

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

Artikel: Rirkrit Tiravanija : en route

Autor: Flood, Richard / Steiner, Rochelle / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680662>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

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

RICHARD FLOOD · ROCHELLE STEINER

EN ROUTE

When I was nineteen years old I left Thailand and went to Canada. At that point, I left high school thinking I would go into photojournalism because I enjoyed the idea of being mobile and traveling a lot. I wanted to see everything, and this was a situation that could put me there. I wasn't really ever interested in making a lot of money; I just wanted to get by. But I wanted to see everything.

Rirkrit Tiravanija, March 16, 1995

In November 1994, the Walker Art Center invited Rirkrit Tiravanija to Minneapolis to see if he would be interested in collaborating on an exhibition with Hans Accola, a Minneapolis-based artist. Between accepting the project via phone from Berlin, and the opening of the exhibition in March 1995, Tiravanija's travel schedule was as follows:

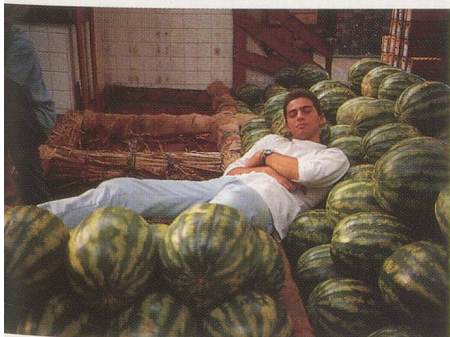
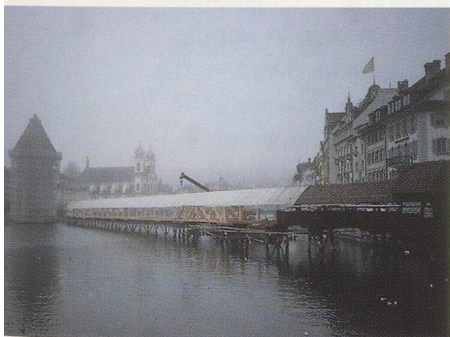
October 30–November 8, 1994: Berlin November 9–12, 1994: Cologne
November 16–17, 1994: Basel December 5–15, 1994: Madrid January
5–7, 1995: Minneapolis February 5–7, 1995: London February 8,
1995: Berlin February 9, 1995: Hamburg February 10–16, 1995:
Berlin February 17–March 1, 1995: Johannesburg March 1, 1995:
London March 14–21, 1995: Minneapolis

Art has many different levels and you have to make your own level. You have to decide where you want to be, and then just go for that. It doesn't have to do with anything else in the world. Just yourself. You get there, and maybe nobody sees it, but you get there. It is, at least as I think of it, a spiritual thing.

Rirkrit Tiravanija, March 16, 1995

ROCHELLE STEINER is a writer living in Minneapolis and a curator at Walker Art Center. She co-curated "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija" with Richard Flood.

RICHARD FLOOD is Chief Curator at the Walker Art Center in Minneapolis.



Hermann Hesse could have saved himself an enormous amount of soul-searching on his "Eastern" novel, *Siddharta*, if he had simply had the opportunity of working on an exhibition with Rirkrit Tiravanija. The struggles endured by Hesse's protagonist to achieve an understanding that "life is a river" could have, under Rirkrit's tutelage, resulted in a gentle, occasionally soulful comedy of manners. From the artist's first visit to Minneapolis, the pace was set at a leisurely trot. He took some quality time to get to know his project collaborator, Hans Accola, and to be moved compliantly from an ice-fishing community on Lake Minnetonka to a warehouse district on the shores of the Mississippi to the irredeemably awful Camp Snoopy in the heart of The Mall of America. Every experience on that first visit seemed equivalent in terms of an unvaryingly steady pulse rate. After his departure, certain areas of concentration emerged through faxes and phone calls. He was curious about the continuation of a business called "North Star Blanket Company," the name of which he had seen engraved on an abandoned building. He wanted to know if any furniture remained from a gallery configuration pictured in Kathy Halbreich's office. He wanted to know more about the story cloths¹⁾ produced by members of St. Paul's Hmong refugee population. Very gently, but consistently, tasks were assigned to those of us who remained behind, and decisions were made concerning the configuration of the gallery in which he would be working. Blankets, it became clear, would play a part in the installation. Temporary walls, built for a previous exhibition, were to remain in place. Asian grocery stores would need to be accessed.

The rhythm was gentle but progressive. When his return was unexpectedly delayed by last-minute demands occasioned by his installation in the Whitney Biennial, the situation remained calm. Arriving days behind his planned arrival did not heighten the flow of adrenalin. A drive south to a blanket factory, a shopping expedition to a camping supply store, treasure hunts through the bowels of the museum—all were accorded the same importance and, when they resulted in a successful acquisition, received the same expression of pleasure. The liberation of a Dan Flavin sculpture from the permanent collection was met with a smile of contentment no different from one occasioned by a discovery of embroidered pillows in the home of a Hmong woman. By the time his five days of seemingly improvisational installation were up, Rirkrit had made two video tapes, found two couches from the original early 1970s arrangement of the gallery, erected a camp site, created a meditation chamber, and proved a nimble, generous collaborator to Hans Accola. He also managed to curate an exhibition within the installation which featured an unlikely but effective mix of work by local photographer Wing Young Huie, Ellsworth Kelly, Hmong embroiderers, design classics by George Nelson, and, of course, Dan Flavin. It would be cavalier not to mention that he also found time for a roller-coaster ride at Camp Snoopy. Is it art? Of course. Is it life? Definitely: After all, what is life if not a river?

Richard Flood

Stages / Stationen: Gibraltar, 1983; Bangkok (Election / Wahlen), 1992; Paris, 1993; Lucerne / Luzern, 1993; São Paulo, 1994. (PHOTOS: RIRKRIT TIRAVANIJIA)

*It's a very important part of my work to get driven
around and feel things out and listen to what people say.*

When they're driving they often tell you everything.

Rirkrit Tiravanija, March 19, 1995

Following are excerpts from a conversation with Rirkrit Tiravanija which took place, for the most part, en route as we prepared for his installation UNTITLED, 1995 (BACK OF POSTCARD READS:). This work is part of Walker Art Center's "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija," 1995).

RIRKRIT TIRAVANIJIA: I saw a stove that had the brand name *Beauty* written on it in the window of a store on the Bowery for about a year, and I kept saying, that's the perfect object. If I had to get an object which had everything in it that I needed it would be this stove. Then I got a grant, so I went and bought it. It was actually overpriced.

ROCHELLE STEINER: *With your cooking pieces, nothing is ever thrown away, right? The remains are put into tupperware containers.*

RT: Yes, in a way it's a kind of archeology or something, and at the same time it's about not wasting anything. There's this kind of economy of not throwing things away, as much as it's not that important either to be keeping things. There are two things going on. I think partly it's about not wasting things, but then if you don't make too much then you don't have to keep it... I think one of the good things about art is that it's a place where you can store all the garbage, you know, all the refuse. We briefly talked about this at the "garbage" show.²⁾ It was ironic to think about putting all the garbage in the museum; then we wouldn't have to make landfills.

RS: *We'd just have to make bigger art storage.*

RT: Yeah (*laughing*), just make more art museums.

RS: *It seems like there has been a shift in your work from the first cooking pieces, which were useful at the moment that you ate something but then became garbage. Now the things you're making are useful in the gallery, and then can be used in your house or in whatever situation you take them to.*

RT: Right, it can always be used. The first food piece was really a process piece. In a way it has always been a process. It may be the same thing now—I may be cooking again—but it has changed. The first things were just objects sitting on pedestals, not even pretending to be anything, but it was already quite different from most art in terms of one's relationship to looking at it and dealing with it.

Later I made *Pad Thai* and put it into a vitrine. After the end of the show it was taken out of the case and stored away. Everything was kept.

RS: *That work was recently sold, wasn't it?*

RT: Yes. I made it and put it in storage until two months ago... I never thought about having to sell my work, or that someone would buy it... As time passed I said, look, if somebody wants this thing, the only way to have any relationship to it is to redo it, which means to re-make the meal and put it back into the vitrine.

RS: *With the old remains?*

RT: Yes, the old things and the new things together. Basically I started to make things so that people would have to use them, which means if you want to buy something then you have to use it. It doesn't have to be all the time. It's not meant to be put out with other sculpture or like another relic and looked at, but you have to use it. I found that was the best solution to my contradiction in terms of making things and not making things. Or trying to make less things, but more useful things or more useful relationships.

My feeling has always been that everyone makes a work—including the people who take it to re-use it. When I say re-use it, I just mean use it. You don't have to make it look exactly how it was. It's more a matter of spirit. And if you can understand that, then you don't have to worry about how it works. It just comes back together.

RS: *How has it been working at the Walker so far?*

RT: I find it interesting to work with a museum, and in this situation where the museum is actually opening itself up. But at the same time it's very institutional. You still have to take everything down to the basement and have it inspected, even though they know it doesn't have to be.

RS: *It was funny to see you looking at your backpack (WITHOUT TITLE, 1993 [Rucksack Installation], ed: 6) in art storage and accounting for its contents with the registrar.*

RT: I know (*laughing*). But it really should be used. Richard Flood and Kathy Halbreich should just put it on their backs and walk out into the garden and make a meal with it. I think even the person who I made the edition with, who I spend a lot of time with, still can't come to terms with the idea that for me it's the dirt, and it's the fingerprints, and it's the drip, and it's the thing falling apart that makes it much more valuable than it being kept and preserved—it has to have a life, or has to have a history for it to become something. It's because all of these people have touched it and used it that it becomes animated. Essentially all the marks are the recording of its life... which is something museums try to fight. It's like Fluxus being completely contained and completely preserved. It undermines everything they were undermining. You have to think about how to undermine the situation before it undermines you.

RS: *But you're working in conditions that want to preserve what you do just because of what it is—because it's art. And because it's art, you're not supposed to touch it. You're asking people to do the exact opposite of what we tell them to do in the museum. You're saying: you can touch it, you can eat in here, you can drink in here, you can come and sleep in here...*

RT: Right. I think one has to investigate what the reasons are behind things being handled, and things not being handled. I think it's a big barrier for people to break to walk over a Carl Andre piece. And to be able to break that barrier lets you get somewhere further than just standing and looking at it from a distance. Maybe museums have to break that barrier at some point

and find other ways of dealing with art... There are things that are made to be looked at, and then there are other things that require more than just looking and walking around them.

RS: *What do you think is forcing that shift from just looking at art?*

RT: I think we are coming to the end of the century and we've been dealing with art in a dimension that we've gone past. We're going to be dealing with things in the future in a completely different dimension, which is basically virtual. I think art will be very important in the future, but it will have to operate in a very different space than it has and does.

RS: *Do you think about technology and about the internet?*

RT: I think about it all the time. I think about the reasons to have it, and how one can function with it, and how useful it is. To leave your body is an important thing, but at the same time you're still being controlled by something else. Art is a place where you can leave things at your own will.

RS: *We're thinking a lot about the Internet and virtual reality at Walker—how it's changing the way we communicate with other people, what it gives us and what its limitations are. I think there are fears on one end...*

RT: I don't think one should have fear. I'm not afraid...

RS: *I think there are technical questions about reproduction rights and...*

RT: But the whole thing about developing these ideas was really to leave those kinds of relationships to the body... In the end it becomes about some kind of possession, so I think people are afraid of a certain kind of loss of privacy, a certain kind of loss of...

RS: ... ownership.

RT: Right. There are important things about that, but at the same time, that's not even an issue I have to think about. The internet is interesting in the sense that it gives you the idea that you can communicate with an endless number of people. But on the other hand, how real that experience is has to be figured out. There has to be some limit. There are still drinks to be had at the bar, and people to get drunk with, which is an experience you can't get on the Internet.



RIRKRIT TIRAVANIJJA, UNTITLED (BACK OF POSTCARD READS.), 1995, *Installation view*, "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija" / OHNE TITEL (AUF DER RÜCK-SEITE DER POSTKARTE STEHT.), während der Ausstellung «Economies: Hans Accola und Rirkrit Tiravanija.» (PHOTOS: ERIC MORTENSON, WALKER ART CENTER)

RS: *People think it gives you so much, but they don't necessarily consider what it takes away.*

RT: One has to realize that the thinking process is different too because to have live conversation, to have to stand there and talk and respond to somebody about what's going on, brings a completely different relationship than just sitting there having time to read, think, and then write something back. One is always asking about your own voice. It's important to keep that relationship to voice...

RS: *So, do you have Internet at home?*

RT: No, I don't even have a computer... The more you have, the more you end up having to be hooked up. And the more you're hooked up, the more you have to hook up... In the end I'm more interested in roaming the world... I think it's interesting to physically go to places, to put yourself in this little metal thing and shoot yourself through space and time, and then physically be some place with different smells, different...

RS: *Would you have a destination?*

RT: No (*laughing*), I would just land wherever.

RS: *I've been thinking about the importance of windows in the piece you're making for the Walker. These were also important in the installation you did for "Real Time" at the ICA, London (1993). In what sense are they about wanting to be outside?*

RT: It's always about being outside. Art, in a way, is about that relationship. For me there is always another place, another condition, another situation.

RS: *But it's not always a geographical place.*

RT: No. In the work there are distances everywhere. In a sense it's about relationships to time and place, and where you are.

RS: *The idea of space and place comes through clearly in your work, but what about time?*

RT: The video I'm making is about a relationship to the idea of real time. I have great reluctance to turn off the camera. If I could, I would just keep the camera on the whole time and just let it run until whenever it had to end. So you get everything. In a certain sense you can't quite do that, but it does give you that sense of a completely different kind of time. I think that's interesting

now: It's the kind of space and time people were working with in the 1970s. Chantal Akerman worked with real time. I used to think that there was some kind of problem with that, and I always thought I would never do it. I like Godard, I like jump cuts, I like that kind of rupture where you realize there is some kind of change going on.

RS: *But in your work there's both.*

RT: Right. That's it. I look at time in terms of both those relationships. But ultimately the experience comes through your own relationship with things. I think making this kind of video, making this kind of time, is about the time we're in. I think in a certain sense we have to slow down. As much as we're going fast forward on this Internet screen, one also needs to be able to reflect.

The mundane should be considered in some way. For me it's like walking by something that you hardly notice, but then it stays in your head. In this way, everything is a part of the work. Everything informs the work. Driving the truck, that's part of it. I see everything as being total.

For a short time we drive on in silence.

RT: I always like to go to the airport. Maybe it's just like going to another place in a sense, because it smells different, it sounds different. It's kind of a place outside of a place. When I was in high school in Thailand we would go to the airport at 5 a.m. There was this coffee shop up on top of the building with big windows that looked out to the airport and the fields, and you could see the planes just starting to come in. It's great to watch the airplanes land and take off.

As we approach the Minneapolis/St. Paul airport, a plane is coming in for a landing right overhead.

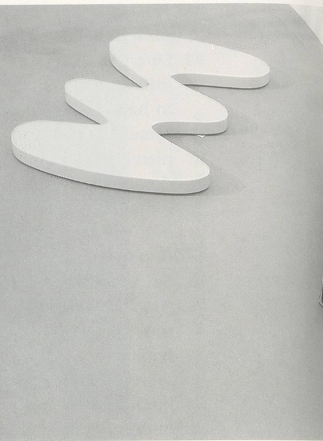
RT: Whoa, look at that! Geepers. My God. That's great! The first time I came to Minneapolis, that's how we landed. I should have a camera standing there. It's such an amazing thing to see planes flying and landing. It's so huge. My God, that's beauty...

1) Story cloths are embroidered and appliqué pictorial narratives depicting events in the lives of Hmong refugees.

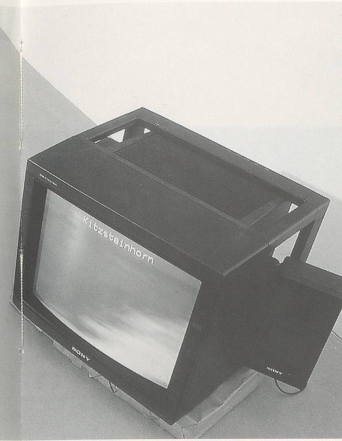
2) "Garbage!" Thread Waxing Space, New York City, 1995.



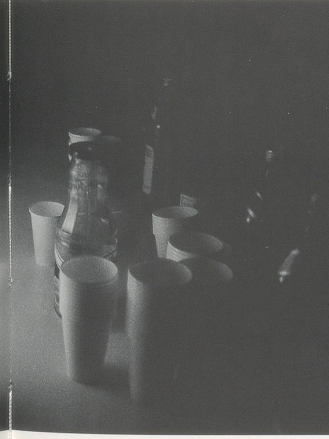
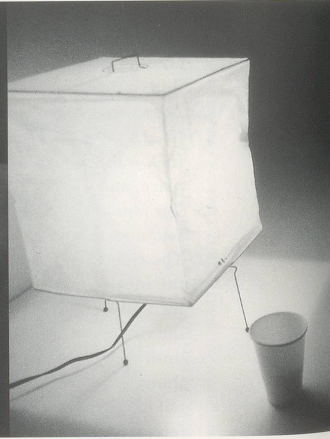
RIRKRIT TIRAVANIIJA, UNTITLED
(CAFÉ DEUTSCHLAND), 1993, installation instruction
and certificate, framed, dimensions variable /
Aufbauanleitung und Zertifikat, gerahmt, Grösse variabel,
Installation Galerie Max Hetzler Köln.



RIRKRIT TIRAVANIIJA, UNTITLED (WETTER-
PANORAMA), 1994, detail, mixed media, lots of people,
dimensions variable, Lost Paradise, Kunstraum Wien /
Detail, Mixed media, eine Menge Leute, Grösse variabel,
Lost Paradise, Kunstraum Wien.



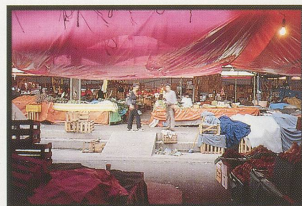
RIRKRIT TIRAVANIIJA, UNTITLED
(MEET TIM & BURKHARD), furniture, refrigerator,
TV-Set, videotape, music, drinks, lots of people /
Möbel, Kühlschrank, TV-Apparat, Videotape, Musik,
Getränke und eine Menge Leute.



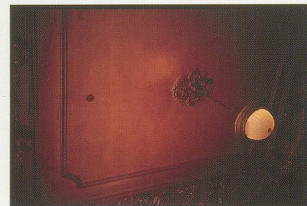
RIRKRIT TIRAVANIIJA, UNTITLED (WETTERPANORAMA), 1994, detail, mixed media, lots of people, dimensions variable, Lost Paradise,
Kunstraum Wien / Detail, Mixed media, eine Menge Leute, Grösse variabel, Lost Paradise, Kunstraum Wien.
(PHOTOS: NEUGER/RIEMSCHNEIDER, BERLIN)



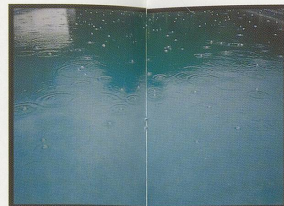
Stages / Stationen: Mexico, 1994



Mexico, 1994



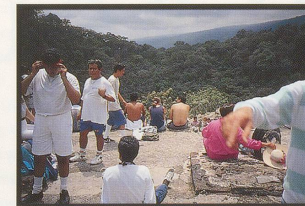
Mexico, 1994



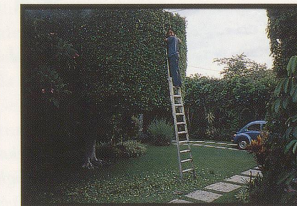
Mexico, 1994



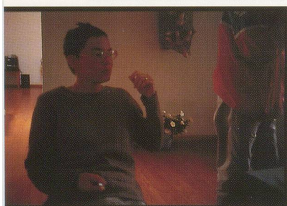
Mexico, 1994



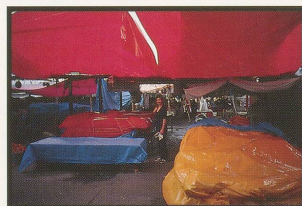
Mexico, 1994



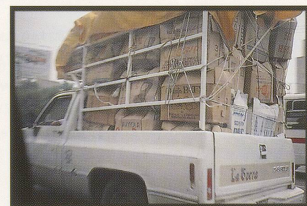
Mexico, 1994



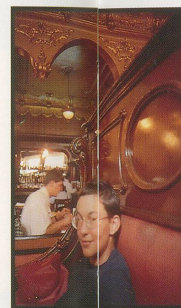
Mexico (Elizabeth), 1994



Mexico, 1994



Mexico, 1994



Mexico (Elizabeth), 1994



Amsterdam, 1995



Amsterdam, 1995



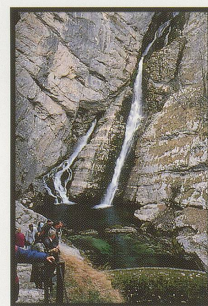
Amsterdam, 1995



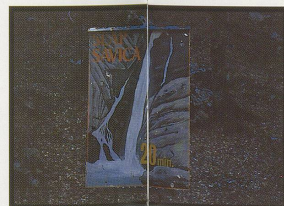
Amsterdam, 1995



Slovenja / Slowenien, 1995



Slovenja / Slowenien, 1995



Slovenja / Slowenien, 1995



EN ROUTE

Mit neunzehn Jahren verliess ich Thailand und ging nach Kanada. Damals verliess ich auch die Highschool in der Absicht, Photojournalist zu werden; ich stellte es mir nämlich wunderbar vor, nirgendwo sesshaft zu sein und viel herumzureisen. Ich wollte alles sehen, und das schien mir ein Weg zu sein, dies zu verwirklichen. Am Geldverdienen war ich nie ernsthaft interessiert; ich wollte einfach über die Runden kommen. Aber sehen wollte ich alles.

Rirkrit Tiravanija, 16. März 1995

Im November 1994 lud das Walker Art Center Rirkrit Tiravanija nach Minneapolis ein, um abzuklären, ob er an einer gemeinsamen Ausstellungsarbeit mit dem in Minneapolis ansässigen Künstler Hans Accola interessiert wäre. Zwischen dem Zeitpunkt seiner Zusage, die uns per Telephon aus Berlin erreichte, und der Ausstellungseröffnung im Mai 1995, präsentierte sich Tiravanijas Reisefahrplan wie folgt:

30. Oktober–8. November 1994: Berlin 9.–12. November 1994: Köln
16.–17. November 1994: Basel 5.–15. Dezember 1994: Madrid 5.–7. Januar 1995: Minneapolis 5.–7. Februar 1995: London 8. Februar 1995: Berlin 9. Februar 1995: Hamburg 10.–16. Februar 1995: Berlin 17. Februar–1. März 1995: Johannesburg 1. März 1995: London 14.–21. März 1995: Minneapolis

Kunst entsteht auf vielen, ganz verschiedenen Ebenen, und jeder muss seinen eigenen Ausgangspunkt, seinen eigenen Weg finden. Du musst entscheiden, worauf du hinauswillst, und dann einfach darauf lossteuern. Es hat mit nichts sonst in der Welt zu tun. Nur mit dir selbst. Du gelangst an dein Ziel, und auch wenn es vielleicht keiner sieht, du hast es erreicht. Es ist, mindestens glaube ich das, eine spirituelle Angelegenheit.

Rirkrit Tiravanija, 16. März 1995

ROCHELLE STEINER lebt als Autorin in Minneapolis und wirkt ausserdem als Kuratorin am Walker Art Center. Sie war Co-Kuratorin bei «Economies: Hans Accola und Rirkrit Tiravanija».

RICHARD FLOOD ist der Chefkurator des Walker Art Center in Minneapolis.



Hermann Hesse hätte sich einen guten Teil seiner Seelenerforschung in seinem «östlichen» Roman *Siddharta* schenken können, hätte er Gelegenheit gehabt, einfach mit Rirkrit Tiravanija zusammen eine Ausstellung vorzubereiten. Die Kämpfe, die Hesses Protagonist durchleiden muss auf seinem Weg zur Erkenntnis, dass «das Leben wie ein Fluss» ist, hätten unter Rirkrits Anleitung wohl die Form einer behutsamen, gelegentlich gefühlsintensiven Gesellschaftsatire angenommen. Schon mit dem ersten Besuch des Künstlers in Minneapolis wurde klar, dass die Gangart eine gemächliche sein würde. Er liess sich alle Zeit der Welt, um seinen Projektpartner Hans Accola kennenzulernen und um sich herumführen zu lassen, von einer Eisfischer-Gemeinde am Minnetonka-See zum Lagerhausdistrikt am Mississippi und bis zum irreparabel grauenhaften *Camp Snoopy* mitten in der *Mall of America*. Jedes Erlebnis während dieses ersten Besuches schien ihm gleich viel zu bedeuten, und keines liess sein Herz höher schlagen oder versetzte ihn in Aufregung. Erst nach seiner Abreise wurde durch Fragen, die uns per Fax und Telephon erreichten, eine Konzentration auf bestimmte Bereiche erkennbar. Er wollte mehr wissen über die Existenz einer Firma namens *North Star Blanket Company* (Nordstern Bettücher AG), deren Namenszug er an irgendeinem verlassenem Gebäude gesehen hatte. Er wollte wissen, ob noch Möbel vorhanden seien aus einer früheren Raumeinrichtung im Walker, von der es eine Abbildung in Kathy Halbreichs Büro gab. Er wollte mehr wissen über die *story cloths*, die von Hmong-Flüchtlingen in St. Paul hergestellt wurden.¹⁾ Äusserst liebenswürdig, aber bestimmt wurden uns, die wir in Minneapolis zurückgeblieben waren, Aufgaben übertragen, und es fielen Entscheidungen betreffend die Gestaltung des Raumes, in dem er arbeiten würde. Bettücher, verstanden wir, würden in seiner Installation eine Rolle spielen; vorübergehend für eine frühere Ausstellung aufgebaute Zwischenwände sollten stehenbleiben. Man würde Kontakte zu asiatischen Lebensmittelläden knüpfen müssen.

Der Rhythmus war ruhig, aber stetig fortschreitend. Als sich seine Ankunft unerwartet verzögerte, weil die Installation an der Whitney Biennale für einige letzte Bereinigungen noch seine Anwesenheit erforderte, blieb die Situation entspannt. Einige Tage später als vorgesehen einzutreffen erhöhte seinen Adrenalinpiegel keineswegs. Die Fahrt in den Süden zur Bettuchfabrik, die Einkaufstour zum Geschäft für Campingartikel, die Schatzsuche in allen Winkeln des Museums: Alles war gleich wichtig und erzeugte, wenn es von Erfolg gekrönt war, denselben Ausdruck von Freude. Die Befreiung einer Dan-Flavin-Skulptur aus der ständigen Sammlung wurde mit einem zufriedenen Lächeln quittiert, das sich in nichts von jenem unterschied, das die Entdeckung einiger gestickter Kissen in der Wohnung einer Hmong-Frau hervorrief. Als die fünf Tage der Vorbereitung für die scheinbar völlig improvisierte Installation verstrichen waren, hatte Rirkrit zwei Videos gedreht, zwei Sofas aus der ursprünglichen Raumeinrichtung von 1970 aufgetrieben, er hatte eine Camping-Szenerie installiert, einen Meditationsraum eingerichtet und war Hans Accola daneben stets auch ein einfühlsamer und grosszügiger Partner gewesen. Er brachte es sogar noch fertig, innerhalb seiner Installation eine Ausstellung zu präsentieren, die eine erstaunliche, aber starke Kombination von Werken

zeigte: solche vom lokalen Photographen Wing Young Huie, von Ellsworth Kelly, Stickereien von Hmong-Flüchtlingen, einige Design-Klassiker von George Nelson und natürlich Dan Flavin. Es wäre eine sträfliche Unterlassung, nicht zu erwähnen, dass Rirkrit auch noch Zeit fand für eine Achterbahnfahrt im *Camp Snoopy*. Ist das Kunst? Natürlich. Ist es Leben? Keine Frage: Schliesslich, was ist das Leben, wenn nicht ein Fluss?

Richard Flood

*Es ist ein wichtiger Teil meiner Arbeit, mich herumfahren
zu lassen und dabei Dinge zu erspüren, den Leuten zuzuhören.*

Beim Fahren erzählen sie einem oft alles.

Rirkrit Tiravanija, 19. März 1995

Es folgen Auszüge aus einem Gespräch mit Rirkrit Tiravanija, das grösstenteils während einer Fahrt im Auto stattfand. Wir bereiteten seine Installation UNTITLED, 1995 (AUF DER RÜCKSEITE DER POSTKARTE STEHT:) vor. Dieses Werk ist Teil der Ausstellung "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija," 1995, im Walker Art Center.

RIRKRIT TIRAVANIJIA: Ein ganzes Jahr lang sah ich in einem Schaufenster an der Bowery einen Herd mit dem Marken-Schriftzug *Beauty*. Und ich dachte immer wieder: «Das ist das vollkommene Objekt. Wenn ich ein Objekt suchen würde, das alles hat, was ich brauche, dann wäre es dieser Herd.» Als ich ein Stipendium erhielt, kaufte ich ihn. Eigentlich war er zu teuer.

ROCHELLE STEINER: *Bei deinen Koch-Stücken wirfst du nie etwas weg, nicht wahr? Du verwahrst die Reste in Tupperware-Behältern.*

RT: Ja, das hat fast etwas Archäologisches, und zugleich geht es darum, nichts zu verschwenden. Dabei spielt der Gedanke an die Umwelt eine Rolle, möglichst nichts wegzuerwerfen, aber auch das Aufheben von Dingen nicht zu übertreiben. Es geht um zweierlei: zum einen darum, nichts zu verschwenden; aber wenn man gar nicht erst zuviel herstellt, braucht man es auch nicht aufzuheben... Ich finde, das Gute an der Kunst ist unter anderem, dass sie einen Ort bietet, an dem man allen Müll und Abfall horten kann. Bei der

«Müll»-Ausstellung²⁾ haben wir kurz darüber geredet. Die Vorstellung, den ganzen Müll ins Museum zu schaffen, entbehrte nicht der Ironie; auf diese Weise bräuchten wir keine Mülldeponien mehr.

RS: *Dann müssten wir einfach nur grössere Kunstlager anlegen.*

RT: Yeah (*lachend*), mehr Kunstmuseen!

RS: *Ich glaube, seit den ersten Koch-Stücken hat es in deiner Arbeit eine Verlagerung gegeben; diese waren ja nur solange nützlich, als man sie essen konnte, danach wurden sie zu Abfall. Jetzt hingegen sind die Dinge, die du herstellst, in der Galerie verwendbar und können auch zu Hause oder sonstwo benutzt werden.*

RT: Richtig, man kann sie immer gebrauchen. Die erste Arbeit mit Nahrungsmitteln war eine richtige Prozess-Arbeit. Eigentlich handelte es sich immer um einen Prozess. Es könnte jetzt vielleicht genauso sein – ich könnte wieder kochen –, aber etwas hat sich verändert. Die ersten Stücke waren einfach Objekte auf Sockeln, die nicht einmal vorgaben, etwas zu sein; aber trotzdem gab es schon einen deutlichen Unterschied zu den meisten anderen Kunstwerken, was das Betrachten und den Umgang damit betrifft.

Später habe ich *Pad Thai* zubereitet und stellte es in eine Vitrine. Am Ende der Ausstellung wurde es herausgenommen und gelagert. Alles wurde aufbewahrt.

RS: *Diese Arbeit ist kürzlich verkauft worden, nicht wahr?*

RT: Ja. Ich habe es zubereitet und dann bis vor zwei Monaten gelagert... Ich habe nie daran gedacht, meine Arbeit zu verkaufen oder dass jemand sie kaufen könnte... Im Laufe der Zeit sagte ich mir, also wenn jemand das haben will, gibt es nur eine Möglichkeit: es noch einmal machen, das heisst das Gericht neu kochen und wieder in die Vitrine stellen.

RS: *Zusammen mit den alten Resten?*

RT: Ja, die alten und die neuen Sachen zusammen. Im Grunde begann ich damit, die Dinge so anzulegen, dass die Leute sie verwenden müssen; das heisst, wer etwas kaufen will, muss es auch verbrauchen. Es braucht nicht ewig zu existieren. Es ist nicht dazu da, mit anderen Skulpturen ausgestellt und betrachtet zu werden wie eine Reliquie, sondern man soll es verwenden. Mir schien das die beste Lösung für meinen Konflikt, was das Herstellen beziehungsweise Nichtherstellen von Dingen betrifft. Oder für meinen Versuch, weniger, aber dafür nützlichere Sachen und Beziehungen herzustellen.

Ich hatte immer die Vorstellung, dass jeder an der Arbeit beteiligt ist, auch die Leute, die sie nehmen und wiederverwenden. Mit «wiederverwenden» meine ich eigentlich verwenden. Es muss ja nicht genauso aussehen wie am Anfang. Es ist eher eine Frage der Phantasie. Und wer das einmal verstanden hat, braucht sich keine Gedanken mehr darüber zu machen, wie es funktioniert. Es fügt sich dann ganz von selbst wieder zusammen.

RS: *Wie ist es bisher im Walker gelaufen?*

RT: Ich finde es interessant, mit einem Museum zusammenzuarbeiten, vor allem in einer Situation, wo das Museum sich selbst öffnet. Zugleich ist es aber doch sehr institutionell. Man muss immer noch alles ins Erdgeschoss schleppen und inspiizieren lassen, obwohl alle wissen, dass das eigentlich nicht nötig ist.

RS: *Es war witzig, dich zu sehen, wie du da im Lager-
raum in deinen Rucksack schautest (WITHOUT
TITLE, 1993, Rucksack Installation, ed: 6) und mit
dem Verwaltungsbeamten den Inhalt registriertest.*

RT: Ich weiss (*lachend*). Aber man sollte ihn wirklich

verwenden. Richard Flood und Kathy Halbreich sollten ihn auf den Rücken schnallen, nach draussen gehen und ein Picknick damit veranstalten. Ich glaube, selbst die Person, mit der ich die Auflage gemacht habe und mit der ich eine Menge Zeit verbringe, kann sich immer noch nicht mit der Idee anfreunden, dass es für mich auf den Dreck ankommt und auf die Fingerabdrücke, die Flecken und die Sachen, die daneben fallen. All das macht die Sache für mich viel wertvoller als das Aufheben und Bewahren – Leben muss drin sein oder es muss eine Geschichte haben, damit etwas daraus wird. Lebendig wird etwas erst dadurch, dass die Leute es anfassen und benützen. Im Grunde sind die Spuren der Verwendung ein Hinweis auf die Lebendigkeit des Stückes... und dagegen versuchen Museen anzukämpfen. Fluxus zum Beispiel wird vollkommen konserviert. Das untergräbt jeden Untergrabungsversuch. Wir müssen darüber nachdenken, wie wir eine Situation unterlaufen können, bevor wir von ihr unterlaufen werden.

RS: *Aber du arbeitest in einer Umgebung, die das, was du machst, um seiner selbst willen zu konservieren trachtet, weil es eben Kunst ist. Und weil es Kunst ist, soll man es auch nicht anfassen. Du forderst die Leute auf, gerade das Gegenteil von dem zu tun, was im Museum üblicherweise erlaubt ist. Du sagst: Du kannst das anfassen, du kannst hier essen und trinken, du kannst herkommen und hier schlafen...*

RT: Genau. Ich finde, dass man untersuchen muss, warum mit Dingen so und nicht anders umgegangen wird. Ich glaube, die Leute haben grosse Hemmungen, über ein Stück von Carl Andre zu laufen. Wer aber diese Hemmschwelle durchbricht, erfährt mehr, als wer nur dasteht und es von ferne betrachtet. Vielleicht müssen Museen diese Schranke an einem bestimmten Punkt durchbrechen und andere Wege des Umgangs mit Kunst beschreiten... Es gibt Dinge, die dazu da sind, betrachtet zu werden, und es gibt Dinge, die mehr erfordern als blosses Hinschauen und Herumgehen.

RS: *Was macht deiner Meinung nach diese Abwendung vom blossen Betrachten der Kunstwerke notwendig?*

RT: Wir nähern uns dem Ende des Jahrhunderts

und wir gehen mit der Kunst immer noch auf eine Weise um, die inzwischen längst überholt ist. Unser Verhältnis zu den Dingen wird in Zukunft eine vollkommen andere Dimension haben, eine weitgehend virtuelle. Ich glaube, dass die Kunst eine wichtige Rolle spielen wird, aber sie wird in ganz anderen Bereichen operieren müssen, als sie das bisher getan hat und tut.

RS: *Machst du dir über Technologie und Internet Gedanken?*

RT: Ja, die ganze Zeit. Ich denke darüber nach, warum man es braucht, wie es funktionieren könnte und wie nützlich es wirklich ist. Die durch den Körper auferlegten Beschränkungen zu überwinden ist eine wichtige Sache, aber gleichzeitig unterliegt man dann doch wieder neuen Einschränkungen. Kunst ist dagegen ein Ort, wo man die Dinge selbst bestimmen kann.

RS: *Im Walker denken wir viel über Internet und virtuelle Realität nach, darüber, wie es unsere Kommunikation mit anderen Menschen verändert, was wir davon haben und wo die Grenzen liegen. Ich glaube, es gibt einerseits Befürchtungen...*

RT: Ich finde nicht, dass es da etwas zu befürchten gibt. Ich habe keine Angst...

RS: *Es gibt zum Beispiel technische Fragen zu den Reproduktionsrechten und...*

RT: Aber hinter der Entwicklung all dieser Ideen steckt doch genau das Ziel, diese Art von Körperbezogenheit zu überwinden... Im Grunde geht es um etwas wie Besitz oder Kontrolle, und ich glaube, die Leute haben Angst, etwas von ihrer Privatsphäre zu verlieren oder von ihrem...

RS: ... *Eigentumsrecht.*

RT: Genau. Da ist natürlich etwas dran, und dennoch ist das ein Thema, über das ich nicht einmal nachzudenken brauche. Am Internet ist vor allem die Vorstellung interessant, dass man mit unendlich vielen Menschen kommunizieren kann. Der Realitätswert dieser Erfahrung muss sich allerdings erst noch erweisen. Es muss eine Grenze geben. Die Drinks gibt es immer noch an der Bar, und davon werden die Leute betrunken. Diese Erfahrung kann man nicht im Internet machen.

RS: *Die Leute sehen zunächst, was man dadurch gewinnt, aber nicht unbedingt, was man verlieren könnte.*

RT: Man muss sich darüber im klaren sein, dass der Denkprozess ganz anders läuft. Bei einem Live-Gespräch steht man da und muss jemandem Red und Antwort stehen, muss reagieren auf das, was sich abspielt; das ist eine völlig andere Situation, als wenn man einfach nur dasitzt und Zeit hat zu lesen, nachzudenken und dann zurückzuschreiben. Man fragt sich allerdings, wo die Stimme bleibt. Es ist wichtig, diese Beziehung zur Stimme aufrechtzuerhalten...

RS: *Hast du Internet zu Hause?*

RT: Nein, ich habe nicht einmal einen Computer... Denn je mehr man hat, desto abhängiger wird man. Und je abhängiger man ist, desto mehr braucht man... Im Grunde bin ich mehr daran interessiert, in der Welt herumzuflanieren... Ich finde es interessant, die verschiedensten Orte wirklich zu besuchen, sich in dieses kleine Metallding zu zwängen und durch Raum und Zeit zu sausen, um beispielsweise an einem Ort mit anderen Gerüchen anzukommen.

RS: *Hättest du dabei ein bestimmtes Ziel im Auge?*

RT: Nein (lachend), ich würde einfach irgendwo landen.

RS: *Ich habe über die Bedeutung der Fenster in dem Stück nachgedacht, das du für das Walker machst. Sie haben auch in der Installation, die du für «Real Time» im Londoner ICA (1993) produziert hast, eine wichtige Rolle gespielt. Inwiefern haben sie etwas mit dem Wunsch, draussen zu sein, zu tun?*

RT: Es geht immer ums Draussensein. Kunst handelt gewissermassen von diesem Zustand. Für mich gibt es immer einen anderen Ort, eine andere Möglichkeit, eine andere Situation.

RS: *Aber das muss nicht unbedingt ein geographischer Ort sein?*

RT: Nein. In der Arbeit gibt es unzählige Arten der Distanz. In gewissem Sinne geht es immer um Raum- und Zeitverhältnisse und darum, wo man sich selbst befindet.

RS: *Der Raumgedanke kommt in deiner Arbeit deutlich zum Tragen. Aber wie verhält es sich mit der Zeit?*

RT: Mein Video handelt vom Verhältnis zur Realzeit. Ich schalte die Kamera ungern aus. Wenn ich

könnte, würde ich sie einfach laufen lassen, bis es nicht mehr geht. So bekommt man alles mit. Es spricht sicher vieles dagegen, das einfach so zu machen, aber es vermittelt doch ein ganz anderes Zeitgefühl. Und das finde ich jetzt interessant: Es ist jene Vorstellung von Raum und Zeit, mit der die Leute in den 70er Jahren gearbeitet haben. Chantal Akerman hat in Realzeit gedreht. Ich hielt das damals für problematisch und dachte, das würde ich nie machen. Denn natürlich mag ich Godard, ich mag abrupte Schnitte, den Bruch, der erst die Veränderung sichtbar macht.

RS: *Aber in deiner Arbeit gibt es beides.*

RT: Das stimmt. Ich betrachte die Zeit unter beiden Gesichtspunkten. Aber letztlich entsteht jede Erfahrung aus dem Verhältnis, das man selbst zu den Dingen hat. Ich glaube, ein solches Video zu drehen, so mit der Zeit umzugehen, verweist auf die Zeit, in der wir leben. Ich glaube, in gewisser Weise müssen wir langsamer werden. Wie schnell wir auch im Internet vorankommen, wir brauchen doch die Fähigkeit und die Möglichkeit zur Reflexion.

Wir sollten das Nächstliegende nicht aus den Augen verlieren. Für mich ist das, wie wenn man an etwas vorbeigeht, das man kaum registriert; aber dann bleibt es einem doch im Gedächtnis. In diesem Sinne ist alles Teil der Arbeit. Alles

prägt die Arbeit. Auch diesen Lastwagen zu fahren gehört dazu. Ich sehe alles in einem grossen Zusammenhang.

Beide schweigen eine Zeilang.

RT: Ich liebe Flughäfen. In gewissem Sinn ist es, als ginge man an einen andern Ort, denn es riecht anders, und die Geräusche sind anders. Es ist eine Art Welt ausserhalb der Welt. Als ich in Thailand auf der Highschool war, gingen wir jeweils morgens früh um 5 Uhr zum Flughafen. Es gab da, im obersten Stock, ein Café mit riesigen Fenstern und einer tollen Aussicht auf den Flugplatz und die Flugzeuge, die zur Landung ansetzten. Flugzeuge starten und landen zu sehen ist etwas Wunderbares.

Wir nähern uns dem Minneapolis/St. Paul-Flughafen, und eine Maschine im Landeanflug fliegt unmittelbar über unsere Köpfe hinweg.

RT: Whow, Mensch – sieh dir das an! Mein Gott, ist das toll! Als ich zum erstenmal nach Minneapolis kam, sind wir genauso gelandet. Ich sollte eigentlich eine Kamera dort aufstellen. Es ist immer wieder atemraubend, Flugzeuge fliegen und landen zu sehen. Es sind solche Riesendinger. Aah, das ist Schönheit...

(Übersetzung: NANSSEN)

1) Story cloths sind mittels Stickerei und Stoff-Applikationen hergestellte textile Bildergeschichten, die Begebenheiten aus dem Leben der Hmong-Flüchtlinge schildern.

2) «Garbage!» Thread Waxing Space, New York City, 1995.

RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED
(BACK OF POSTCARD READS:), 1995 /
OHNE TITEL (AUF DER RÜCKSEITE DER
POSTKARTE STEHT:),

“Economies: Hans Accola and Rirkrit
Tiravanija,” Walker Art Center, Minneapolis,
1995. (PHOTO: ERIC MORTENSON)

