



# Liam Gillick

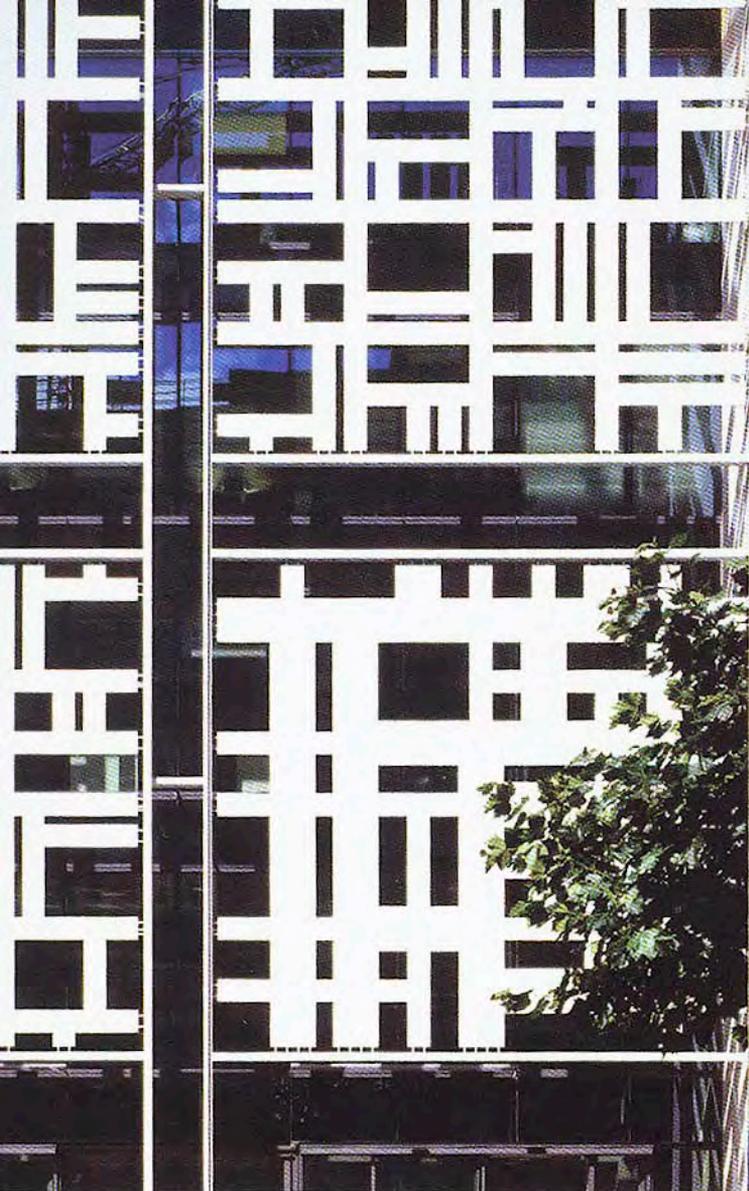
**HANS ULRICH OBRIST:** Che ne dici di cominciare dall'inizio, di partire dalla tua prima mostra? Io non l'ho vista, e sono curioso di sentirtela raccontare. So che si è tenuta alla galleria Karsten Schubert di Londra nel 1989, e che hai presentato delle serie di fogli A4 con disegni basati su progetti di costruzioni legate all'architettura modernista. Pare quindi che questo elemento sia presente nel tuo lavoro fin dagli esordi...

**LIAM GILLICK:** Quel lavoro è nato nel periodo in cui la Apple cominciava a promuovere seriamente l'idea di un'interfaccia semplice e di una macchina con una struttura semplice, pensate anche per chi non aveva un particolare interesse per il computer. Uno degli aspetti interessanti di questi primi computer Apple era che offrivano sempre un software per il disegno computerizzato. Si trattava di programmi piuttosto primitivi, li-

mitati alla produzione di linee e forme elementari, ma io li trovavo utili perché mi interessava molto l'idea di lavorare velocemente e di poter rielaborare rapidamente le idee. Avevo appena finito la scuola d'arte, e non mi sentivo più legato ad alcun discorso di natura artistica, sentivo molto chiaramente che stavo tentando di iniziare a lavorare a una specie di attività parallela, collegata al concetto di consenso, come l'idea che non c'è bisogno di un particolare beneplacito culturale per poter operare, per esempio, un po' come architetto o un po' come archivist. Questi progetti architettonici avevano a che fare fondamentalmente con la velocità d'esecuzione e con la possibilità di esagerare nella produzione. Così, invece di lavorare a un edificio per cinque anni, potevo magari progettarne otto in un giorno. Per questo mi limitavo alle facciate senza prendere in considerazione la

pianta: avevo in testa il senso della struttura complessiva dell'edificio. Non si trattava propriamente di scavare nella memoria collettiva: tutto il processo aveva qualcosa a che fare con l'idea di trovare un modo molto rapido per rimediare a una perdita, o provare a rendere il senso di un'occasione mancata nell'applicare il modernismo alla società. Immagino che nella mia testa alcune di queste cose potessero essere viste come velocissime proposte pratiche per mezzo delle quali accelerare il modo di percepire una città o una determinata situazione. Tuttavia, a un altro livello, si può dire che esse si riferissero a momenti dell'alto modernismo meno [direttamente] legati a un autore, dove ci si può spostare dall'icona architettonica.

**HANS ULRICH OBRIST:** Sempre in rapporto alla prima mostra, mi avevi detto che il tuo lavoro era in-



© Andrea Stappert

## Hans Ulrich Obrist Interview

05

Febbraio/  
February 2004  
- Agosto/  
August 2006

A cura di/Edited by  
**Thomas Boutoux**  
**Loredana Mascheroni**

**Liam Gillick**  
Madrid, Spagna/Spain -  
London, Gran Bretagna/  
Great Britain

**HANS ULRICH OBRIST:** Maybe we should start at the beginning. Could you tell me about your first exhibition? I didn't see it and I am really curious to hear you speak about it. As far as I know, it took place in 1989 at the Karsten Schubert Gallery in London and you presented suites of A4 drawings of building designs, relating to modernist architecture. So has this element been present in your work since the very beginning?

**LIAM GILLICK:** This was around the time when Apple computers really started to market the idea of a simple interface and a simple computer structure that could somehow be usable by people who had no interest in computers. And I quite liked this positive/negative approach to production. One of the things about these very early Apple comput-

ers was that they would always include some kind of simple drawing programme. These early drawing programmes were limited to very basic lines and forms but I was very interested in the ability to work fast and to process ideas rapidly. Having recently left art school, I was not involved in any related art discourse anymore. Instead I felt that I was trying to start to work on a kind of parallel activity which was connected to ideas of cultural permission, like the idea that you don't need cultural permission to function a bit like an architect or like an archivist. With these building designs the issue was very much about speed and extremeness of production. So instead of working on one building for five years, I might design 80 buildings in a day. But I limited myself in this regard to the facade and not to any kind of floor plan.

In my head I had a sense of the overall layout of the building. It's not really like excavating collective memory but it has something to do with finding a very fast way of reconstituting a loss or trying to provide a sense of missed moments of applied modernism in society. I guess in my head some of these things could be seen as very fast functional propositions where you accelerate the way a city or a situation feels. But at another level you could say that they referred to less clearly authored moments in high modernism where you move away from iconic architecture.

**HANS ULRICH OBRIST:** In relation to the first show, in many previous conversations you have said, "My work is about the politics of the built environment". Here you start your ex-

centrato "sulla politica del paesaggio architettonico". Cominciavi la tua attività espositiva con una serie di progetti non realizzati, eppure non si trattava di lavorare sull'idea di proposte non realizzabili quanto di edifici con alcuni difetti. È particolarmente interessante discuterne oggi, perché nell'attuale dibattito sull'architettura e sull'urbanistica in Cina, al contrario di quanto accade nel contesto occidentale dove l'errore e il fallimento non sono valutati, questi elementi sono presi in considerazione, fanno parte del processo urbanistico.

LIAM GILICK: Penso che, in parte, ciò sia legato al fatto che avevo una relazione articolata con i veri principi dell'alto modernismo, anche se all'epoca non lo riconoscevo. La cosa importante per il lavoro, in quel momento, credo fosse l'idea della possibilità di "tornare indietro in seguito e sistemarlo", concetto che non è assimilabile del tutto a quello di lavorare per difetti, ma che invece è legato al mio essere del tutto contrario al principio di qualcosa di compiuto allo stesso modo in cui l'arte veniva vista nel corso della mia formazione scolastica. Questo non significa che non sia possibile affrontare un certo discorso intorno alla sensibilità utopica e all'architettura formalista. Ma non per questo lo si deve per forza risolvere – si può usare come una sequenza funzionale di annotazioni da sistemare in seguito. Ma se anche non ho fatto un feticcio di quest'idea dei difetti, essa aveva decisamente qualcosa a che fare con quel gioco temporale nel quale è presente la sensazione di poter sempre tornare indietro.

HANS ULRICH OBRIST: Trovo interessante come fin dall'inizio tu non avessi alcun desiderio di diventare un architetto, quest'idea alla Vito Acconci di aprire prima o poi uno studio di architettura. Un atteggiamento che hai tenuto in molti altri campi in cui ti sei cimentato. Penso al tuo rapporto col giornalismo, con la scrittura, col cinema o con l'economia. Hai affermato che ciascuna di queste attività parallele non aveva niente a che vedere col fatto che tu potessi diventare un giornalista, oppure un architetto, un romanziere o un designer – il lavoro rimane cioè all'interno del contesto artistico. Penso che attualmente ci siano parecchi malintesi al riguardo.

LIAM GILICK: C'è stato un momento, nei primi anni Novanta, nel quale c'era un gran numero di iniziative semi-professionali messe in piedi da artisti come entità che sostituivano o che lavoravano in parallelo a organizzazioni reali. Potevi avere Ingold Airlines che apriva una vera compagnia aerea, o Peter Fend che lavorava come una commissione intergovernativa, e varie altre strutture alternative di questo genere. Avevo la sensazione che questi progetti funzionassero come un surrogato strutturale duchampiano, dove invece di avere come oggetto un ready-made, era la struttura dell'ambiente di lavoro a diventare il ready-made (anche se questo non è del tutto vero per Fend). Per me, questo elemento di pensiero duchampiano era l'aspetto meno interessante. L'idea di ridefinire qualcosa che appartiene alla vita quotidiana è spesso, in sé, presa come il singolo e più importante elemento dell'eredità di Duchamp. Non è abbastanza: c'è bisogno anche di tutto quello che va a formare il contesto circostante. Per me, la parte più interessante era passare continuamente dal ruolo di artista a quello di persona

che non ha bisogno di un riconoscimento culturale per essere coinvolto nell'attivazione di un dato discorso normalmente circoscritto entro precisi confini professionali. La cosa veramente importante era il movimento tra questa condizione e quella dell'arte, questo stato parallelo. Certamente, nel lavoro con Henry Bond, ci siamo spesso trovati a cercare di determinare cose tipo "a che livello siamo artisti che cercano di inserirsi nell'organizzazione giornalistica". Dato che Henry ed io abbiamo idee del tutto divergenti su cos'è l'artista e sul ruolo sociale dell'arte, nel corso del nostro lavoro insieme abbiamo passato un sacco di tempo a riflettere e discutere su questi temi astruendoci da situazioni nelle quali accadevano eventi chiave. Potevamo per esempio trovarci ad ascoltare Lech Waleśa che parlava a un gruppo di uomini d'affari e politici, e allo stesso momento discutere riguardo allo stato e alla natura del nostro lavoro, di dove si trovasse in rapporto all'evento che stava avendo luogo.

HANS ULRICH OBRIST: Quali sono stati i riferimenti più importanti o, meglio, le fonti artistiche più rilevanti per questi primi lavori? Ti ho sentito parlare di Felix Gonzalez-Torres, ma anche fare un misterioso riferimento al professor Robert Rauschenberg; e ovviamente spesso si cita Donald Judd e il tuo rapporto col minimalismo.

LIAM GILICK: Da ragazzino mi sono spesso trovato a guardare squadre di operai che smantellavano degli esperimenti di urbanistica da poco completati. Qualcuno aveva già deciso, senza nemmeno aver speso un po' di tempo a rifletterci, che tali strutture non potevano funzionare, che non lo avrebbero mai fatto.

HANS ULRICH OBRIST: Parli degli anni Settanta?

LIAM GILICK: Sì. Erano anni in cui edifici realizzati negli anni Cinquanta e Sessanta cominciano a venir demoliti. A livello politico c'era una presa di posizione generale, si trattava di una tendenza culturale dei Conservatori, ossia abbattere i progetti degli anni Sessanta e assicurarsi che fossero cancellati, decidere che queste cose non avrebbero funzionato e fare di tutto per cancellarle. Certo, molto di questo accadeva perché si trattava di strutture ormai compromesse, che non avevano avuto alcuna forma di manutenzione o di organizzazione. Basta pensare a Londra, che disponeva di una grande quantità di edilizia popolare progressista, che lavorava molto con architetti provenienti dall'Europa dell'Est – e naturalmente Luberkin è incredibilmente importante per me al riguardo, e Tecton prima di lui – e vedi questo gruppo di persone che ha realmente provato a produrre edilizia popolare funzionale, precisa ed efficiente. Tutto ciò è stato portato avanti dal gruppo GLC, architetti che lavoravano per l'amministrazione locale. Vedere che tutto ciò veniva smantellato davanti ai tuoi occhi prima ancora che avesse la possibilità di svilupparsi o funzionare è stato per me qualcosa di incredibilmente scioccante, in quanto mi sono reso conto che la volontà politica in fondo non era affatto fare in modo che la gente potesse vivere in un ambiente migliore. Tornando a quel primo tipo di mostra: era un modo per allinearci con un sistema che sentivo essere sotto attacco – probabilmente a torto – e che, per quanto fosse allo stesso tempo difettoso e datato, veniva abusato in modo ingiustificato.

HANS ULRICH OBRIST: Hai affermato di essere "interessato al momento in cui la gente prova sinceramente a migliorare le cose e poi magari commette degli errori enormi". Così, da un certo punto di vista, possiamo dire che questi esperimenti urbanistici hanno per te più importanza, per esempio, del minimalismo.

LIAM GILICK: Sì, ma penso che in rapporto al mio lavoro quest'idea venga spesso profondamente fraintesa. Quello che mi interessa in Judd è, ancor più che l'esperienza fisica del lavoro, una buona parte della sua retorica: quando parla di provare a evitare i rapporti gerarchici, del tentativo di andare oltre la storia europea o quando, in tutta franchezza, rende piuttosto difficile risolvere le dispute sul suo lavoro. Questo è il punto in cui diventa interessante per me, ed è esattamente quello in cui puoi trovare un rapporto anche con Lawrence Weiner, un altro artista che ha sviluppato un'intensa forma di retorica riguardo al proprio lavoro, oltre a una sequenza decisamente complessa di dichiarazioni sulle sue intenzioni. Credo che per un artista sia cruciale ribadire delle strutture di pensiero. Il mio rapporto con l'arte, perciò, riguardava di solito l'idea di mediazione. In quel periodo avevo un rapporto ancora del tutto acerbo con il concetto del pioniere, dell'iniziatore, dell'autenticità. Potevi veramente guardare a Judd come a qualcuno che aveva preso alcune cose, ci aveva giocato e le aveva modificate, poi le aveva caricate di retorica e infine le aveva ripresentate su una scala più grande. Non ha la qualità del pioniere, o l'autenticità di certi altri artisti, ma non si tratta neppure di una figura di transizione. Non ho mai provato alcun interesse per le figure che rappresentano una svolta o per l'altro modello, l'artista realmente autentico; mi interessa molto di più la gente che decide di prendere delle strutture funzionali e prova a ridefinirle. Io stesso ho la tendenza a fare qualcosa di molto simile.

HANS ULRICH OBRIST: Mi dici qualcosa sull'influenza di Felix Gonzalez-Torres?

LIAM GILICK: Essenzialmente, trovo che il lavoro di Felix Gonzalez-Torres sia molto importante perché Felix sembrava avere una sorprendente abilità nell'usare un'estetica che poteva convogliare idee di enorme pregnanza politica pur senza produrre un lavoro didascalico che potesse essere immediatamente affrontato, descritto, esposto, consumato. Il suo lavoro aveva dei confini molto sfumati, il che significa che a un certo livello poteva sedurre lo spettatore, il quale però poi era costretto ad affrontare determinate questioni che rimangono significative. E il lavoro ha momenti molto importanti in cui gioca con i nomi, in un modo in cui una volta che conosci lo status nominale dell'oggetto questo influisce sulle cose in modo diverso da quanto fanno le classiche nozioni di modernismo critico. È stato molto importante per me aver capito che, a livello intuitivo, il mio interesse verso il modo in cui l'ambiente architettonico influisce sul nostro umore e sul nostro comportamento, unitamente al mio desiderio di essere coinvolto nel ridefinire l'aspetto dei luoghi che occupiamo anziché lasciare tutto nelle mani di una specie di un deterioro relativismo opportunistico post-modernista, potevano combinarsi nel mio più sincero interesse per le idee progressiste. Da figure come Gonzalez-Torres ho imparato come saper unire piacere, estetica,

hibition history with a series of drawings of un-built proposals, but it wasn't about the unrealisable. They were basically buildings with some faults. This is something I find interesting to discuss today because in the current discussion around architecture and urbanism in China, contrary to the western context where fault or failure isn't valued, in China it is embraced, it is part of the urban-planning process.

LIAM GILLICK: I think part of that has to do with the fact that I had a fractured relationship with the true principles of high modernism, though I didn't recognise it at the time. I think what was important for the work at that point was the sense that "it will be possible to come back and fix it later". This is not quite the same as the idea of working by default, but it's connected to the fact that I was so opposed to the idea of "the resolved" in terms of the way art was addressed in my art education. So it doesn't mean that you can't deal with a certain discourse around utopianist sensibility and formalist architecture. But you don't have to resolve it – you can use it as a functional sequence of notations – you can fix it later. While I didn't make a fetish of this idea of default as such, it definitely had something to do with this kind of timegame where you have the feeling that you can return to something.

HANS ULRICH OBRIST: What is interesting is that from the beginning you had no desire to become an architect, so there was never this idea à la Vito Acconci to open an architectural office at some point. This is an attitude that occurs in relation to lots of other fields you have established. I am thinking of your relationship to journalism, to fiction, to film, or to economy. You said that in each of these parallel activities, it was not about becoming a reporter, or an architect, or a novelist, or a designer – and the work stays within the art context. I was wondering if you could talk a little bit about this because I think there is quite a lot of misunderstanding right now about this issue.

LIAM GILLICK: Yes. There was a certain moment in the early '90s when you had a large number of quasi-organisations set up by artists as a replacement for, or to work alongside, real organisations. So you might have Ingold Airlines starting an airline and Peter Fend working as an inter-governmental think-tank and various other structures emerging. I felt that these projects functioned as a Duchampian structural replacement where instead of the object being a ready-made, the structure of the working environment became the ready-made (although this was less true of Fend). For me this element of Duchampian thinking was the least interesting thing. The idea of the re-nomination of something from everyday life is often, on its own, taken as the single important element of Duchamp's legacy. It's not enough; you need all the other contextual stuff around it. For me the more interesting idea was to constantly shift between the role of the artist and the person who doesn't need cultural permission to get involved in a discourse that is activated and normally has professionalised borders. It was this flicker between the art state and the

other state, this parallel state, which was very important. Of course, in the work with Henry Bond we often got involved in a negotiation of "at what level are we artists who happen to be inserting ourselves within this journalistic structure". Are we artists working in a journalistic context, or are we journalists working in an art context? Because Henry and I have extremely divergent thoughts about the idea of the artist and art's role in society, during that work we spent a lot of time just thinking and arguing during distracted moments while key events were taking place. We would be listening to Lech Walesa talking to a group of business people and politicians while we were arguing about the state and nature of our work and where it stood in relation to the presented event.

HANS ULRICH OBRIST: Can you tell me what the main references were or, better, the most important artistic sources of these early works? I've heard you speak about Felix Gonzalez-Torres and also making a mysterious reference to a Dr. Robert Buttimore; and obviously people often mention Donald Judd and your relationship to minimalism.

LIAM GILLICK: I am the age where when I was a young teenager I began to watch people dismantle physical urbanist experiments that had only just been completed. They had already decided, with hardly any time spent to reflect on it, that such structures couldn't work or could never function.

HANS ULRICH OBRIST: That was in the seventies?

LIAM GILLICK: Yes. Already buildings built in the '50s and '60s were starting to come down. There was a general political assumption, which was a Conservative tendency in the culture, to crush the developments of the late '60s and to make sure that they were erased, to decide that these things didn't work and to willfully and actively break them down. Of course a lot of this happened because the buildings were compromised structures that were never maintained or well organised. You look at a situation like London, which had a vast amount of progressive public housing built, working a lot with architects who came from eastern Europe – and of course Lubetkin is incredibly important for me in that regard, and Tecton early on – and this group of people really tried to do functional, precise, efficient public housing. This was continued by the GLC group of architects who were functional local authority architects. To watch that start to be dismantled in front of your eyes before it even had a chance to develop or work, was something incredibly distressing to me in terms of the realisation that the political will was lacking to really help people exist in a better environment. So in terms of that first type of exhibition it was absolutely a way of trying to align myself with a system that I felt was attacked for maybe the wrong reasons and was abused for the wrong reasons while at the same time being clearly faulty and out of time.

HANS ULRICH OBRIST: You said, "I am more interested in the moment when people sincerely try to improve things and then go wrong on a grand scale". So, in a way, these themes

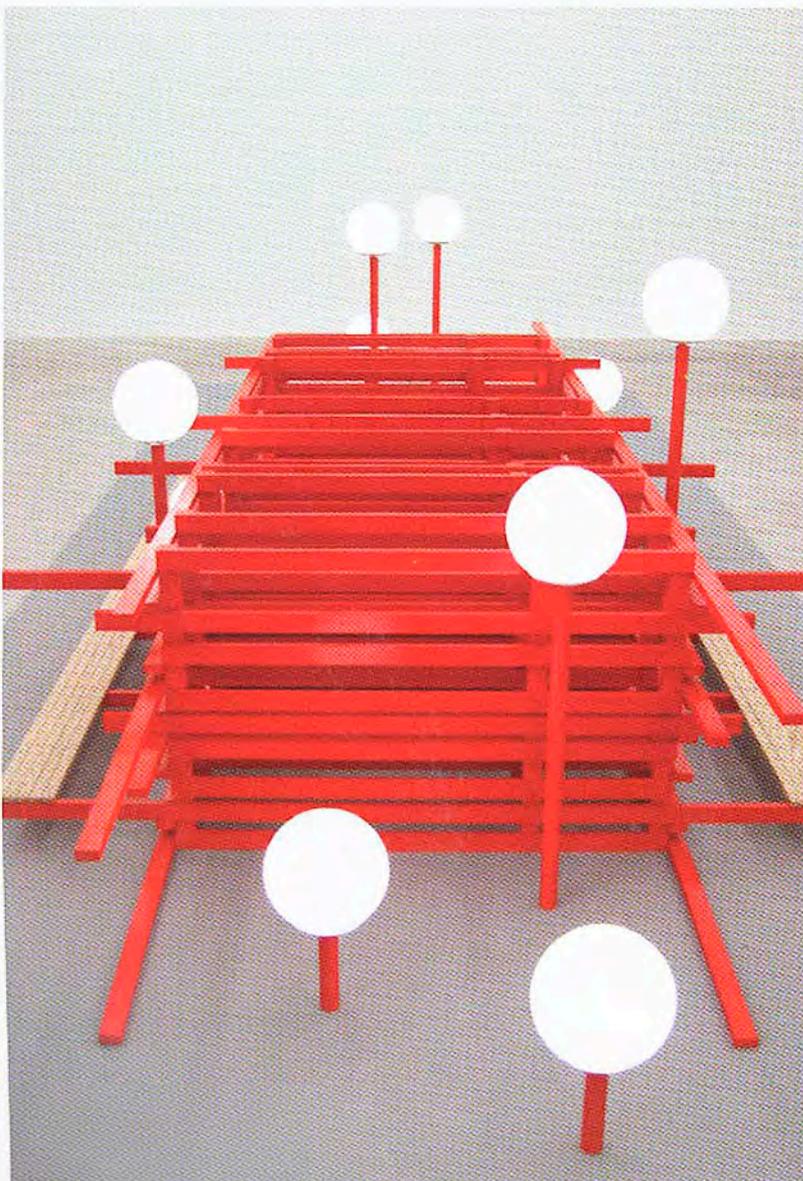
and experiments in urbanism are more important to you than, say, minimalism.

LIAM GILLICK: Yes, and I think this is often very much misunderstood in relation to my work because what I am interested in with Judd is big chunks of his rhetoric, much more than the physical experience of the work. When he talks about trying to avoid hierarchical relations, when he talks about trying to go beyond a European history and when he, frankly, makes it quite hard to resolve claims about the work, this is the point where it interests me and this is the point where you could find a connection through to Lawrence Weiner as well. He is someone who has a very developed rhetoric around his work and a very complex sequence of statements on intentions, which I think is a crucial role of the artist – to restate frameworks for thinking.

My relationship with art, therefore, is usually about the idea of the mediated thing. At that time I had a very undeveloped relationship with the idea of the pioneer, or the initiator, or the authentic. You could see Judd, really, as someone who took certain things and played with them and corrected them and then loaded them with rhetoric and then carried them out on a larger scale. He doesn't have this quality of pioneering or authenticity in the way that certain other artists have, but he is also not a transition figure. A lot of the way art was discussed through the education system in Britain focused very much on this model of the transition figure. I never had any interest in these turning point figures or the other model of authentic artist figures, but much more in the people who decided to take functional structures and to try and restate them. I have a tendency to do something rather similar.

HANS ULRICH OBRIST: And what about the influence of Felix Gonzalez-Torres?

LIAM GILLICK: Essentially the work of Felix Gonzalez-Torres is very interesting for me because he is someone who seemed to have an amazing ability to use a sensitised aesthetic that could carry ideas of immense political poignancy yet without making didactic work that could be described, exposed, consumed, placed and just dealt with initially. His work had fuzzy borders, which meant that on some levels it could lure people in, who then had to address certain questions that remain significant. And the work has very important moments that play with naming, where once you know the nominated status of the object it also affects things in a different way to classical notions of critical modernism. This was very important for me, this realisation that my intuitive interest in the way our built environment affects our behaviour and our mood and my desire to get involved in defining the look of the places that we occupy and not just leave it to a kind of bad postmodernist opportunistic relativism, could be combined with my sincerest interest in progressive ideas. So I could learn a lot from someone like Gonzalez-Torres about this combination of pleasure, aesthetics, beauty and time, but also something rather more pointed and overtly political than that.





In apertura/Opening pages:  
The Home Office, London, 2005 (foto  
di/photo by: Marcus Leith)

Pagina accanto, dall'alto in  
basso/Opposite, from top to bottom: *The  
view constructed by the factory after it  
stopped producing cars* (Il panorama  
creato dalla fabbrica dopo che ha smesso  
di produrre auto), Palais de Tokyo, Paris,  
2005; *Quarter Scale Model of a Social  
Structure for a Plaza in Guadalajara*  
(Modello in scala 1:25 per una struttura  
sociale per un piazza a Guadalajara),  
Casey Kaplan, New York, 2005; *A  
diagram of the factory once the former  
workers had cut extra windows in the  
walls* (Diagramma della fabbrica una  
volta che i precedenti operai hanno  
ricavato delle nuove finestre nelle  
pareti), La Casa Encendida, Madrid, 2004

In questa pagina/This page: scorci  
dell'installazione/views of the  
installation *Striated Presentation  
Striated*, Maharan, New York, 2006

bellezza e tempo, ma anche qualcosa di decisamente più incisivo e spiccatamente politico.

HANS ULRICH OBRIST: Hai fatto accenno all'influsso del professor Robert Buttimore. Chi era e in che modo ti ha influenzato?

LIAM GILICK: Robert Buttimore era un classicista, autore di un commentario sulla grammatica latina, un uomo che aveva assorbito l'influenza di Wittgenstein a Cambridge e al Trinity College di Dublino. Non è stato mio professore ma era il padre di un mio amico, e la cosa interessante è che a un certo punto ha deciso di mettere fine a una carriera accademica di alto livello per fare l'insegnante nella scuola superiore. Era di Dublino, e con lui discutevamo di molte cose in termini del lascito di quello che potremmo definire modernismo irlandese. Si tratta di un uomo che è sempre rimasto scettico riguardo alla figura dell'artista, ma era molto preso da teorizzazioni libere e analitiche su come l'individuo possa rapportarsi alla società in generale in una forma semi-trasgressiva, più legata all'agire quotidiano. È stato lui a suggerirmi il titolo per la mia tesi, che ruotava intorno ad alcune idee di Donald Judd: "Horseness is the whatness of all-horses" (L'equinità è la quiddità di tutti i cavalli), un tributo molto preciso al genio del legame irlandese col modernismo esistenziale, ovvero l'attivazione di un pensiero progressivo, il suo radicamento e la sua trasformazione in immagine. È qui che ho percepito l'affinità con Philippe [Parreno], o meglio con la sua idea di creare un'immagine. Abbiamo bisogno di immagini, di immagini nuove. Penso quindi di essere debitore nei confronti di Robert Buttimore per quest'idea di una discussione illimitata, dell'importanza della discussione per mezzo e verso la creazione di nuove immagini di come le cose potrebbero essere. Robert Buttimore è stato una figura molto importante per me anche perché non ha mai posto questa domanda tipicamente inglese: "Ma è arte?". Non avrebbe mai fatto una domanda così banale, e questo è incredibilmente importante per te quando sei un adolescente.

HANS ULRICH OBRIST: Parliamo di due nozioni chiave nel tuo lavoro più recente: progettazione e pensiero speculativo. E facciamo tenendo ben presenti due sceneggiature quasi cinematografiche come *McNamara* del '94 o *Erasmus is Late* del '95 e di come le mostre si siano sviluppate a partire da questi testi...

LIAM GILICK: Per me, il problema con il lavoro degli esordi, come il lavoro con Henry [Bond] e i documentari in generale, che ora vedo come attività parallele, è aver constatato che le intenzioni e i risultati erano su un piano troppo simile. Hai intenzione di uscire e fotografare un evento e finisci con l'aver una foto dell'evento. Va a finire che, invece di generare un esempio di risposta complessa, ti ritrovi in un sistema troppo chiuso, in un circolo vizioso. Quando ho scritto il copione per *McNamara* intendevo originariamente dar vita a un'attività parallela, ma in quel caso mi sono accorto che procedeva un po' come uno sceneggiatore. Una delle cose che mi interessavano era provare a evitare la questione singola e creare un nucleo condensato di idee dalle quali partire. Quel che è accaduto col progetto *McNamara* è che esso si è rivelato un forte generatore di idee e possibilità e potenziali, e sembrava prestarsi a diventare l'inizio di una

sequenza irrisolta di punti chiave che potevano a loro volta mettere in atto una serie di rapporti aperti con gli spazi dell'arte. Non ho mai voluto lasciare la questione della mostra a gente che avesse idee più conservatrici riguardo all'arte. Perciò, cosa fai se sei interessato all'idea dell'arte ma non vuoi mettere gli spazi dell'arte a disposizione di altre persone? Devi trovare anche dei modi per occupare questi spazi.

HANS ULRICH OBRIST: Vuoi dire che *McNamara* ed *Erasmus is Late* possono essere considerate come degli abbozzi per un film?

LIAM GILICK: Certo. Quel che accade è che lo status del lavoro comincia a svincolarsi dalla omogeneità tra intenzione e risultato e che si comincia a individuare il formarsi di un prototipo, l'arrivo dell'idea di uno sfondo o della scenografia e gli oggetti in galleria che cominciano a liberarsi da strutture più risolte e definite. Cominciano ad agire sia come generatori di idee sia come derivazioni, strumenti, o prototipi, o altro. Questo mi ha consentito di arrivare a una situazione nella quale il lavoro non aveva bisogno di fare tutto da sé, per così dire; nella quale il lavoro poteva esistere su numerosi livelli di significato diversi in rapporto a certi concetti chiave, e l'approccio della gente al lavoro stesso poteva cominciare da direzioni diverse: poteva avvenire attraverso il nucleo di idee, aver luogo attraverso lo scenario o il testo, oppure poteva avvenire attraverso i rapporti visivi, formali che erano stati stabiliti... E questo rappresenta un momento cruciale nel mio lavoro, e sicuramente un punto nel quale qualcosa si mette in moto e comincia a generare un effetto centrifugo in termini di creazione di idee perché apre uno spazio dove altra gente può cominciare a definire quel che pensa stia succedendo. C'è un momento chiave nel quale comincio a lasciare molto spazio perché altri possano cominciare a definire quel che pensano stia accadendo.

Il discorso nel quale sono maggiormente coinvolto è certo più astratto, guidato dal dialogo e dal confronto. Lo puoi notare nel mio recente interesse nell'idea di spazio collettivo, per esempio di bar o di foyer visti come specifici luoghi di pensiero. Sono molto interessato all'idea della galleria quale luogo di pensiero in parte pubblico e in parte privato, dove la gente si possa recare per avere un'esperienza di tipo diverso.

HANS ULRICH OBRIST: In una conferenza a Monaco hai detto che forse la nostra generazione non ha prestato sufficiente attenzione all'arte pubblica, alla sua economia e potenzialità. Possiamo tornare su questo argomento?

LIAM GILICK: Beh, ci sono molti buoni motivi per cui, dieci o quindici anni fa, questo non fosse un settore particolarmente interessante. Il fatto per esempio che il dibattito artistico fosse diverso e ci fosse della gente poco interessante che creava opere per commissioni pubbliche. Ma con i cambiamenti che hanno investito il mondo dell'arte negli ultimi anni, con lo spostamento verso strutture documentarie più critiche, esiste ora il senso che certi lavori oggi riempiano un vuoto preciso nella cultura contemporanea. Il mio lavoro ha sempre riguardato territori ideologici concreti – il perché non ci sia stata alcuna rivoluzione in Gran Bretagna; quale sia l'effetto dell'imporsi delle think-tank nella strategia politica contemporanea; come il prossimo futuro sia controllato in una situazione post-

utopica, e così via. Queste questioni si prestano a operazioni che si insinuano in uno spazio sociale che è stato edulcorato dai media contemporanei attraverso il consenso neo-liberale. Oggi, una grande quantità di denaro è dedicata alla creazione di lavoro per la sfera pubblica e semi-pubblica. Quello che intendevo dire a Monaco è che dovremmo porci le stesse domande e assumere in questo territorio lo stesso ruolo che copriamo negli altri spazi per l'arte.

HANS ULRICH OBRIST: Puoi parlarmi dei tuoi interventi in spazi pubblici?

LIAM GILICK: A un certo livello anche il lavoro con Henry Bond funzionava come una struttura documentaristica nel territorio attivato della sfera pubblica. Ma è stato dopo la pubblicazione del libro *Discussion Island/Big Conference Centre* del 1997 che ho cominciato a essere invitato a pensare più precisamente a questi problemi. Si tratta di un processo che è continuato in un testo successivo, *Literally No Place* del 2002. Il lavoro in sé poteva muoversi parallelamente e rivelare la crisi dell'urbanistica contemporanea. A volte ha funzionato, ma i due aspetti non si sono mai integrati completamente. Questo è il punto chiave. Da quando ho iniziato a operare in questo modo ho cominciato a interessarmi di più a strutture urbane più vaste, ma queste si trovano generalmente in un territorio che ha pochissimo spazio nella corrente definizione di arte pubblica. Al momento sto scrivendo un nuovo libro intitolato *Construcción de Uno* che guarda ai rapporti esistenti all'interno degli ambienti post-industriali nelle culture nordeuropee del consenso. Questo significa che il lavoro sta prendendo le distanze dal potenziale pericolo che ha evidenziato nell'ultimo paio d'anni per integrarsi senza fratture con i nevrotici modernismi contemporanei. Tratto ogni intervento pubblico come un progetto unico, un progetto che deve operare all'interno del dibattito attuale che abita il mio lavoro in generale.

HANS ULRICH OBRIST: Potresti parlarmi dei tuoi progetti mai realizzati? Progetti troppo costosi, o troppo complessi, o magari censurati.

LIAM GILICK: Non penso al mio lavoro in questi termini. Non ci sono progetti che a qualche livello non si siano rivelati produttivi. Lavoro semplicemente in rapporto con un contesto specifico: quindi, anche se un progetto non prende forma, mantiene comunque un profondo rapporto con la mia produzione complessiva.

Liam Gillick (nato nel 1964) è un artista che vive e lavora a Londra e New York. Il suo operato spazia in diversi campi inclusa la scrittura, l'organizzazione di esposizioni, la progettazione, l'insegnamento: tutte queste attività si sovrappongono a formare una produzione artistica complessa e multi-stratificata. Ha intrapreso svariate collaborazioni con altri artisti, scrittori, architetti e designer. Spesso le sue esposizioni hanno l'aspetto di un set cinematografico o di una vetrina, dove gioca con i codici della rappresentazione e con il modo in cui le ideologie riescono a modellare l'aspetto dei nostri spazi urbani. Ad esclusione delle mostre (le più recenti: "A short text on the possibility of creating an economy of equivalence", tenutasi al Palais de Tokyo, a Parigi, nel 2005, e "Striated Presentation Striated", a Maharam, New York, nel 2006) e dei libri (*Erasmus is Late*, Book Works, Londra 1995; *Discussion Island/Big Conference Centre*, Derry/Ludwigsburg, 1997 e *Five or Six*, Lukas & Sternberg, New York, 1999), Gillick è autore di numerosi progetti pubblici e riqualificazioni, incluso il Fort Lauderdale Airport nel 2002 e il nuovo edificio governativo dell'Home Office a Londra nel 2005. Inoltre, dal 1997 insegna presso la Columbia University di New York.

HANS ULRICH OBRIST: You mentioned the influence of Dr. Robert Buttimore. Who was he and in what way was he influential to you?

LIAM GILLICK: Yes. Robert Buttimore was a classicist and he had written a commentary on Latin grammar, and absorbed the influence of Wittgenstein at Cambridge and Trinity in Dublin. He wasn't my teacher but he was the father of a friend, and what was interesting was that he decided to stop his rather high-level academic work and work as a school teacher. He was from Dublin and we would often discuss things in terms of the legacy of what you might call Irish modernism. He was someone who remained a sceptical person about the idea of being an artist, but he was very engaged in the notion of free-flowing, speculative thinking around the idea of how the individual can relate to the society in general in a somewhat semi-transgressive, everyday way. He gave me the title of my thesis, which circulated around some of Judd's ideas. "Horseness is the whatness of allhorse", which is a very specific tribute to the genius of the Irish relationships to existential modernism, which is to activate progressive thinking, root it and then make it into a picture. This is where I immediately started to gel with someone like Philippe [Parreno] when I met him, with his idea of creating a picture; we need some pictures, we need some new images. I think that this aspect of discussion comes from Robert Buttimore, this idea of the endless discussion and the idea of the importance of discussion via and towards the creation of new images of how things could be. Robert Buttimore was a very important person for me, also on the grounds that he never asked this English question "Is it art?" He would never ask these stunted questions and this is incredibly important when you are a teenager.

HANS ULRICH OBRIST: Let's talk about two key notions in your more recent work: planning and speculation. And maybe you could also speak about these film-script-like scenarios with *McNamara* in '94, *Erasmus is Late* in '95, and how, out of these key texts, the exhibitions then develop.

LIAM GILLICK: The problem for me with the early work, such as the work with Henry and the documentary work in general, which I now think of as parallel activities, is that I found that the intentions and results were too even. You intend to go and take a photograph of an event and you end up with a photograph of an event. It might be too much of a closed system or a closed loop rather than a complex feedback moment. When I wrote the scenario for *McNamara* it was also originally intended to be just another parallel activity but in this case I was functioning a bit like a screenwriter. One of the things I was interested in was to try to avoid the singularity question and create a condensed core of ideas to spin off from. What happened with the *McNamara* thing was that it was very generative in terms of ideas and possibilities and potentials and seemed to lend itself to the beginning of a non-resolved sequence of markers that could start a non-resolved relationship to the spaces of art. I never wanted to leave the question of the ex-

hibition just to people who had more conservative ideas about art. So what do you do if you are interested in the idea of art but you don't want to leave the spaces for art to other people? You have to find ways to occupy those spaces, too.

HANS ULRICH OBRIST: *McNamara* and *Erasmus is Late* are almost like complex film outlines?

LIAM GILLICK: Yes. What happens is the status of the work starts to free itself from the evenness of intentions and results because you start to have the arrival of the prototype, the arrival of the idea of the backdrop or the setting and the objects in the gallery start to loosen themselves from more resolved or understood structures. They start to act both as generators of ideas but also as spin-offs, towards devices, or prototypes, or whatever. This allowed me to get to a situation where the work didn't need to do everything, as it were, where the work could exist on many different levels of significance in relation to certain key ideas and people's approach to the work could come from different directions. It could come through the condensed core of ideas, it could come through the scenarios or the text or it could also come through the visual, formal relationships that were set up. And this is a crucial moment in my work and definitely a point where there is a sense of things starting to snowball in terms of the production of ideas because, very importantly it opens up the space for other people to start to define what they think is going on and taking place too. There is a very key point where I start to leave a lot more spaces for other people to start to define what they think is happening.

The discourse that I am actually involved in is rather more abstract, dialogue- and discussion-driven. You notice this with my recent interest in the idea of the commune, the bar and the greenroom, as special thought-spaces. I am very interested in the idea of the gallery as a semi-public, semi-private thought-space, which people go to in order to have another kind of experience.

HANS ULRICH OBRIST: At a conference in Munich you said that maybe our generation didn't pay enough attention to public art and to its economy and potentialities. I was wondering if you could come back to this issue.

LIAM GILLICK: Well, there are good reasons why this was an uninteresting field ten or fifteen years ago, because the art discourse was different and because less interesting people were involved in creating works for the public sphere. But with the shift in art over recent years towards more critical documentary structures, there is a sense in which some work now replaces a precise critical lack in contemporary culture. My work has always been about concrete ideological territories – why was there no revolution in Great Britain; what was the effect of the rise of the think-tank on contemporary political strategy; how is the near future controlled in a post-utopian situation and so on. These questions lend themselves to operation within a social realm that has been smoothed out by contemporary media by the neo-liberal consensus. Today, a great

deal of resources and money are devoted to creating work for the public and semi-public sphere. All I was saying in Munich is that we should ask the same questions and play the same games in this territory as we might do in the other spaces for art.

HANS ULRICH OBRIST: Could you tell me about some of your interventions in public spaces?

LIAM GILLICK: Well, at some level, even the work with Henry Bond operated as a documentary structure in the activated territory of the social sphere. But it was after the *Discussion Island/Big Conference Centre* book was published in 1997 that I started to be invited to think about these questions more precisely. This was a process continued in the later book *Literally No Place* in 2002. The work itself could function alongside and reveal the crisis within contemporary urbanism. It worked at times but could never be truly integrated. This is a key point. Since first operating in this way, I have become more interested in larger urban structures but these are usually in a territory, which is restricted in the current definition of public art. Right now I am writing a new book entitled *Construcción de Uno* which really looks at relations within post-industrial environments in northern European consensus cultures. This means the work is turning away from the potential danger that it has exhibited in the last couple of years to smoothly integrate with neurotic contemporary modernisms. I treat each public intervention as a unique project but one that must operate within the ongoing discourse that exists in my work in general.

HANS ULRICH OBRIST: As a final question, could you tell me about some of your unrealized projects? Projects which were too expensive to be realised, or too complex to be carried out, or projects that were maybe censored.

LIAM GILLICK: I don't think about work that way. There are no projects that haven't been productive at some level. I don't make a separation between the built and the un-built. I only work in relation to a specific context, so even if something doesn't happen, it still retains a profound relationship within my body of work in general.

Liam Gillick (born 1964) is an artist who lives and works in London and New York. His practice encompasses many activities including writing, curating, designing and teaching which all overlap to form a complex and multi-layered body of work. He has collaborated with numerous collaborations with other artists, writers, architects and designers. Often, his exhibitions function like a film set or a display system. They play with codes of representation and the way ideologies shape the look of our urban spaces. Apart from exhibitions (the most recent being "A short text on the possibility of creating an economy of equivalence", Palais de Tokyo, Paris, 2005, and "Striated Presentation Striated", Maharam, New York, 2006) and books (*Erasmus is Late*, Book Works, London 1995; *Discussion Island/Big Conference Centre*, Derry/Ludwigsburg, 1997 and *Five or Six*, Lukas & Sternberg, New York, 1999), he has produced numerous public projects and interventions, including the Fort Lauderdale Airport in 2002 and the new Home Office government building in London in 2005. Gillick has also been teaching at Columbia University, New York, since 1997.