

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2001)
<b>Heft:</b>	61: Collaborations Bridget Riley, Liam Gillick, Sarah Morris, Matthew Ritchie
<b>Artikel:</b>	Liam Gillick : thought experiments = Gedankenexperimente
<b>Autor:</b>	Wollen, Peter / Aeberli, Irene
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-679906">https://doi.org/10.5169/seals-679906</a>

### 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:** 16.01.2026

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

# Thought Experiments

PETER WOLLEN

Liam Gillick loves to write. His exhibitions are accompanied by publications in book or booklet form, works which bear an oblique relationship to his art, a relationship that is often quite difficult to decipher. These complicated writings, which I found fascinating, are constructed around a cast of real historical characters whom Gillick has placed in imaginary situations, scenarios in which each individual character retains only a tenuous relationship to his or her actual historical self. Sometimes the characters are fairly well-known figures such as Harriet Martineau, the nineteenth-century writer, feminist, anti-slavery campaigner and free-trader, or Robert McNamara, United States Secretary for Defense during the Kennedy years, or J. K. Galbraith, another Kennedy appointee, or Herman Kahn, defense analyst for the Rand Corporation (and subsequently the Hudson Institute) whose vision of the Doomsday Machine and Mutually Assured Destruction (MAD) was satirized in Stanley Kubrick's futuristic film, *Dr. Strangelove*.

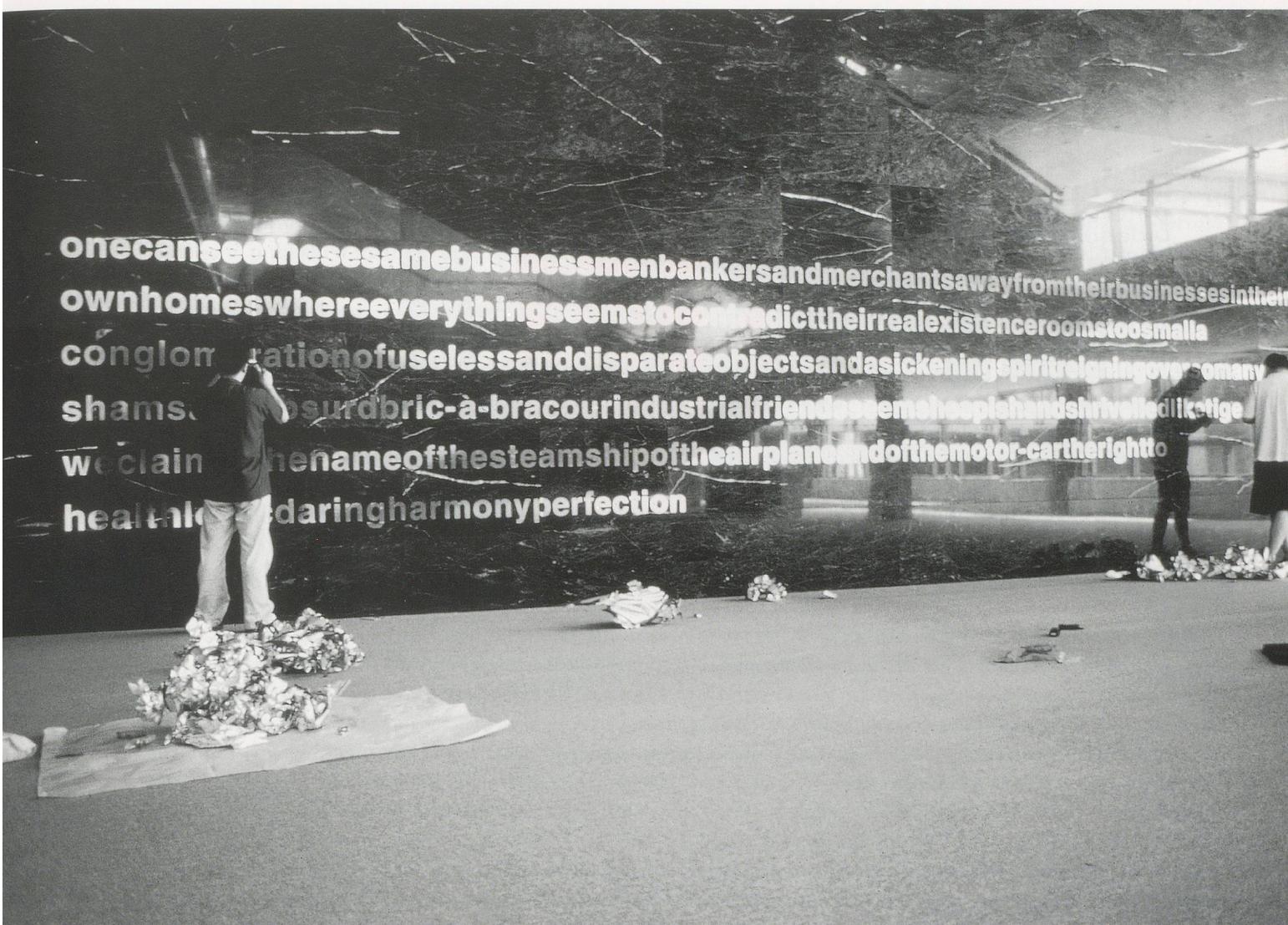
Often, on the other hand, they are the close relatives of famous people, family members, as with Erasmus Alvey Darwin (the elder brother of Charles

Darwin, author of *The Origin of Species*) or Elsie McLuhan (mother of Marshall McLuhan, himself a speculative thinker) or Murry Wilson (father of the musician Brian Wilson, one of The Beach Boys). Or, like Masaru Ibuka, co-founder of the Sony company with Akio Morita, they might be the less well-known partner of a highly regarded global celebrity. These writings draw, to a considerable extent, on the actual lives and accomplishments of these real characters but also distort and fictionalize them. Thus Erasmus Alvey Darwin (known as Erasmus III) is depicted as an opium addict, although there is no evidence for this that I could find. His revered grandfather and namesake, Dr. Erasmus Darwin (Erasmus I), certainly prescribed opium liberally to his patients, including the poet Coleridge, who did become addicted, but the only drug use I could relate to Erasmus III was his consumption of laudanum as he approached death, a dosage which was medically prescribed, apparently by Emma Darwin, Charles Darwin's wife, presumably on his behalf. Charles, appropriately enough, described himself as a "speculist," Gillick-like, and went on to develop a highly successful scenario.

In Gillick's *Erasmus Is Late* historical characters spend much of their time in discussion, which takes place at a dinner party in London (Great Marl-

---

PETER WOLLEN teaches at the University of California, Los Angeles.



the right, the left and the back of the world and the world seems to have been born in a moment of total exhaustion and has fallen silent like a dead leaf lying on a worn-out garment to wait until the day it comes whitened and bleached by the sun's heat. I would add this about the nature of the writing and the meaning of the words. It is not that the words themselves are dead, but that they have lost their meaning. They have lost their meaning because they have lost their meaning.

LIAM GILICK, DEVELOPMENT, 2000, silver vinyl lettering on polished stone wall, installation view at Media City, Seoul, Korea / ENTWICKLUNG, silberne Vinylbuchstaben auf polierter Steinwand.

I think that the most important thing about this work is that it is not a poem in the sense that it does not tell a story or express a single idea. Instead, it is a collection of words and images that are scattered and confused, but which are connected by a single thread that runs through the entire work. It is a poem that is composed of many different elements, but which is held together by a single thread of meaning. The meaning of the words is not clear, but the overall effect is one of a powerful and mysterious energy that is both beautiful and frightening.

It is also interesting to note that the word "development" is used in the title of the work, but the meaning of the word is not clear. It could refer to the physical development of the city, or it could refer to the spiritual development of the people who live there. The word "development" is used here to suggest that the work is not just a physical object, but also a spiritual object that is meant to be experienced on a deeper level.



LIAM GILICK, BAR—LITERALLY NO PLACE, *anodized aluminum, gray and orange opaque Plexiglas, COUSIN—LITERALLY NO PLACE, anodized aluminum, gray and blue opaque Plexiglas, EVERY DRINK AVAILABLE IN THE BAR, vinyl text on gallery wall, all 2001*, installation view, Galeria Javier Lopez, Madrid / BAR – BUCHSTÄBLICH KEIN ORT, eloxiertes Aluminium, graues und oranges Plexiglas, COUSIN-BUCHSTÄBLICH KEIN ORT, eloxiertes Aluminium, graues und blaues Plexiglas, EVERY DRINK AVAILABLE IN THE BAR, Vinyltext an der Wand. (PHOTO: JAVIER CAMPANO)

borough Street, to be precise) or in a tunnel complex beneath the White House in Washington. Their discussions draw both on events or pseudo-events in the past and on predictions of the future (or “previsions” as Gillick calls them). He is particularly fascinated by the concept of the “scenario” or “artificial case history,” as developed by Herman Kahn at the Rand Corporation. A scenario, according to Kahn, was a “hypothetical sequence of events constructed for the purpose of focusing attention on causal processes and decision points.” It is designed as “an aid to thinking,” through which one can “force oneself to plunge into the unfamiliar” and encounter, inevitably, issues of plausibility and implausibility. As one reads his magnum opus, *The Year 2000*, with benefit of hindsight, it is hard not to wonder at the gap between his previsions from the sixties and the reali-

ties of today. However, this misses the point—as Gillick would surely agree—since the purpose of an imaginary scenario is to stimulate thought in the present, rather than to predict the future with total accuracy.

In Gillick’s world, we are taken back into the past from the point of view of the future. Through time-shifts Masaru Ibuka can end up talking to Harriet Martineau, who many supposed would one day marry Erasmus Darwin—although, as it turned out, he died a confirmed bachelor and she a confirmed spinster, thus revealing the dangers of “prevision.” (Recent biographers have asked whether Erasmus was perhaps a homosexual and Harriet a lesbian, possibilities no one had the temerity to propose at the time.) What all of these people have in common is a relationship with the future—thus Harriet Martineau imagined

what we now call "globalization," writing in her little book, *Dawn Island*, for example, about the conversion of benighted Pacific Islanders to the religion of Free Trade. Gillick stresses the significance of "time-slips" in his own writing, the juxtaposition of different points and periods of time, the re-molding of time to create paradoxes and anomalies. One of the books he often cites is Edward Bellamy's *Looking Backward*, published in 1888, but, like Kahn's projection, set in the year 2000, the year in which its protagonist, Julian West, awakens from the hypnotic sleep he has enjoyed since 1887 to find himself in a state-run "utopia" ruled by a managerial elite, who appoint him to work as its historian.

In his own writing about art, Gillick often uses the same kind of time-slip in order to make a point. Thus, in a conversation about British art in the eighties, published in 1991 in a book which he himself co-edited, *Technique Anglaise*, he observed that "a lot of older work from the sixties and seventies seemed very exciting again. Certain conceptual and minimal work seemed, in the eighties, quite radical, interesting and worth reconsidering." The key word here, in the context of time-slip, is "reconsidering." Our judgment of art is itself subject to time-slip, to reconstructions of the meanings of the past, to failed scenarios of the future, failures of prevision from the point of view of the present. Perhaps Liam Gillick's interest in the idea of looking backward—to Victorian days or the Kennedy White House or Bellamy's America—is bound up with the realization that scenarios put forward in the past often turned out to be wrong in the long run. Robert McNamara himself recognized how wrong he had been on a number of issues—asked by the press whether he was going to write his memoirs, he retorted by listing a series of disasters: "Memoirs! Don't you fellows remember the Edsel? The TFX? Vietnam?" Elsie McLuhan's son Marshall may have been right to foresee the arrival of the "global village" but he was wrong to think it would be brought about by television, when actually it was because of the World Wide Web, the fruit of a rather different technology.

In other words, we are always proposing scenarios, discussing them, using them, but we can never be sure what the shape of things to come is really going

to be. Part of the problem for the contemporary artist is that art has come to be seen in terms of a constant forward movement, which requires that both artists and critics are continuously fabricating scenarios of the future, worlds of "what if" which propose hypothetical paths to their own utopian outcomes. The whole idea of an "avant-garde" is a temporal idea, like the idea of "modernity" or "post-modernity" or "futurism," all of them much-used art-historical terms. The art world is filled with its own Kahns and McLuhans peering into an uncertain future, discussing possible scenarios and offering guidance to the professionals—in this case, gallerists and museum directors rather than Air Force commanders or Secretaries of State. Yet even artists are involved in forecasting, not to speak of "plunging into the unfamiliar," as Kahn put it. The art world behaves more and more like a futures market.

Liam Gillick's work is distanced from this art world by reason of its complementary relationship to the artist's own writings, but it is also, of course, part of the art world. Thus IBUKA PART 1(1995) is, in Gillick's own words, "an installation which includes all the basic elements required to begin thinking about the staging of the musical *IBUKA!* which is to be based upon the book *Erasmus Is Late*." Among its elements are scripts, speakers, tables, halogen lights, a painted stage, and a manuscript file and information boards. In similar style, other works have related to the book *Discussion Island/Big Conference Centre*, containing such items as wall designs, a series of screens, a bookcase, a pile of newspapers, a set of platforms, a hi-fi system, a large glass containing eight cans of Seven-Up (an allusion to an episode in the book). The preferred materials are pine planking, Plexiglas and anodized aluminum, a combination in keeping with the basic aesthetic idiom of a Conference Center in the real world, but suitable for presentations which "try to initiate different possibilities of reading." The twenty-second floor of the Big Conference Center is characterized as having false ceilings, silencing carpet and windows down to the floor, creating an atmosphere on site, which provokes at least one user to commit suicide.

Many of Gillick's installations have a cool seventies-style corporate feeling, places in which, accord-

Liam Gillick

the artist's first solo exhibition in Switzerland, he was asked to "create a little bit of fun" for the opening. The result was a large-scale, multi-colored, modular shelving system that Gillick had built from scratch. It was a hit, and the artist was invited back to show his work again at the gallery. This time, he created a series of colorful, translucent panels that could be stacked and rearranged like building blocks. The panels were printed with various words and phrases, such as "through the City", "downy et aliv", "arts cutoff you", and "body to be".



the artist's first solo exhibition in Switzerland.

He was asked to "create a little bit of fun" for the opening. The result was a large-scale, multi-colored, modular shelving system that Gillick had built from scratch. It was a hit, and the artist was invited back to show his work again at the gallery. This time, he created a series of colorful, translucent panels that could be stacked and rearranged like building blocks. The panels were printed with various words and phrases, such as "through the City", "downy et aliv", "arts cutoff you", and "body to be".

The artist's work has since been exhibited around the world, including at the Venice Biennale and the Documenta in Kassel.

Many of his installations feature large-scale, translucent panels that can be rearranged and stacked in different ways. His work often includes text and imagery that is printed on the panels, such as "through the City", "downy et aliv", "arts cutoff you", and "body to be".

LIAM GILLICK, FIRSTSTEPCOUSINBARPRIZE, 2001, exhibition view, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zürich / Blick in die Ausstellung. (PHOTO: CH. SCHWAGER, WINTERTHUR)



LIAM GILICK, "Consultation Filter," exhibition view, Westfälischer Kunstverein Münster, with CORRECTED CONFERENCE DIAGRAM (wall), (PROVISIONAL) CONSULTATION PARTITION (room), APPLIED CONSULTATION FILTER (ceiling), all 2000 / Blick in die Ausstellung mit den Werken KORRIGIERTES KONSULTATIONSDIAGRAMM (Wand), (PROVISORISCHE) KONSULTATIONSTRENNWAND (Raum), ANGEWANDTER KONSULTATIONSFILTER (Decke).

(PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER)

ing to the scenario, “orange leather is bound together by a tubed steel framework” and “the frame tubing is chromed to high brightness and cuts slightly into the padded leather.” The walls are chocolate colored, somehow appropriate for the site of “a think-tank about think tanks,” in which “a series of findings will be processed” and parallels will be drawn between one historical period and another in an effort to create a firm foundation for understanding our own “über-pseudo-global-free-market economy.” The scenarios to be discussed will be utopian, of course, even though we understand that “failure is at the heart of all utopias.” Yet once a scenario has failed, as it surely will, we are still left with a residual nostalgia—nostalgia for the lost ability to hope. Failure generates a longing for this lost sense of hope. Recently Gillick photographed locations which Stanley Kubrick used for *Clockwork Orange*, images of urban development at Thamesmead, reminding us of both the bleakly dystopian vision of Kubrick’s film and the failed utopias of city planning, two sides of the same “what if” coin.

Utopias are traps. Yet Gillick is quite clear that he does not wish to include the democratic socialist tradition under the same indictment. In fact, “to abandon it all in favor of an ironic position now is to misunderstand what post-modern analysis was about.” Gillick’s stance is avowedly “postmodern.” His intellectual climate is one of “think-tank scenarios currently under development”—neither ironic nor inflexible, but tied “to a mess of contradictory possibilities.” No clear final conclusions can be reached. Instead, there will be an open process, an ongoing discussion, bricolage and recycling. We are going to work “in a series of parallel directions,” not in order to reach a point of resolution between competing trends but “to create a certain aesthetic, a certain look that would represent tomorrow.” Of course, this is a perilous enterprise, as we know from the history of art. The search for a “look that would represent tomorrow” has long haunted the art world. It takes us back to The Independent Group (Richard Hamilton among them), creators of the exhibition “This Is Tomorrow,” opening at the Whitechapel Art Gallery in London in 1956, just one year after Sony had marketed their first transistor radio, Ibuka’s

brain-child, and after Henry Ford II had given his go-ahead to the Edsel, Bob McNamara’s first nemesis.

As Judith Barry has noted, in her book, *Public Fantasy*, the Independent Group combined group discussion with exhibition design—exhibitions which, as Barry notes, “consisted of panels of various colors and degrees of translucency which were distributed along modular grids,” an aesthetic which immediately reminds us, looking backward now from the future, of the installations designed by Liam Gillick. Barry characterizes two types of design—theatrical and ideological. Gillick’s commitment is plainly to both, to theatrical re-enactment and to ideological reflection. He refers us back both to the discussions that took place among the guests gathered at Erasmus Darwin’s dinner table and to the very different discussions that took place at the Rand Corporation. In the absence of any such contexts for today, Gillick has created his own possible worlds—his constructed works have been designed as sites for an exchange of ideas provoked by a series of the WHAT IF? SCENARIOS (1995–1996), hoping to produce, in the best of all possible worlds, a scenario for the development of options (within the art world?) complete with overviews and interim conclusions, perhaps leading, indirectly, to a hypothetical sequence of future art works.

LIAM GILLICK, *DELAY SCREEN*, 1999, anodized aluminum, Plexiglas, installation view at Jonathan Monk’s exhibition, *Casey Kaplan Gallery*, New York / VERZÖGERUNGSSCHIRM, eloxiertes Aluminium, Plexiglas.





LIAM GILICK, DISCUSSION ISLAND ADVISORY SCREEN; THINK TANK WALL; LYING DOWN IN A PLACE THAT MIGHT HAVE ONCE HELD A BED BUT NOW ONLY OFFERED SOME SOFT DENTED FURNITURE, (*chiffon georgette hanging in the window*); HALF ASLEEP, HALF AWAKE (*glitter and vodka mix on the floor*), installation view, Atle Gerhardsen, Oslo, 1998 / DISKUSSIONSINSEL – BERATUNGSSCHIRM; THINK-TANK-WAND; SICH AN EINEM ORT HINLEGEN, WO EINST EIN BETT GEWESEN SEIN KÖNNTE, JETZT ABER NUR NOCH EIN PAAR WEICHE VERBEULTE MÖBEL SIND (*Chiffonvorhänge*); HALB SCHLAFEND, HALB WACH (*Mischung aus Silber- und Goldstaub und Wodka am Boden*).

# Gedanken-experimente

PETER WOLLEN

Liam Gillick liebt das Schreiben. Seine Ausstellungen sind von Publikationen in Buch- oder Heftform begleitet, die in einer oft schwierig zu ergründenden, indirekten Beziehung zu seinem Schaffen stehen. Diese faszinierenden, komplizierten Texte sind um eine Reihe von historischen Figuren herum konstruiert, die Gillick in fiktive Situationen versetzt, Szenarien, in denen die einzelne Figur nur noch geringe Ähnlichkeit mit dem tatsächlichen historischen Vorbild aufweist. Manchmal handelt es sich um bekannte Persönlichkeiten, wie etwa Harriet Martineau, eine Schriftstellerin und Feministin, die sich im neunzehnten Jahrhundert gegen die Sklaverei und für den Freihandel einsetzte, oder Robert

McNamara, US-Verteidigungsminister während der Kennedy-Ära, J. K. Galbraith, ebenfalls ein Berater Kennedys, oder Herman Kahn, den für die Rand Corporation (und später das Hudson Institute) tätigen Zukunftsforscher, dessen Visionen einer «Weltuntergangsmaschine» und der «Gegenseitig gewährleisteten Vernichtung» Stanley Kubrick in seinem futuristischem Film *Dr. Strangelove* satirisch aufs Korn genommen hat.

Häufig sind es aber auch nahe Verwandte berühmter Personen, Familienangehörige wie Erasmus Alvey Darwin (der ältere Bruder von Charles Darwin), Elsie McLuhan (die Mutter von Marshall McLuhan, der seinerseits ein spekulativer Denker war) oder Murry Wilson (der Vater des Musikers Brian Wilson, ein Mitglied der Beach Boys). Oder es sind, wie im Fall von Masaru Ibuka, der zusammen mit

---

PETER WOLLEN unterrichtet an der University of California in Los Angeles.

Akio Morita das Unternehmen Sony gründete, weniger bekannte Partner von geachteten, internationalen Berühmtheiten. Die Texte leben weitgehend von den tatsächlichen Lebensgeschichten und Leistungen dieser Personen, doch verdrehen sie diese auch und durchsetzen sie mit erfundenen Elementen. So wird Erasmus Alvey Darwin (auch Erasmus III. genannt) als Opiumsüchtiger dargestellt, obwohl ich dafür keinerlei Anhaltspunkte finden konnte. Zwar steht fest, dass sein hoch geschätzter Grossvater und Namensvetter, Dr. Erasmus Darwin (Erasmus I.), seinen Patienten, unter anderen auch dem Dichter Coleridge, der tatsächlich süchtig wurde, grosszügig Opium verschrieb. Doch der einzige nachweisbare Drogenkonsum bei Erasmus III. ist die Einnahme von Laudanum kurz vor seinem Tod, offenbar auf medizinische Verordnung von Charles Darwins Ehefrau Emma, vermutlich im Auftrag ihres Mannes. Wie Gillick bezeichnete sich Charles Darwin selbst ziemlich treffend als «spekulativer Denker» und arbeitete unabsehbar an seinem äusserst erfolgreichen Szenario.

In Gillicks *Erasmus Is Late* verbringen die historischen Figuren viel Zeit mit Diskussionen, die auf einer Abendgesellschaft in London (an der Great Marlborough Street, um genau zu sein) bzw. in einem Tunnelkomplex unter dem Weissen Haus in Washington stattfinden. Die Gespräche drehen sich um Ereignisse oder Pseudoereignisse aus der Vergangenheit, aber auch um Voraussagen über die Zukunft (oder Voraussichten, wie Gillick sagt). Gillick ist besonders fasziniert von der Idee des «Szenarios» oder der «künstlichen Fallgeschichte», wie Herman Kahn sie während seiner Tätigkeit für die Rand Corporation entwickelte. Laut Kahn ist ein Szenario eine hypothetische Sequenz von Ereignissen, die konstruiert wird, um die Aufmerksamkeit auf kausale Prozesse und kritische Momente zu lenken. Es ist eine «Denkhilfe», die uns dazu zwingen soll, uns auf Unbekanntes einzulassen, bei dem sich dann unweigerlich die Frage nach dem Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen stellt. Liest man sein Magnum Opus, *The Year 2000*, heute, kann man sich nur wundern, wie sehr seine Prophezeiungen aus den 60er Jahren von der heutigen Wirklichkeit abweichen. Aber – und Gillick würde mir da sicher beipflichten

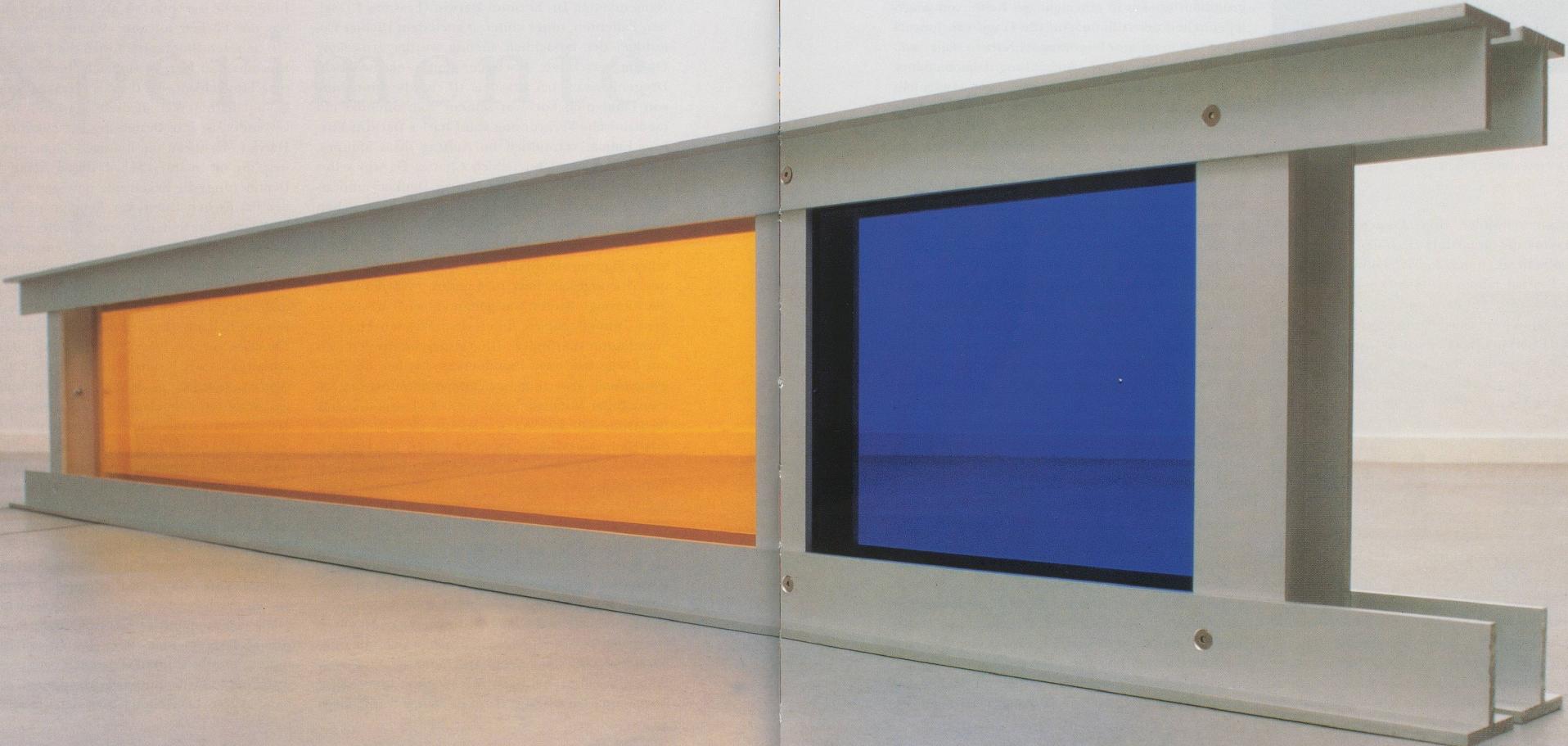
– das ist nicht der springende Punkt, denn beim imaginären Szenario geht es eher darum, das Denken in der Gegenwart anzuregen, als eine exakte Aussage über die Zukunft zu machen.

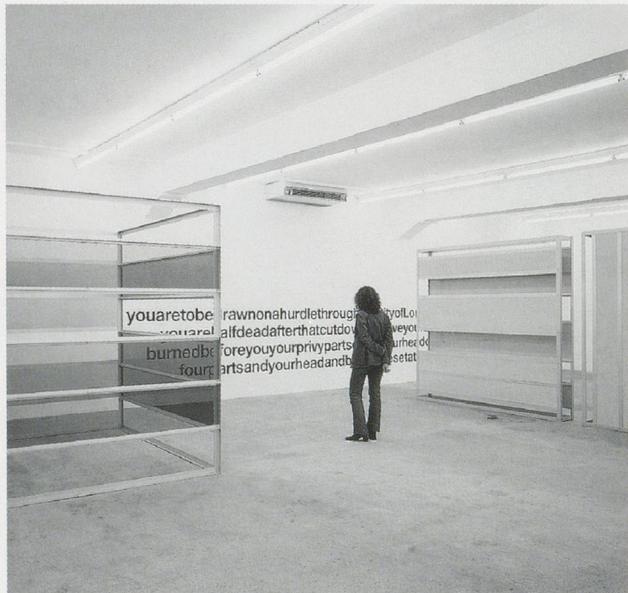
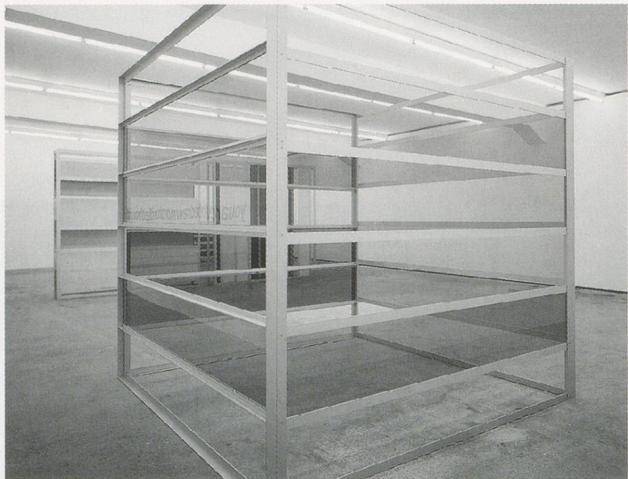
In Gillicks Welt werden wir aus dem Blickwinkel der Zukunft in die Vergangenheit zurückversetzt. So kann es geschehen, dass Masaru Ibuka mit Harriet Martineau spricht, in der viele die zukünftige Gattin von Erasmus Darwin sehen – obwohl dieser, wie sich inzwischen herausgestellt hat, als eingefleischter Junggeselle starb und sie als überzeugte alte Jungfer, was die Tücken solchen «Voraussehens» offenbart. (In neueren Biographien wird die Frage gestellt, ob Erasmus und Harriet vielleicht homosexuell waren, eine Möglichkeit, die damals niemand zu erwähnen gewagt hätte.) Was all diese Personen miteinander verbindet, ist ihre Beziehung zur Zukunft: So nahm Harriet Martineau die heutige «Globalisierung» vorweg, als sie in ihrer Schrift *Dawn Island* (Insel der Dämmerung) die Bekehrung unwissender Einwohner der Pazifischen Inseln zur Religion des Freihandels schilderte. In seinen eigenen Texten unterstreicht Gillick die Bedeutung von «Zeitsprüngen», das Nebeneinander verschiedener Zeitpunkte und Perioden, das Umformen der Zeit um Paradoxe und Anomalien zu erzeugen. Ein Buch, das er oft erwähnt, ist Edward Bellamys *Looking Backward* (auf Deutsch: *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf 1887*), das 1888 erschien, aber wie Kahns Vision im Jahr 2000 angesiedelt ist, dem Jahr, in welchem sein Protagonist, Julian West, aus dem Hypnoseschlaf erwacht, in den er 1887 versetzt wurde, und sich in einem utopischen Staat wiederfindet, von dessen Führungselite er zum Geschichtsschreiber ernannt wird.

Wenn Gillick über Kunst schreibt, verwendet er in seiner Argumentation oft dieselbe Art von Zeitsprüngen. So meinte er in einem Gespräch über die britische Kunst der 80er Jahre, das 1991 im Buch *Technique Anglaise* erschien, dessen Mitherausgeber er war: «Viele ältere Arbeiten aus den 60er und 70er Jahren erschienen plötzlich wieder sehr aufregend. Manche Beispiele der Konzeptkunst und Minimal-Art wirkten in den 80er Jahren ausgesprochen radikal, interessant und verlangten nach einer Neubeurteilung.» Das Schlüsselwort in diesem Zusammenhang ist «Neubeurteilung». Die Art, wie wir Kunst be-

LIAM GILLICK, ELEVATION SCREEN, 1999, anodized aluminum, Plexiglas, installation view, Corvi-Mora, London / STEIGERUNGSFILTER, eloxiertes Aluminium, Plexiglas.

Steigerungsfilter ist ein Steigungsfenster aus eloxiertem Aluminium mit transparentem Acrylglas. Die vertikale Sichtlinie verläuft diagonal von unten links nach oben rechts. Der Filter besteht aus einer Reihe von horizontalen Elementen, die durch eine Reihe von vertikalen Elementen zusammengehalten werden. Die vertikalen Elemente sind so positioniert, dass man durch sie hindurch sieht, während die horizontalen Elemente den Blick auf die horizontale Linie blockieren. Dies erlaubt es dem Betrachter, die vertikale Sichtlinie zu folgen und gleichzeitig die horizontale Linie zu sehen.





LIAM GILICK, FIRSTSTEP COUSIN BAR PRIZE, 2001, exhibition views, Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zürich / Ausstellungsansichten. (PHOTOS: CH. SCHWAGER, WINTERTHUR)

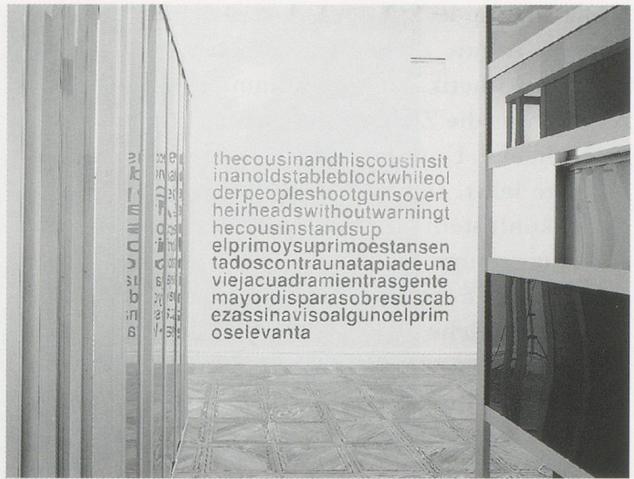
urteilen, ist selbst Zeitsprünge unterworfen, sie beinhaltet Rekonstruktionen von Bedeutungen, die in der Vergangenheit gültig waren, gescheiterte Zukunftsszenarien bzw. aus heutiger Sicht falsche Voraussagen. Vielleicht hängt Gillicks Vorliebe für den Rückblick – auf Viktorianische Zeiten, das Weisse Haus der Kennedys oder Bellamys Amerika – mit der Erkenntnis zusammen, dass in der Vergangenheit entworfene Szenarien sich auf lange Sicht oft als falsch erwiesen. Robert McNamara gab selbst zu, wie gründlich er sich in einer ganzen Reihe von Angelegenheiten geirrt hatte. Auf die Frage von Journalisten, ob er seine Memoiren schreiben wolle, antwortete er mit einer Aufzählung verschiedener Desaster: «Memoiren! Erinnern Sie sich etwa nicht mehr an den Edsel? An TFX? An Vietnam?» Elsie McLuhans Sohn Marshall hatte zwar Recht, als er das «globale Dorf» voraussagte, doch er lag falsch mit seiner Meinung, dass es durch das Fernsehen herbeigeführt werden würde, da ja tatsächlich das World Wide Web, das aus einer ganz anderen Technologie hervorging, dafür verantwortlich ist.

Mit anderen Worten, wir entwerfen ständig Szenarien, diskutieren sie, verwenden sie, können aber nie sicher sein, wie die Zukunft tatsächlich aussehen wird. Eines der Probleme zeitgenössischer Künstler ist, dass Kunst heute als unablässige Vorwärtsbewegung aufgefasst wird, die es erforderlich macht, dass Künstler wie Kritiker dauernd Zukunftsszenarien entwerfen, «Was-wäre-wenn-Welten», die hypothetische Wege zu ihrer eigenen utopischen Zukunft aufzeigen. Schon die Idee einer «Avantgarde» ist eine zeitliche Vorstellung, genau wie die abgenutzten kunstgeschichtlichen Begriffe «Moderne», «Postmoderne» oder «Futurismus». Die Kunswelt ist voll von Kahns und McLuhans, die in eine ungewisse Zukunft spähen, mögliche Szenarien diskutieren und den Fachleuten – in diesem Fall nicht Befehlshaber der Luftwaffe oder Außenminister, sondern Galeristen und Museumsdirektoren – mit ihrem Rat zur Seite stehen. Aber auch Künstler beschäftigen sich mit Voraussagen, von Kahns «Eintauchen ins Unbekannte» ganz zu schweigen. Die Kunswelt gleicht immer mehr einem Terminmarkt.

Liam Gillicks Werke haben – durch ihre ergänzende Funktion zu seinen Schriften – eine gewisse

Distanz zur Kunstwelt, sind aber natürlich trotzdem ein Teil von ihr. So ist IBUKA PART 1 (1995) laut Gillick «eine Installation, die alle wesentlichen Elemente enthält, die erforderlich sind, um die Inszenierung des Musicals *IBUKA!* zu planen, das auf dem Buch *Erasmus Is Late* basiert». Zu diesen Elementen gehören Drehbuchtexte, Lautsprecherboxen, Tische, Halogenlampen, eine bemalte Bühne, eine Manuskriptmappe und Informationstafeln. Auf ähnliche Art nehmen andere Werke Bezug auf das Buch *Discussion Island/Big Conference Centre* und umfassen Dinge wie Wandbemalungen, Bildschirme, ein Bücherregal, einen Zeitungsstapel, verschiedene Podien und Standflächen, eine Hi-Fi-Anlage, ein grosses Glas, das acht Dosen Seven-Up enthält (als Anspielung auf eine im Buch geschilderte Begebenheit). Die bevorzugten Materialien sind Kiefernholz, Plexiglas und eloxiertes Aluminium, was der elementaren Ästhetik eines realen Konferenzzentrums entspricht, aber auch für Präsentationsweisen geeignet ist, die andere Interpretationsmöglichkeiten im Auge haben. Die zweiundzwanzigste Etage des «Grossen Konferenzzentrums» wird als ein Ort mit Zwischendecken, schallschluckenden Teppichen und bis zum Fussboden reichenden Fenstern geschildert, dessen Atmosphäre mindestens einen Benutzer in den Selbstmord treibt.

Vielen von Gillicks Installationen haftet etwas vom kalten Büroeinrichtungsstil der 70er Jahre an, es sind Orte, wo laut Szenario «orangefarbenes Leder in Stahlrohrrahmen gefasst ist» und der «chromblitzende Stahlrohrrahmen leicht ins Lederpolster einschneidet». Die Wände sind schokoladebraun, irgendwie passend für «einen Think-Tank über Think-Tanks», in dem «eine Reihe von Erkenntnissen verarbeitet» und Parallelen zwischen verschiedenen geschichtlichen Perioden gezogen werden, um eine stabile Grundlage zu schaffen, die es uns ermöglicht, unsere eigene «über-pseudo-global-freie Marktwirtschaft» zu verstehen. Die zu diskutierenden Szenarien werden natürlich utopisch sein, obwohl uns bewusst ist, dass «jeder Utopie das Scheitern innewohnt». Doch wenn ein Szenario sich als falsch herausstellen sollte, was bestimmt der Fall sein wird, bleibt uns immer noch ein Rest von Nostalgie – Nostalgie nach der verlorenen Fähigkeit zu hoffen.



LIAM GILLICK, THE COUSIN AND HIS COUSIN, vinyl text; BAR—LITERALLY NO PLACE (left/links); COUSIN—LITERALLY NO PLACE (right/rechts), all 2001; installation view, Galeria Javier Lopez, Madrid. (PHOTO: JAVIER CAMPANO)

Das Scheitern weckt eine Sehnsucht nach diesem verlorenen Gefühl der Hoffnung. Vor kurzem fotografierte Gillick Örtlichkeiten, die Stanley Kubrick für *A Clockwork Orange* verwendet hatte. Es entstanden Bilder städtischer Siedlungen in Thamesmead, die gleichzeitig an die düstere utopische Vision von Kubricks Film und an die gescheiterten Utopien der Stadtplanung erinnern, zwei Seiten ein und derselben «Was-wäre-wenn»-Medaille.

Utopien sind Fallen. Doch Gillick äussert ziemlich klar, dass er die demokratisch-sozialistische Tradition nicht in diese Kritik einschliessen möchte. Denn «das Ganze einfach zugunsten eines ironischen Standpunkts aufzugeben, heisst zu erkennen, worum es dem postmodernen Denken ging». Gillicks Haltung ist erklärtermassen «postmodern». Sein intellektuelles Klima ist geprägt von «Think-Tank-Szenarien, die gerade in Entwicklung begriffen sind» – weder ironisch noch starr, sondern «mit einem Durcheinander widersprüchlicher Möglichkeiten» verbunden. Es können keine klaren, endgültigen Schlüsse gezogen werden. Stattdessen geht es um einen offenen Prozess, eine ständige Diskussion, ein Ausprobieren und Rezyklieren. Wir werden in «einer Reihe paralleler Richtungen» arbeiten, nicht, um

schliesslich eine Entscheidung zwischen konkurrierenden Trends zu treffen, sondern um «eine bestimmte Ästhetik, einen bestimmten Look zu kreieren, der für die Zukunft steht». Das ist natürlich ein gefährliches Unterfangen, wie uns die Kunstgeschichte lehrt. Die Suche nach dem «Look, der für die Zukunft steht» treibt die Vertreter der Kunstmilieus schon lange um. Sie weckt Erinnerungen an die Independent Group (zu der auch Richard Hamilton gehörte), welche 1956, in der Whitechapel Art Gallery in London, die Ausstellung «This Is Tomorrow» organisierte, und zwar genau ein Jahr nachdem Sony das erste Transistorradio, eine Erfindung Ibusas, auf den Markt gebracht hatte und nachdem Henry Ford II. grünes Licht für den Ford Edsel gegeben hatte, der zu Bob McNamaras erstem Alptraum werden sollte.

Wie Judith Barry in ihrem Buch *Public Fantasy* bemerkt, verband die Independent Group Gruppendiskussionen mit der Ausstellungsarbeit – Ausstellungen, die laut Barry aus verschieden farbigen Tafeln von unterschiedlicher Lichtdurchlässigkeit bestanden und gitterartig angeordnet waren, eine Ästhetik, die uns im Blick zurück aus der Zukunft in die Vergangenheit sofort an Liam Gillicks Installationen erinnert. Barry beschreibt zwei Arten von Design – das theatralische und das ideologische. Gillick ist offensichtlich beidem verpflichtet: dem theatralischen Nachspielen und der ideologischen Reflexion. Er verweist uns zurück auf die Gespräche der Gäste an Erasmus Darwins Tafel und zugleich auf die ganz anderen Diskussionen, die in der Rand Corporation stattfanden. In Ermangelung ähnlicher Kontexte in der heutigen Welt hat Gillick seine eigenen Möglichkeitswelten erschaffen – seine Werke sind als Räume für einen Ideenaustausch konzipiert, wozu die Serie der WHAT IF? SCENARIOS (1995–1996) den Anstoß gab; in der Hoffnung, in dieser besten aller möglichen Welten ein komplettes Szenario zur Entwicklung von Entscheidungsfreiheiten (innerhalb der Kunstmilieus?) zu schaffen, das auch Überblick bietende Zusammenfassungen und vorläufige Schlussfolgerungen mit einschliesst und indirekt vielleicht zu einer hypothetischen Reihe zukünftiger Kunstwerke führen könnte.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

