

THE PARKETT SERIES WITH CONTEMPORARY ARTISTS / DIE PARKETT-REIHE MIT GEGENWARTSKÜNSTLERN

PARKETT

NO. 86 · 2009

CHF 45.- / € 30 / US \$ 32

Insert: Frances Stark

Editions for Parkett

John Baldessari Carol Bove Josiah McElheny Philippe Parreno

Philippe Parreno



PHILIPPE PARRENO, MARQUEE, 2008, exhibition view, "Any-Space-Whatever,"

October 24 – January 7, 2008, Guggenheim, New York / VORDACH, Ausstellungsansicht.

(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST, AIR DE PARIS, PILAR CORRIAS, ESTHER SCHIPPER, FRIEDRICH PETZEL)

Liam Gillick, A Single Piano Note and a Giant Snowflake, Parkett, n°86, 2009, p.146-155



A Single Piano Note and a Giant Snowflake

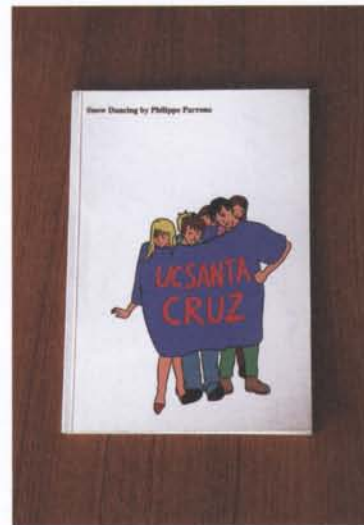
LIAM GILLICK

The entire world is the domain where the creative impulse of the party and the festival can be deployed. This is the key to the revolutionary impulse of the event. You must think about the re-soled shoes. The most literal example of the revolutionary quality of the event but approached with a sense of play. You can look at this event and start to imagine that the whole community is linked together by a set of ideals. But they are not clearly articulated. The way work is organized gives some clue, for it seems as if the impulse of the people is to devote all their energy to the creation of an idea of community. It seems to be the only rule. Their creation of a group apart provokes potential for the implosion of society as a whole.

—Philippe Parreno¹⁾

Everything within Philippe's work is connected to a sense of political obligation. This does not mean a didactic returning of evidence to those already in the know. It is a social work that is rooted in relations between people and phantoms—phantoms of the past and the future, of control and letting go. It is a permanent soft-attack on institutional structure combined with a series of evasive "contents" that are also

LIAM GILLICK is an artist based in New York and London.



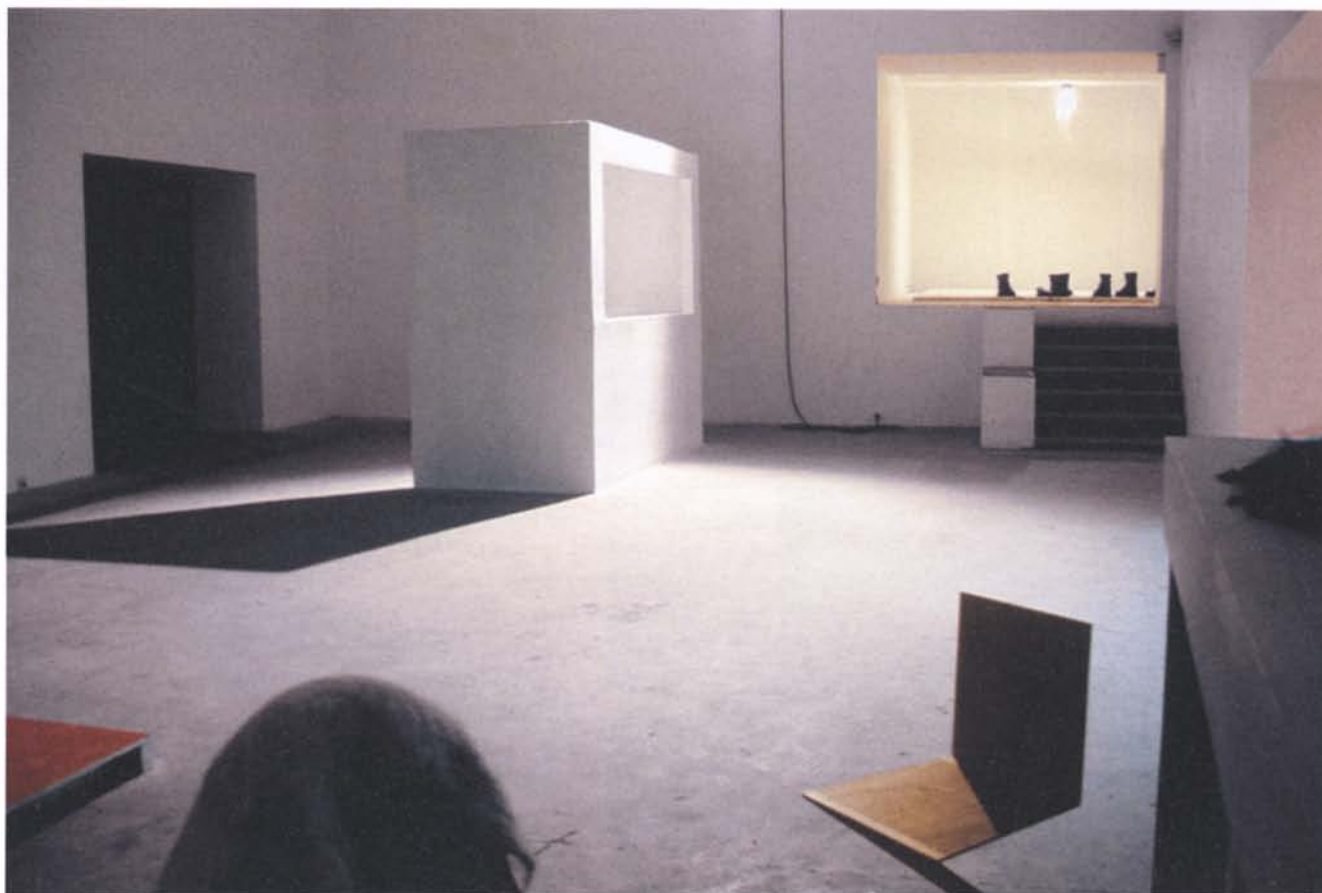
PHILIPPE PARRENO, *Snow Dancing*, 1995,
GW Press London, Cover / Umschlag.

designed to confuse and critique the status of an artwork within society and, importantly, among artists. The location of the meaningful moment often falls between the structure, the effect, and the person in the room. The uncomfortable word "non-critiqueable" used to come up a lot, but so did the word "bar." The evasive sense of the work was embedded in its self-conscious relation to what can be critiqued, and the evasion extended to escaping to places already set up in the culture—to hang out, talk, and forget.

New art versus modernism and its legacies is a crucial subplot here. How art should be new is a given



PHILIPPE PARRENO,
SNOW DANCING, 1995, installation view,
Le Consortium, Dijon /
SCHNEETANZ, Installationsansicht.



obligation, meaning art should address what is taking place, what is being referred to, and what is possible within the broader culture. Fragments are turned around and moments are made into concrete form. Stubborn structures are rendered into phantoms that carry doubt and reveal afterimages of power, desire, and restraint. A piano note and a snowflake are a new form of advertising. A political banner and a child are a revised method of complaint. But all this happens without pedagogy, in the standard sense. This is an attack on modernism but there is also a skeptical rethinking of the tenets of post-modernism. It is work rooted in the present that contains only the barest traces of the past. But as with the best work, without trying too hard it embodies an inherent critical con-

sciousness both of the present institutions of art and what has happened in the past. Normally this would not amount to a surprise unless it also led towards a continual pointing to the day after tomorrow. To a continuous dialogue. Asking other people. Always asking questions. Retelling stories and discoveries via the work. Trying to find other forms for these stories. The artist as a conduit not between things and people but between ideas and reception.

This is all connected to Philippe's determination to work with people who are hard to work with. This involves fighting the desire to give all the best ideas to friends alone and instead searching for forms to carry information that cannot be pinned down. Taking the implications of an exchange with an ar-



PHILIPPE PARRENO,
SNOW DANCING, 1995.
installation view, *Le Consortium, Dijon* /
SCHNEETANZ, Installationsansicht.

chitect, scientist, or thinker and leaving out those aspects that can be written or read.

Philippe is permanently moving. This has had an effect on the way people try to find him. A sense that he can't possibly be located. There is no stability here. A sense of constant movement and dissatisfaction with the way artists have traditionally been told to work or behave. A general and specific agitation. Constant shifting from one scene to another. Then a long, slow look at something specific. This may be why we have seen an increasing turn to cinema within his work. Cinema, rather than just art that uses the codes of cinema. This is connected to a sense that everything can be told in a sequence of stories and pans and cuts. Pre-production and post-production become the dominant modes even when the film is being directed. This is beginning to result in a body of work that attacks the values of cinema just as it had previously picked away at one's certainties with art. Yet, there is a careful approach here that remains embedded within a critical art practice. Moving away, looking back, stepping back, moving away again. Here it is possible to see a critical methodology that can be described as a storyboard.

Parreno is relating to cinema and television, thinking of them as common ground. The notion of being connected to cinema and television as locations where people who don't think so much about art can find a territory of reference. Within much of the work there are moments when access to the ideas occurs via precise reference to cinematic or televisual moments but this is not reflected in the technique or what you see on the screen. Art as a permanent test broadcast whose subject is not appropriated or reflected, but redirected.

In 1995 there was SNOW DANCING—a book and something like an event. The book of the event predated the event itself. The book was “told” to Jack Wendler and myself over a few days in London. It was a typical turning of structure. The artist speaks and the publisher writes. The book stands as the description of what might take place at some point because it is embedded as a potential within the social body. The event itself should not replace the pre-definition; the two are intertwined. The script and the “film” are the same. They merge and replace each other. SNOW

DANCING was a test of subjects both in the way it was written and the way it finally found multiple forms. It was a setting at Le Consortium in Dijon where specific moments were provided and set up. Signs pointed to the place. And people came. They did not need the book to know how to behave. They did not ask for instructions to know it might be time to get slogans cut into the soles of their shoes. This was the key to the event. He said it would be “something like a humanitarian festival.” I am not so sure. SNOW DANCING was a way to invite others into a contemporary art space and suggest that they might already know how to disrupt, disturb, and collide with codes of art that are perpetually in a state of reform. The text described a potential and the potential transformed into a new set of exchanges. What things looked like was overdetermined within the book and played out in the space. Yet what would be said, saved, and discussed was left to the privilege of the users, viewers, and passers-by. This is an art of generosity that makes participation a right, not a choice; it is a practice that is as skeptical of its own potential as those Dijon visitors were as they wandered off into the night.

The even quality of the light is connected to an ideology that allows everyone to participate in this party on an equal level. If shadows predominated, a sense of mystery would be heightened. Characters and participants would be definable.

—Philippe Parreno²⁾

We are in a place that has all the elements required to create a community. The architecture is like a T-shirt you can wear. Big T-shirts that are worn by a lot of people at the same time. A shirt covered in logos and heavily printed with slogans. “University of CALIFORNIA—Santa Cruz,” “I’m with stupid,” or some other phrase that affirms the collective desires of the city. Different sizes have been made, for five, ten or fifteen people to occupy. The largest size bears the slogan “I’m with stupid.” People are linked together under these big shirts, and as one they move through the space.

—Philippe Parreno³⁾

1) Philippe Parreno, *Snow Dancing*, published by Liam Gillick and Jack Wendler (London: GW Press Ltd, 1995), unpaginated.

2) Ibid.

3) Ibid.

Philippe Parreno



*PHILIPPE PARRENO, SNOW DANCING, 1995,
installation view, Le Consortium, Dijon /
SCHNEETANZ, Installationsansicht.*





LIAM GILLICK

Ein einziger Ton auf dem Klavier und eine riesige Schneeflocke

Die ganze Welt ist der Schauplatz, auf dem der kreative Drang nach Festen und Festivals ausgelebt werden kann. Das ist der Schlüssel zum revolutionären Impuls dieser Veranstaltung. Man muss über neu besohlte Schuhe nachdenken. Das Beispiel schlechthin für die revolutionäre Qualität eines Events, jedoch spielerisch verstanden. Man kann sich die Veranstaltung anschauen und sich vorstellen, dass die ganze Gemeinschaft durch ein Set von Idealen verbunden ist. Doch sind diese nicht explizit formuliert. Die Art, wie die Arbeit organisiert ist, liefert einen Anhaltspunkt, denn es scheint, als ob die Menschen den Drang hätten, ihre ganze Energie der Entwicklung einer Gemeinschaftsidee zu widmen. Das scheint die einzige Regel zu sein. Dass sie eine

LIAM GILLICK ist Künstler und lebt in London und New York.

separate Gruppe bilden, beschwört die Möglichkeit der Implosion der gesamten Gesellschaft herauf.

– Philippe Parreno¹⁾

Alles in Philippe Parrenos Werk ist an ein Gefühl politischer Verantwortung geknüpft. Damit meine ich keine didaktische Beweisführung für Eingeweihte. Es handelt sich um gesellschaftlich ausgerichtete Arbeiten, die in den Beziehungen zwischen Menschen und Gespenstern wurzeln – Gespenster aus der Vergangenheit und Zukunft, der Kontrolle und des Loslassens. Es ist ein permanenter sanfter Angriff auf institutionalisierte Strukturen in Kombination mit einer Reihe flüchtiger «Inhalte», die ebenfalls geeignet sind, den Stellenwert des Kunstwerks in der Gesellschaft – und ganz wichtig: für die Künstler selbst

– in Frage zu stellen und zu kritisieren. Der Ort des bedeutsamen Moments ist oft irgendwo zwischen der Struktur, der Wirkung und der Person im Raum angesiedelt. Häufig fiel das unbequeme Wort «nicht-kritik-fähig», aber auch das Wort «Bar». Der schwer greifbare Sinn des Werks war eingebettet in sein selbstkritisches Verweisen auf das, was kritisiert werden kann, und das Ausweichen ging bis zur Flucht an Orte, die sich in unserer Kultur zum Herumhängen, Reden und Vergessen anbieten.

Neue Kunst versus Moderne und ihre Vermächtnisse stellt dabei eine entscheidende Nebenhandlung dar. Die Frage, wie Kunst neu sein kann, stellt sich obligatorisch. Das heisst, Kunst sollte aufgreifen, was aktuell geschieht, worauf man in der Kultur im weiteren Sinn Bezug nimmt und was in ihr möglich ist. Fragmente werden umgekehrt und Momente in konkrete Formen verwandelt. Starre Strukturen werden als Gespenster dargestellt, die mit Zweifeln behaftet sind und Phantombilder von Macht, Begehren und Zwang aufblitzen lassen. Ein Ton auf dem Klavier und eine Schneeflocke sind eine neue Form von Werbung. Ein politisches Transparent und ein Kind werden zu einer neuen Art sich zu beschweren. Doch all dies geschieht ohne pädagogische Absicht im herkömmlichen Sinn. Es ist ein Angriff auf die Moderne, geht aber auch mit einem skeptischen Überdenken der postmodernen Prinzipien einher. Es sind Arbeiten, die in der Gegenwart wurzeln und kaum Spuren der Vergangenheit aufweisen. Doch wie es bei wirklich guten Arbeiten immer der Fall ist, verkörpern sie ein inhärentes kritisches Bewusstsein hinsichtlich der gegenwärtigen Kunstinstitutionen und dem Geschehen in der Vergangenheit. Normalerweise wäre das keine Überraschung, es sei denn, es würde zu einem konstanten Fingerzeig auf übermorgen. Zu einem stetigen Dialog. Einem Fragen anderer Leute. Einem andauernden Fragenstellen. Einem Neuerzählen von Geschichten und Entdeckungen durch das Kunstwerk. Einem Finden anderer Formen für diese Geschichten. Der Künstler als Übermittlungskanal, nicht zwischen Dingen und Menschen, sondern zwischen Ideen und ihrer Rezeption.

All das ist verbunden mit Philippes Entschlossenheit, mit Leuten zu arbeiten, mit denen die Zusammenarbeit schwierig ist. Dazu gehört auch, gegen



PHILIPPE PARRENO, SNOW DANCING, 1995,
installation view, Le Consortium, Dijon /
SCHNEETANZ, Installationsansicht.

den Wunsch anzukämpfen, die besten Ideen nur mit Freunden zu teilen, und stattdessen nach Vermittlungsweisen für Informationen zu suchen, die sich nicht festmachen lassen. Die Rückschlüsse eines Austauschs mit einem Architekten, Wissenschaftler oder Philosophen zu ziehen und jene Aspekte wegzulassen, die man niederschreiben oder lesen kann.

Philippe ist ständig in Bewegung. Das hat sich darauf ausgewirkt, wie die Leute ihn zu kontaktieren versuchen. Der Eindruck, dass er nicht wirklich lokalisierbar ist. Es gibt keinerlei Stabilität. Ein Gefühl des ständigen In-Bewegung-Seins und einer Unzufriedenheit über die den Künstlern traditionell zugewiesenen Arbeits- und Verhaltensweisen. Eine allgemeine und spezifische Agitation. Ein ständiges Wechseln von einer Szene in eine andere. Dann ein langer, intensiver Blick auf etwas Spezifisches. Vielleicht lässt sich deshalb in seinem Werk eine wachsende Hinwendung zum Kino beobachten. Wirklich Kino, nicht nur Kunst, die sich der Codes des Kinos bedient. Das hängt mit dem Gefühl zusammen, dass alles in einer Abfolge von Geschichten, Schwenks und Schnitten erzählt werden kann. Vorproduktion und Nachproduktion entpuppen sich als die dominanten Verfahren, selbst wenn der Film mit einem Regisseur gedreht wird. Daraus erwächst allmählich

ein Werkkorpus, das die Werte des Kinos ebenso attackiert, wie es uns zuvor schon unsere Gewissheiten in Sachen Kunst genommen hat. Es ist jedoch ein sehr vorsichtiger Ansatz, der in der kritischen künstlerischen Praxis eingebettet bleibt. Ein Weggehen, Zurückschauen, Zurücktreten und erneutes Weggehen. Hier wird eine kritische Methode erkennbar, die man als Storyboard bezeichnen könnte.

Parreno bezieht sich auf Kino und Fernsehen und begreift diese als Verständigungsbasis. Die Idee des Anknüpfens bei Kino und Fernsehen als Orten, die Leuten, die nicht so viel über Kunst nachdenken, einen Ausgangspunkt und Vergleichsmöglichkeiten bieten. In einem Grossteil der Werke gibt es Momente, in denen der Zugang zu Ideen über präzise Verweise auf Film- oder Fernsehmomente stattfindet, doch spiegelt sich dies nicht in der Technik oder in dem, was auf der Leinwand zu sehen ist. Kunst als permanente Testsendung, deren Thema sich der Künstler weder zu eigen macht noch reflektiert, sondern in eine andere Richtung lenkt.

1995 entstand SNOW DANCING (Schneetanz) – ein Buch und eine Art Event. Das Buch ging dem Anlass selbst voraus. Das Buch wurde Jack Wendler und mir über einige Tage hinweg in London «erzählt». Es handelte sich um eine typische strukturelle Verkehrung. Der Künstler spricht und der Verleger schreibt. Das Buch tritt als Beschreibung eines möglichen Ereignisses auf, weil es an einem bestimmten Punkt als Potenzial in der Gesellschaft verankert ist. Das Ereignis selbst sollte die vorausgeschickte Definition nicht ersetzen; beide sind miteinander verflochten. Das Skript und der «Film» sind eins. Sie verschmelzen und eines steht für das andere. SNOW DANCING war ein Testen von Themen, sowohl in der Art, wie es geschrieben wurde, als auch in der Art, wie es schliesslich vielfältige Gestalten annahm. Es war ein Szenario im Le Consortium in Dijon, wo spezifische Momente geplant und inszeniert wurden. Schilder verwiesen auf den Ort des Geschehens. Und die Leute kamen. Sie brauchten das Buch nicht um zu wissen, wie sie sich verhalten sollten. Sie fragten nicht nach Anweisungen, um zu begreifen, dass die Zeit gekommen sein könnte, sich Slogans in ihre Schuhsohlen schnitzen zu lassen. Das war der Schlüssel für das Ganze. Parreno sagte, es würde «etwas wie

ein philanthropisches Festival». Ich bin mir da nicht so sicher. SNOW DANCING war eine Möglichkeit, andere in einen Raum für zeitgenössische Kunst einzuladen und anzudeuten, dass sie wahrscheinlich bereits wussten, wie man die in einem dauernden Reformprozess befindlichen Codes der Kunst durchbrechen, stören, verletzen kann. Der Text beschrieb ein Potenzial und dieses Potenzial verwandelte sich in neue Formen des Austauschs. Wie die Dinge aussahen, war im Buch überdeterminiert und wurde im Raum voll ausgeschöpft. Doch was wirklich gesagt, aufgespart und diskutiert wurde, blieb das Privileg der Nutzer, Betrachter und Passanten. Das ist eine Art von Grosszügigkeit, die Partizipation nicht nur zu einem Angebot macht, sondern zu einem Recht; es ist eine Praxis, die ihren eigenen Möglichkeiten gegenüber ebenso skeptisch ist wie die Besucher aus Dijon, als sie sich wieder in der Nacht verloren.

Hinter dem gleichmässigen Licht steht eine Denkhaltung, die jedermann erlaubt, an diesem Fest gleichberechtigt teilzunehmen. Wenn Schatten vorherrschten, würde das den Eindruck des Geheimnisvollen verstärken. Einzelne Figuren und Teilnehmende würden sich deutlich abzeichnen.

– Philippe Parreno²⁾

Wir sind an einem Ort, der alle Eigenschaften hat, die es braucht, um eine Gemeinschaft zu bilden. Die Architektur ist wie ein T-Shirt, das man sich überziehen kann. Grosse T-Shirts, die von vielen Leuten gleichzeitig getragen werden. Ein Shirt voller Logos und dicht mit Slogans bedruckt.

«University of CALIFORNIA – Santa Cruz», «I'm with stupid» oder irgendein anderer Spruch, der die kollektiven Sehnsüchte der Stadt bekräftigt. Es wurden verschiedene Grössen angefertigt, die fünf, zehn oder fünfzehn Leuten Platz bieten. Die grösste Variante trägt den Slogan «I'm with stupid». Die Leute sind unter diesen grossen T-Shirts vereint und bewegen sich als Einheit durch den Raum.

– Philippe Parreno³⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Philippe Parreno, *Snow Dancing*, hrsg. v. Liam Gillick und Jack Wendler, GW Press Ltd., London 1995, unpaginiert (alle Zitate aus dem Engl. übers.).

2) Ebenda.

3) Ebenda.

EDITION FOR PARKETT 86

PHILIPPE PARRENO

COLLABORATION, PARKETT #86, 2009

Single pages from a notebook into which the artist hand-wrote and annotated all of the texts on his work that were commissioned for this Parkett issue.

Black ink on Arches, 16 1/2 x 11 3/4", framed.

Edition of 27/V, each unique.

Vom Künstler handgeschriebener Text, der in Parkett veröffentlichten Beiträge über sein Werk, Vorder- und Rückseite auf grossformatigem Papier, mit Anmerkungen.

Schwarze Tinte auf Arches, 42 x 29,7 cm, gerahmt.

Auflage 27/V, Unikate.

Paris le 30 Juin 1969


Mon Philippe,


Après quelques hésitations, j'ai finalement
 décidé d'écrire à texte sans la forme
 d'une lettre. Non pour refaire une
 courtoisie ou une intimité entre nous
 (je me t'ai remémoré qu'une seule fois
 brièvement dans ton bureau) mais plutôt
 que de raconter et de dire à la
 première personne les émotions (inattendues)
 que j'ai ressenties pendant la projection
 de 2 de tes films: un roman du 21^e siècle


J'ai un déjà ancien ZIDANE, quel tu es
 réalisée avec Douglas Gordon, l'autre
 plus récent d'un 1968 décaint à
 Beauvoir ton de ta nouvelle et récente
 exposition.

J'attends beaucoup de Zidane, un patriot
 du 21^e siècle. Possions de cinéma

Philippe

et de fait depuis l'adoption, marquée
 autant par Michel Platini, Maxime
 Bossis ou Henri Michel que par le
 film de John Carpenter, George Romero ou
 Brian de Palma, j'ai attendu la sortie de
 ton film impatientement, attendant qu'il
 allait constituer le trait d'union idéal
 entre mes deux passions me vengeant au
 passage de "Escape to Victory", "A mort
 l'arbitre" et toute la précédente films
 impolables, ayant tenté de filmer un
 match de foot 

Zidane en temps réel.
 17 caméras focalisées sur le joueur.
 Idée simple, idée générale. Dans un
 entretien, tu étais comme vaincu d'impatience
 une pléiade de Passoni sur la
 nécessité de multiplier les points de vue
 unique sur l'événement 

la caméra me proposant à un moment le
 contre-champs qui avait permis, part. 

Philippe

Front / Vorderseite

Back / Rückseite

14 The broader culture. Frequently we have
 a sense of the way that things are done
 that may be different from the way that
 they are done in our own culture. It is
 often in the way that things are done
 that we see the most striking differences.
 The way that things are done is often
 a reflection of the way that things are
 done in our own culture. It is often in
 the way that things are done that we
 see the most striking differences. The
 way that things are done is often a
 reflection of the way that things are
 done in our own culture. It is often in
 the way that things are done that we
 see the most striking differences.

15 The way that things are done is often
 a reflection of the way that things are
 done in our own culture. It is often in
 the way that things are done that we
 see the most striking differences. The
 way that things are done is often a
 reflection of the way that things are
 done in our own culture. It is often in
 the way that things are done that we
 see the most striking differences. The
 way that things are done is often a
 reflection of the way that things are
 done in our own culture. It is often in
 the way that things are done that we
 see the most striking differences.


16 

Single and several lessons suggested
 and mentioned. Various glasses
 of light on the face and the
 reflection surface, and finally from
 a "great field of vision" - an
 unusual, beautiful scene.

The feeling of surprise and the
 the part of one of one on
 picture. They come from a field
 of intensity, which is not from
 common sense, but from the
 actual.

The scene is not what the first
 of the scene. But it's clearly not what
 it's about. It's about the part of
 it's about.

17 The way that things are done is often
 a reflection of the way that things are
 done in our own culture. It is often in
 the way that things are done that we
 see the most striking differences. The
 way that things are done is often a
 reflection of the way that things are
 done in our own culture. It is often in
 the way that things are done that we
 see the most striking differences. The
 way that things are done is often a
 reflection of the way that things are
 done in our own culture. It is often in
 the way that things are done that we
 see the most striking differences.



The first collaboration with John Baldessari dates back 18 years. Celebrating 25 years of *Parkett* gives us a welcome opportunity to express our delight in the numerous exhibitions currently devoted to this artist's clear, serene and complex oeuvre. The other collaborative artists in this issue, Carol Bove, Josiah McElheny, and Philippe Parreno, share a predilection for impoundables; they work with the unfathomable, the spaces in between and the immaterial, consistently probing the potential of "as if."

Es ist 18 Jahre her seit der ersten Collaboration mit John Baldessari. Das 25-jährige *Parkett*-Jubiläum ist auch ein Anlass sich zu freuen über die zahlreichen Ausstellungen, die diesem klaren, heiteren und komplexen Werk gegenwärtig gewidmet werden. Die Collaboration mit Carol Bove, Josiah McElheny und Philippe Parreno in dieser Ausgabe vereinigt Künstler, die mit Stimmungen, mit dem Unfassbaren, dem Dazwischen, dem Immateriellen arbeiten und sich den Anklängen, einem Als-ob widmen.

John Baldessari

James Welling
Rainer Fuchs
Alexander van Grevenstein

Carol Bove

Philip Smith
Martin Herbert
Bettina Funcke

Josiah McElheny

Tom McDonough
Lynne Cooke
Branden W. Joseph

Philippe Parreno

Liam Gillick
Zoe Stillpass
Hans Ulrich Obrist
Luc Lagier

Jay Sanders & John Knight

Francesco Bonami & Benjamin H.D. Buchloh

Les Infos du Paradis Mark von Schlegell



www.parkettart.com