



利亚姆·吉利克，纽约凯西卡·普兰画廊展出的装置作品，作品包括轨迹平台（红色）、消逝平台（浅蓝色）、必需平台（黄色）、差异化平台（橙色）以及波动屏幕（后墙），均采用阳极氧化铝和不透明树脂玻璃制成（Liam Gillick, installation view at Casey Kaplan Gallery, New York, with TRAJECTORY PLATFORM (red), LAPSE PLATFORM (light blue), NECESSITY PLATFORM (yellow), DIFFERENTIAL PLATFORM (orange), and FLUCTUATION SCREEN (back wall), all anodized aluminum and opaque Plexiglas, 2000) ERMA ESTWICK | 摄

利亚姆·吉利克—— “关于辩论的辩论”

在解说自己的艺术创作或描述作品中的某些元素时，利亚姆·吉利克 (Liam Gillick) 最常用的一个词就是“平行”——即平行的结构、平行的个体、平行的史学家、平行的旅程以及与艺术创作相平行的各种活动。在这些语境中，“平行”一词的字面意义似乎显而易见，但若相对于吉利克的艺术实践所构成的整体来看，这个词的意味就不甚明了了。为了便于理解，首先最好了解一下“平行”一词最初是如何引入艺术语境的，又是如何用于定义新的艺术实践类型的。塞尚曾将其绘画创作定义成是一种“与自然平行”的行为，从而颠覆了传统意义上“模仿自然”这一概念下的整个思想体系。艺术活动已不再是单纯地模仿自然，而是超乎于自然之外，进而在艺术层面上分析艺术本身。那什么又是与艺术平行的活动呢？这种超脱状态是为了从艺术层面分析艺术本身吗？还是立足相应层面来分析某种特定情境（社会、历史、经济等层面）？此类平行活动或结构所追求的是触及特定情形之外的层面吗？这种活动或结构是通过时空跳跃与特定情境联系起来的，那么它所展现的是不是只是这种情境所固有的潜在力量？平行之中包含着一种奇特

格雷戈尔·斯滕利奇是德累斯顿造型艺术学院 (Hochschule für bildende Künste Dresden) 20 世纪艺术史的教授，现居柏林，主攻当代艺术研究。他是本年度《年轮》(Jahresring) 杂志的编辑，本期主题是“另类艺术 - 另类影院” (Eine andere Kunst - ein anderes Kino)。该选集的英文版本由 MIT 出版。

的循环，它贯穿那些素来自独立且互不相同的领域，在其中层层递进产生反馈。

吉利克以记者、建筑师、设计师等身份开展活动，且均与艺术平行，他的“假设” (What If?) 情节和他在文学作品中呈现的时空跳跃（他的小说《伊拉斯谟迟到了，美妙的伊布卡！》 (Erasmus Is Late, the musical Ibuka!, 1995) 和《大会议中心》 (Big Conference Centre) 就是如此) 都是以不同的方式设定上述的动态循环。在《伊拉斯谟迟到了，美妙的伊布卡！》一书中，吉利克把形形色色的人物集中在一起，共同前往伦敦伊拉斯谟·达尔文 (Erasmus Darwin) (查尔斯·达尔文的哥哥) 的家中参加自由思想家晚宴，这些客人有的来自 20 世纪，有的则来自开放的 18 世纪。晚宴发生在 1810 年到 1997 年的时间跨度内，这段时间恰好介于史上“暴徒被重新界定为工人”¹⁾ 前夕和 1995 年开始写作该书之间。因而产生了一种假设的平行性和统一的方向性，其中 1810 年的情形代表着“当下情形的根源”。但“根源”这个词并非指代与未知的可能性相呼应的历史开端，而是指代 1810 年错过的一个时机，这个时机如幻痛一般于 1995 年死灰复燃。从明日起，马克思主义将成为历史的必然，权力将告别这些宣扬自由思想的宴会宾客，从此掌握在劳动人民正义的手中。”²⁾ 这是“推动前马克思主义共和革命”的最后一次机会，这是自由思想者的革命。其基础就在于间接革命力量的诞生，这种力量的源头就是辩论，即自由的思想交流。这是一场关于辩论的辩论，同时也关乎辩论蕴



利亚姆·吉利克，《修订版/二十二层的墙面设计》，采用棕色和橙色丙烯酸涂料、阳极氧化铝、树脂玻璃、线缆、配件等材料，修订版”，法国尼斯阿尔松别墅，法国尼斯阿尔松别墅（Liam Gillick, *Revision/22nd Floor Wall Design*, brown and orange acrylic based paint, anodized aluminum, Plexiglas, cables, fittings, Revision”, Villa Arson, Nice, 1998）

藏的潜势，以及这种潜势的共享共用性。吉利克在《伊拉斯谟迟到了，美妙的伊布卡！》一书的前言中这样描述此种情形：

客人们尚未接受当晚事件蕴藏的趋势。但是我们其他人已经亲眼目睹了一些十分特别的事情。那是一场关于辩论的辩论，试图跨越时间、对潜在趋势加以重构。”对吉利克来说，关于辩论的辩论”这一理念能够让他同时探讨当前形势得以形成的历史前提和这种情形所固有的内在趋势。在这里，辩论的基础是自我超脱，同时你可以清楚地看到，一旦性质流于单纯，辩论就会陷入危险不明的境地。因此，既要让观众明白其本身

发展演变的条件，又要使之了解辩论能够衍生出哪些意义。受众当中并不存在共同遵守基本信条的基础。关于辩论的辩论可能意在为“共同行动”这一设想创造必要的前提，但这一目标很可能无法实现。参与其中的人不得不依靠自己，煞费苦心地去否定自己对这种情形所感到的不安。这不仅不是关于辩论的辩论”，而且还破坏了局面，这种辩论反而是通过其最终结果而得以反映的。

吉利克安排自由思想者晚餐的场景并不代表一种乌托邦式的理想，而是旨在质疑这种理想，并藉此以批判的眼光来看待

现状。促使温和左派出现和 20 世纪后期民主市场经济蓬勃崛起的条件”是以自由思潮失败为前提的，但同时，这些条件也为内化倾向、腐朽堕落和自由思潮理想的褪色埋下了伏笔。³⁾从历史、戏剧的角度而言，这种失败从未真正发生过，反而被视为有待开发的潜势。通过对这种尚未开发的潜势进行戏剧化，并将其构建成一种历史的空白，吉利克鼓动观众自己填补这一空白，所用的资料就是他们从自己的历史情境中了解到的东西，以及他们从那些 20 世纪的宴会宾客、各种各样的小用具（如随身听）和整体布景中得出的线索和推断。

吉利克就是以这种方式构筑并重现了制度上的空白及真空区，也就是说制度的运作模式十分含混，而且显然没能实现其历史主张或政治意义。自由思想者晚宴的宾客以及他的小说《大会议中心》所体现的都是这种制度，但它采取了“戏剧性缺席”的叙事策略，以便读者领会其深层思想。在《伊拉斯谟迟到了，美妙的伊布卡！》一书中，作为中心人物的晚宴主人根本没回家；《大会议中心》开篇便是某人从一栋大楼的二十二层跳下自杀；电影《麦克纳马拉》（*McNamara*）则围绕总统约翰·F·肯尼迪（John F. Kennedy）的缺席展开情节。但是，上述缺席并没有着重渲染，因为每个人都当做根本无人缺席一样若无其事。在某种程度上，晚宴客人有机会与伊拉斯谟交流，而其实后者吸食鸦片后正在伦敦城里闲逛；在《大会议中心》中，基于各种事件集合交汇的前提，死去的人物在随后的叙述中又重新露面。只有领悟到这些，才能真正体验戏剧效果。我们的注意力也由此投向了实现这种效果的条件之上。

这种制度代表了一种间接的权力主张，但无人知道这种主张源自何处，也无人认为参与其中的人对这种力量的壮大发挥了任何作用。中心人物没有（或仅仅是昙花一现般）出现在辩论发生的地方。他们显然都身处他处——伦敦的街道和商场、国会大厦的地下秘道、城市边缘或市区以外以及国家公园附近的乡村等等。关于辩论的辩论”受一种离心力的支配，这种力量阻止了辩论的真实发生。因此观众的注意力被吸引到正式与非正式场所之间的地带，也就是中心和外围之间、公共陈述和个人退避策略之间，在这些地带，辩论本身土崩瓦解，其潜势以一种难以捉摸的方式得到重组，借以达到其他目的。从外部来看仿佛“一切如常”，但在表象背后，这种辩论却成为了各种因缘巧合的奥秘所在，而且与之遥相呼应，二者之间的相互关系仍维系在假设的基础上。

吉利克没有关注权力中心，而关注了那些对权力中心具有重大意义的事物。表面上，这些结构和过程是为了将权力充分集中

在这一中心地带，吉利克在小说中虚构的一个情节便体现了这一点——约翰·F·肯尼迪内阁的前国防部长罗伯特·麦克纳马拉（Robert McNamara）和兰德公司的赫尔曼·卡恩达成合作。同时，这种自觉意图的表面性恰恰就在我们的眼前破灭，并显示出其内动力，以及专为强调这种公开意图而拟定的过程中所存在的自我指涉性。中间地带和背景由此浮出水面，其中的所有事物和计划都存在一种虚拟状态。权力的中心也许能够界定相关条件，但与此有关的中间地带和背景则形成了一个持久的“假设”情境，这个场景承载的是对不远的将来所做的思索，这种思索对于权力中心具有重要意义，但并不是以此为核心。

吉利克不仅在他的小说中设计了这些场景，还研究出了为以后续写做准备的对策，那就是从美学角度来展示这些场景的特定方面。吉利克不仅在小说中探讨了这种场景，而且还在小说写作的准备期间及完成后摸索出了多种美学策略，用以反映这一场景的具体特点。他运用的不是插图，而是美学结构或审美干预，其主题涉及到心理历程，而心理历程反过来又为这些策略创造了实践的可能，与此同时，他的策略也在小说的叙事背景中得以表现。因此，这些结构和干预的受众便能将自己设想成小说中的虚拟人物，或者反过来，让小说人物成为虚拟的受众。他们会不自觉地与此类结构与干预建立一种个人化的关系，从而探寻其中的潜力。

吉利克的《讨论岛屿》（*Discussion Islands*）具体而言就是对表现形式、材料及如何搭配的选择，以及它们与建筑元素的关联——这些都显示出与极简艺术的密切关系，其中的迷惑性也显而易见。他的装置艺术则更加纤巧、更加错综复杂，而且并不十分契合“能造成强烈的完形印象的形式”（罗伯特·莫里斯 Robert Morris），也没有通过连续重复带来长期的令观众体验到存在感和方位感的影响。恰恰相反，他的作品则往往是对人造结构所固有的微妙可能性作出响应。

一般来说，从小说的标题便可联想到小说中的事件，如小说《大会平台平台》（*Big Conference Platform Platform*, 1998）。附加声明中更加准确的特征描述通常会显示出作者对待可能性问题的心理倾向：相对于其他平台，讨论平台可能会被视作一个相对中立化的控制结构，同时也指定了一片可为自由思想提供开放性架构的空间。”⁴⁾值得关注的是，吉利克找到了具有这种空间的“控制结构”。自由思想因而与计划、策略、影响范围和控制方面等思路发生了密不可分的联系，所谓“控制”既可以是对他者实施控制，也可以是保护自己免受控制。他的平台所营造并构筑而成的空间能够激发思考，思考

利亚姆·吉利克 (Liam Gillick)

的内容也包括这种思考模式本身。

虽然作品远远脱离了极简艺术，但将二者加以比较还是颇有裨益的，因为与极简主义语汇之间貌似微不足道的差别实际上展现了多种艺术手法之间微妙的差异。1970年，卡尔·安德烈 (Carl Andre) 曾宣称，“我以科学的观点看待未来，以诗意的观点看待现在。这不是真正的变革：变革应该是以科学的观点看待现在，以诗意的观点看待未来……如果我们不想成为未来的诗人和变革者，就必须成为现在的科学家。我认为我的工作延续了俄国革命艺术家塔特林 (Tatlin) 和罗钦可 (Rodchenko) 的传统。”⁵⁾ 但是在《伊拉斯谟迟到了，美妙的伊布卡!》一书中，吉利克特意提到了一个“暴徒被重新界定为工人之前”的历史时刻。对过去历史的参照旨在理清话语和体验的现有因素。不管是以诗意的观点了解现在，还是以科学和革命的方式看待未来，两者之中都已不存在乌托邦式的潜势。因此，思考现在和未来必然要服从于不同的、后乌托邦式的前提。这种革命力量发扬了科学的冷静态度，并让位于“大会议中心”以及对潜在性、策略、计划和控制的可能性所作的灵活思考。同时，体验的诗意化也让位于对设计和展示形式的个人化处理，因而可以激发、影响并从美学上表现这种思考。当前的关注焦点既不在于现在，也不在于遥远的未来，而是在于“不远”的将来，并且与“现在”呈现出直接而又分散的联系。吉利克设计的平台“铝质框架中的树脂玻璃板”没有遵循重力原则，而是平铺在地面上，就像安德烈 (Andre) 的金属板地毯，观众可以踏足其上。不，确切地说这些平台是从天花板上悬吊下来，并与地面平行，因此观众必须转头仰望才能看到平台及其安装方式。打造箱式墙体结构时，他采用了树脂玻璃、多层板、松木和铝等材料，就像唐纳德·贾德 (Donald Judd) 之前做过的一样。然而这一切充斥着神秘莫测和躁动不安的不确定性，观众对自己身处何处感到迷茫。从其形式上的刚性和工业设计来看，贾德的艺术阐释了“权力”、“特异性”以及“整体性”的修辞含义，充当其背景的价值观念与越战前美国的傲慢态度存在着千丝万缕的联系。这并不意味着可以用这些价值观念来判断贾德的艺术，也不代表可以依赖这些观念的衍生物来界定他的艺术，但是这有助于我们理解一点，那就是吉利克极力避免用此类价值观念来衬托背景，他选择在其装置作品、小说及影片中昭示这些价值观念的潜在影响将长期存续。而所谓的潜在影响也就是其模糊含糊的体制框架。他以这种方式将“被容纳的容器”这一极简艺术概念转换为“关于辩论的辩论”概念，这是在辩论的层面上对辩论本身进行的个



人化分析，其中既涉及了其历史前提和“假设”场景，也指涉了其不远的将来。

吉利克并没有从解释说明的角度将“关于辩论的辩论”假象成普通的表述，也没有为了劝导或说服他人而将其视为通篇修辞论调的论点交流，而是从美学视角表现了其纯粹的潜在性及影响，如果没有分支众多、复杂深奥的结构框架，这一切简直就是天方夜谭。这种表现形式大约是基于“思想的历史共鸣”。(选自《PARKETT》第61期)



利亚姆·吉利克，《讨论岛屿退避平台》，氧化铝和树脂玻璃、线缆、配件，第十届卡塞尔文献展 (Liam Gillick, *Discussion Island Resignation Platform*, anodized aluminum and Plexiglas, cables, fittings, Documenta X, Kassel, Montagezubehör, 1997)

- 1) 除另有说明外，引语全部出自利亚姆·吉利克，《伊布卡!》(Ibuka!)，尼古拉斯·夏夫豪森 (Nicolaus Schafhausen) 编辑，斯图加特艺术之家 (Künstlerhaus Stuttgart)，1995年，第4页。
- 2) 同上，第26页
- 3) 参考：莱因哈德·科塞勒克 (Reinhart Koselleck)，《批评与危机：病态市民世界起源的研究》(Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt)，法兰克福 a.M.: 苏尔坎普 (Suhrkamp)，1973年
- 4) 苏珊·根斯海默尔 (Susanne Gaensheimer) 和尼古拉斯·夏夫豪森编辑，《利亚姆·吉利克》，科隆：奥克塔 (Oktagon) 出版社，2000年，第82页
- 5) 威洛比·夏普 (Willoughby Sharp)，“卡尔·安德烈” (Carl Andre)：《雪崩》杂志 (Avalanche) 1号刊，1970年秋，第18-27页。