das vierteilige Bild *New York Stock Exchange* als ein Ort erkennbar, an dem die gravierendsten sozialen Grenzziehungen vollzogen werden: die Grenzen zwischen arm und reich, zwischen denen, die am Wohlstand partizipieren können und denen, die von ihr ausgeschlossen werden. Der mit Bildschirmen bestückte kreisförmige Handelsplatz verwandelt sich in eine roboterhafte Maschine mit Greifarmen, die unter amerikanischer Flagge die Inklusions- und Exklusionsprozesse der Weltgesellschaft reguliert. Ganz unten, auf der zweiten Leinwand von links lässt sich die Gestalt eines Bankers mit Schlipps erkennen, die sich in dieser Maschinerie verirrt zu haben scheint. Ein Hinweis darauf, dass wir es hier mit sozialen Prozessen zu tun haben, bei denen selbst die Akteure nur noch Randfiguren sind. *Ilias* hingegen lässt sich als komplementäres Symbol einer katastrophischen Grenzüberschreitung lesen, als Zeichen der Verletzbarkeit einer Supermacht, die sich bis zum 11. September 2001 für unverwundbar hielt. Zu sehen ist *Ground Zero* mit seinem charakteristischen Stahlträgerkreuz in der Mitte, umgeben von einer imaginären Hochhäuserfront mit zerborstenen Fensterscheiben. Von besonderer Ironie ist, dass die oberen Etagen hell erleuchtet sind, dass man hier unbeeindruckt von den sichtbaren Zerstörungen schon wieder zum ›business as usual‹ übergegangen ist. Man sieht, drei Jahrtausende nach Homers Bericht, erneut auf die Ruinen von Troja, das diesmal an der amerikanischen Ostküste liegt.

Auch dem Bild *Root* liegt eine Überlegung von Beekman zugrunde, die in das Konzept der *Eingekapselten Zivilisation* passt, sich allerdings kaum ästhetisch zu artikulieren vermag. Nachdem der Kampf der Kulturen sich auch in Westeuropa bemerkbar gemacht hat, finden sich auf einmal auch jene liberal gesinnten Westeuropäer religiös verortet, die von ihrer eigenen Gesinnung her atheistisch geprägt sind. Die Konfrontation mit dem fundamentalistischen Islam macht sie zu unfreiwilligen Parteigängern des Christentums, das seine demokratische Lektion gelernt hat. Auch dies ist ein kulturelles Inklusionsphänomen, auf das Beekman aufmerksam macht und von dem er sich abzugrenzen versucht. Aber kann man diese Idee auch nachempfinden? Kann man die intendierte Distanzierung von der Religion wahrnehmen? Das Bild bleibt als bestechende Malerei so stark seiner eigenen Ästhetik verhaftet, dass es sein Konzept unterläuft. Doch genau diese Kritikfähigkeit ist auch der größte Vorzug konzeptueller Malerei: Sie setzt sich absichtsvoll der Beobachtung aus und interveniert damit in den Kreislauf der sozialen Kommunikation. Nur Werke, die kritisierbar sind, können dies leisten und ihren Gehalt gegenüber einem Markt behaupten, der die Kunst zu einer reinen Geschmacks-sache macht und Gemälde zu den teuersten Design-produkten verkündet, die es zu kaufen gibt.

Unter den Arbeiten der letzten Jahre finden sich insgesamt vier Bilder mit dem Sujet der Shoppingmall, wobei nur das zuletzt entstandene Bild *Mall IV* zum Projekt der *Eingekapselten Zivilisation* gehört. Ein Nebeneffekt ist, dass das einmal entwickelte Konzept einer kapsulären Gesellschaft auch ein Licht auf die anderen drei Mall-Bilder wirft. Unter diesem Gesichtspunkt sticht *Wistfull Repetition* als das stärkste unter den Mallbildern hervor. Die besondere ästhetische Faszinationskraft dieses Gemäldes dürfte darauf zurückzuführen sein, dass Beekman hier wie schon beim *Palast* seine Übermaltechnik mit einer Montagetechnik koppelt. Zu Grunde liegt der Arbeit eine Fotografie vom Eingangs-bereich eines Kaufhauses, bei dem sich wie gewöhnlich die Kassen und Einkaufswagen befinden. Diese Fotovorlage wurde mehrmals in das Gemälde hineinkopiert und seriell aneinander gereiht, woraus dessen ungewöhnlich lang-

gestrecktes Querformat resultiert. Das Bild wird von vier Strukturelementen geprägt. Im Vordergrund erkennt man die ineinandergeschobenen Einkaufswagen, die sich in die Tiefe des Raumes schieben; Boden und Decke werden durch vertikale Säulen verbunden und im Hintergrund trifft der Blick auf eine dichte Reihe von roten Sale-Schildern, die den Raum horizontal unterteilen. Der Raum ist so in der Höhe, in der Breite und in der Tiefe gegliedert, wodurch er extrem stabil wirkt. Dieser statische Bildaufbau lässt dann umso stärker jene weißen Leuchtstoffröhren an der Decke als dynamisches Gegenelement zur Geltung kommen. Sie laufen von rechts und von links kommend in einem gemeinsamen Fluchtpunkt zusammen, der den Blick unweigerlich auf die Rabattwerbung lenkt. Das Bild ist blickdicht gemalt, die Einkaufswagen im Eingangsbereich blockieren den Zugang, man schaut von außen auf ein in sich geschlossenes System. Auch hier findet Beekman, wie schon beim *Control Room*, ein beeindruckendes Sinnbild für eine kapsuläre Zivilisation.

Harry Lehmann