Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 61: Collaborations Bridget Riley, Liam Gillick, Sarah Morris, Matthew Ritchie

Artikel: Liam Gillick - "Eine Debatte übers Debattieren" = "A debate about debate"

Autor: Stemmrich, Gregor / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679840

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

GREGOR STEMMRICH

Liam Gillick – «Eine Debatte übers Debattieren»

Kaum ein Wort verwendet Liam Gillick häufiger, wenn er seine Kunst erläutert oder den Status bestimmter Werkelemente umreisst, als das Wort «parallel»: Die Rede ist von parallelen Konstruktionen, parallelen Individuen, parallelen Historikern, parallelen Exkursionen und Aktivitäten parallel zum Kunstmachen. Obwohl der vordergründige Sinn dieses Wortes in jedem einzelnen Fall leicht zu ermitteln ist, bleibt unklar, was dieses Wort für Gillicks Kunstpraxis insgesamt bedeutet. Da mag die Frage, wo dieses Wort erstmals in den Kunstdiskurs eingeführt wurde und wo es schon einmal dazu diente, eine neuartige künstlerische Praxis zu definieren, einen gewissen Aufschluss geben. Cézanne hatte seine Malerei als eine Aktivität «parallel zur Natur» charakterisiert. Der gesamte traditionell unter dem Begriff «Naturnachahmung» zusammengefasste Vorstellungskomplex wurde damit aufgebrochen. Die Zielrichtung der künstlerischen Aktivität war nicht länger die Naturnachahmung, sondern die Einrichtung einer Reflexionsdistanz, die es ermöglichte, die Malerei auf ihrer eigenen Ebene zu analysieren. Wie aber, wenn man es mit Aktivitäten parallel zur Kunst zu tun hat? Ist die Reflexionsdistanz, die dadurch eingerichtet wird, dazu bestimmt, die Kunst auf ihrer eigenen Ebene zu analysieren, oder wird eine gegebene – gesellschaftliche, historische, ökonomische etc. – Situation auf ihrer eigenen Ebene analysiert? Strebt eine solche parallele Aktivität oder Konstruktion eine Ebene ausserhalb der gegebenen Situation an? Und würde sie dadurch, dass sie sich in Zeit- und Raumsprüngen zur gegebenen Situation verhält, nicht bloss ein der Situation inhärentes Potenzial sinnfällig machen? Es steckt eine eigentümliche Zirkularität in der Parallelität, eine fortgesetzte Überlagerung und Rückkoppelung zwischen Bereichen, die gewöhnlich als getrennt betrachtet werden.

Gillicks Aktivitäten als «Journalist», als «Architekt», als «Designer» etc. parallel zur Kunst, seine «What If?»-Szenarien und die Zeit- und Raumsprünge in seinen Texten (seinem Roman *Erasmus Is Late*, dem darauf basierenden Musical *Ibuka!* sowie dem Roman *Big Conference Centre*) sind unterschiedliche Formen diese Zirkularität in Gang zu setzen. In *Erasmus Is Late* und *Ibuka!* (1995) führt Gillick verschiedene Personen, die teils dem zwanzigsten, teils dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert entstammen, zu einem Freidenker-Dinner im Haus

GREGOR STEMMRICH ist Professor für Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts, Schwerpunkt Gegenwart, an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden und lebt in Berlin. Er ist der Herausgeber des diesjährigen *Jahresring* zum Thema «Eine andere Kunst – ein anderes Kino». Die Anthologie wird in der Reihe des ZKM (Zentrum für Kunst und Medien, Karlsruhe) und auf Englisch bei MIT Press erscheinen.

Erasmus Darwins, dem älteren Bruder von Charles Darwin, in London zusammen. Das Dinner findet in einem Zeitkorridor zwischen 1810 und 1997 statt – zwischen dem historischen Zeitpunkt, unmittelbar bevor «der Mob zur Arbeiterschaft umdefiniert»[1] wurde, und dem historischen Zeitpunkt, der dem 1995 geschriebenen Stück unmittelbar bevorsteht. Dies sorgt für eine hypothetische Parallelität und Gleichsinnigkeit, in der sich die Situation von 1810 als «Ursprung unserer gegenwärtigen Situation» verstehen lässt. Dabei steht das Wort «Ursprung» weniger für einen Anfang, der eine Fülle ungeahnter Möglichkeiten in sich birgt, als für eine 1810 vertane Chance, die 1995 wie ein Phantomschmerz erneut aufleuchtet: «Von morgen an ist Marxismus eine Unausweichlichkeit, und die Macht wird nicht mehr bei Freidenker-Dinners liegen, sondern in die rechtmässigen Hände der arbeitenden Menschen übergehen.»[2] Es ist die letzte Gelegenheit, «eine bestimmte Form prä-marxistischer republikanischer Revolution in Gang zu bringen», eine Revolution von Freidenkern, die auf der Bildung indirekter Gewalten basiert hätte, deren Ursprung die Debatte als freier Meinungsaustausch gewesen wäre – die Debatte über die Debatte, ein darin erschlossenes Potenzial und die gemeinsame Nutzung dieses Potenzials. «Die Gäste haben das Potential der Ereignisse dieses Abends nicht zu nutzen gewusst», umreisst Gillick im Vorwort zu *Ibuka!* die Situation. «Trotzdem haben wir anderen etwas ganz Besonderem beigewohnt. Einer Debatte übers Debattieren. Einem Versuch, Potential über die Zeiten hinweg neu zu formulieren.» Für den Künstler ist die «debate about debate» ein Konzept, das ihm die Behandlung der historischen Grundvoraussetzungen der gegenwärtigen Situation und zugleich die Behandlung eines dieser Situation inhärenten Potenzials ermöglicht. Diese Debatte basiert auf einer Reflexionsdistanz zu sich selbst und macht zugleich ihren prekären Status als blosse Debatte offenkundig. So wird sie für den Zuschauer auf ihre eigenen Entstehungsbedingungen hin transparent sowie auf das, was sie selbst entstehen lassen könnte. Sie hat keine Basis in gemeinsamen Grundüberzeugungen. Das Debattieren übers Debattieren soll vielleicht Voraussetzungen für gemeinsame Handlungsperspektiven schaffen, doch bleibt höchst zweifelhaft, ob es dazu jemals in der Lage ist. Die beteiligten Individuen sehen sich deshalb auf sich selbst zurückgeworfen und sind bemüht ihr Unbehagen an der Situation psychologisch in Abrede zu stellen. Anstelle einer «Debatte über das Debattieren» hat man so ein korrumpiertes Szenario, das diese Debatte dennoch – oder vielmehr gerade so – in ihren Effekten repräsentiert.

Gillick beschwört das Szenario des Freidenker-Dinners nicht herauf, um es als utopisches Ideal vorzustellen, sondern um dieses Ideal auf eine Weise zu diskreditieren, die zugleich ein kritisches Licht auf die gegenwärtige Situation wirft. Denn die «Bedingungen, die zum Aufkommen der gemässigten Linken und der demokratischen Marktwirtschaften des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts führten», setzen zwar das Scheitern des Freidenker-Ideals voraus, doch sind es zugleich Bedingungen der Verinnerlichung, der Korrumpierung und der Verlagerung dieses Ideals.[3] Das Scheitern hat in einem historisch dramatischen Sinne nie wirklich stattgefunden, sondern ist als blosse Nicht-Nutzung eines Potenzials zu verstehen. Indem Gillick diese Nicht-Nutzung dramatisiert und als historische Leerstelle konstruiert, erweckt er im Zuschauer die Neigung die Leerstelle selbst auszufüllen – mit dem, was er aus seiner eigenen historischen Situation kennt und was durch die an dem Dinner beteiligten Personen aus dem zwanzigsten Jahrhundert, durch verschie-

"What If—Art at the Verge of Architecture and Design," 2000, curated by Maria Lind, filtered by Liam Gillick, installation view at Moderna Museet, Stockholm / «Was Wenn – Kunst an der Grenze zwischen Architektur und Design», Blick in die Ausstellung.

LIAM GILLICK, DISCUSSION ISLAND PREPARATION ZONE, 1998, vodka, golden and silver glitter, installation view, Kamikaze, Berlin / DISKUSSIONSINSEL – VORBEREITUNGSZONE, Wodka, Gold- und Silberstaub.

LIAM GILLICK, DISCUSSION ISLAND ARRIVAL RIG, 1997, anodized aluminum, light units, installation view / DISKUSSIONSINSEL – ANKUNFTS-VORRICHTUNG, eloxiertes Aluminium, Lichter.

dene Accessoires (etwa einen Walkman) sowie die Bühnenausstattung insgesamt vorgestellt wird.

Gillick konstruiert und rekonstruiert auf diese Weise institutionelle Leerstellen und Leerräume, d. h. Institutionen, deren Funktionsweisen höchst undurchsichtig bleiben und die offensichtlich weder ihrem historischen Anspruch noch ihrer politischen Bedeutung in einem vertretbaren Sinn gerecht werden. Nicht nur das Freidenker-Dinner ist eine solche Institution, sondern auch das «grosse Konferenzzentrum». Dieser Grundgedanke kristallisiert sich für den Leser jedoch erst dadurch heraus, dass sich die Erzählstrategie um eine «dramatische Absenz» herum entfaltet. In *Erasmus Is Late* und *Ibuka!* kommt die Hauptperson, der Gastgeber des Freidenker-Dinners, nie zuhause an, *Big Conference Centre* beginnt mit dem Selbstmord einer Person, die sich aus dem 22. Stock des Gebäudes auf die Strasse stürzt, und der Film *McNamara* dreht sich um die Abwesenheit des Präsidenten John F. Kennedy. Die Tatsache solcher Absenz fällt jedoch gar nicht weiter ins Gewicht, vielmehr verhält sich alles so, als ob niemand abwesend wäre. Die Gäste des Dinners haben auf eine unbestimmte Weise die Möglichkeit mit dem im Opiumrausch in London umherirrenden Erasmus Darwin zu kommunizieren, und der Selbstmörder scheint im ganzen weiteren Erzähltext nur noch im Sinne eines zufälligen Zusammentreffens von Ereignissen der Erwähnung wert. Nicht die Absenz als solche ist dramatisch, vielmehr wird sie es erst durch die Feststellung, dass sie per se keinen dramatischen Effekt hat. So wird die Aufmerksamkeit auf die Bedingungen gelenkt, unter denen dies möglich erscheint.

Die Institutionen vertreten einen indirekten Machtanspruch, doch weder weiss man, wo sich dieser herleitet, noch gewinnt man den Eindruck, dass die in ihnen tätigen Personen der Macht dienlich sind. Offenkundig ist vielmehr, dass sich die Hauptpersonen sonstwo aufhalten – in den Strassen und Schaufensterpassagen von London, in einem geheimen Tunnelsystem unterhalb des Regierungsgebäudes, am Rande oder ausserhalb der Stadt, auf dem Land in der Nähe eines Nationalparks –, aber nicht oder selten in dem Gebäude, wo die Debatte planungsgemäss stattfinden sollte. Der «Debatte über die Debatte» wohnt eine zentrifugale Kraft inne, die

diese Debatte gar nicht wirklich zustande kommen lässt. Die Aufmerksamkeit richtet sich deshalb auf ein Zwischenreich von offiziellen und inoffiziellen Orten, von Zentrum und Peripherie, öffentlicher Repräsentation und privater Rückzugsstrategie, wo diese Debatte versickert und wo ihr Potenzial auf undurchschaubare Weise reorganisiert und anderen Zwecken dienstbar gemacht wird. Sie nimmt nach aussen hin die Form eines *business as usual* an und wird hinter dieser Fassade gleichzeitig zu einem Arkanum und einem Resonanzboden für alle möglichen Zufälle und Begebenheiten, deren innerer Zusammenhang hypothetisch bleibt.

Gillicks Interesse richtet sich nicht auf das Zentrum der Macht, sondern auf das, was für dieses Zentrum selbst zentrale Bedeutung hat oder haben könnte. Vordergründig handelt es sich dabei um Strukturen und Prozesse, die dazu bestimmt sind, den Machterhalt im Zentrum zu sichern. Durchaus in diesem Sinne lässt Gillick Robert McNamara, den ehemaligen Verteidigungsminister John F. Kennedys und Herman Kahn vom Rand-Institute fiktiv kooperieren. Doch lässt er gleichzeitig die Vordergründigkeit der bewussten Absicht vor unseren Augen zerbröckeln, um die Eigendynamik und Selbstbezüglichkeit der Prozesse hervorzukehren, die offiziell dazu bestimmt sind, der erklärten Absicht zu entsprechen. So tritt ein Mittel- und Hintergrund in Erscheinung, in dem alle Dinge und Projekte einen virtuellen Status haben. Das Zentrum der Macht mag die Fähigkeit besitzen, Bedingungen zu setzen. Der darauf bezogene Mittel- und Hintergrund aber ist ein permanentes «What If?»-Szenario, ein Schauplatz, an dem man sich Gedanken über die nahe Zukunft macht, Gedanken, die für das Zentrum wichtig sein könnten, aber selbst nicht zentriert sind.

Diesen Schauplatz untersucht Gillick nicht nur in seinen Romanen, sondern er entwickelt auch – sei es im Anschluss an von ihm verfasste Texte oder als Vorbereitung dazu – Strategien, diesen Schauplatz in spezifischen Aspekten ästhetisch zu repräsentieren. Dabei handelt es sich nicht um Illustrationen, sondern um ästhetische Strukturen oder Interventionen, die sich thematisch auf die mentalen Prozesse beziehen, die sie selbst virtuell ermöglichen und die andererseits in den Romanen in einem narrativen Kontext behandelt werden. Der Rezipient dieser Strukturen und Interventionen kann sich deshalb virtuell selbst als Romanfigur verstehen bzw. die Romanfiguren als virtuelle Rezipienten. Er sieht sich gehalten, eine idiosynkratische Beziehung zu den Strukturen und Interventionen aufzubauen, um deren Potenzial zu erfahren.

Gillicks *Discussion Islands* – die Wahl der Formen, der Materialien, deren Zusammenstellung, der Anschluss an Architekturteile etc. – besitzen eine Affinität zur Minimal Art, die sich zugleich als täuschend erweist. Seine Gebilde sind labiler und verschachtelter, weniger dazu bestimmt, «starke Gestalteindrücke» (Robert Morris) hervorzurufen und durch serielle Wiederholung eine Nachdrücklichkeit zu erlangen, die dem Betrachter zur Erfahrung von «presence and place» wird. Vielmehr sind sie darauf bedacht, eine Sensibilität für Möglichkeiten zu schaffen, die in der Struktur des Artefaktes auf eine unbestimmte Weise vorgezeichnet sind.

In der Regel macht bereits der Titel den Zusammenhang mit Vorgängen in den Romanen offenkundig, so etwa *Big Conference Platform Platform* (1998). Die nähere Charakteristik in der Begleitinformation verweist dann meist auf eine mentale Disposition im Umgang mit Möglichkeiten: «Eine Diskussionsplattform, die im Verhältnis zu den anderen Plattformen als eine relativ neutrale Kontrollstruktur betrachtet werden kann, wobei sie ebenfalls einen Raum bezeichnet, in dem es einen offenen Rahmen für freies Denken gibt».[4)] Es erscheint bezeichnend, dass Gillick die «Kontrollstruktur» mit einem Raum gleichsetzt, «in dem es einen offenen Rahmen für freies Denken gibt». Freies Denken erscheint so unlösbar gekoppelt an ein Nachdenken über Planung, Strategie, Einflussnahme und Kontrolle – sei es um Kontrolle auszuüben oder sich vor ihr zu schützen. Seine Plattformen schaffen und strukturieren Räume, die zu diesem Nachdenken anregen, d. h. auch zu einem Nachdenken über diese Form des Nachdenkens.

Das ist weit entfernt von der Minimal Art, doch ist der Vergleich mit ihr aufschlussreich, weil die oft scheinbar bloss leichten Abwandlungen des minimalistischen Vokabulars den Gegensatz der künstlerischen Haltungen umso schärfer markieren. Carl

Andre hatte 1970 erklärt: «I have a scientific view of the future but a poetic view of the present. This is not true of a revolutionary: a revolutionary has a scientific view of the present and a poetic view of the future... We have to be scientists of the present if we're to be the poets and revolutionaries of the future. I would like to think my work is in the tradition of the Russian revolutionary artists Tatlin and Rodschenko.»[5] Gillick aber bezieht sich (in *Erasmus Is Late* und *Ibuka!*) bewusst auf einen historischen Augenblick, unmittelbar «bevor der Mob zur Arbeiterschaft umdefiniert wurde». Der historische Rückbezug dient der Klärung gegenwärtiger Diskurs- und Erfahrungsbedingungen. Weder eine poetische Intimität der Erfahrung in der Gegenwart noch eine Zukunft, die sich revolutionär mit wissenschaftlichen Methoden erreichen lässt, besitzen noch länger ein utopisches Potenzial. Das Nachdenken über Gegenwart und Zukunft ist damit anderen, postutopischen Voraussetzungen unterstellt. Aus dem revolutionären Elan, der nüchtern wissenschaftlich zu Werke geht, ist ein «grosses Konferenzzentrum» geworden, ein flexibles Nachdenken über Potenziale und Strategien, Möglichkeiten der Planung und der Kontrolle; und aus der poetischen Intimität der Erfahrung ein idiosynkratischer Umgang mit Formen des Design und Display, die dieses Nachdenken möglicherweise anregen, konditionieren und ästhetisch repräsentieren. Das Interesse richtet sich dabei weder auf die Gegenwart als solche noch auf die ferne Zukunft, sondern auf die «nahe Zukunft», die eine direkte, obgleich diffuse Verbindung zur Gegenwart hat. Gillicks Plattformen aus Aluminiumrahmen und Plexiglaspaneelen liegen nicht wie Andres Teppiche aus Metallplatten der Schwerkraft gemäss auf dem Boden, so dass der Betrachter sie als Plattform betreten kann, sondern hängen parallel zum Boden von der Decke herab, so dass der Betrachter aufschauen muss, um sie und ihre Anbringung zu betrachten. In seinen Kasten- und Wandkonstruktionen benutzt er Materialien wie Plexiglas, Spanplatten, Kiefernholz, Aluminium, die schon Donald Judd verwendete, doch vermittelt er dem Betrachter nicht das Gefühl zu wissen, wo er steht, sondern eher das Gefühl einer enigmatischen und flirrenden Unbestimmtheit. Judds Kunst deutete in ihrer formalen Rigidität und ihrem industriellen Design, der Rhetorik von «power», «specificity» und «wholeness» auf einen Hintergrund von Werten, die unabdingbar zur Arroganz des Vor-Vietnam-Amerika gehörten. Das bedeutet nicht, dass Judds Kunst mit diesen Werten identifiziert werden könnte oder von deren Fortbestehen abhängig wäre, aber es macht verständlich, dass Gillick die Evokation eines solchen Hintergrundes von Werten vermeidet, um in seinen Installationen, Romanen und Filmen stattdessen die fortbestehenden Hinter- und Untergründe dieser Werte – ihre obskuren institutionellen Rahmenbedingungen – zu evozieren. Auf diese Weise transformiert er das «container contained»-Konzept der Minimal Art in ein «debate about debate»-Konzept, eine idiosynkratische Analyse der Debatte auf ihrer eigenen Ebene, die sich gleichermassen auf ihre historischen Voraussetzungen und als «What If?»-Szenario auf die nahe Zukunft bezieht.

Anstatt die «debate about debate» dabei illustrierend als normalen Diskurs vorzustellen, als rhetorisch engagierten Austausch von Argumenten mit dem Ziel, andere zu überreden oder zu überzeugen, repräsentiert Gillick diese Debatte ästhetisch in ihrer blossen Potenzialität und ihren Effekten, die nicht unabhängig von ihren weit verzweigten und undurchsichtigen Rahmenbedingungen zu denken sind. Solche Repräsentation scheint auf einem Konzept der historischen Resonanz von Konzepten zu basieren.

1) Sofern nicht anders vermerkt stammen die Zitate aus Liam Gillick, *Ibuka!*, hrsg. v. Nicolaus Schafhausen, Künstlerhaus Stuttgart, 1995, S. 5.

2) Ebenda, S. 27.

3) Vgl. dazu auch: Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Suhrkamp (stw 36), Frankfurt a.M. 1973.

4) *Liam Gillick*, hrsg. v. Susanne Gaensheimer und Nicolaus Schafhausen, Oktagon, Köln 2000, S. 82.

5) Willoughby Sharp, «Carl Andre», in: *Avalanche* No. 1, Herbst 1970, S. 18–27. (Ich habe ein wissenschaftliches Bild von der Zukunft, aber ein poetisches Bild der Gegenwart. Bei einem Revolutionär ist das anders: Der Revolutionär hat ein wissenschaftliches Bild der Gegenwart und ein poetisches Bild der Zukunft... Wir müssen Wissenschaftler der Gegenwart sein, wenn wir die Poeten und Revolutionäre der Zukunft sein wollen. Ich möchte mein Werk gern in der Tradition der revolutionären russischen Künstler Tatlin und Rodschenko verstanden wissen.)

LIAM GILLICK, DISCUSSION ISLAND MODERATION PLATFORM, 1997, anodized aluminum, Plexiglas, cables, fittings, installation view, Schipper & Krome, Berlin / DISKUSSIONSINSEL – MODERATIONSPLATTFORM, eloxiertes Aluminium, Plexiglas, Kabel, Montagezubehör.

LIAM GILLICK, installation view at Casey Kaplan Gallery, New York, with TRAJECTORY PLATFORM (red), LAPSE PLATFORM (light blue), NECESSITY PLATFORM (yellow), DIFFERENTIAL PLATFORM (orange), and FLUCTUATION SCREEN (back wall), all anodized aluminum and opaque Plexiglas, 2000 / Installationsansicht mit DURCHGANGSPLATTFORM (rot), AUSZEITPLATTFORM (hellblau), NOTWENDIGKEITSPLATTFORM (gelb), DIFFERENZIALPLATTFORM (orange) und WECHSELWANDSCHIRM (Rückwand), alle aus eloxiertem Aluminium und opakem Plexiglas, 2000.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)

GREGOR STEMMRICH

Liam Gillick— "A Debate about Debate"

There is hardly any word Liam Gillick uses more often when explaining his art, or describing the status of certain elements in it, than the word "parallel"—by which he means parallel constructions, parallel individuals, parallel historians, parallel excursions, and activities parallel to the making of art. Although the surface meaning of the word is apparent in each of these cases, it is not clear what the word signifies for Gillick's artistic practice as a whole. It may help to take a look at where the word was first introduced into the art discourse and where it has already served to define a new kind of artistic practice. Cézanne characterized his painting as an activity that runs "parallel to nature." He thereby eroded the entire complex of ideas traditionally subsumed under the concept of "imitating nature." No longer did artistic activity seek to imitate nature but rather to acquire a detachment that made it possible to analyze art on its own level. But what about activities that run parallel to art? Is the resulting mental detachment designed to analyze art on its own level, or is a given situation—social, historical, economic, etc.—being analyzed on its own level? Does a parallel activity or construction of this kind aspire to a level outside of the given situation? And, inasmuch as it is related through leaps of time and space to the given situation, would it not merely reveal the potential inherent in the situation? An odd sort of circularity is entailed in parallelism, a progressive layering and feedback among areas ordinarily held to be separate and distinct.

Gillick's activities as a "journalist," an "architect," a "designer," etc. in parallel with art, his "What If?" scenarios and the leaps of time and space in his writings (his novel *Erasmus Is Late*, the musical *Ibuka!* which is based on it, and the novel *Big Conference Centre*) are different ways of setting this circularity in motion. In *Erasmus Is Late* and *Ibuka!* (1995), Gillick brings various people together, some from the twentieth, others from the outgoing eighteenth century, for a free-thinker's dinner in London at the home of

GREGOR STEMMRICH is a professor of twentieth-century art history, specializing in contemporary art, at the Hochschule für bildende Künste Dresden, and lives in Berlin. He is the editor of this year's *Jahresring*, titled "Eine andere Kunst – ein anderes Kino" (The Other Arts—The Other Cinema). The English edition of the anthology will be published by MIT.

LIAM GILLICK, REVISION/22ND FLOOR WALL DESIGN, 1998, brown and orange acrylic based paint, anodized aluminum, Plexiglas, cables, fittings, "Revision," Villa Arson, Nice, exhibition view / REVISION/22. STOCK – WANDDESIGN, braune und rote Farbe auf Acrylbasis, eloxiertes Aluminium, Plexiglas, Kabel, Montagezubehör, «Revision», Villa Arson, Nizza.

Erasmus Darwin, Charles Darwin's older brother. The dinner takes place in a time slip between 1810 and 1997—between the moment in history just before "the mob are re-defined as the workers"[1] and the moment in history that lies immediately ahead of the piece written in 1995. This generates a hypothetical parallelism and uniform directionality, in which the situation of 1810 represents "the roots of our current situation." But the word "roots" does not point towards a beginning, resonant with unsuspected potential, but rather towards an opportunity missed in 1810, which flickers into life again in 1995 like phantom pain. "From tomorrow, Marxism is an inevitability and the power will move away from free-thinking diners and into the rightful hands of working people."[2] It is the last chance "to encourage a particular form of pre-Marxist republican revolution," a revolution of freethinkers, based on the creation of indirect forces whose origins would have been debate as a free exchange of opinion—a debate about debate, its hidden potential, and the shared use of this potential. Gillick describes the situation in his foreword to *Ibuka!*: "The guests have not come to terms with the potential of that night's events. Yet the rest of us have witnessed something quite special. A debate about debate. An attempt to reframe the potential across time." For the artist, the "debate about debate" is a concept that enables him to deal with both the historical premises of the present situation and the potential inherent in this situation. This debate is based on self-detachment, while also clearly demonstrating its precarious status as mere debate. The audience, therefore, is made aware of both the conditions of its own evolution as well as what could evolve out of the debate. It has no foundation in shared basic convictions. The debate about debate may be intended to create premises for the prospect of shared action but it is most unlikely that it will ever succeed. The people involved are compelled to rely on themselves and take great pains psychologically to disavow their uneasy feelings about the situation. Instead of "a debate about debate," the scenario is corrupted and yet—or even therefore—this debate is represented through its effects.

Gillick evokes the scenario of a free-thinkers dinner not as a utopian ideal but in order to discredit this ideal and thus cast a critical light on the current situation. The "conditions that provoked the rise of the soft left and late Twentieth century democratic market economies" presuppose the failure of free-thinking ideals but they also underlie the interiorization, corruption and displacement of these ideals.[3] In historical, dramatic terms, the failure never really took place but is rather to be seen as a potential that remained unexploited. By dramatizing this non-exploitation and constructing it as a historical gap, Gillick encourages the inclination of viewers to fill the gap themselves—with what they know from their own historical situations and with what they glean from the twentieth century diners, from various accessories (a walkman for instance), and from the stage set as a whole.

In this way, Gillick constructs and reconstructs institutional gaps and empty spaces, that is, institutions whose mode of functioning is extremely obscure and which obviously do not live up to their historical claims nor to their political significance. The free-thinkers dinner and also the *Big Conference Centre* are institutions of this kind, but it takes the narrative strategy of "dramatic absence" for the reader to apprehend this underlying thought. In *Erasmus Is Late* and *Ibuka!*, the central character, the dinner host, never comes home; *Big Conference Centre* begins with the suicide of someone who jumps out of the twenty-second story of a building; and the film *McNamara* revolves around the absence of President John F. Kennedy. However, absence as such is not underscored since everybody acts as if nobody were absent. To a certain extent, the dinner guests have the chance to communicate with Erasmus, who is wandering around London in a haze of opium; and the dead character in *Big Conference Centre* makes an appearance in the ensuing narrative only in the sense of a chance confluence of events. Absence itself is not of dramatic significance; only through the realization that it has no dramatic effect per se does it in fact become dramatic. Our attention is thus drawn to the conditions that makes this possible.

The institutions represent an indirect claim to power but no one knows where it comes from, nor does one have the impression that the people involved in them are of any use to the furtherance of

this power. The central characters are not, or only rarely, in the building where the debate is supposed to take place. Instead they are obviously somewhere else—in the streets and malls of London, in networks of secret tunnels under Parliament, on the edges or outside the city limits, in the country near a national park. The "debate about debate" is subject to a centrifugal force that prevents it from ever really taking place. Attention is therefore directed towards a region between official and unofficial places, between center and periphery, between public representation and a strategy of private retreat, where the debate falls apart and where its potential is inscrutably reorganized for other purposes. From the outside it looks like "business as usual" and behind this facade it becomes both arcana and a resonance for all kinds of coincidences and chance events, whose mutual relationship remains hypothetical.

Gillick does not focus on the center of power but rather on that which is or could be of vital significance to this center. On the surface these are structures and processes designed to secure the concentration of power in the center, as in Gillick's fiction of cooperation between Robert McNamara, former secretary of defense under John F. Kennedy, and Herman Kahn of the Rand Corporation. At the same time the superficiality of this conscious intent crumbles before our very eyes, revealing the inherent dynamics and self-referentiality of the processes officially designed to confirm this declared intent. A middle- and background thus emerge, in which all things and projects have a virtual status. The center of power may be capable of defining conditions but the middle- and background that relate to it form a permanent "what if" scenario, a setting for thoughts about the near future, thoughts that may be of importance to the center but are not centered themselves.

Gillick not only explores this setting in his novels, he also develops strategies—both following and in preparation for the texts he writes—to represent specific aspects of this setting in aesthetic terms. These are not illustrations; they are aesthetic structures or interventions, whose subject matter relates to the mental processes, which in turn make them virtually possible and which are, on the other hand, treated in a narrative context in the novels. Recipients of these structures and interventions can therefore read themselves as virtual characters in the novel or, conversely, the fictional characters can read themselves as virtual recipients. They find themselves compelled to establish an idiosyncratic relationship to the structures and interventions in order to exploit their potential.

Gillick's *Discussion Islands*—the choice of forms, materials, combinations, and their relationship to architectural elements—suggest an affinity with minimal art, which instantly proves deceptive. His assemblages are more fragile, more convoluted, less geared towards "forms that create a strong gestalt impression" (Robert Morris) or an enduring impact through serial repetition, which gives viewers an experience of presence and place. Instead they tend to create a responsiveness to the subtle possibilities inherent in the structure of the artifact.

As a rule the titles are already obviously linked to events in the novels, as in *Big Conference Platform Platform* (1998). The closer characterization of additional statements usually indicates a mental disposition in the treatment of possibilities: "A discussion platform that might be seen as acting as a relatively neutralized control structure in relation to other platforms while also designating a space where there is an open frame for free thought."[4] Significantly, Gillick identifies the "control structure" with a "space where there is an open frame for free thought." Free thought is thus inseparably linked with thinking about planning, strategy, spheres of influence, and control—be it to exercise control or to protect oneself from it. His platforms create and structure spaces that stimulate thought, including thinking about this form of thinking.

Although the work is at a great remove from minimal art, a comparison is fruitful because what often appears to be just a slight deviation from minimalist vocabulary serves, in fact, to mark the difference in artistic approach all the more incisively. In 1970 Carl Andre declared, "I have a scientific view of the future but a poetic view of the present. This is not true of a revolutionary: a revolutionary has a scientific view of the present and a poetic view of the future... We have to be scientists of the present if we're to be the poets

and revolutionaries of the future. I would like to think my work is in the tradition of the Russian revolutionary artists Tatlin and Rodchenko."[5] But (in *Erasmus Is Late* and *Ibuka!*) Gillick intentionally refers to a historical moment just "before the mob [were] re-defined as the workers." The reference to a historical past serves to clear up the current parameters of discourse and experience. Neither the poetic intimacy of the present nor a future that can be reached with scientific methods by way of revolution still possess any utopian potential. Thinking about the present and future is thus subject to different, post-utopian premises. The revolutionary energy that takes up the cause with scientific sobriety has given way to a "big conference centre," to flexible thinking about potentiality and strategy, about possibilities of planning and control; and the poetic intimacy of experience has given way to an idiosyncratic treatment of the forms of design and display, which might stimulate, condition, and aesthetically represent this thinking. Attention is now focused neither on the present nor on the distant future but rather on the "near" future with its direct though diffuse link to the present. Gillick's platforms—Plexiglas panels in aluminum frames—do not obey gravity and lie on the floor like Andre's carpets of metal panels that viewers can step on. No, they are suspended from the ceiling, parallel to the floor so that viewers must tilt their heads to look up at the platforms and the way they are mounted. In his boxed and wall constructions, he uses materials like Plexiglas, plywood, pine, and aluminum as Donald Judd did before him, but without giving viewers the feeling of knowing where they stand. Instead they are awash with feelings of enigmatic and fluttering indeterminacy. With its formal rigidity and industrial design, Judd's art interpreted the rhetoric of "power," "specificity," and "wholeness" against a background of values inextricably intertwined with the arrogance of pre-Vietnam America. That does not mean that Judd's art can be identified with these values or depends on their continuing existence but it does help to understand that Gillick avoids evoking a background of such values and instead evokes the continuing existence of the undercurrents of these values—their obscure institutional framework—in his installations, novels, and

LIAM GILLICK, DISCUSSION ISLAND RESIGNATION PLATFORM, 1997, anodized aluminum and Plexiglas, cables, fittings, Documenta X, Kassel / DISKUSSIONSINSEL – RESIGNATIONS-PLATTFORM, eloxiertes Aluminium und Plexiglas, Kabel, Montagezubehör.

films. In this way he transforms the "container contained" concept of minimal art into a "debate-about-debate" concept, an idiosyncratic analysis of the debate on its own level, which refers both to its historical premises and, as a "what if?" scenario, to its near future.

Instead of imagining the "debate about debate" illustratively as ordinary discourse, as a rhetorically committed exchange of arguments with the goal of persuading or convincing others, Gillick represents this debate aesthetically in its mere potentiality and its effects which are inconceivable without their much ramified and inscrutable framework. Representation of this kind seems to be based on a concept of the historical resonance of concepts.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Unless otherwise stated, all quotes from Liam Gillick, *Ibuka!*, edited by Nicolaus Schafhausen, Künstlerhaus Stuttgart 1995, p. 4.
2) Ibid., p. 26.
3) Cf.: Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973).
4) Susanne Gaensheimer and Nicolaus Schafhausen, eds., *Liam Gillick* (Cologne: Oktagon, 2000), p. 82.
5) Willoughby Sharp, "Carl Andre," in: *Avalanche* no. 1, autumn 1970, pp. 18–27.