

„ES ERSCHEINT MIR GANZ NATÜRLICH, DASS ETWAS NIE FERTIG IST.“

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN
TADASHI KAWAMATA UND JOHANNES WIENINGER,
NOVEMBER 2013

Wir sind einander zum ersten Mal vor einem Jahr in Paris begegnet. In diesem Jahr haben Sie sehr viele Projekte realisiert, während Sie immer wieder an das MAK-Projekt gedacht haben. Können Sie uns einen kurzen Überblick geben über Ihre Arbeiten in diesem Jahr?

Dieses Jahr war ich wirklich sehr beschäftigt. Schon seit 35 Jahren mache ich jährlich an die zehn Projekte: Dieses Jahr hatte ich unter anderen eines in der Schweiz, in Ittingen (*Scheiterturm / Log Tower*, 24.3.2013–2015), eines in der Camargue in Frankreich (*Horizons, Water Paths*, Camargue project 2011–2013), eines im Parc de la Villette in Paris (*Collective Folie*) und eines bei der Art Basel (*Favela Café*). Nach Basel ging es nach Toronto (*Scotiabank Nuit Blanche*, Toronto, Canada), dann nach Florenz (*Tree Huts* am Palazzo Strozzi im Rahmen von CCC Strozziina), und schließlich ist da noch das Projekt am Place Vendôme (*Hors-les-Murs* anlässlich der FIAC) in Paris.

Aber auch in Japan habe ich viel gearbeitet: Dort wurde heuer ein dreijähriges Projekt abgeschlossen, wir hatten eine Art Abschlussfeier und begannen mit der Demontage, aber zwei weitere Arbeiten in Japan werden noch fortgesetzt. Manchmal sind meine Projekte nur von kurzer Dauer, aber sie können sich auch über 3 bis 4 Jahre erstrecken. Und „daneben“ unterrichte ich auch an der Beaux-Arts (L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris), dazu kommen noch Vorträge und Symposien – ja, es war sehr dicht. Aber für mich ist das normal, immer in Bewegung zu sein, das mag ich.

Sie arbeiten ja nicht nur im Studio – Sie sind auch immer auf der „Baustelle“ ...

Ja, ich bin physisch immer sehr involviert. Ich bin auch gerne allein und ungestört in meinem Studio, aber die Zusammenarbeit mit anderen mag ich schon sehr.

Wie planen Sie Ihre Arbeit – gibt es überhaupt Pläne?

Natürlich mache ich vorbereitende Skizzen und Pläne, manchmal auch Modelle, aber nichts ist unveränderbar. Eigentlich ist es mehr ein Studieren. Endgültige Entscheidungen werden immer erst an Ort und Stelle getroffen, weil sich immer alles verändern kann. Ich glaube wirklich an meine Ideen, aber ich kann nicht vorausschauen, was alles geschehen



Tadashi Kawamata
bei den Vorbereitungen
im MAK
Tadashi Kawamata
during preparations
in the MAK
November 2013

wird. Planung ist nur Planung, eine Skizze bleibt eine Skizze usw. Aber die Realität gibt es nur an Ort und Stelle. Daher wird man mich stets vor Ort finden – und es passiert auch immer Unvorhersehbares. Es regnet, und wir können daher nicht arbeiten, oder wir haben einen Unfall, es kann so vieles passieren – und das ist dann Realität.

Als ich Sie bei Ihrem Projekt in La Villette besucht habe, konnte ich bei einer Einführung für die „MitarbeiterInnen“ zuhören. Es gab auf der ganzen Baustelle keinen Maßstab, Sie haben nur die Körpergröße jedes Teilnehmers als zu beachtendes „Maß aller Dinge“ angegeben.

Ja, das Körpermaß ist mir wichtig. Wenn jemand etwas baut und sich dann den Kopf anschlägt, hat er eben nicht gut gemessen. Man muss von der eigenen Körpergröße ausgehen. Nur mit dem Maßstab arbeiten ist nicht gut. Wir stehen ja auf und in der Konstruktion, und wenn man nicht weiß, was sie aushält, wird man sich fürchten müssen. Wenn man es aber selbst baut, dann wächst auch das Vertrauen in die eigene Arbeit. So lernen die TeilnehmerInnen jeden Tag mehr, wie man so etwas macht. Das ist sehr wichtig.

Bei unserem ersten Treffen im November 2012 in Paris haben Sie eigentlich gleich zugesagt, und es begann ein „work in progress“. Was waren dann Ihre ersten Überlegungen nach dem Besuch in Wien im Jänner 2013?

Ich selbst bin an der Stadt Wien sehr interessiert, ich habe ja auch schon einige Projekte hier und in Österreich gemacht. Ich mag die Kaffeehäuser, ich mag die Menschen hier. Wien ist auch ein bisschen langsam, ich entspanne mich immer, wenn ich hierher komme. Diese Stadt ist mir vertrauter als andere. Bei diesem Projekt habe ich gedacht: „Warum nicht?“ Das MAK kannte ich ja, ich habe einige exzellente Ausstellungen hier gesehen.

Mit einer historisch gewachsenen Museumssammlung zu arbeiten, muss Ihnen eigentlich vertraut sein. Sie arbeiten ja fast immer mit oder an historischen Monumenten: Versailles, Place Vendôme, ...

Das mag schon stimmen, aber ich beschäftige mich nicht nur mit historischen Orten. Eigentlich suche ich mir die Orte nicht selbst aus, aber wenn mir ein Platz vorgeschlagen wird, so denke ich über ihn und seine Geschichte nach und suche Verbindungen zur Einzigartigkeit der lokalen Eigenheit und der Umgebung. Es geht mir nicht nur um das Baudenkmal an sich. 80-90 % meiner Projekte werden mir vorgeschlagen, meine Arbeiten sind richtige Auftragswerke. Ich werde eingeladen, eine Arbeit zu einem bestimmten Platz zu machen, oder auch zu einer Stadt. Dort kann ich mir dann einen Ort suchen, und das hängt von einigen Faktoren ab. Es gibt nur ganz wenige Projekte, bei denen ich mir einen Ort selbst aussuche – aber dann bestelle ich das Projekt quasi bei mir selbst. Das letzte Projekt am Place Vendôme wurde bestellt, auch die Installation in Versailles war eine Auftragsarbeit.

So wie das MAK-Projekt. Wir haben den Raum und die Sammlung vorgegeben.

Ja, genau so ist es. Ich brauche Vorgaben, ohne die ist es für mich sehr schwierig. Erst dann kann ich neue Dinge erschaffen. Aus dem Auftrag heraus entsteht etwas Neues, das ist das eigentlich Spannende und Erfreuliche an meiner Arbeit.

Das ungehobelte Holz wurde zu Ihrem Markenzeichen.

Es ist das einfachste Baumaterial, das man sich vorstellen kann.

Ich bin kein Künstler, der mit Stein oder Metall arbeiten kann, davon habe ich keine Ahnung. Holz hingegen ist mir seit meinen Studienzeiten sehr vertraut. Ich habe Malerei studiert, konnte aber zur Malerei keine Beziehung entwickeln. Ich stand also vor der leeren Leinwand – und daraus erwuchs dann meine erste Installation. Dann habe ich auch noch die Leinwand weggelassen, und ich hatte nur noch den hölzernen Spannrahmen vor mir. Ein in einem Raum platzierter Spannrahmen, das war eine meiner frühesten Arbeiten. Damals war ich noch Student. Dies war der Ausgangspunkt für mein weiteres Schaffen. Die alten Spannrahmen in unterschiedlichen Größen, die keiner mehr wollte, habe ich gesammelt und für meine Installationen verwendet. Das waren also meine ersten räumlichen Holzarbeiten. Seitdem verwende ich immer Holz. Es ist so einfach, man kann es überall bekommen, an jedem Ort dieser Welt, und überall haben Sie dasselbe standardisierte Maß. Bauholz ist ein wichtiges Industrieprodukt. Man kann gut damit arbeiten, und es ist leicht zu bekommen. Es ist auch nicht teuer. Ich reise ohne Material und kann sofort mit meiner Arbeit beginnen. Jeder kann damit arbeiten, jedes Kind kann Nägel einschlagen oder sägen, es ist wirklich sehr einfach. Dieses Material bedarf



Cathedrale de Chaises, 2007
Domaine Pommery, Reims, Frankreich France

keiner besonderen Technik. Jeder kann mitmachen, es ist ein allen zugängliches Material, daher verwende ich einfaches ungehobeltes Bauholz.

Sie haben in Japan studiert, kennen also die ostasiatische Kunstgeschichte sehr gut. In der MAK-Installation kommt es zu einem direkten Nebeneinander Ihrer Arbeit mit traditionellem Kunsthandwerk, das oft sehr detailreich und kostbar ausgeführt ist. Führt dies zu einer anderen Sicht der Sammlung?

Für mich als Leiter der MAK-Sammlung Asien macht es ja einen großen Unterschied, ob ich die Sammlungsobjekte einfach in eine Vitrine stelle oder mit Kawamata arbeite.

Ja, ich mache keine Vitrinen, ich schaffe vielmehr einen Raum und überlege mir, wie man die Sammlung zeigen kann. Für mich ist wichtig, wie die Leute die Objekte betrachten, wie sie sich in meinem Raum bewegen. An diesem Projekt interessiert mich auch, wie die BesucherInnen Dinge anders und neu entdecken können.

Und die BesucherInnen werden Neues entdecken, weil sie die Sammlung in einer anderen Art betrachten werden. Sie werden einen Perspektivwechsel vornehmen müssen. Genau dazu möchte ich sie verführen, und natürlich bin ich schon auf Reaktionen gespannt.

Es gibt Filme über Ihre Arbeit, auch im Internet, und diese vermitteln den Eindruck, dass viele Leute anfangs skeptisch sind, aber nach einiger Zeit werden sie von Ihren Arbeiten eingenommen; sie setzen sich intensiv mit ihnen auseinander, ja, sie erfreuen sich sogar daran.



Tree Hut, 2010
Centre Pompidou,
Paris, Frankreich France

Wie soll ich das erklären ... meine Arbeiten und ich sind ziemlich zugänglich. Es gefällt mir, viele Ideen zu verwirklichen, auch ganz spontan. Viele Menschen haben spontan Einfälle und Ideen, aber sie denken nicht daran, dass man diese auch verwirklichen könnte. Ich verwirkliche sie! Wenn ich sage, ich mache eine Hütte auf dem Dach, sagen viele: „Das ist doch viel zu schwierig und kompliziert, und das Dach wird beschädigt.“ Aber ich mache es. Natürlich habe ich viel Erfahrung, ich weiß, wie das geht. Zu Beginn meiner Laufbahn konnte ich meine Ideen nicht immer genau realisieren, aber jetzt, mit 35 Jahren Erfahrung, bin ich auch bei Projektverwirklichungen ganz sicher. Die Hütte am Place Vendôme befand sich 45 Meter über dem Boden, da wusste ich natürlich, wie ich sie dort oben bauen und fixieren musste. Natürlich musste ich mich um Bewilligungen kümmern und auch um die Sicherheit der MitarbeiterInnen usw., all das gehört eben dazu.

Sie haben einmal gesagt, viele Leute fragen, wo die Stiegen sind, die hinauf zu den Hütten führen, aber sie können nur in ihrer Phantasie hinaufsteigen. Bauen sie die Träume der Menschen?

Nicht so sehr die Träume, sondern vielmehr die Vorstellungen. Es geht nicht so sehr um Phantasie, sondern vielmehr um einen anderen Blickpunkt, eine andere Betrachtungsweise.

In Japan fiel mir ein kleiner Unterschied in der Denkweise auf: Der Europäer möchte immer mit dem Kopf durch die Wand, der Japaner öffnet die Tür. Dies ist sehr vereinfacht, aber: Öffnen Sie Türen?

Nun ja, nein, ich öffne keine Türen. In Japan haben wir diese dünnen Stoffbahnen statt Türen, *noren*, man kann da ganz einfach durchgehen, weil es nur Stoff ist. Aber dieser erzeugt Schatten. Manchmal hebe ich eben diesen Stoff hoch; seine Flexibilität ist mir wichtig, es ist also keine Wand.

Filme und Bilder, die Ihre Arbeit dokumentieren, zeigen Sie nie allein. Sie arbeiten stets mit anderen zusammen. Bei dem Turm in La Villette konnte man sich sogar über das Internet anmelden, um mitzubauen. Auch während der gemeinsamen Vorbereitungen in Wien waren immer mehrere Leute um Sie herum, es wurde ständig diskutiert und gezeichnet, um neue Ideen und Varianten auszuprobieren.

Ich liebe es sehr, meine Vorstellungen zu teilen und zu diskutieren. Selbstverständlich arbeite ich allein in meinem Studio, aber dann möchte ich auch wissen, was andere über meine Projekte denken. Daher suche ich die Zusammenarbeit. Bei dem Turmbau in La Villette waren zehn MitarbeiterInnen im engeren Team, aber im Laufe von drei Monaten haben an den Workshops mehr als tausend Personen teilgenommen. Und jedes Wochenende haben wir die „Baustelle“ geöffnet, und dann kamen nochmals über 10.000. Die kann ich ja gar nicht alle kennen ...

Und dann kamen alle zum großen Abschlussfest und waren stolz, mit Kawamata zusammengearbeitet zu haben – so wie wir im MAK.
(lacht) Ja, ja, so ungefähr ...

Sie sind in Japan geboren, leben in Europa – sind also ein Wanderer zwischen den Welten.

Für mich sind Sammlungen asiatischer Kunst in Europa eine Art Chinoiserie oder Japonismus.

Wie sehen Sie sich selbst – als ein Vermittler zwischen diesen Welten, oder ist es nur eine einzige Welt, in der Sie sich bewegen und arbeiten?

Ich arbeite schon sehr lange in Europa und Japan, in anderen asiatischen Ländern eher weniger. Das mag seltsam erscheinen, aber aktuell arbeite ich vor allem in Europa, vorher auch in den USA – in den 1980er-Jahren habe ich für drei Jahre in New York gelebt. Normalerweise reise ich vier bis fünf Mal im Jahr nach Japan, aber ich lebe dort nicht wirklich. Dennoch bin ich weder ein Europäer noch ein Amerikaner, und auch kein richtiger Japaner. Ich liebe die japanische Kultur, stehe ihr aber auch kritisch gegenüber, so wie anderen asiatischen Ländern auch. Erst in letzter Zeit arbeite ich auch in anderen asiatischen Ländern. Letztes Jahr war ich in Korea, heuer in Singapur und Hong Kong – aber das ist neu für mich, denn bisher hat mich nie jemand eingeladen, dort zu arbeiten. Ist das nicht seltsam? Manchmal wurde ich für Vorträge eingeladen, aber erst jetzt mit meinen Arbeiten

und Ausstellungen. Ich glaube, sie sehen in mir keinen Japaner, eher einen Europäer. Auch in Japan selbst wird meine Kunst nicht als „japanische Kunst“ wahrgenommen, sondern mehr als die einer außenstehenden Person. Eine geografische Zuordnung von mir ist also sehr schwierig.

Einer der großen und bekannten japanischen Modeschöpfer soll einmal gesagt haben, man brauche einen Flagship-Store in Paris, um in Japan Erfolg zu haben.

Ja, ja, das stimmt, aber dieser Aspekt kümmert mich nicht.

Die Werke mehrerer im Westen bekannter KünstlerInnen, zu denen Sie auch gehören, sind für EuropäerInnen „typisch japanisch“. Ist es ein Problem für Sie, als „typisch“ angesehen zu werden?

Es gibt, so glaube ich, zwei Arten von japanischen KünstlerInnen, die nicht daheim leben und arbeiten. Die eine Gruppe sieht sich sehr stark in der japanischen Tradition verwurzelt, die andere Gruppe versucht, völlig neue Wege zu gehen, wie On Kawara, ein von mir sehr hoch geschätzter Konzeptkünstler, der überhaupt in keiner japanischen Tradition steht. Er hat sich seinen eigenen Weg selbst geschaffen. Ich persönlich fühle mich der zweiten Gruppe angehörig, aber selbstverständlich bin ich nicht wurzellos. Natürlich gibt es Holz in Japan, aber genauso auf der ganzen Welt. Mir geht es immer nur um das Projekt. Wenn mich jemand fragt: „Bist Du Japaner?“, dann antworte ich: „Nein, nein – ich komme aus Tokyo“. Das ist so wie USA und New York, da gibt es einfache Unterschiede zwischen einem Land und einer Großstadt.

Permanente Veränderung bzw. die Möglichkeit zur Veränderung ist ein Prinzip der MAK-Installation. In ein bis zwei Jahren kann der „Kawamata-Saal“ völlig anders aussehen. Warum ist Ihnen dies so wichtig?

Ich glaube nicht an das Permanente, an das Ewige, daran, dass alles so bleiben muss, wie es ist. Ich möchte nichts Endgültiges, Fertiges erzeugen. Eine Ausstellung muss „beweglich“ bleiben, man muss die Objekte immer wieder austauschen. Die BesucherInnen sollen das locker nehmen, es muss für sie erfrischend sein. Ich möchte Offenheit in jeder Beziehung. Wir machen auch die Fenster auf, man soll hinaussehen können. Wetter und Licht ändern sich ständig, das wird auch Auswirkungen auf die Präsentation der Sammlung haben. Nicht nur eine Möglichkeit des Betrachtens und Erlebens zu haben, ist so wichtig. Es erscheint mir ganz natürlich, dass etwas nie fertig ist.

Wir werden die Fenster des Saales öffnen, wir lassen Tageslicht herein, man wird auch das Tor von Walter Pichler sehen können. Dies freut Sie besonders. Warum?

Ich habe Walter Pichler zum ersten Mal 1982 in Venedig getroffen. Die Biennale wurde im Juni eröffnet, aber selbst

zwei Wochen vorher war kein Künstler vor Ort. Ich habe mich echt gefragt, was denn da los ist, weil ich mir sehr viel erwartet habe. Es war meine erste große internationale Ausstellung, eine riesengroße Chance für mich, vor internationalem Publikum meine Arbeit zu präsentieren. Also war ich schon zwei Monate vorher in Venedig. Ich habe in den Giardini im japanischen Pavillon gearbeitet, aber da war noch jemand anderer – Walter Pichler im österreichischen Pavillon. Wir trafen einander immer wieder im Restaurant, leider war mein Englisch damals noch nicht sehr gut, aber mein Assistent konnte hier aushelfen, und so kamen wir in Kontakt. Auch Hans Hollein war da. Ich habe beide nicht gekannt, auch nicht ihre Arbeiten, aber mit der Zeit haben wir uns angefreundet.

Wir haben den Kontakt aufrechterhalten, wenn ich nach Österreich kam, habe ich ihn besucht. Und für mein Projekt in der Remise in Wien hat er den Katalog gestaltet. Walter Pichler war ein großer Künstler und ein Handwerker im besten Sinne, er hat seine Ideen konsequent verfolgt und realisiert, was man am Tor zum MAK-Garten sehr gut erkennen kann. Seine Arbeit hat mich immer interessiert, auch deshalb sind das MAK und meine Arbeit hier etwas Besonderes für mich. Seine Zeichnungen faszinieren mich, wie er seine Vorstellungen zu Papier brachte, das war schon sehr stark. Und natürlich auch die Realisierungen nachher. Er hat meine weitere Arbeit sehr inspiriert. Klimt und Kokoschka gefallen mir selbstverständlich auch, und die Seession. Walter Pichler aber hat der österreichischen Gegenwartskunst starke Impulse verliehen und mich mit ihr bekannt gemacht.

Vom Gefühl her ist für mich Österreich ein bisschen Osteuropa. Berlin ist Westeuropa, aber Wien, Budapest, Warschau, die gehören für mich zusammen, auch wenn ich zugeben muss, dass ich diese Länder und Städte nicht sehr gut kenne. Wenn ich hier in Wien bin, spüre ich dieses große kulturelle Erbe und die Geschichte. Als ich jung war, haben mich vor allem New York, Paris und London interessiert, aber jetzt, mit 50+, möchte ich es manchmal auch etwas ruhiger haben, und Wien ändert sich nicht so schnell wie die großen Zentren der Welt. Man weiß hier um das große historische Erbe und ruht sich darauf etwas aus. Man ist antiquiert, aber gleichzeitig bildet die österreichische Gegenwartskunst ein Gegengewicht dazu – diese spezielle Situation entspricht momentan meinen Gefühlen.

**"IT SEEMS QUITE NATURAL TO ME
THAT SOMETHING IS NEVER FINISHED."**

A CONVERSATION BETWEEN
TADASHI KAWAMATA AND JOHANNES WIENINGER,
NOVEMBER 2013

We met for the first time a year ago in Paris. It's a year in which you have realized many projects and meanwhile kept thinking about the MAK project. Can you give us a brief outline of your works in this year?

I've really been very busy this year. I've worked each year for 35 years on around 10 projects: this year these included one in Switzerland, in Ittingen (*Scheiterturm / Log Tower*, 24 March 2013–2015), then a project in the Camargue in France (*Horizons, Water Paths*, Camargue project 2011–2013), one in the Parc de la Villette in Paris (*Collective Folie*), then another at Art Basel (*Favela Café*). After Basel, I moved on to Toronto (*Scotiabank Nuit Blanche*, Toronto, Canada), then Florence (*Tree Huts* at Palazzo Strozzi as part of the CCC Strozziina), finally the project on Place Vendôme (*Hors-les-Murs* for the FIAC) in Paris.

But I also worked a lot in Japan: a three-year project was finalized here, we had a kind of closing party and started dismantling, but two other projects are still underway in Japan. Sometimes my projects have a brief life, but they can also last longer than 3–4 years. And "on the side" I teach at the Beaux-Arts (L'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris), then there are also lectures, symposiums—yes, it was a heavy schedule. But it's normal for me always to be on the move, I like it.

You don't only work in the studio—you're always at the "building site" as well ...

Yes, I'm always very involved physically. I also like being on my own and undisturbed in my studio, but I do like working with others very much.

How do you plan your work—do any plans exist at all?

Of course I make preparatory sketches and plans; sometimes I make models, but nothing is unalterable. Actually it's more like studying. I always make the final decisions on site, because then I can always change everything. I really believe in my ideas, but I can't predict what will happen. Planning is only planning, a sketch remains a sketch, etc. But reality only exists on site, you'll always find me there, on site—and something unexpected always happens. It rains and we can't work, or there's an accident—so much can happen—and this is reality.



Gandamaison, 2009
Versailles, Frankreich France

When I visited you at your project in La Villette I had the opportunity of hearing you introducing things to the "co-workers". There wasn't a single ruler or measuring stick in the whole site; you only specified the height of each participant as the "measure of all things".

Yes, body measurement is important for me. When someone builds something and bangs his head, he hasn't done his measuring homework. You have to start out from your own body size. Working solely with the ruler isn't a good thing. We stand up, don't we, and in the construction, and if we don't know what it's capable of supporting we shall be afraid. But if we build it ourselves, we gradually put more trust in our own work, thus participants learn more every day about how to make such things. This is very important.

At our first meeting in Paris in November 2012 you actually agreed to the project straight away, and this was the start of a "work in progress". What were your first considerations after coming to Vienna in January 2013?

I am myself very interested in the city of Vienna; I've already done some projects here and in Austria. I like the cafés, I like the people here. Vienna is also a bit slow; I can always relax when I come here. I feel more at home in this city than in others. As for this project, I thought, "why not?" I knew the MAK after all, and I've seen some excellent exhibitions here.

You must be familiar with working with a museum collection that has evolved historically. You nearly always work with or at historical monuments: Versailles, Place Vendôme, ...

This might be true, but I don't only deal with historical locations. I don't actually seek out the locations myself, but



Yusuke Nakahara's *Cosmology*, 2012
anlässlich des on the occasion of the Echigo Tsumari Art Festival, Japan

when someone suggests a place to me I think about it and its history and look for connections to the singularity of the local environment and surroundings. I'm not only concerned with the monument itself. 80–90 % of my projects are suggested to me; my works are real commissions. I'm invited to create a work for a specific place, or for a city; here I can seek out a location for myself: this depends on several factors. There are only very few projects in which I choose a location for myself—but then I commission the project as if it were from myself. Even the last project on Place Vendôme was commissioned; also the installation in Versailles was a commission.

Like the MAK project. We specified the room and the collection.

Exactly. I need specifications; I find it very difficult without them. Only then can I create things that are new; something new comes out of the commission; this is what makes my work so exciting and such a pleasure.

Unplanned wood has become your trade mark. It's the simplest conceivable building material.

I'm not an artist who can work with stone or metal, I've no idea about them. But I've had a close affinity to wood ever since I was a student. I studied painting but couldn't develop an affinity to it, so I stood in front of the empty canvas—and this gave rise to my first installation—then I dispensed with the canvas as well and only had a wooden easel in front of me. An easel, simply standing in a space, was one of my

earliest works. I was still a student. This was the starting point for my further work. Old easels in different sizes that no one wanted any more—I collected them and used them for my installations. So these were my first spatial works in wood. I've always used wood since then. It's so simple, you can find it everywhere, in every place in the world, and everywhere you have the same standardized dimensions. Construction timber is an important industrial product. It's excellent to work with and easy to procure. It's not expensive. I travel without material and can start work straight away. Everyone can work with it, every child can hammer a nail in it or saw it, it's really very easy. This material needs no special technique. Everyone can join in; it's a material accessible to all, this is why I use simple, unplanned construction timber.

You studied in Japan, so you have an excellent knowledge of East Asian art history. The MAK installation presents a direct confrontation of your work with traditional decorative arts, which are often executed with great detail and are very precious. Does this lead to a different view of the collection?

For me as Curator of the MAK Asia Collection, there's a great difference between simply placing the collection objects in a showcase or working with Kawamata.

Yes, I don't make showcases; I much more create a space, and I think about how the collection can be displayed. What's important for me is how people view the objects, how they move around in my space. Another thing that interests me about this project is how the visitor sees things differently and discovers them anew.

And visitors will discover something new because they view the collection in a different way.

They are going to have to take another point of view. And this is exactly what I want to persuade them to do, and of course I'm eager to see their reactions.

There are films about your work, also on the Internet, which give the impression that many people are skeptical at first, but after a while your works win them over; they study them intensively, and often get a great deal of enjoyment out of them.

How can I explain this—my works and I are quite acceptable. I like putting lots of ideas into practice, also quite spontaneously. Many people have spontaneous ideas and brainwaves, but they never think they can be put into practice. I do this! If I say, I'm making a hut on the roof, lots of people say, "This is much too difficult and complicated and the roof will be damaged." But I do it. Of course I have a great deal of experience; I know how it works. At the start of my career I wasn't able to realize my ideas exactly, but now, after 35 years' experience, I'm utterly secure in project realization.

The hut on Place Vendôme was 45 meters above the ground; I knew of course how to construct it and fix it up there. Of course I had all the bother of getting approval from the authorities and also had to consider the safety of the co-workers, and so on, but this is all part of the job.

You once said many people ask where the stairs are that lead up to the huts, but they can only go up in their imagination. Do you build people's dreams?

Not so much dreams, but far more ideas. It's not so much a matter of the imagination as another point of view, another angle.

In Japan it occurred to me that there's a small difference in mindset: the European always wants to run up against a brick wall to get through, the Japanese opens the door. This is very simplified, but: do you open doors?

Well, no, I don't open doors. In Japan we have these thin lengths of fabric instead of doors, *noren*, you can go through quite simply, because it's only cloth. But it produces shadows. Sometimes I lift this cloth up; its flexibility is important for me, thus it isn't a wall.

Films and pictures documenting your work never show you on your own; you're always working together with others. During work on the Tower in La Villette people could even register on the Internet to join in the building. And during the collective preparations in Vienna there were always several people around you, discussing and drawing things the whole time in order to try out new ideas and variants.

I love sharing my ideas and talking about them. Of course I work alone in my studio, but then I also want to know what others think about my projects, therefore I seek collaboration. In the Tower construction in La Villette, ten co-workers were in the immediate team, but as the three months went by, more than a thousand people joined in the workshops. And each weekend we opened up the "building site", and this attracted over ten thousand. I can't know them all, can I? ...

And then they all came to the grand final party and were proud to have worked with Kawamata—like us here at the MAK.

(laughs) Yes, yes, more or less ...

You were born in Japan, you live in Europe, so you're a wanderer between the worlds. For me, collections of Asian art in Europe are a kind of chinoiserie or Japonisme. How do you see this yourself—as an intermediary between these worlds, or is it only one single world in which you move and work?



Camargue project, 2011–2013
Water Paths, Camargue, Frankreich France

I have been working in Europe and Japan for a very long time, less in other Asian countries. This may seem strange, but now I mainly work in Europe, previously in the USA as well—in the eighties I lived in New York for three years. Normally I go to Japan four or five times a year, but I don't really live there; still, I'm not a European either, nor an American, but neither am I a proper Japanese. I love Japanese culture, but am also critical of it, as I am towards those of other Asian countries. It's only recently that I have worked in other Asian countries; last year I was in Korea, this year in Singapore and Hong Kong—but this is new for me, because no one has ever invited me to work there as yet. Strange, isn't it? Sometimes I was invited to lecture there, but only just now with my works and exhibitions. I don't think they see a Japanese in me, more a European. In Japan itself my art is not seen as "Japanese art", more that of an outsider. So it's very difficult to classify me geographically.

One of the great and famous Japanese fashion designers is supposed to have said you need a flagship store in Paris to be successful in Japan.

Yes, yes, that's correct but this aspect doesn't worry me.

The works of several artists well known in the West, of whom you are one, are "typical Japanese" for Europeans. Is it a problem for you to be seen as "typical"?

As I see it, there are two types of Japanese artists who don't live and work in the home country. One group sees itself as deeply rooted in the Japanese tradition, the other group tries to follow completely new paths, like On Kawara, a concept artist I greatly esteem; he doesn't belong at all to any Japanese tradition; he has forged his own way himself. Personally I feel I belong to the second group, but of course I'm not



Favela Café, Art Basel, 2013
Basel, Schweiz Switzerland

rootless. There's wood in Japan, that's obvious, but there's also wood throughout the world. The only thing that matters to me is the project. If someone asks me, "Are you Japanese?", I say, "No, no—I come from Tokyo." This is like the USA and New York, there are quite simply certain differences between a country and a big city.

Permanent change, or the potential to change is a principle of the MAK installation. In one or two years the "Kawamata" Gallery might look entirely different.

Why is this so important to you?

I don't believe in the permanent, in the everlasting, that everything has to stay as it is. I don't want to make anything final, finished. An exhibition has to stay "in movement"; you have to keep changing the objects. Visitors should react to this in a relaxed way; it has to be refreshing for them. I want openness in every way. We also open up the windows, people should be able to see outside. Weather and light change constantly; this affects the presentation of the collection. It's so important to have more than just one opportunity of seeing and experiencing things. It seems quite natural to me that something is never finished.

We shall open the gallery windows; we let daylight in, we'll be able to see Walter Pichler's Gate. You're very happy about this. Why?

I met Walter Pichler for the first time in May 1982 in Venice. The Biennale opened in June, but even two weeks before this there was no sign of an artist there. I asked myself what on earth was going on, because I expected to see a whole crowd of them. It was my first major international exhibition, a huge chance for me to present my work to an international public. So I already arrived in Venice two months before. I worked in the Giardini in the Japanese pavilion, but some-

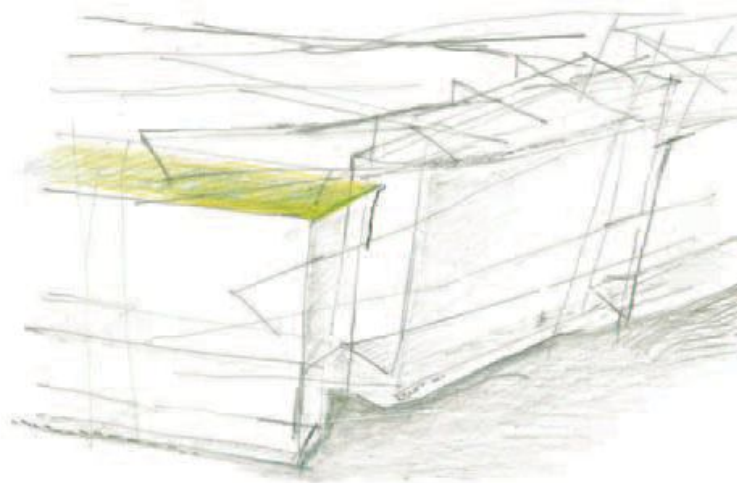
one else was there as well—Walter Pichler in the Austrian pavilion. We kept meeting up in the restaurant; unfortunately my English wasn't very good at the time, but my assistant could help out here, and so we came into contact. Hans Hollein was there as well. I didn't know either of them, nor their works, but in time we made friends.

We kept in touch; when I came to Austria, I visited them. And he designed the catalogs for my project in the Remise in Vienna. Walter Pichler was a great artist and also a good craftsman in the best sense; he pursued and realized his ideas consistently, which we can see exemplified very well in his Gate to the MAK garden. His work has always interested me; this is why the MAK and my work here mean something special to me. His drawings fascinate me, how he put his ideas down on paper, this was very impressive indeed. And of course how they were realized afterwards. He was a great inspiration for my further work. Obviously I like Klimt and Kokoschka as well, and the Secession. But Walter Pichler gave a great boost to Austrian contemporary art and made me get to know it.

Austria is a little bit East Europe to my feeling. Berlin is West Europe, but Vienna, Budapest, Warsaw, they all belong together for me, even if I have to admit that I don't know these cities very well. Here in Vienna I feel this great cultural heritage and history. When I was young, I was fascinated most of all by New York, Paris, and London, but now, at 50+, I would sometimes like things to be a little quieter as well, and Vienna doesn't change as quickly as the great centers of the world. People are aware here of the great historical heritage and tend to rest on their laurels somewhat; it's antiquated, but at the same time Austrian contemporary art counter-balances this—this special situation corresponds to my feelings at the moment.



Collective Folie, 2013
Parc La Villette, Paris, Frankreich France



Tadashi Kawamata, Entwurf für die MAK-Schausammlung Asien
design for the MAK Permanent Collection Asia, 2013

Tadashi Kawamata (*1953 in Mikasa, Japan, lebt in Paris und arbeitet weltweit) erregte bereits mit 28 Jahren im Zuge seiner Teilnahme an der 55. Biennale di Venezia Aufmerksamkeit, als er den Japanischen Pavillon mittels einer Holzkonstruktion in die Giardini erweiterte. Er ist regelmäßig an internationalen Ausstellungen beteiligt, 1987 und 1992 war er zum Beispiel bei der documenta in Kassel vertreten. Kawamata war künstlerischer Leiter der Yokohama Triennale 2005, der größten zeitgenössischen Kunstausstellung Japans. Seit 2007 lehrt er an der École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris.

Mit seinen aus Holz gefertigten Gebäudekonstruktionen eroberte er nicht nur museale, sondern auch öffentliche Räume. In vielen seiner Arbeiten vernetzt er unterschiedliche Lebenswelten und Kulturen und nützt seine Stellung als weltweit anerkannter Künstler, um auf gesellschaftliche Unterschiedlichkeiten aufmerksam zu machen. Zu seinen bekanntesten Werken zählen unter anderem die von Favelas inspirierte, sozial-plastische Werkserie *Tree Huts* (Baumhäuser, unter anderem realisiert am Centre Pompidou, Paris, 2010 und auf der Place Vendôme, Paris, 2013) oder das am Messeplatz der Art Basel 2013 aus Brettverschlagen konstruierte, temporäre *Favela Café*, das als Café für MessebesucherInnen diente.

Tadashi Kawamata (born 1953 in Mikasa, Japan, lives in Paris and works worldwide) excited attention already at the age of 28 while taking part in the 55th Biennale di Venezia, where he extended the Japanese Pavilion into the Giardini by means of a timber construction. He is regularly represented in international exhibitions, for instance at the documenta in Kassel in 1987 and 1992. Kawamata was the artistic director of the Yokohama Triennale in 2005, the largest contemporary art exhibition in Japan. Since 2007 he has been teaching at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris.

With his timber building constructions he has conquered not only the museum ambience but also public spaces. Many of his works interconnect different spheres of life and cultures; he exploits his position as an artist of worldwide acclaim to spotlight social differences. Among his most renowned works are the series *Tree Huts*, social-sculptural works inspired by Favelas (realized for instance at the Centre Pompidou in Paris in 2010 and on the Place Vendôme in Paris, 2013), and the temporary *Favela Café* made of wooden sheds, set up as visitors' café on the grounds of the 2013 Art Basel fair.