

LIAM GILLICK

Louis Althusser,
»How to Read
Marx's Capital«*

Die Arbeit Liam Gillicks steht in einer engen Wechselwirkung mit Kritik und Theorie: in den Strategien, die seiner Kunst selbst zugrunde liegen, aber auch in den vielen kunstkritischen Texten, die der britische Künstler verfasste. Grundlegendes Thema ist dabei immer wieder die Moderne mit ihren gesellschaftstheoretischen Entwürfen und realen Auswirkungen auf Gesellschaft und Produktionsbedingungen.

Liam Gillick in einer E-Mail-Konversation mit *Christian Kobald*.

8. [...] Ich gebe also folgenden Ratschlag: Zunächst den ganzen ersten Abschnitt aussparen und die Lektüre mit dem zweiten Abschnitt anfangen: »Die Verwandlung von Geld in Kapital«. Man kann meines Erachtens den ersten Abschnitt erst anfangen (und auch nur anfangen) zu verstehen, nachdem man den ganzen ersten Band vom II. Abschnitt an wieder und wieder gelesen hat.

9. Dieser Ratschlag ist mehr als ein Ratschlag: Es ist eine Empfehlung, die ich für imperativ halte. Jeder kann selbst den praktischen Versuch damit machen.¹

Christian Kobald: Wann wurde Althusser wichtig für dich? *Liam Gillick:* Über Althusser wurde am Goldsmiths College in den 80ern sehr viel diskutiert. Das scheint heute erstaunlich, aber zu der Zeit gab es eine ganze Reihe von Seminaren über ihn, aber auch über S. J. Perelman, den *New Yorker*-Humoristen und Drehbuchautor der Marx Brothers. Ich denke, es war diese Mischung von Althusser (Karl Marx) und Perelman (Marx Brothers), die die Eigenart des Diskurses an der Universität damals erklärt.

Die Marx Brothers zeigten einen Sinn für Anarchie, der in der Kommunistischen Partei oder den Gewerkschaften vollständig fehlte. Hast du dich bei einer Partei oder einer Gewerkschaft engagiert oder bei irgendeiner anderen Art von politischem Aktivismus? Ich war kurz Vorsitzender der Studentengewerkschaft, aber sie war eine sterbende Gewerkschaft, also passierte nicht viel. Während einer Demonstration gegen Stipendienkürzungen wurde ich vom Podium geworfen. Einem jungen Proto-Blairianer vom Zentralkomitee gefiel nicht, dass ich gefragt hatte, warum wir zu einem Park am Ende der Welt in South London marschieren wären, statt in Richtung Unterrichtsministerium, oder einfach *irgendwo* anders hin.

Er flüsterte mir »Trotzkist« ins Ohr. Ich wusste nicht, ob ich ihn küssen oder schlagen sollte. Stattdessen steckte ich einfach mehr Energie in meine Kunst und festigte mein Interesse daran, die Systeme von innen zu verändern. Ein Hauptanziehungspunkt für viele war damals die Workers Revolutionary Party, die sehr aktiv Zeitungen verkaufte und Arbeit auf der Straße machte, im Sartrestil. Mich hat das nicht interessiert. Ich war an der Kampagne für atomare Abrüstung als Organisator beteiligt, ich verbrachte sehr viel Zeit im Women's Peace Camp in Greenham Common und habe dort meine Hilfe angeboten. Das war eine wichtige Zeit. Sie verkörperte definitiv die allerbeste Kombination der »zwei Marx«-Positionen. Viel Spielerisches, Durcheinander und Spott über starre Systeme.

Hast du Althusser's Empfehlung, wie Marx zu lesen sei, befolgt? Absolut. Es ist eine klar geschriebene Anleitung ein Buch zu lesen. Sie bleibt ein Schlüssel zum »Kapital«. Die Tatsache, dass er freundlich über Intellektuelle oder jene spricht, die »die notwendige Anstrengung gemacht haben, den Standpunkt der Arbeiterklasse einzunehmen«, bestärkte mich natürlich darin, dass ein intellektuelles Arbeiten einen Wert innerhalb der Kultur haben kann. Man kann mit Althusser's Anleitung argumentieren, sie zeigt einen Sinn für Pädagogik und den Wunsch, einen Text mit anderen zu teilen. Es ist extrem nützlich und interessant, dass ein komplizierter Theoretiker etwas in der Art macht.

Hast du damals am gesellschaftlichen Wert künstlerischer Arbeit gezweifelt? Ja, und ich habe meine Meinung auch nicht geändert. Für die Kunst ist es entscheidend, eine kritische Funktion in der Gesellschaft zu haben, deshalb ist alles in Frage zu stellen, besonders die Relevanz und das Potenzial der zeitgenössischen Kunst. Man muss auch bedenken, dass ein skeptischer, lektürebezogener Kontext wie der in Großbritannien immer schon misstrauisch gegenüber dem Potenzial künstlerischer und kritischer Praxis war. Das ist ein anderer Widerstand als in anderen europäischen Kulturen. Ich interessierte mich dafür, ob es möglich wäre, Aspekte bestimmter kritischer Praktiken, von denen uns gesagt worden war, dass sie gescheitert wären, wieder aktivieren zu können. Althusser's Text schien ein guter Weg, um damit zu beginnen.

* www.generation-online.org/p/fpalthusser11.htm

¹ Die deutsche Übersetzung folgt, wo möglich, dem »Vorwort für die Leser des I. Bandes des »Kapital«, in: L. Althusser, *Marxismus und Ideologie. Probleme der Marx-Interpretation*, Westberlin 1973. Dank an Robert Pfaller.

CONSTRUCCIÓN DE UNO

A FILM WITH NO CAMERA.

FIVE CYCLES REPRESENT FIVE NIGHTS.

**THERE WILL BE FIVE RUN-THROUGHS OF THE
DISCOVERY OF A TEXT.**

EACH PUNCTUATED BY A MOMENT OF PAUSE.

**EACH CYCLE IS DEFINED BY A DIFFERENT
AMPLITUDE.**

ACTORS FIND THIS SCRIPT/TEXT IN THE CAR:

FIRST CHARACTER:

Come

Come

Everyone

Come over here...

**This is a unique occasion I am going to present
you with the chance of your life**

**I was there and now I am here. And you are here
in stagnation, in misery.
Well, it's all over. I am here.**

**I am only here to bring you the support that you need for
glory. You are in search of work, I am going to
bring it to you.**

What work?

The most beautiful...

The most noble...

For the greatest glory of your family...

**For the greatest glory of your homeland
your nation.**

You are going to build... Automobiles...

**The bad luck that has afflicted your region
I am here to correct that injustice.**

**And look at these people.
For it is you who I address.**

Beautiful.

Welche Praktiken hast du zu reaktivieren versucht? Das Potenzial des angewandten Modernismus. Den Raum zwischen der Bahn des Modernismus und dem unerbittlichen Gang der Modernität zu besetzen. Den Begriff der Kommune oder der Gruppe als ein gültiges Arbeitsmodell. Diskursive Modelle einzubeziehen. Es zeigt sich nichts davon direkt in den Arbeiten, sondern operiert parallel dazu.

Für mich haben Althusser's Texte etwas zugleich Verzweifelter und Herablassendes. Anders ist es bei Pierre Bourdieu. Hat er eine Bedeutung für dich? Absolut. Meine Arbeit kann auf jeden Fall im Licht seiner Arbeiten über symbolisches und kulturelles Kapital verstanden werden. Ich verwende sehr viel von seiner Terminologie bei dem Versuch, in unterschiedlichen Feldern zu agieren. Im Augenblick habe ich gerade ein Lineal für ein neues Museum der Arbeit und Industrie in Spanien entworfen, einen »brise-soleil« für ein stillgelegtes Parkhaus in Schweden und eine Arbeit für den Garten eines reichen belgischen Sammlers. Um diese Dinge zu machen und mich gleichzeitig an einer Freien Schule in Berlin (United Nations Plaza) zu beteiligen, muss ich mir seiner Begriffe der Reflexivität und des Engagements bewusst sein, innerhalb dessen, was man immer noch als die soziologische Sphäre der Praxis bezeichnen kann. Ich versuche, die herrschende Kultur nicht auf etwas aufmerksam zu machen, was sie schon weiß. Ich bin an der Rolle des Künstlers als Mittler innerhalb der Gesellschaft interessiert.

Ich habe Bourdieu vor allem wegen seiner Art, Fragen der Solidarität und des Schreibens zu verbinden², erwähnt. Auch William Empson's Essay »Proletarian Literature« fällt mir in dem Zusammenhang ein.³ Ich glaube, es ist wichtig, das Verhältnis von Kunst und Solidarität neu zu denken, wenn man die zeitgenössischen Implikationen von Althusser's Regel Nr. 39⁴ herauszuarbeiten versucht. Stimmt du da zu? Bis zu einem gewissen Grad tue ich das. Und das erklärt, warum es verschiedene Zugänge zu meiner Arbeit gibt. Ich wurde zu Recht über die formalen und ästhetischen Eigenschaften einiger meiner »Structures« befragt, und die Weise, wie sie nicht mit der Rhetorik der Praxis zusammenzugehen scheinen. Aber man muss bedenken, dass ich mich zu einer Kunst bekenne, die als Köder oder als Weg zu anderen Ideen fungieren kann. Natürlich bedeutet das auch, dass es alternative Zugänge für Menschen gibt, die sich weniger für ihre materielle Ausformung interessieren. Ich wuchs in einem im Wesentlichen auto-

didaktischen Haushalt auf. Ich war z. B. der erste in meiner Familie, der studiert hat. Das ist eine häufige Nachkriegserfahrung, und diese Verschiebung der arbeitenden Klassen in ein gebildetes Umfeld schuf Spannungen zwischen den Generationen, erzeugte aber auch neue Möglichkeiten für verbesserte Modelle der Kommunikation. Meine Arbeit basiert auf der Tatsache, dass Menschen intelligente, führende Wesen sind, ungeachtet ihrer Klasse. Allerdings bin ich mir bewusst, dass Klassenbewusstsein in seiner heutigen Form ein komplexer und implodierender Begriff ist. Heute muss ein Künstler vielfältige Formen des Engagements auf mehreren Ebenen finden, sonst erzeugt er bloß eine parodierte Form nicht mehr aktueller Beziehungen statt nützlicher Dialoge zwischen den Menschen und der Kunst und der Kunst und den Menschen.

Wie würdest du die Funktion des Visuellen in deinen Arbeiten definieren? Ich habe mich immer für die Semiotik des Gebauten interessiert. Es gibt einen starken Aspekt in den visuellen Eigenschaften meiner Arbeit, der sie mit früheren Konzepten des angewandten Modernismus verbindet. Die Bezugspunkte in der Arbeit sind nicht »Design« oder »Architektur«, sondern die Details und Strukturen, die man bei der Erneuerung und Revitalisierung von dysfunktionalen sozialen Räumen verwendet. Es gibt hier eine starke Verbindung zu der alten Idee einer formalen Sprache, die in ihrem Wesen egalitär ist und durch Kulturen und Sprachen hindurch verstanden werden kann, unabhängig von der Notwendigkeit, einen »Text« zu tragen. Das scheint eine etwas naive Erklärung zu sein, aber es ist der Kern der visuellen Eigenschaften meiner Arbeiten. In einer stratifizierten Kultur wie der angelsächsischen gibt es ein starkes Verlangen, die Disziplinen zu trennen, in dem Ausmaß, dass es keine fundierte Geschichte einer direkten Auseinandersetzung zwischen Konzepten der Avantgarde-Praxis und des dazugehörigen kritischen Rahmens gibt. Nun hat das historisch betrachtet gewisse Möglichkeiten geboten, was das Entstehen spontaner sozialer Gruppierungen betrifft, die ohne ernsthafte kritische Unterstützung oder Reflexion hervortreten können. Aber langfristig entsteht ein Mangel in der Kultur, der sich mit anderen kulturellen Faktoren in einer sanften Verschwörung verbindet, um soziale Unterschiede so zu bewahren, dass die vorherrschende Kultur (oft eine Liebhäberkultur im altmodischen und patriarchalischen Sinn) unbeeinflusst vom kritischen Potenzial der Kunst fortbestehen kann. Der

Kultur fehlt es aufgrund der Tatsache, dass es keine 19.-Jahrhundert-Philosophie nationaler Identität gab, von der man hätte ausgehen können, an DNA. Also wird von Kunst erwartet, dass sie idiosynkratisch, super-selbstbewusst und ironisch bleibt, oder das Resultat ehrlicher, harter Arbeit ist. In mancher Hinsicht ruft meine Kombination von Text, Analyse und kontingenten Objekten eine allergische Reaktion hervor. Sie kann nicht ignoriert werden, aber sie bietet uns keine Lösung in der Reflexion über das Scheitern der Kunst in einem akritischen Umfeld. Natürlich entwickelt das Werk innerhalb eines stärker verwurzelten kritischen Bezugssystems neue Schwächen, aber diese Momente des Scheiterns sind stimmiger und machen mehr Sinn.

Welche Art von Kunst reflektiert deiner Meinung nach die Komplexität unserer Situation? Auf diese Frage gibt es keine einfache Antwort. Da geht es nicht nur um das Betrachten von Kunst, sondern um das Mitbedenken der gesamten Matrix kritischer Bezüge im Kunstkontext. Daher müssen wir uns verschiedene Ideen-Produzenten ansehen, wie sie temporär zusammenkommen, sich auflösen und sich in anderen Konstellationen neu formieren. Die wichtigste Kunst unserer Zeit ist immer das Produkt einer mutierenden kontextuellen Struktur. Es gibt eine starke Spannung in der Kultur zwischen denen, die bestimmte kreative Praktiken isolieren wollen, und jenen, die akzeptieren, dass sich Bedeutungen und Potenziale an den Schnittpunkten von kulturell Handelnden entwickeln, und nicht notwendigerweise am Schnittpunkt mit dem »Kunstwerk« selbst. Es ist nötig, neue Koalitionen der Kunst zwischen den Generationen und zwischen Praktiken zu bilden, um ein Interesse für die Kunst zu schaffen oder zu bewahren. Keine individuelle Bricolage-Struktur kann die Kraft kollektiven Handelns ersetzen. +

Aus dem Englischen von Christian Kobald

² Überlegungen dazu findet man vor allem im Kapitel »Verstehen«, in: P. Bourdieu et al., *Das Elend der Welt*, Konstanz 1997, und in: *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt am Main 1999.

³ William Empson, »Proletarian Literature«, in: ders., *Some Versions of Pastoral*, New York 1974.

⁴ 39. Wenn man sie liest [*Lohnarbeit und Kapital und Lohn, Preis und Profit*], kann man die Art der Sprache erfassen, die Marx zu verwenden für notwendig empfand, wenn er zu Arbeitern und Kämpfern der Arbeiterbewegung sprach. Marx wusste, wie man einfach, klar und direkt spricht, aber er machte gleichzeitig nicht die mindeste Konzession, was den wissenschaftlichen Gehalt seiner Theorien betraf. Er glaubte daran, dass die Arbeiter ein Recht auf Wissenschaft hätten und dass sie vollständig dazu in der Lage wären, die normalen Schwierigkeiten jeder wirklich wissenschaftlichen Äußerung zu meistern. Diese goldene Regel ist – und bleibt – eine Lehre für uns alle.

Liam Gillick works in close interaction with criticism and theory, regarding not only the basic strategies of his work but also the numerous art criticisms written by the British artist. His themes are repeatedly Modernism and its models of social theory and how they affect society and conditions of production in real life.

Liam Gillick in an e-mail interview with Christian Kobald.

8. [...] My advice therefore is – begin with reading Part II of Volume I entitled ›The Transformation of Money into Capital‹. It is not possible, in my view, to begin (and only to begin) to understand Part I without having read and re-read the whole of Volume I from Part II onwards.

9. This is more than a piece of advice. It is a recommendation, one which I regard as imperative. Everyone can confirm it by practical experience.

Christian Kobald: When did Althusser first become important for you? *Liam Gillick:* Althusser was talked about a lot at Goldsmiths in the 1980s. It seems remarkable now, but at the time he was the focus of a number of seminars, but so was S. J. Perelman, the *New Yorker* humorist and Marx Brothers' screenwriter. I think it was this mixture of Althusser (Karl Marx) and Perelman (Marx Brothers) that explains the idiosyncrasy of the discourse at the University at the time.¹

I believe, that the Marx Brothers provided a sense of anarchy that was completely missing in the Communist Party or the labour unions, etc. Have you been engaged in party or union politics or any other kind of political activism? I was a Student Union President briefly, but it was a moribund Union at that time, so nothing much happened. I was thrown off the stage during a demonstration against cuts in student grants. A young proto-Blairite from the central committee didn't like me asking why we had marched to a park in the middle of nowhere in South London instead of heading for the Department of Education or frankly anywhere else. He whispered ›Trotskyite‹ in my ear. I didn't know whether to kiss him or punch him. Instead I just put more energy into my art work and confirmed my interest in attempting to shift systems from the inside. At the time,

the main attraction for many was the Workers' Revolutionary Party, who were very active selling newspapers and working the streets in a Sartre style. I was not interested and never joined. I was involved with the Campaign for Nuclear Disarmament, as an organiser. I spent a lot of time at the Women's Peace Camp at Greenham Common, offering support to the camp. This was an important time. It definitely embodied the best combination of the ›two Marx‹ positions. A lot of playing, confusion and mockery of fixed systems.

Did you actually follow Althusser's recommendation? Absolutely. It is a clearly written guide about how to read a book. It remains crucial. Of course the idea that he speaks kindly about intellectuals or those who ›have made the necessary effort to arrive at ›the standpoint of the working class‹, «reassured me about the potential of an intellectual pursuit having some value within the culture. Althusser's guide can be argued with, it is written clearly, it shows a pedagogical turn and a desire to share a text with others. It is an extremely useful and interesting thing for a sophisticated theorist to do.

Did you doubt the social value of an artist's work at that time? Absolutely. I haven't changed my position either. It is crucial for art to have a critical function in society, so that everything remains open to question, especially the relevance and potential of contemporary art. Also, you have to remember that a sceptical literary-based context, like that of the UK, has always been suspicious of the potential of visual and critical practice. This is a different resistance than you might find in other European cultures. I was interested in whether it might be possible to recuperate aspects of certain critical practices that we had been told had failed. Althusser's text seemed like a good way to begin.

What are the critical practices you tried to re-establish? The potential of applied modernism. Occupying the space between the trajectory of modernism and the relentless track of modernity. The notion of the commune or the group as a valid working model. An embrace of discursive models that can still function. None of these things are directly illustrated in the work, but should be understood as operating in parallel to the work

To me Althusser's writing seemed condescending and despairing at the same time. I feel much closer to Bourdieu's approach. Does Pierre Bourdieu have any importance for you?

Absolutely. My work can definitely be understood in light of his work on symbolic and cultural capital. I use much of his terminology in attempting to operate in diverse fields. I just designed a ruler for a new museum of labour and industry in Spain, a *brise-soleil* for a derelict car park in Sweden and a work for the garden of a rich Belgian collector. In order to do these things at the same time as being involved in a free school in Berlin (*United-nationsplaza*) I have to be conscious of his notions of reflexivity and engagement with what we might still call the sociological sphere of practice. I am not trying to point out to the dominant culture that which it already knows, I am interested in the implicated role of the artist as an agent within the society.

I brought up Bourdieu because of the way he connects solidarity and writing.² Also William Empson's essay ›Proletarian Literature‹ comes to my mind in context to your work.³ I think it is important to reconsider the relation between art and solidarity if we are trying to work out the contemporary implications of Althusser's ›Golden Rule‹ (No. 39)³. Do you agree? I do up to a point, and it explains why there are various approaches to my work. I have been rightly questioned about the formal and aesthetic qualities of some of my structures and the way they don't seem to be reconcilable with the rhetoric of the practice, but you have to remember my commitment to making art, which might act as a lure or a way into other

* www.generation-online.org/p/fpalthusser11.htm

1 Reflections on this subject are to be found primarily in the chapter ›Understanding‹, in: P. Bourdieu et al., *Weight of the World. Social Suffering in Contemporary Society*, Society, Cambridge: Polity, 1999, and in: *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford University Press, 1996.

2 William Empson, ›Proletarian Literature‹, in *Some Versions of Pastoral*, New York: New Directions Paperbook, 1974., p. 6

3 39. Reading them [*Wage Labour and Capital and Wages, Price and Profit*], one can grasp the kind of language which Marx felt it necessary to use when speaking to workers and militants of the labour movement. Marx knew how to speak simply, clearly and directly, but, at the same time he made not made not the slightest concession with regard to the scientific content of his theories. He believed that the workers had a right to science and that they were perfectly capable of mastering the difficulties normal in any real scientific expression. This golden rule still is – and remains – a lesson for us all.

Strong.

**Like young Turks.
(We already have some of those.)**

Young people can't be left to vegetate here.

And what do I ask for all of this?

A tiny signature.

CHARACTER B:

Are there unions at the factory?

CHARACTER A:

Unions?

CHARACTER C:

You make a lot of money there?

CHARACTER A:

**A fortune! You have the chance to become
shareholders**

and participate in the benefits of our enterprise.

CHARACTER B:

Where can we find this automobile factory?

ideas. Of course this also means that there are alternative ways for people who are less interested in the physical propositions. I was brought up in a household that was essentially autodidactic in quality. I was the first person in my family to go to University, for example. This is a common post-war experience and this shift of the working classes into an educated framework created tensions between generations but also generated new possibilities towards revised models of communication. My work is predicated on the fact that people are intelligent sentient beings regardless of class, however I am aware that class consciousness in its contemporary form is a complex and imploded notion. An artist today has to find multiple and layered forms of engagement, otherwise they will merely create a parodic form of earlier relationships rather than useful engagements between people and art, and art and people.

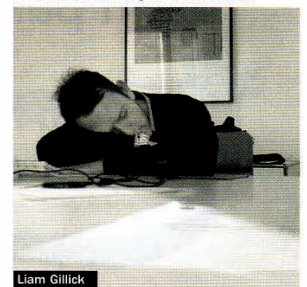
98 **How would you define the function of the visual aspects of your work?** I have always been interested in the semiotics of the built world; there is a strong aspect in the visual quality of my work that connects it to earlier notions of applied modernism. The reference points in the work are not »design« or »architecture« but the details and structures that are employed in renovation, compromise and recuperation of flawed social space. There is a strong connection here to the old idea of a formal language that is essentially levelling and can be read across cultures and languages regardless of the necessity to carry a text. This seems to be a somewhat naïve statement but it is at the heart of the visual quality of the work. What happens in a layered Anglo-Saxon culture is that there is a strong desire to separate disciplines to the extent that there is no profound history of direct engagement between notions of avant-garde practice and its attendant critical framework. Now, historically, this has provided certain opportunities in terms of the development of spontaneous social groupings that can emerge without earnest critical support or reflection. But in the long term there is a lack in the culture that combines with other factors in the culture in a soft conspiracy to retain social differences in forms that ensure that the dominant culture (often an amateur culture, in the old-fashioned and paternalistic sense) can continue unaffected by the critical potential of art. There is some DNA missing in the culture due to the fact that there was no nineteenth philosophy of national identity to proceed from. So, art is supposed to remain idiosyncratic, super-self-conscious, ironic or the result of honest hard

work. In some ways, my combination of text, analysis and contingent objects in this context creates a profound allergic reaction. It cannot be ignored, but it doesn't provide a resolved reflection of the failure of art within an acritical environment. Of course, within a more rooted critical framework, the work develops new weaknesses, but these moments of collapse are more synchronised and make more sense.

In your opinion, what kind of art does reflect the complexity of our situation? There is no single answer to this question. It is not just a matter of looking at art, but of considering the entire matrix of critical relationships within the art context. So we have to look at various groupings of idea producers as they temporarily come together, split and reform in different constellations. The most important art of our time is always the product of a mutating contextual structure. There is a strong tension in the culture between those who want to isolate certain creative practices and those who accept that meanings and potentials develop at the interface between engaged cultural operators, and not necessarily at the interface with the »artwork« itself. We need to build new coalitions of art between generations and between practices in order to build or retain an interest in art. No single bricolage structure can replace the power of collective activity. +

Christian Kobald ist Künstler und lebt in Wien / is an artist and lives in Vienna.

Liam Gillick Geboren 1964 in Aylesbury, Großbritannien. Seit 1989 zahlreiche Einzelausstellungen, darunter *Literally*, The Museum of Modern Art, New York, 2003; *The Wood Way*, Whitechapel Gallery, London, 2002; *A short text on the possibility of creating an economy of equivalence*, Palais de Tokyo, 2005; *Edgar Schmitz*, ICA, London, 2005; Ausstellungsbeteiligungen u. a. *Singular Forms*, Guggenheim Museum, 2004; 50. Biennale von Venedig, 2003; *What If*, Moderna Museet, Stockholm, 2000; *documenta X*, 1997. Seit 1995 veröffentlichte er Texte, die parallel zu seiner künstlerischen Arbeit zu verstehen sind, darunter *Literally No Place* (Book Works, London, 2002); *Five or Six* (Lukas & Sternberg, New York, 1999); *Discussion Island/Big Conference Centre* (Kunstverein Ludwigsburg und Orchard Gallery, Derry, 1997), *Erasmus is Late* (Book Works, London, 1995), *Underground* (Fragments of Future Histories), (Les maitres des formes, Brüssel und les presses du reel, Dijon, 2004) und *Proxemics* (Selected writing 1988-2006), JRP-Ringier, 2007. Daneben veröffentlichte Gillick zahlreiche Beiträge in Kunstmagazinen wie *Parkett*, *Frieze*, *Art Monthly* und *Artforum*. Er lebt in London und New York. Born in 1964 in Aylesbury, Great Britain. Numerous solo exhibitions since 1989 include *Literally*, The Museum of Modern Art, New York, 2003; *The Wood Way*, Whitechapel Gallery, London, 2002; *A short text on the possibility of creating an economy of equivalence*, Palais de Tokyo, 2005; *Edgar Schmitz*, ICA, London, 2005. Selected group exhibitions include *Singular Forms*, Guggenheim Museum, 2004; 50th Venice Biennale, 2003; *What If*, Moderna Museet, Stockholm, 2000 and *documenta X*, 1997. Since 1995 Liam Gillick has published a number of texts that function in parallel to his artwork including *Literally No Place* (Book Works, London, 2002); *Five or Six* (Lukas & Sternberg, New York, 1999); *Discussion Island/Big Conference Centre* (Kunstverein Ludwigsburg, and Orchard Gallery, Derry, 1997) and *Erasmus is Late* (Book Works, London, 1995). Liam Gillick has contributed to many art magazines including *Parkett*, *Frieze*, *Art Monthly* and *Artforum*.



Liam Gillick