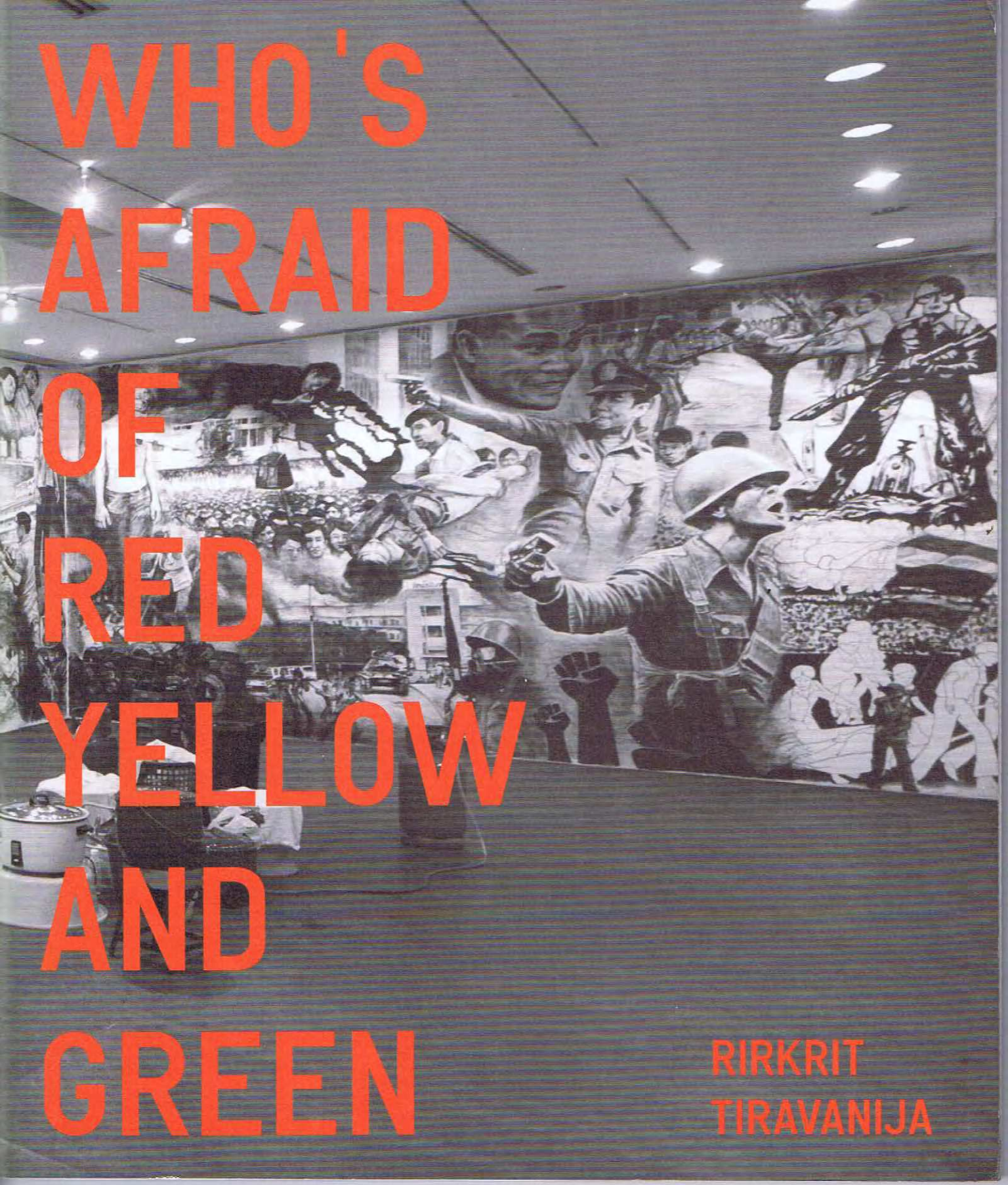
WHO'S AFRAID OF RED YELLOW AND GREEN



RIRKRIT TIRAVANIJA

WHO'S AFRAID OF RED YELLOW AND GREEN

RIRKRIT
TIRAVANIJA
5-29 AUGUST

OPENING RECEPTION THURSDAY AUG 5TH 2010 7PM

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

(who's afraid of red, yellow, and green)
100 ต้นสน แกลเลอรี่, กรุงเทพ, 5-29 สิงหาคม 2553

RIRKRIT TIRAVANIJA

(who's afraid of red, yellow, and green)
100 Tonson Gallery, Bangkok; 5–29 August 2010

เสวนาโต๊ะกลม

In the Mix: Rirkrit Tiravanija's
(who's afraid of red, yellow, and green)
in Thailand's Artistic and Political Context
28 สิงหาคม 2553,
100 ต้นสน แกลเลอรี่, กรุงเทพ :: 13.00 – 17.00 น.

Artist's Roundtable

In the Mix: Rirkrit Tiravanija's
(who's afraid of red, yellow, and green)
in Thailand's Artistic and Political Context
28 August 2010,
100 Tonson Gallery, Bangkok :: 3:00–5:00 p.m.

ร่วมจัดโดย
100 ต้นสน แกลเลอรี่ และ Thai Art Archives,
กรุงเทพ

ผู้จัด
:: เอกอนงค์ (เอ่) พรรณเชษฐ์ ::
ผู้อำนวยการ 100 ต้นสน แกลเลอรี่

ผู้จัดและผู้ดำเนินรายการ
:: ดร. เกรกอรี่ กัลลิแกน ::
ภัณฑารักษ์อิสระและผู้อำนวยการ Thai Art Archives,
กรุงเทพ

ผู้ร่วมเสวนา
:: ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช ::
ศิลปินและผู้ร่วมก่อตั้งมูลนิธิที่นา (The Land Foundation)
จ. เชียงใหม่, ศาสตราจารย์ทางด้านศิลปะแห่งมหาวิทยาลัย
โคลัมเบีย มลรัฐนิวยอร์ค ประเทศสหรัฐอเมริกา

:: ศ. ดร. อภินันท์ โปษยานนท์ ::
รองปลัดกระทรวงวัฒนธรรม

:: ปีแอร์ ลุยจิ ทาซซี่ ::
ภัณฑารักษ์อิสระ และ ภัณฑารักษ์ร่วม Aichi Triennale
ประจำปี 2553 ที่นาโกยา ประเทศญี่ปุ่น

:: ภัทรวดี (แอน) ภัทรนาวิก ::
นักวิจารณ์ศิลปะและบรรณาธิการ "XP" Section,
The Nation, กรุงเทพ

Co-Hosted by
100 Tonson Gallery and
Thai Art Archives, Bangkok

Co-Host
:: Ek-Anong (Aey) Phanachet ::
Managing Director, 100 Tonson Gallery

Co-Host and Moderator
:: Dr. Gregory Galligan ::
Independent Curator and Advisory Director,
Thai Art Archives, Bangkok

Panelists
:: Rirkrit Tiravanija ::
Artist and Co-Founder, The Land Foundation,
Chiang Mai; Prof., School of the Arts, Columbia
University, New York

:: Dr. Prof. Apinan Poshyananda ::
Deputy Permanent Secretary, Ministry of Culture, Thailand

:: Pier Luigi Tazzi ::
Independent Curator; Co-Curator, Aichi Triennale 2010,
Nagoya, Japan

:: Phatarawadee (Ann) Phataranawik ::
Art Critic and Editor of the "XP" Section,
The Nation, Bangkok

KEY >>

EAP = เอกอนงค์ (เอ๋) พรรณเชษฐ์
GG = เกรกอรี่ กัลลิแกน
RT = ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
AP = อภินันท์ โปษยานนท์
PLT = ปีแอร์ ลุยจิ ทาซซี
PP = ภัทรวดี (แอน) ภัทรนาวิก
AM = ผู้ฟัง (Audience Member) ทั้งหมด 7 คน โดยเรียก AM/1, AM/2 ตามลำดับ

KEY >>

EAP = Ek-Anong (Aey) Phanachet
GG = Gregory Galligan
RT = Rirkrit Tiravanija
AP = Apinan Poshyananda
PLT = Pier Luigi Tazzi
PP = Phatarawadee (Ann) Phataranawik
AM = Audience Member (7 total, numbered consecutively as AM/1, AM/2, etc.)

EAP > ยินดีต้อนรับทุกท่านเข้าสู่ 100 ต้นสนแกลเลอรี่ค่ะ หลังจากงานเปิดนิทรรศการผ่านไปได้หนึ่งเดือน กำแพงสีขาวทั้งสี่ด้านของ 100 ต้นสนแกลเลอรี่ก็อัดแน่นไปด้วยภาพลายเส้น นิทรรศการนี้ก็ได้กระตุ้นให้เกิดทั้งการอภิปราย, แง่คิดต่างๆ และข้อเขียนตีพิมพ์ตามสื่ออีกมากมาย ดิฉันขอยกความเห็นจากข้อเขียนของนักหนังสือพิมพ์ท่านหนึ่งที่ว่า "การที่คุณฤกษ์ฤทธิ์ตัดสินใจแสดงงานเดี่ยวเป็นครั้งแรกในเมืองไทยนั้น นับเป็นสิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่า คือช่วงเวลาที่สำคัญอย่างยิ่งในประวัติศาสตร์ของศิลปะไทยร่วมสมัย" [Rathsaran Sireekan, "Making Art Useful," Bangkok Post, 19 Aug 2010]

ทางแกลเลอรี่จึงอยากจะแบ่งปันช่วงเวลาพิเศษแห่งการสร้างประวัติศาสตร์นี้แก่ผู้ชมทุกท่านที่อยู่ที่นี่ ดิฉันต้องขอขอบคุณเป็นพิเศษสำหรับศิลปินและผู้ร่วมเสวนา จากนี้ไปดิฉันจะส่งรายการนี้ให้ ดร. เกรกอรี่ กัลลิแกน ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มความคิดเรื่องการเสวนาและผู้ดำเนินรายการในวันนี้ค่ะ

GG > ขอบคุณครับ คุณเอ๋ ผมคิดว่าวิธีที่ดีที่สุดในการเริ่มบทสนทนาเกี่ยวกับ event ของคุณฤกษ์ฤทธิ์ ซึ่งผลงานมีลักษณะที่เป็นทั้ง event และนิทรรศการ นั้นน่าจะเริ่มต้นด้วยการพิจารณาถึงความเปลี่ยนแปลงของตัวงานจัดวางทั้งหมดในห้องนี้ อันเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นมาตลอดช่วงระยะเวลาไม่กี่สัปดาห์ตั้งแต่เริ่มเปิดงานในต้นเดือนสิงหาคม เราสามารถมองเห็นได้ทันทีถึงคุณลักษณะบางประการที่เป็นลักษณะเฉพาะของผลงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์ที่ปรากฏอยู่ตั้งแต่เมื่อเขาเริ่มต้นทำงาน

EAP > Welcome, everyone, to 100 Tonson Gallery. One month has passed, originally with white walls and scattered drawings; now we have four walls filled with dense charred images. This exhibition has sparked many discussions, many thoughts, and a lot of published reviews. To quote one journalist's written comments, "Rirkrit Tiravanija's decision to land his first solo show in Thailand after all these years is undeniably a defining moment in the history of contemporary Thai art" [Rathsaran Sireekan, "Making Art Useful," *Bangkok Post*, 19 Aug 2010].

So we want to share this special moment of "history in the making" with all of you here, with a special thanks to the artist and today's distinguished panelists. I will now turn today's program over to Dr. Gregory Galligan, who initiated this roundtable and will be its moderator.

GG > Thank you, Khun Aey. I think perhaps the best way to begin a conversation about this event—and Rirkrit's show is truly an event as well as an exhibition—is to consider the way his installation has changed over the past few weeks, or since it opened in early August.

We can immediately see here certain qualities that are unique to Rirkrit's work, or at least rather

ลักษณะอย่างหนึ่งได้แก่ความเป็นศิลปะที่มีพื้นฐานขึ้นอยู่กับเวลา (time-based) กล่าวคือ ผลงานเริ่มต้นด้วยรูปลักษณ์อย่างหนึ่ง และจะจบลงด้วยรูปลักษณ์อีกอย่างหนึ่ง เมื่อเวลาผ่านไป นิทรรศการนี้จึงเป็นนิทรรศการที่ค่อยๆ ก่อรูป เติบโต และเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ใครก็ตามที่โชคดีพอที่จะกลับมาที่แกลเลอรี่อีกครั้งหลังจากวันเปิดงาน ก็จะสังเกตได้ถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นบนพื้นฐานของการทำงานประจำวัน เนื่องจากคุณฤกษ์ฤทธิ์ได้ให้ผู้ช่วยของเขาเข้ามาวาดองค์ประกอบต่างๆ เพิ่มเติมลงบนภาพลายเส้นบนกำแพงทุกวัน ภาพลายเส้นบนผนังทั้งสี่ด้านนี้เองที่เป็นสิ่งที่ก่อรูปร่าง และสถาปนาตัวนิทรรศการนี้ขึ้นมา

ในแง่นี้ นิทรรศการ who's afraid of red, yellow, and green เป็นเหตุการณ์ชั่วคราว หลังจากปิดงานในตอนบ่ายวันพรุ่งนี้ ก็จะไม่มีสิ่งใดปรากฏหลงเหลืออยู่ องค์ประกอบที่เรามองเห็นอยู่ทั้งหมดในตอนนี้จะหายลับเข้าไปสู่ความเป็นประวัติศาสตร์

ลักษณะที่สำคัญอีกประการหนึ่งของนิทรรศการนี้คือ การจัดแสดงอุปกรณ์ในการทำอาหารไว้ในห้องนิทรรศการ ซึ่งเป็นแกนกลางในการทำงานศิลปะของคุณฤกษ์ฤทธิ์ เป็นแก่นเรื่องที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่า เครื่องครัวเหล่านี้เป็นองค์ประกอบที่ถูกนำกลับมาใช้อยู่เสมอในนิทรรศการต่างๆ ที่มีบริบทแตกต่างกันออกไป ถึงแม้ว่าในวันนี้ทางแกลเลอรี่จะได้ทำการย้ายบรรดาเครื่องครัวไปรวมกันอยู่ในมุมหนึ่งของห้องนิทรรศการเพื่องานเสวนา แต่หลังจากจบการพูดคุย เครื่องครัวเหล่านี้จะกลับมาใหม่ เนื่องจากมันเป็นส่วนสำคัญที่เติมเต็มความสมบูรณ์ให้แก่ตัวนิทรรศการ

ลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งในผลงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์คือศักยภาพในการเป็นสิ่งที่อพยพเคลื่อนย้ายไปได้เรื่อยๆ องค์ประกอบที่เราเห็นนี้สามารถได้รับการผลิตซ้ำขึ้นมาใหม่ที่ไหนก็ได้ ประเด็นหลักของนิทรรศการคือความเป็นงานเชิงความคิดที่ถูกสร้างขึ้นสำหรับช่วระยะเวลาหนึ่ง และผู้ชมยังสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับองค์ประกอบต่างๆ ในงานได้ด้วย ยิ่งไปกว่านั้น ด้วยธรรมชาติของการเป็นสิ่งที่อพยพเคลื่อนย้ายได้ของนิทรรศการ คุณฤกษ์ฤทธิ์จึงสามารถนำรูปแบบของงานนี้ไปสร้างใหม่ในพื้นที่อื่นได้อีกด้วย เมื่อเป็นเช่นนี้ นิทรรศการนี้ก็เป็นสิ่งที่สามารถนำไปประยุกต์ให้เข้ากับบริบทอื่นได้ แต่ในขณะเดียวกันก็มีความเป็น site-specific ที่เฉพาะเจาะจงด้วย ดังที่เราจะได้เห็นกันต่อไปจากเนื้อหาที่อยู่ในงานวาดเส้นบนฝาผนัง

บางคนอาจจะนึกถึงงานนี้ว่าเป็นอะไรที่คล้ายกับ palimpsest (กระดาษที่สามารถนำมาลบตัวเขียนเดิมออกเพื่อนำมาเขียนใหม่

characteristic of it from the start of his career to today. For one thing, this is a time-based show that started in a particular form and, several weeks later, ended up looking quite different. So this is a show that develops over time; it evolves, it grows, it changes. If anybody were fortunate to return to the gallery after an early viewing, they would have been able to observe that change, or evolution, on an almost daily basis. In fact, Rirkrit had some of his assistants add elements almost daily to the four dense murals that now constitute this show.

So in this sense, *(who's afraid of red, yellow, and green)* is an *ephemeral event*. There will be nothing in existence from this show after it closes tomorrow afternoon—all of the elements that we see here today will have passed into history, so to speak.

Another important aspect of the show, but one we don't readily see here today (the gallery has temporarily condensed them in one corner of the room in order to accommodate our roundtable) is the usual array of Rirkrit's cooking materials, items that virtually make for a *leitmotif* in his work, or an element returning periodically in different shows and in different contexts. This cooking component will return today after the conclusion of our discussion, just as it has been an integral part of this show, throughout its run since early August.

Also representative of Rirkrit's work in general is the nomadic potential of this show. These elements could be, at least to some extent, reproduced elsewhere. Much of this show is conceptual, thought out, and finally created over a given time span. An audience may interact with these elements. And it's possible for Rirkrit to re-conceive the format of this show for another site. So this show is both adaptable to other contexts, but also, in another important sense, it is quite site-specific—as we may see in the subject matter of the murals themselves.

One might even think of *(who's afraid of red, yellow, and green)* as a kind of *palimpsest*. This show has many layers; some of the early elements in the murals, for example, have been covered over by new additions over time (in an earlier portion of the

ได้อีกครั้ง โดยที่ข้อเขียนดั้งเดิมยังคงปรากฏอยู่ไม่ลบหายไปทั้งหมด) นิทรรศการนี้มีหลายระดับชั้นซ้อนทับกัน ตัวอย่างเช่น บางส่วนของภาพวาดเส้นที่เขียนไว้ตอนแรกๆ นั้นจะถูกวาดทับใหม่เมื่อเวลาผ่านไป สิ่งนี้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายในกระบวนการของการวาดในช่วงเวลาของนิทรรศการ (ในช่วงแรกของนิทรรศการ ผู้ชมเองก็ได้รับเชิญให้วาดภาพลงไปบนผนังด้วย) ตัวอย่างที่ดีอีกตัวอย่างหนึ่งของการมีระดับชั้นเกิดขึ้นจากการลบที่ไร้ความต่อเนื่องหรือการวาดทับจนเกิดการบดบังภาพที่เกิดขึ้นก่อนหน้า ได้แก่ ภาพของกลุ่มคนที่รวมตัวกันอยู่ที่อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย ถ้าคุณมาในวันเปิดนิทรรศการคุณก็อาจจะจำได้ว่ามันมีภาพของกลุ่มคนจำนวนมหาศาล ต่อมาภาพนั้นได้ถูกวาดทับโดยภาพที่เหมือนกับปีศาจหลอกหลอนที่เพิ่มเติมเข้ามาโดยคุณคามิน เลิศชัยประเสริฐ (ศิลปินไทยผู้ร่วมก่อตั้งมูลนิธิที่นากับคุณฤกษ์ฤทธิ์) ดังนั้นจะเห็นได้ว่านิทรรศการนี้มีหลายชั้น ซึ่งเป็นคุณลักษณะที่โดดเด่นประการหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นนิทรรศการที่มีพื้นฐานทางเวลา

คุณฤกษ์ฤทธิ์ครับ สำหรับผมแล้วดูเหมือนว่านิทรรศการนี้จะเป็นการฉลองการครบรอบ นับเป็นเวลาเกือบยี่สิบปีมาแล้วที่คุณได้ก้าวเข้าไปสู่ศูนย์กลางของโลกศิลปะสากลที่นิวยอร์ค คือประมาณปี 2532 ถึง 2533 หลังจากที่คุณได้ย้ายมาจากโตรอนโตในแคนาดาตั้งแต่ปี 2525 และค่อยๆ เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมศิลปะในนิวยอร์ค คุณเปิดตัวโดยแสดงงานเดี่ยวในปี 2532 ใช่ไหมครับ งานนั้นเป็นครั้งแรกที่คุณทำผัดไทยในแกลเลอรี่ใช่หรือเปล่า

RT > นิทรรศการครั้งแรกของผมคือที่ Scott Hanson Gallery เมื่อปี 2532 เป็นงานกลุ่มครับ ผมทำแกงกะหรี่ แต่ไม่ได้ตั้งเป้าหมายไว้ว่าผู้ชมจะต้องกินแกงนั้น ผมเพียงแต่วางแกงกะหรี่ทิ้งไว้ให้ดูบนแท่นแสดงงาน มีคนชอบงานนั้นและพูดกับผมว่า ผมน่าจะทำนิทรรศการแบบนี้อีกสักอันนั่นนำไปสู่งานแสดงเดี่ยวของผมที่นิวยอร์ค ผมทำผัดไทยที่ Paula Allen Gallery ในปี 2533

GG > ถ้าอย่างนั้นก็หมายความว่าการทำอาหารเป็นส่วนหนึ่งของงานคุณมาตั้งแต่งานแรกที่เป็นงานกลุ่มสินะครับ

RT > ใช่ครับ นิทรรศการที่ Scott Hanson Gallery เป็นการแสดงงานอย่างเป็นทางการครั้งแรกของผม ผมเคยแสดงงานมาก่อนที่สถาบันศิลปะแห่งชิคาโก (Art Institute of Chicago) โดยผลงานมีรากอยู่ที่อาหารเหมือนกัน แต่ก็มีความแตกต่างออกไปมาก ตอนนั้นผมสนใจอยากจะเห็น

show's run, the public was even invited to add their own drawing to these walls). A good example of this layering—and the intermittent *erasure*, or occlusion of former drawing— is the representation of the crowd assembled around Democracy Monument [in Rattanakosin, Bangkok's historic district along Ratchadamnoen Avenue]. If you were at the show's opening, you may remember that we could initially observe all the figures in the immense crowd; many have since been covered over by a phantom-like apparition subsequently added by Kamin Lertchaiprasert [Thai artist and co-founder with Rirkrit Tiravanija of The Land Foundation, Chiang Mai]. So there are many layers to this work, which also notably speaks to the show's *time-based* quality.

Rirkrit, it seems to me that in some ways *(who's afraid of red, yellow, and green)* marks a kind of "anniversary" for you. It has been about 20 years since you made your entry into the global art world, in New York, in roughly 1989 to 1990, after migrating there from Toronto in 1982 and gradually becoming part of the New York art scene. You eventually made your solo debut around 1989. Was that when you first began to cook *pad thai* in an art gallery?

RT > The first show was at Scott Hanson Gallery, in 1989. That was a group show in which I cooked, but they were curries, and they were never intended to be eaten by visitors. I simply left the curries on pedestals for viewing. Somebody liked the work and said, "Oh, maybe you would like to do another show," which led to my first New York solo show, where I cooked *pad thai*, at the Paula Allen Gallery, in 1990.

GG > So the cooking element in your work began as early as your first show, a group show.

RR > Yes; the show at the Scott Hansen Gallery was the first "official" show. I had previously shown work at the Art Institute of Chicago [hereafter, "Art Institute"]; the work had roots in food, but that was quite different. At that time I was interested in seeing Thai objects in the collections of the Art Institute returned to Thailand. My questioning about the "reading of culture" had a lot to do with my own questioning of self-identity. I was calling it "cultural

ศิลปวัตถุจากเมืองไทยที่อยู่ในคอลเลคชั่นสะสมของสถาบันศิลปะแห่งชิคาโกได้เดินทางกลับเมืองไทย คำถามของผมเกี่ยวกับการอ่านวัฒนธรรม (reading of culture) มีส่วนเกี่ยวข้องอย่างมากกับคำถามส่วนตัวของผมอีกข้อหนึ่งคือ อัตลักษณ์ของตัวตน (self-identity) ผมเรียกมันว่า "การฟื้นคืนสภาพทางวัฒนธรรม" (cultural retrieval) ในตอนนั้น สถาบันศิลปะแห่งชิคาโกจัดแสดงพระพุทธรูปและศิลปวัตถุจากเมืองไทยอย่างพวกหม้อ ไห ในขณะที่ผมจ้องมองวัตถุเหล่านั้น ผมก็พูดกับตัวเองว่ามีบางอย่างขาดหายไป คือชีวิตที่อยู่รอบๆ ตัววัตถุ

GG > พูดอีกอย่างก็คือ วัตถุเหล่านั้นถูกดึงออกมาจากบริบทดั้งเดิม (decontextualized) ถ้าผมจำไม่ผิด ตอนนั้นมีประเด็นใหญ่อีกอันหนึ่งในอเมริกา นิทรรศการ Primitivism in 20th Century Art (2527) ที่ MoMA (Museum of Modern Art) ได้รับการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวางว่าเป็นการจัดแสดงวัตถุต่างๆ ในเชิงสุนทรียศาสตร์แต่เพียงอย่างเดียว วัตถุเหล่านั้นถูกดึงออกมาจากบริบททางวัฒนธรรม และหน้าที่ใช้สอยที่มันเคยมี

RT > ผมครุ่นคิดถึงการพยายามที่จะคืนชีวิตให้แก่วัตถุเหล่านั้น แน่นอนว่านี่ [การคืนชีวิต] เป็นสิ่งที่ควรกระทำต่อช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ และประวัติศาสตร์ศิลปะด้วย แล้วผมก็มาถึงจุดที่ผมหยิบเอาหม้อออกมาจากชั้นจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์และนำไปใช้ทำแกงกะหรี่ในนิทรรศการกลุ่มครั้งนั้น ในตอนนั้นผมยังคงใช้ความคิดเรื่องการพิจารณาวัฒนธรรมหนึ่งจากมุมมองของอีกวัฒนธรรมหนึ่ง และผมก็พยายามหาทางที่จะดึงเอาชีวิตกลับคืนมาให้แก่วัตถุ จากตอนนั้นถึงตอนนี้ ผมคิดว่าผมมาไกลพอสมควรทีเดียว

GG > แต่ผมกลับคิดว่าประเด็นเหล่านี้หลายอันยังคงมีอยู่ในงานของคุณ เช่น การที่คุณนำวัตถุทางวัฒนธรรมกลับไปสู่หน้าที่ใช้สอยของมัน หรือการที่คุณนำงานเข้าไปยังโลกของชีวิตประจำวันในทางใดทางหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้วยการปล่อยให้งานมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมท้องถิ่น ประเด็นนี้เห็นได้ชัดมากในนิทรรศการ who's afraid of red, yellow, and green นี้ด้วย ผมอยากจะถามว่า คุณมองนิทรรศการนี้อย่างไร และเพราะอะไรคุณจึงคิดว่ารูปแบบนี้เหมาะสมกับสิ่งที่คุณทำในครั้งนี้

RT > ผมคิดว่าเบื้องหลังบางส่วนของความคิดเรื่องงานวาดเส้นนี้เชื่อมโยงไปถึงการสะสมภาพที่ผมได้เริ่มต้นเมื่อประมาณสิบปีที่แล้ว ไม่กี่ปีก่อนหน้านี้ ผมได้นำมันมาทำเป็นโปรเจ็ค

retrieval." The Art Institute would exhibit Thai Buddhas, Thai pots, etc., and while looking at this, I would say to myself, "Well, something's missing..." —which was the usual life *around* the objects.

GG > In other words, the objects were *decontextualized*... If I remember correctly, that was a big issue at the time, especially in the United States, as in the *Primitivism [In 20th Century Art]* show at the Museum of Modern Art [1984], which was widely criticized for the way cultural objects were displayed primarily for their aesthetic qualities as art works, or decontextualized from their cultural use or function.

RT > I think, through those elements, of trying to retrieve the idea of "life" back, and of course this applies to all historical, or art historical moments. Then I came to the point where I basically took the pot out of the case in the museum and cooked curry in it; and that was the group exhibition. In that case, it was still an idea of one culture considering another culture, and I was trying to find some way to pull the life back. From that point to today, we've come a long way...

GG > But I think a lot of those themes still survive in your work, such as your use of objects of a culture and returning to them a sense of utility, or having what you do enter into the everyday world in some way—often by way of the work's interaction with a local audience. This is obviously true of *(who's afraid of red, yellow, and green)*. How did you conceive of this show, and why did this particular format strike you as something to be done now, at this time?

Rirkrit > Well, I think some of the background to this idea of "drawing" has come from about 10 years of my collections of imagery, which some years ago I turned into a project with younger artists here in Bangkok. I think it was a moment when George W. Bush was getting elected to office and I was primarily in the United States. There was a widespread sense, in a way, of helplessness in terms of the political situation. So a lot of people were coming out to protest against certain things; this applied to many different issues. At the same time, I was interested

ร่วมกับศิลปินรุ่นน้องบางคนในกรุงเทพ ผมคิดว่ามันเป็นตอนที่จอร์ช บุชกำลังจะได้รับเลือกตั้ง และตอนนั้นผมก็อยู่ในอเมริกา มันมีความรู้สึกของการช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ในทางการเมืองเกิดขึ้นทั่วไปในอเมริกา ผู้คนจำนวนมากออกมาทำการประท้วง อย่างไรก็ดี ภาพการประท้วงที่ผมสะสมนั้นได้รวมไปถึงการประท้วงในประเด็นอื่นๆ ด้วย ขณะเดียวกันผมก็สนใจความคิดเรื่องความเป็นกลุ่ม (collective) คือการที่คนจำนวนหนึ่งมารวมตัวกันเพื่อสร้างพลังหรือส่งเสียงอะไรบางอย่าง นี่เป็นสิ่งสำคัญเสมอสำหรับผม เป็นอะไรบางอย่างที่ผมสนใจเสมอ เราก็เลยเริ่มทำงานชุดวาดเส้น ซึ่งเราได้ทำมาจนถึงทุกวันนี้

GG > เราเรียกสิ่งเหล่านี้ว่าเป็นภาพวาดเส้นการชุมนุมได้ไหมครับ

RT > ใช่ครับ

GG > ตอนที่ผมมาในวันเปิดนิทรรศการเมื่อไม่กี่สัปดาห์ที่แล้ว ผมเกิดความรู้สึกฉุกคิดขึ้นมาอย่างฉับพลันถึงความสัมพันธ์ของงานนี้กับงานที่คุณทำเมื่อสองปีก่อนที่ Drawing Center ในนิวยอร์ค (2551) ผมคิดว่างานนั้นน่าจะมีภาพวาดเส้นประมาณ 200 ชิ้นอยู่ในห้องแสดงงานที่มีขนาดใหญ่กว่าห้องนี้ประมาณสองเท่า คุณทำการแขวนภาพวาดเส้นเป็นแถวสองแถวไปทั่วทั้งแกลเลอรี่ โดยแต่ละภาพมีขนาดประมาณภาพถ่ายขนาดใหญ่ในหนังสือพิมพ์ ภาพเหล่านั้นเป็นภาพวาดเส้นจากภาพการประท้วงทางการเมืองตามที่ต่างๆ ทั่วโลกใช่ไหมครับ และทั้งหมดมีที่มาจากหนังสือพิมพ์ International Herald Tribune ใช่หรือเปล่า

RT > ครับ ส่วนมากมาจาก International Herald Tribune ซึ่งเป็นหนังสือพิมพ์ที่ผมอ่าน

GG > คุณวาดเองหรือเปล่า

RT > ไม่ครับ ไม่ ผมจัดการให้กระบวนการวาดเคลื่อนจากคนหนึ่งไปยังอีกคนหนึ่ง ซึ่งก็มักจะทำโดยใครสักคนในกรุงเทพนี่แหละ มันเป็นโปรเจ็คที่มีลักษณะเป็นสองทาง (two-way) อย่างแท้จริง อีกอย่างหนึ่งก็คือนอกจากว่าผมจะสนใจเก็บภาพพวกนี้แล้ว ผมยังอยากที่จะสร้างโครงสร้างทางเศรษฐกิจเล็กๆ น้อยๆ ให้กับศิลปินรุ่นน้องเหล่านี้ด้วย มันเป็นการทำงานศิลปะที่ช่วยให้พวกเขาดำรงชีวิตอยู่ได้ ขณะเดียวกันก็ได้ทำงานของตัวเองไปด้วย ความตั้งใจอีกประการหนึ่งของผมคือ เมื่อเราขายภาพวาดเส้นเหล่านี้ได้ รายได้ก็จะเข้าไปที่มูลนิธิที่นาที่

in the idea of the collective, or how when people came together they created a kind of energy, or a kind of voice. That was, I think, something quite important to me, or something I was always interested in. Then we started to make this series of drawings, and we have continued to the present.

GG > These are your "demonstration drawings?"

RT > Yes, these are the "demonstration drawings."

GG > Yes, when I came to the opening of *(who's afraid of red, yellow, and green)* a few weeks ago, I was immediately struck by the relationship of this installation with the one you installed two years ago at the Drawing Center, in New York [2008]. There were 200 drawings, I think, in that exhibition. The room was about double the size of this one, and you hung two layers of drawings around the entire gallery, each measuring about the size of a large newspaper photograph. They were all drawings of political demonstrations from all over the world, were they not? And they were all derived from the *International Herald Tribune?*

RT > They were mostly from the International Herald Tribune, which is the newspaper that I read.

GG > Did you, yourself, draw them?

RT > No, no, from the beginning, I think, the process of drawing shifted from person to person, always somebody here in Bangkok, and it was a kind of true, "two-way" project. For one thing, I was interested in collecting this kind of imagery; in another way, I wanted to create a little economic structure for some of these younger artists. It was a project where they could work on art that would help them sustain themselves, while continuing to make their own work. And another intention was that when these drawings would be sold to collectors or others, the money would go to the [Land] Foundation in Chiang Mai. So the money was also funding another thing. The whole thing was a way of creating what I was interested in as "work," while also being an economy for others.

30
31
19

เชียงใหม่ เพราะฉะนั้นเงินจากตรงนี้ก็จะไปเป็นทุนสำหรับการทำอย่างอื่นต่อไป ทั้งหมดนี้คือวิธีที่ผมสนใจเกี่ยวกับการสร้างงานศิลปะ ซึ่งผมถือว่ามันคือ "ตัวงาน" และเป็นรายได้สำหรับคนอื่นไปพร้อมกัน

GG > ประเด็นนี้นำเรากลับไปยังสิ่งที่คุณพูดเกี่ยวกับการนำหม้อในพิพิธภัณฑ์ออกมาทำอาหารด้วยการทำงานของคุณในที่ๆ หนึ่ง คุณก็ส่งผลกระทบในทางใดทางหนึ่งกับบริบทที่อยู่ห่างไกลออกไป มันมีความสัมพันธ์เกิดขึ้นสองทิศทาง

ผมเข้าใจว่าคุณเคยแสดงงานวาดเส้นการชุมนุมแบบนี้มาแล้วที่แกลเลอรี่ในลอสแองเจลิส ประมาณปี 2549 ใช่ไหมครับ จริงๆ แล้วมันย้อนกลับไปถึงเมื่อไหร่

RT > น่าจะเป็นปี 2545 ครับ

GG > นี่เป็นอะไรที่คุณจะทำต่อเนื่องไปอีกใช่ไหมครับ

RT > ใช่ครับ ในกรณีของนิทรรศการนี้ ความคิดเรื่องการชุมนุมประท้วงนั้นเกี่ยวข้องอย่างมากกับสถานการณ์ที่กำลังเกิดขึ้นรอบๆ ตัวเรา สำหรับผม ผมคิดว่ามีทั้งสิ่งที่ดีและสิ่งที่ไม่ดี แต่มันก็ใกล้กับผมมากด้วยเช่นกัน นิทรรศการนี้ยังเป็นหนทางที่ผมจะแสดงออกถึงความไม่พอใจของผมต่อเหตุการณ์นี้ ในแง่ที่ว่าตัวผมเองก็เป็นประชาชนที่ไม่จำกัดสีไหน

GG > คุณไม่กังวลกับการเลือกสีเสื้อที่คุณจะใส่ในตอนเช้าใช่ไหมครับ

RT > ไม่ ไม่เกี่ยวกับเรื่องนั้นครับ แต่เกี่ยวกับความรู้สึกและโครงสร้างทางสังคมของเรา ตลอดจนอนาคตของเราด้วย ผมมีความรู้สึกว่า จะมีช่วงเวลาบางขณะที่คนเรารู้สึกว่าตัวเองควรจะต้องทำอะไรบางอย่าง และนี่คือบริบทที่ผมอยู่ นิทรรศการนี้คือสิ่งที่ผมหวังว่ามันน่าจะเข้าประเด็นกับเรื่องนี้บ้าง

GG > บางคนอาจจะมองว่าการแสดงนิทรรศการในแกลเลอรี่นั้นไม่มีผลกระทบใดๆ ต่อสังคมเลย คุณมองว่านิทรรศการนี้แสดงความเกี่ยวข้องกับสังคมได้อย่างไรบ้าง หรือสามารถขยายไปถึงคนอื่นๆ ได้ยังไง ผมเข้าใจว่าเรื่องการมีส่วนร่วมเป็นแนวคิดหลักอันหนึ่งที่อยู่เบื้องหลังการทำงานโดยทั่วๆ ไปของคุณ การสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม

GG > This goes back to what you were saying about taking a pot from the museum and cooking in it. Through your work, you are in some ways affecting a distant context with an event at a remote site. There's remote possibility, or potential impact, in what you're doing locally. I mean, there is a kind of two-way relationship there.

Your demonstration drawings, I understand, were shown even earlier by a gallery in Los Angeles—was it a series in 2006? How far back do they go, then, and is this a recurring concern of yours?

RT > Probably as far back as 2002.

GG > Is this something that will continue in your work?

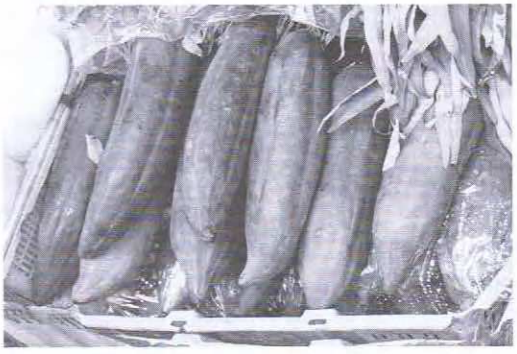
RT > Yes; I mean in the case of *(who's afraid of red, yellow, and green)*, the concept of demonstration" has a lot to do with what's been going on all around us recently. I think that, for me, it has the good and the bad, but it's also a lot closer to me. It's also a way for me to address some of my frustration over what's going on—in the sense that I'm not a "colorist" [in the political sense of the term].

GG > You don't worry about what color you're putting on in the morning in Thailand?

RT > No, it's not about that. It's certainly about feelings, and it's certainly about our social structures. It's also certainly about our future. I felt there was some moment when you have to do something. This is the context I'm in, and this [show] is something I hope has some relevance.

GG > Some people would say that having a show in an art gallery doesn't affect many people at all. How do you see *(who's afraid of red, yellow, and green)* as having relevance, or in some way reaching out and involving others? I know this is a recurring concept behind your work in general, the idea of creating an interaction with a given audience.

โทร. 0-2631-2050, 0-



10

พูดกับผู้ชม >
หลายท่านอาจจะทราบอยู่แล้วนะครับว่าคุณฤกษ์ฤทธิ์เป็นส่วนหนึ่งของความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เกิดขึ้นมาราวๆ 15 ปีแล้ว ที่ภัณฑารักษ์และนักทฤษฎีศิลปะชาวฝรั่งเศส นิโคลาส์ บูริโยด์ (Nicolas Bourriaud) ได้ให้ชื่อว่า "สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์" (relational aesthetics) ซึ่งโดยทั่วไปหมายถึงการทำงานของกลุ่มศิลปินกลุ่มหนึ่งซึ่งเริ่มต้นในกลางทศวรรษ 1990 พวกเขาสร้างสรรค์งานศิลปะในฐานะ event ที่เชื้อเชิญให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วม ผลงานเหล่านี้มักมีแนวโน้มที่จะเป็นงานที่มีพื้นฐานอยู่ที่เวลา (time-based) และมีการพยายามดึงเอาการมีส่วนร่วมของผู้ชมออกมาในทางใดทางหนึ่ง

พูดกับฤกษ์ฤทธิ์ >
ดูเหมือนว่าสิ่งนี้ [การมีส่วนร่วมของผู้ชม] จะเป็นข้ออ้างอิงที่อยู่ในงานของคุณ ผมเดาว่าคุณคงไม่ได้ยึดติดหรือหมกมุ่นกับทฤษฎีตลอดเวลา ทุกวันนี้ศิลปินหลายคนมักพูดถึงงานในฐานะ "โปรเจ็ค" พวกเขาไม่พูดว่า "ฉันกำลังทำงานจิตรกรรม" หรือ "ฉันกำลังทำงานจัดวาง" แต่กลับพูดว่า "ฉันกำลังทำโปรเจ็ค" คำๆ นี้สะดุดใจผมเพราะว่ามันกำลังทวีความสำคัญขึ้นมาจนกลายเป็นคำศัพท์ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ "โปรเจ็ค" เป็นคำที่บ่งบอกลักษณะเฉพาะของงานแนวใหม่เหล่านี้ และการทำงานของคุณก็ดูเหมือนว่าจะพูดเกี่ยวกับเรื่องนี้ด้วย ในฐานะโปรเจ็ค ดูเหมือนนิทรรศการของคุณนั้นจะมีผลต่อผู้ชมท้องถิ่น นี่ผมพูดเกินไปหรือเปล่า

RT > ผมพูดเพียงแค่นี้ดีกว่าว่า แม่ผมเป็นคนทำพริกแกงสำหรับแกงหม้อแรก

GG > สำหรับนิทรรศการนี้น่ะหรือครับ

RT > ครับ ผมไม่เคยอธิบายสิ่งที่ผมทำให้แม่ฟังเลย ผมคิดแบบพื้นๆ ว่า ในที่สุด ผมก็ได้ใช้นิทรรศการนี้ในการแสดงให้แม่ดูว่าผมทำอะไร เราอาจจะไม่คิดว่ามันเป็นเรื่องใหญ่นะครับ แต่อันที่จริงแล้ว คนที่อยู่รอบๆ ตัวคุณนั้นคงไม่ได้เข้าใจคุณทั้งหมดหรอก และผมก็คิดว่ามันมีผลบางอย่างกับการที่ผมสามารถชักชวนให้แม่ยอมทำพริกแกงสำหรับทำอาหารที่นี่ให้

GG > คุณแม่ของคุณอาจจะเป็นห่วงก็ได้! ท่านรู้ว่าคุณจะต้องทำแกงเป็นปริมาณมาก

RT > "โอ้ ไม่ อย่าซื้อพริกแกงจากตลาด! ไม่มีทางอร่อยหรอก!" ผมขอพูดว่าผลกระทบเล็กๆ เริ่มต้นขึ้นใกล้ๆ นี่เอง วันนี้ลูกพี่ลูกน้องของผมก็มาด้วย พวกเขาไม่เคยเห็นสิ่งที่ผมทำมาก่อน

To the audience >
As many of you may know, Rirkrit has been part of a larger art movement over the past 15 years or so, which the French curator and art theorist, Nicolas Bourriaud, has given the name, *relational aesthetics*. This refers to a general, widespread development among a new generation of artists who came of age in the mid 1990s toward developing art works, or art *events*, that very much incorporate audience participation. Such work tends to be time-based and elicits interaction of some kind from a given viewer.

To Rirkrit >
This seems to be what you're referring to in terms of your own work. I assume you're not preoccupied with theory all the time, but many artists today speak, for instance, of their work as a "project." They don't say, "I'm working on this painting," or "I'm working on this installation." They say, "I'm working on this "project." That word has struck me recently as being a very important art historical term now; "project" is very characteristic of new generation. You seem to be speaking to that, at least to some extent. You feel like having a show that has some kind of effect on a local audience. Is that overstating it?

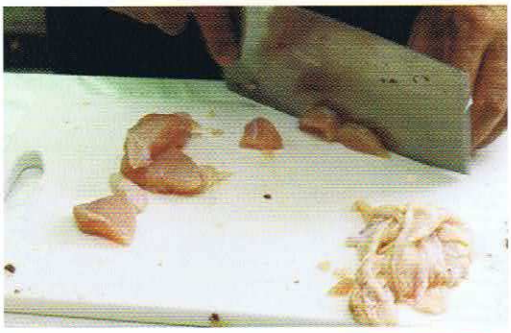
RT > I would just say, in a way, my mother made the curry paste for the first pot of curry.

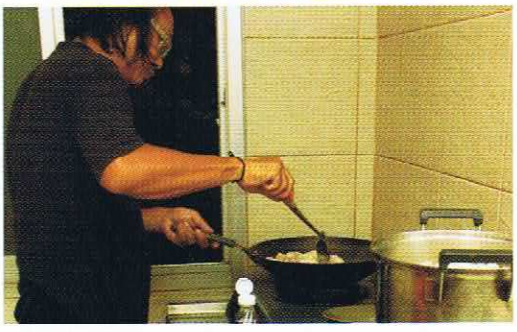
GG > For this show?

RT > Yes, for this show. I've never explained to my mother what I did. I think that on a very basic level, with this show I finally got to show my mother what I do. We might not think that's a big thing, but the people next to you may not really understand you completely, and I think there is some effect in being able to convince my mother to make the curry paste for our cooking here.

GG > She was probably worried! She knew you'd have to make a certain quantity...

RT > *"Oh, no, don't buy the market thing! It's not going to taste as good!"* I would say the effect starts very close, and very small. My cousins came today, and they'd never seen anything I'd done, and so I had





ผมจึงต้องอธิบายให้ฟังว่าผมคิดว่ามันคืออะไร นี่เป็นอะไรบางอย่างที่อยู่นอกออกไปจากโลกปกติของผม ซึ่งคือโลกศิลปะ เรื่องเล็กๆ น้อยๆ ที่รวมไปถึงข้อเท็จจริงที่ว่าแม่ของผมมีความคิดทางการเมืองที่ต่างออกไปจากผมด้วย ผมไม่ได้หมายความว่าผมจำเป็นต้องมีความคิดที่ต่างออกไปจากแม่เสมอ แต่ผมมักจะไม่มองสิ่งต่างๆ ไปในแนวทางเดียวกับท่านอยู่แล้ว นิทรรศการนี้ก็อาจกลายเป็นการอภิปรายเกี่ยวกับการเมือง ซึ่งเป็นหัวข้อที่อยู่นอกพื้นที่เฉพาะ [ศิลปะ] อย่างไรก็ตาม ผมอยากจะคิดว่ามันเป็นเรื่องจริงแม้มันจะอยู่ในมุมเล็กๆ นี้ก็ตาม เป็นส่วนเล็กๆ ของสถานที่ที่ใหญ่โตนี้สำหรับผมแล้ว ช่วงเวลาเล็กๆ เหล่านี้คือสิ่งที่มีความหมาย

GG > คุณแอนครับ ตอนที่เราเข้ามาที่แกลเลอรี่ด้วยกัน คุณดูตื่นเต้นกับนิทรรศการนี้มาก คุณเห็นอะไรในงานนี้ครับ อะไรคือสิ่งที่ทำให้เกิดผลสะเทือนกับคุณแบบนั้น

PP >> สิ่งที่น่าสนใจคือผู้ชมค่ะ ดิฉันเคยเห็นงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์มาแล้วหลายครั้ง แต่เมื่อผลงานเหล่านี้กลับมาเมืองไทย ซึ่งมีบริบทที่แตกต่างออกไปโดยสิ้นเชิงนั้น ปฏิกิริยาของผู้ชมเป็นสิ่งที่น่าสนใจมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวันเปิดนิทรรศการ ดิฉันเห็นผู้ชมจากภายนอกแวดวงศิลปะมากมาย แน่นอนว่าคนจำนวนหนึ่งมาเพื่อพบคุณฤกษ์ฤทธิ์ซึ่งเป็น "คนดัง" แต่ก็นั่นเองที่เป็นปฏิกิริยาตอบรับที่น่าสนใจที่ตัวนิทรรศการได้ก่อให้เกิดขึ้น ขณะเดียวกันดิฉันก็เห็นเพื่อนศิลปินหลายคนของคุณฤกษ์ฤทธิ์มาดูงานและมาช่วยทำอาหาร เมื่อดิฉันถามถึงคุณแม่ของเขา ก็เป็นที่ชัดเจนว่าท่านกังวลเกี่ยวกับการตระเตรียมการทำอาหาร และวิตกเกี่ยวกับว่าคนจะรู้สึกอย่างไร อาหารจะดีเพียงพอหรือเปล่า เหล่านี้ล้วนเป็นความรู้สึกส่วนบุคคลมันเป็นความรู้สึกประมาณ "ไม่ต้องมานึกถึงตัวฉัน" เสมอในงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์ สิ่งที่สำคัญที่สุดคือตัวประสบการณ์และความทรงจำเกี่ยวกับงานของเขาต่างหาก

GG >> ผมคิดว่าสิ่งที่คุณพูดถึงนั้นคือลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นในงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์นั่นเอง คือความเป็น site-specific เป็นสิ่งเฉพาะที่ ในทางตรงกันข้าม ผลงานลายเส้นการชุมนุมที่แสดงที่ Drawing Center ที่โซโหเมื่อปี 2551 ไม่ได้ส่งผลสะเทือนในลักษณะเช่นนี้ แต่ที่นี่ ใจกลางของกรุงเทพ ปลายเดือนสิงหาคม ปี 2553 เรากำลังอยู่ใกล้กับจุดศูนย์กลางของการชุมนุมทางการเมืองที่เริ่มต้นมาตั้งแต่เดือนเมษายน คุณฤกษ์ฤทธิ์ครับ นิทรรศการนี้คงจะกระทบความรู้สึกส่วนลึกของคุณมาก และอาจจะมีลักษณะเชิงความคิดน้อยกว่าปกติ นิทรรศการนี้ดูจะมีผลกระทบที่เข้มข้นต่อคุณในระดับที่เป็นส่วนตัว อย่างที่คุณพูดว่ามันทำให้คุณครุ่นคิดถึงช่วงเวลาในชีวิตของคุณก่อนหน้านี้ สิ่งนี้ทำให้คุณนึกถึงอัตลักษณ์ของตัวเอง และอัตลักษณ์ของเมืองไทยหรือเปล่าครับ

to explain to them what I thought that was. These are things that are slightly already outside of my usual world, which is the art world. So it's the little things. Even the fact that my mother may have different ideas about politics—not to say that I *necessarily* have different ideas from her—but I certainly don't think about things the same way she does. So the show may become a discussion about politics, a subject already outside this particular space. I'd like to think that is true, anyway, even in this little corner, in a little part of this big place. For me, those little moments are important.

GG > Ann, when we got together in the gallery recently, you were very excited about this show in many ways. What are some of the things you see in *(who's afraid of red, yellow, and green)*, or what about this particular show has made such an impact on you?

PP > It's very interesting in terms of its audience. I've seen his work many times, and when his work comes back to Thailand, where it's viewed in a context very different from his previous work, it is especially interesting to see the way people react. Particularly at the opening, I saw a lot of people coming in from fields very different from "art." Of course many come to see him, the celebrity, and that's certainly one of the interesting reactions of people who come to see the show. At the same time, I've seen a lot of his artist fellows come to come to see the show and help each other cook, and to see how Rirkrit works. Also, when I asked his peers about his mom (as I talked about with his cousin, Nok), it's clear his mom worried about her preparations, or what people were going to feel, and whether it would be good enough. It all feels so personal. It's about the "don't even think about me" aspect of his projects. [What's most important] is the experience, and then the memory of his work.

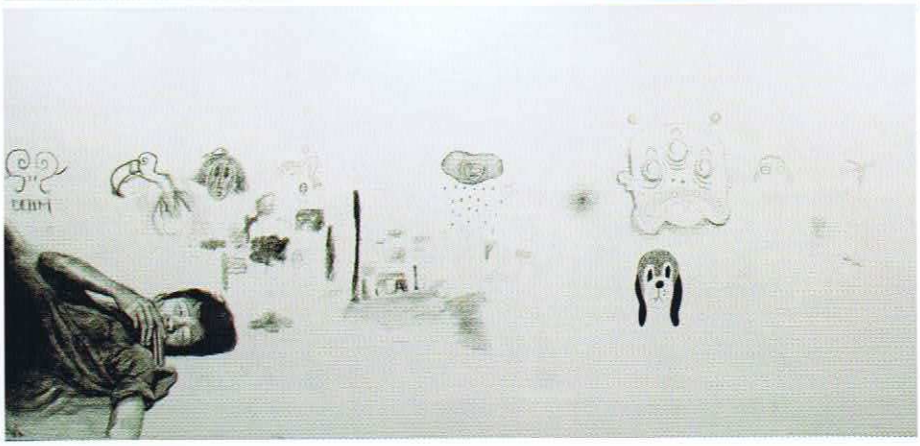
GG > I think you speak to how unique this show is in Rirkrit's body of work to date; it's very site-specific. By contrast, the "Demonstration Drawings" show at the Drawing Center, in 2008, in the middle of New York's SoHo district, didn't have that

WALL PAINTING

5 AUGUST 2010

6 AUGUST 2010

7 AUGUST 2010



RT > ผมรู้สึกว่าในสถานการณ์นี้ ผมสามารถพูดในสิ่งที่ผมคิดได้มากกว่าที่ผมจะทำได้ในการต่อต้านจอร์จ บุช เพราะว่าจอร์ช บุชก็คือจอร์จ บุช ผมไม่มีอะไรที่จะต้องไปต่อกรกับเขาอย่างเป็นส่วนตัว แต่ผมมีสิ่งที่ต่อกรแบบเดียวกับทุกคนที่เมืองไทยมี ผมคิดว่าสิ่งที่กำลังเกิดขึ้น รวมทั้งสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีต และสิ่งที่จะต้องเกิดขึ้นอีกในอนาคตมีผลกระทบกับผม มันเกี่ยวข้องกับชีวิตของผม ดังนั้นก็ ใช่ เป็นเรื่องส่วนตัวมากๆ แต่ในเวลาเดียวกัน ผมก็อยากจะสร้างพื้นที่ที่อะไรบางอย่างสามารถเกิดขึ้น หรือถูกเปิดเผยขึ้นมาได้ด้วย

GG > สำหรับผม นิทรรศการนี้ก็คือพื้นที่เปิดที่ว่านั้น ผมไม่รู้สึกว่าภาพที่เต็มไปด้วยอารมณ์ความรู้สึก หรือบางภาพที่อาจถึงขั้นน่าสลดใจเหล่านั้นมีความเป็นโฆษณาชวนเชื่ออยู่เลย หากแต่กลับเปิดกว้างต่อการตีความมากๆ ผมไม่พบว่าภาพเหล่านี้มีความหมายที่ตายตัว แต่สร้างแรงดึงดูดในเชิงมนุษยธรรมมากกว่า ผมคิดว่านั่นเป็นความรู้สึกที่ยังคงมีอยู่ในงานของคุณ ในอดีต ดูเหมือนคุณจะไม่ค่อยพูดเกี่ยวกับงานของคุณต่อหน้าตัวนิทรรศการเท่าไหร่ ตามความเข้าใจของผมก็คือ คุณคงไม่อยากจะสร้างข้อกำหนดล่วงหน้าเกี่ยวกับงานของคุณ ซึ่งอาจจะมีผลบางอย่างต่อปฏิกิริยาตอบสนองของผู้ชม กระนั้นก็ตาม คุณก็ได้พูดว่ามันมีความเป็นส่วนตัวมากๆ คำถามของผมคือ นิทรรศการนี้มีสารที่เฉพาะเจาะจงอะไรหรือเปล่าครับ

RT > ฮ่าฮ่า ปีแอร์ ลุยจิจะตอบคำถามนั้น!

GG > ปีแอร์ ลุยจิ คุณเพิ่งจะได้เห็นนิทรรศการนี้เป็นครั้งแรกเมื่อไม่นานมานี้เองใช่ไหมครับ เพราะว่าคุณกำลังยุ่งอยู่กับ Aichi Triennale และเพิ่งจะมาถึงกรุงเทพ นิทรรศการนี้ทำให้คุณรู้สึกอย่างไร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฐานะที่คุณเป็นคนที่คุ้นเคยกับงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์มาโดยตลอด และผมก็เข้าใจว่าคุณเพิ่งจะเป็นภัณฑารักษ์ให้กับงานที่แกลเลอรี่ เว่อร์ (Gallery Ver) ด้วยใช่ไหมครับ

PLT > ครับ และผมก็เป็นคนที่มาพักอาศัยและใช้งานที่นั่นบ่อยๆ ด้วย ก็อย่างที่คุณรู้ แกลเลอรี่ เว่อร์อันเก่าที่คลองสานเป็นพื้นที่เปิดกว้างสำหรับทุกคน ผมยังไม่เคยไปที่ใหม่เลย นิทรรศการนี้ทำให้ผมรำลึกถึงงานวาดเส้นการชุมนุมที่คุณฤกษ์ฤทธิ์เคยทำมาก่อนหน้านี้

GG > แต่สำหรับที่นี่ ภาพวาดเหล่านี้ขยายตัวไปบนกำแพงด้วยตัวของมันเอง คุณมองว่ามันมีความเปลี่ยนแปลงอย่างไรบ้างหรือไม่เมื่อเทียบกับงานวาดเส้นการเมืองชุดก่อนๆ

immediate resonance. Here, in downtown Bangkok, in late August of 2010, we are a block or two away from the "ground zero" of the widespread Thai political protests of last April and May. In that sense, Rirkrit, this show's themes must be much more visceral for you, and maybe less conceptual, than usual. *(who's afraid of red, yellow, and green)* seems to have intense resonance for you on a personal, or "self-identity" level—as you were saying of your concerns of a much earlier moment of your life. Does this concern your sense of self-identity, and the identity of your country?

RT > I would say that I feel I can speak a bit more about what I think in this instance, than what I could against George Bush. Because George Bush is George Bush... I don't have to deal personally with George. I do, however, have to deal with everybody here. I think that what has happened already, in the past, and what will happen in the future, has an effect on me, and it's about my life. So, yes, it's very personal, but at the same time, I would like to create a space that can also "open up" the personal in some way.

GG > Well, *(who's afraid of red, yellow, and green)* is such a space for me, in that open sense. I don't find that the imagery, as emotionally charged, dramatic, or in some instances *tragic* it may be, ever approaches propaganda; rather, it remains very open... I don't find a fixed message here, perhaps other than a very humanitarian appeal to our senses. I think that remains true to your sensibility...as in the past, for instance, you haven't usually talked a lot about your work ahead of its installation. My understanding is that you don't want to predetermine the outcome of your work [in regard to audience reaction]. Yet you speak of its being very "personal"; is there any specific "message" to be had from this show?

RT > Ha, ha... Pier Luigi will answer that!

GG > Pier Luigi, you saw the show for the first time recently, is that correct? You've been busy with the Aichi Triennial, and you have just returned to Bangkok. How did this show strike you upon your return, especially considering your familiarity with

9 AUGUST 2010

11 AUGUST 2010

12 AUGUST 2010

PLT > สิ่งที่ทำให้ผมรู้สึกสนใจอยู่เสมอในงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์ คือ ข้อเท็จจริงที่ว่าเขามักจะไม่ได้สร้างอะไรสำหรับการมอง สิ่งที่เขาทำคือการสร้างพื้นที่สำหรับประสบการณ์ ซึ่งเป็นประเด็นหลักในศิลปะของเขา สำหรับผม คุณฤกษ์ฤทธิ์เป็นศิลปินคนหนึ่งในจำนวนสี่ห้าคนที่เปิดโลกใหม่ให้กับวงการศิลปะในช่วงรอยต่อของทศวรรษ 1980 ถึง 1990 ศิลปินเหล่านี้ได้ทำการเปลี่ยนแปลงประวัติศาสตร์ของศิลปะ พวกเราฝรั่งนั้นหมกมุ่นอยู่กับประวัติศาสตร์...

ผมเริ่มรู้จักผลงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์ในราวกลางทศวรรษ 1990 ก่อนหน้าเขาก็มีศิลปินเอเชียอีกคนหนึ่งคือทาดาชิ คาวามาตะ (Tadachi Kawamata) ที่ได้สร้างความเปลี่ยนแปลงที่ยิ่งใหญ่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจากโปรเจ็คที่เขาทำในแคนาดาและยุโรป คุณไม่ได้กำลังเผชิญหน้ากับชิ้นงานศิลปะอีกต่อไป ไม่มีระยะห่างระหว่างผลงานกับคุณอีกต่อไป และคุณก็ไม่ได้กำลังยืนอยู่ "ข้างหน้า" ผลงานอีกต่อไปแล้ว คุณอยู่ "ข้างใน" ผลงาน ลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นในช่วงสิ้นสุดของทศวรรษ 1980

ศิลปะของคุณฤกษ์ฤทธิ์ยังก้าวไปไกลกว่านั้นอีก ผลงานของเขาเกี่ยวกับความเป็นสิ่งที่เคลื่อนที่ได้ (mobility) กล่าวคือ เป็นเรื่องของการสร้างประสบการณ์และการแลกเปลี่ยนกับผู้อื่น งานของเขาเป็นการทำบางอย่างให้เกิดขึ้น เป็นต้นว่า อาหารนั้นเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งในการสร้างประสบการณ์ร่วมกัน

GG > คุณมองว่าอาหาร หรือกระบวนการทำอาหารเป็นอะไรที่เหมือนกับจักรกลอย่างหนึ่งในพื้นที่ของคุณฤกษ์ฤทธิ์หรือเปล่าครับ เป็นอะไรบางอย่างที่ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวขึ้นในพื้นที่ศิลปะ หรือเป็นส่วนที่สร้างความรู้สึกของการมีบางสิ่งบางอย่างเกิดขึ้นในพื้นที่แสดงงานอย่างนั้นหรือเปล่าครับ

PLT > ลองนึกถึงเปียโนของจอห์น เคจดูสิครับ มันเป็นเปียโนที่ถูกดัดแปลงเพื่อให้สามารถสร้างเสียงแบบต่างๆ ได้ ศิลปินอยู่ในงานศิลปะ ไม่ได้อยู่ข้างนอกตัวงาน สิ่งมหัศจรรย์เกี่ยวกับคุณฤกษ์ฤทธิ์คือ เขาไม่ใช่ผู้แสดงไม่ใช่แม้กระทั่งเจ้าภาพ แต่เขาเป็นอะไรคล้ายๆ กับนักมายากลผู้สุขุมรอบคอบ ผู้สร้างสภาพแวดล้อมบางอย่างขึ้นมาเพื่อให้คุณได้มีประสบการณ์ร่วม การสร้างสภาพแวดล้อมนี้มีความสำคัญมาก ตัวโครงสร้าง หรือเรียกอีกอย่างก็คือ วิธีที่พื้นที่ได้รับการจัดการ วางโครงสร้าง เชื่อมต่อ และประกอบตัวเองเข้าด้วยกันนั้นเป็นสิ่งที่มีความสำคัญมากในงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์

GG > สุนทรียภาพแบบนี้มีลักษณะแบบละคร (theatrical) หรือเปล่าครับ

Rirkrit's former work? Oh, and I also understand you recently curated a show at his Gallery Ver?

PLT > Yes, and I was an occasional resident "user" of the gallery, which is, as you know, was a very open resource for everyone in the old location [across the river]. I haven't yet been to the new location. This particular show also reminds me very much of Rirkrit's "demonstration drawings."

GG > But here they have expanded to the walls themselves. How do you see that change in relation to the earlier series of demonstration drawings, which in some ways are more object-like?

PLT > Yes, but what always interested me in Rirkrit's art was the fact that he was never really offering something to look at, but he was creating a space for an *experience*, and this is the big issue in his art. For me, Rirkrit has been one of the four or five artists who opened up the art world at the end of the 1980s and early 90s, and they changed, in a way, history, the history of art. We *farang* ['Western foreigners'] are obsessed by history...

I got acquainted with his art in the mid 1990's. Before him, even from Asia, the Japanese artist Tadashi Kawamata signaled a big change, especially with the projects he realized in the West—mainly Canada and Europe. You no longer faced the work of art, and there was no longer distance between you and the work of art, you were no more in front of a work of art, but inside it. And that happened at the end of 1980s.

Rirkrit's art is a step forward: it is about mobility; it's about experiencing an exchange [with others]... something is happening in his work. Food, for instance, is a tool of something that is shared.

GG > Is food, or the process of cooking it, a kind of "engine" in Rirkrit's space? Is it something that actually—without meaning to be corny about this—*stirs* or activates space, or creates the sense of something happening in that space?

13 AUGUST 2010

14 AUGUST 2010

15 AUGUST 2010

PLT > ผมไม่คิดอย่างนั้นนะ ละครเวทีมีพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เสมอ คือตัวเวที หรือพื้นที่ที่ใช้สำหรับการแสดง แต่ผลงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์กลับไม่มีเส้นแบ่งระหว่างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์กับพื้นที่ที่ไม่ศักดิ์สิทธิ์ ไม่มี "พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์" ที่แบ่งแยกคุณออกไปจากงาน แต่คุณจะอยู่ "ข้างใน" ตัวงาน เหมือนอย่างที่เรากำลังเป็นอยู่ในตอนนี้ และ "ตอนนี้" ที่ว่านี่ก็คือปัจจุบันขณะ ที่แตกต่างออกไปจากเมื่อวานซึ่งเป็นอดีต เมื่อวานนี้เราได้พบกับนักเรียนกลุ่มหนึ่ง เมื่อตอนเริ่มต้น ตำแหน่งของเราคือที่ที่เราอยู่ในตอนนี้ พูดอีกอย่างก็คือว่า เราสองคนยืนอยู่ข้างหน้าบรรดาเด็กนักเรียน สองฝั่งประจันหน้าเข้าหากัน พอเวลาผ่านไปเราก็เริ่มเหนื่อย แล้วใครบางคนก็พูดขึ้นมาว่า "หาที่นั่งกันเถอะ" เมื่อเราทั้งหมดนั่งลงนั้นเองที่ผลงานศิลปะเริ่มทำหน้าที่ของมัน กล่าวคือ เราไม่ได้กำลังจ้องมองมันอีกต่อไป พวกเราได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ตั้งคำถาม ตลอดจนตอบคำถามเหล่านั้น แล้วเราก็ได้เข้าไปอยู่ข้างในตัวงานโดยสมบูรณ์

ผมค่อนข้างคุ้นเคยกับภาพที่ถูกนำมาสร้างเป็นงานวาดเส้นเหล่านี้ เหตุการณ์บางเหตุการณ์ในภาพพวกนั้นเกิดขึ้นใกล้กับสถานที่ที่ผมอยู่เมื่อไม่กี่เดือนที่แล้ว ผมจึงรู้จักมัน แต่ที่ที่เราอยู่ตอนนี้แตกต่างออกไป เป็นคล้ายๆ กับความเบาหวิวที่ศิลปะสามารถเสนอให้กับโลกนี้ ได้โดยไม่ต้องกังวลว่าจะสังกัดสีอะไร และไม่ต้องกังวลกับความเป็นจริงที่โหดร้ายดังที่เป็นอยู่ข้างนอกนั้น ในขณะที่ภาพลายเส้นที่อยู่ที่นี่พวกนี้ ภาพที่ถูกสร้างขึ้นโดยฝีมือของคนอื่นที่ไม่ใช่ฤกษ์ฤทธิ์กำลังสะท้อนความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในโลกภายนอก มันก็สะท้อนการสร้างของตัวเอง คือแกนในการทำงาน (โดยผู้อื่น) ของคุณฤกษ์ฤทธิ์ด้วย

GG > นี่เป็นท่าทีของศิลปะ...

PLT > และมันก็ช่างเบาหวิว เราไม่จำเป็นต้องกลัวอะไรเลย

GG > ดังนั้น เมื่อพูดถึงในแง่ของพื้นที่และความเป็นนักมายากล พื้นที่นี้ก็ทั้งอ้างอิงไปยังโลกภายนอก ทั้งเป็นพื้นที่ที่แปลกแยกออกไปจากประสบการณ์ที่เราจะได้พบในการชุมนุมทางการเมืองข้างนอกนั่นไปพร้อมกัน ผมคิดว่าเราทุกคนต่างมีความรู้สึกที่เข้มข้นเกี่ยวกับสิ่งที่กำลังเกิดขึ้น นิทรรศการนี้เป็นอะไรที่มีระยะห่างกับพื้นที่ในชีวิตประจำวัน ขณะเดียวกันก็เกี่ยวข้องกับพื้นที่นั้นในฐานะบริบทอย่างมากด้วย

PLT: ข้อเท็จจริงประการหนึ่งเกี่ยวกับศิลปะของคุณฤกษ์ฤทธิ์คือการที่ศิลปินปล่อยพื้นที่ให้เป็นอิสระและเปิดกว้างมากๆ ในนิทรรศการนี้ก็เช่นกัน ไม่มีอะไรที่เชื่อมโยงไปยังการโฆษณาชวนเชื่อเลย ถึงแม้ว่าที่มาของภาพพวกนี้จำนวนหนึ่งจะเป็นโฆษณาชวนเชื่อก็ตาม

PLT > Better to think of the *prepared piano* of John Cage: a piano was modified in order to create other sounds. The artist is in the art work, he's not outside it. The fantastic thing about Rirkrit is that he is not the performer, and not even the host. He is a sort of discreet magician, setting up the ambience where you may have a live experience. The set is very important, and the layout is quite important, in other words, how the space is organized, structured, articulated and formalized.

GG > Is this aesthetic in some way "theatrical?"

PLT > I don't think so. In theater you have always a sacred space, the stage or the space of the performance. For Rirkrit there is no such distinction between the sacred and the un-sacred. There's no "sacred" space that is divided from you: you are in, totally in, like we are now. This "now" is different from yesterday's; yesterday we had a meeting with some school students, and at the beginning of that meeting our positions were the same it they are now, in other words, the two of us before the students, the two sides face to face. After awhile we got tired. So someone said, "Let's take a seat," and we all sat down. In that moment, the work of art started to function: we were not looking at it anymore. We were exchanging opinions, questions, answers, and we were completely *inside* the art work.

I happen to be very familiar with many of the images reproduced by these drawings, because some of the events depicted in them occurred very close to where I lived a few months ago. So I know them; but we are here, now. It's like a sort of lightness that art can give to the world without being afraid of any colors, of any reality—as dramatic as it might be outside. The drawings of here, made by others than Rirkrit in accordance with his project, and while reflecting that reality on the outside, they also reflect their own making.

GG > This is the gesture of art...

PLT > And that is very light. We have not to be afraid.

GG > So, in that sense of the space and the magician, it's a space that is both referring to the

16 AUGUST 2010

17 AUGUST 2010

18 AUGUST 2010

GG > เห็นด้วยอย่างยิ่งครับ คุณฤกษ์ฤทธิ์ได้สร้างความเป็นไปได้ใหม่ให้แก่ภาพที่มีอยู่แล้ว เขาทำได้แม้กระทั่งนำเอาภาพที่เป็นงานโฆษณาชวนเชื่อในโลกภายนอกมาแปรสภาพใหม่หรือเปิดเผยมันขึ้นมาในอีกแง่มุมหนึ่ง

PLT > ใช่ครับ เหมือนกับในถ้ำลาสโคซ์ (Lascaux) และถ้ำอัลตามิร่า (Altamira) ในช่วงเริ่มต้นประวัติศาสตร์ของศิลปะรูปสัตว์ต่างๆ ในถ้ำได้อ้างอิงไปถึงทั้งการล่าและสิ่งอื่นในเวลาเดียวกัน กล่าวคือ ภาพเหล่านั้นเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมที่เกิดขึ้นภายในถ้ำ ไม่ใช่ภาพตัวแทนของสิ่งที่อยู่ข้างนอกถ้ำ [สัตว์] แต่เพียงอย่างเดียว ขณะเดียวกันมันก็มีความสัมพันธ์ที่ต่อเนื่องกันอยู่ระหว่างภายในกับภายนอก [ถ้ำ] ดังนั้น สิ่งเหล่านี้ไม่ใช่เรื่องนามธรรม เมื่อเราก้าวออกไปจากห้องนี้ เราก็จะพบกับโลกที่ประกอบด้วยสิ่งต่างๆ ที่ผลงานในนี้เป็นภาพตัวแทน มันจึงมีการแลกเปลี่ยนต่อเนื่องระหว่างข้างในกับข้างนอก

GG > ทั้งหมดนี้คือการติดต่อสื่อสารระหว่างกัน กระบวนการที่เชื่อมโยงกันและกัน

PLT > ไม่มากก็น้อย ถ้าคุณอยากให้มันเป็นอย่างนั้น...

GG > ดร. อภินันท์ครับ ผมรู้สึกชื่นชมนิทรรศการ Imagine Peace (25 มิถุนายน – 22 สิงหาคม 2553) ที่หอศิลป-วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครที่คุณเป็นภัณฑารักษ์ร่วมกับคุณฤกษ์ฤทธิ์เป็นอย่างมาก การที่ผมได้คุยกับเพื่อนร่วมงานบางคนที่นี่ทำให้ผมได้รู้ว่าคุณเป็นบุคคลแรกๆ ที่เป็นผู้ผลักดันผลงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์ และได้นำผลงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์ไปสู่ความสนใจของคนอื่นในช่วงแรกๆ ในการทำงานของเขา คุณพอจะบอกเราถึงความรู้สึกของคุณที่มีต่อนิทรรศการนี้หน่อยได้ไหมครับ นอกจากนี้ คุณมองว่ามันเกี่ยวข้องกับช่วงเวลาที่สำคัญในเชิงสังคมและการเมืองนี้อย่างไร ตลอดจนความคิดเกี่ยวกับผลงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์โดยรวมด้วยครับ

AP > ประการแรก ผมจะไม่เรียกตัวเองว่าเป็น "ผู้ผลักดัน" ของคุณฤกษ์ฤทธิ์นะครับ ผมโชคดีพอที่จะมีประสบการณ์ร่วมกับคุณฤกษ์ฤทธิ์ที่อพาร์ตเมนท์ของเขาในแมนฮัตตันเมื่อปี 2531 ซึ่งเป็นช่วงที่ผมกำลังทำงานเขียนและเดินทางอยู่ในนิวยอร์ค ซึ่งนับเป็นเป็นเวลาเกือบ 22 ปีมาแล้ว ก่อนที่คุณฤกษ์ฤทธิ์จะทำนิทรรศการเดี่ยวครั้งแรกด้วยการผัดไทย (2533) ผมจำได้ดีว่า วันนั้นคุณฤกษ์ฤทธิ์พูดกับผมเกี่ยวกับจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม และวิธีที่อเมริกาทั้งเก็บและปฏิเสธสิ่งต่างๆ จากวัฒนธรรมอื่น เขาพูดเกี่ยวกับความปรารถนาที่จะ "เดิมเดิม"

world "out there," but at the same time, it's a space of a very different kind of experience from what we may have been engaged in, out there, during the actual political protests. I think we all have strong feelings about things that were happening at the time, and in that sense, *(who's afraid of red, yellow, and green)* is both somewhat distanced from that everyday space, and yet at the same time very related to its context.

PLT > One of the facts in Rirkrit's art is that he leaves a lot of open space, a lot of freedom. There is nothing here referring directly to propaganda, even if the sources for many of these drawings are propaganda.

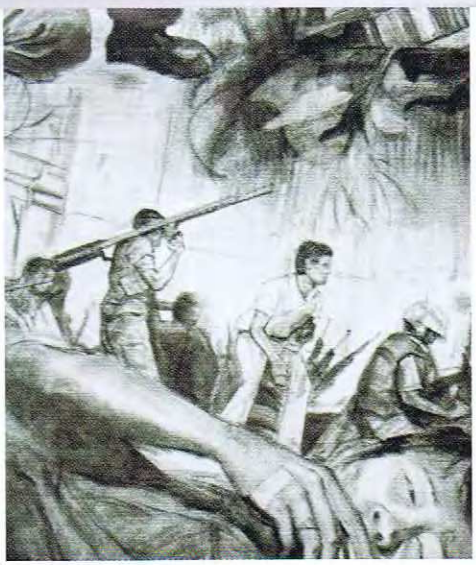
GG > I agree. In a sense Rirkrit invests the same imagery with a new potential for experience. He could even take an image that was propaganda in the context "out there," and transform it in some way, or open it up.

PLT > Yes, like in the caves of Lascaux and Altamira in the beginning of the history of art, where the animals represented in the cave were referring to the hunt, but, also to something else: they were part of a ritual that was taking place inside, and not just mere representations of the outside. But at the same time there is a continuous relationship between outside and inside. So these things are not abstract. When we go out of this room, the world is made of these things represented here, so there is a continuous exchange between inside and outside.

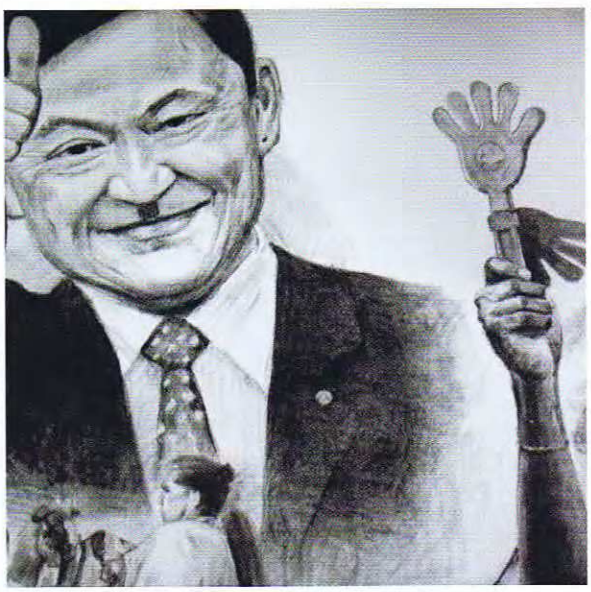
GG > It's all an interactive, and interconnected process.

PLT > More or less so, if you want...

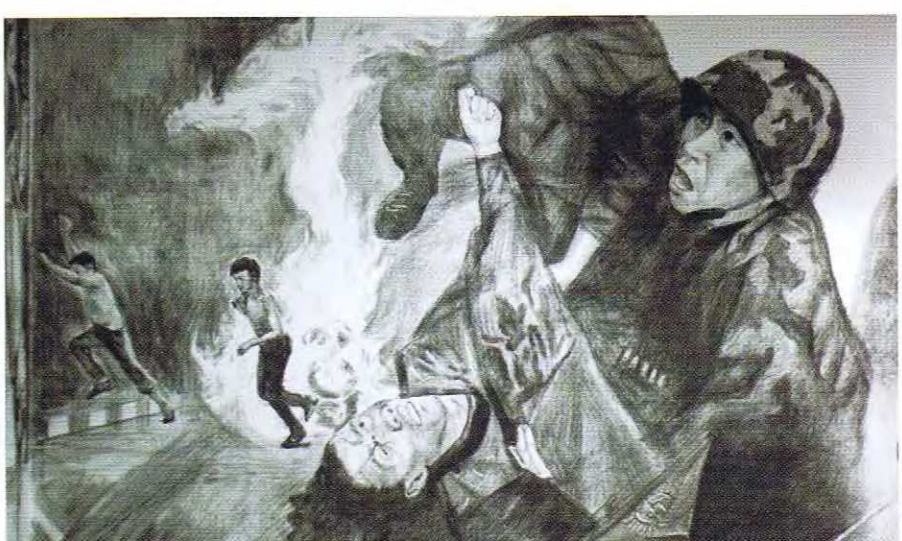
GG > Dr. Apinan, I've recently enjoyed your show *Imagine Peace*, at the Bangkok Art and Culture Centre [25 June–22 Aug 2010], which you co-curated with Rirkrit. I understand from recent conversations with colleagues here that you were an early champion of Rirkrit, bringing his work to others' attention at a fairly early moment in his career. Could you share with us some of your feelings about this show, and how you see it relating to the current socio-political moment, as well as his larger body of work?



19 AUGUST 2010



20 AUGUST 2010



21 AUGUST 2010

22 AUGUST 2010

23 AUGUST 2010

วัตถุที่ว่างเปล่าเหล่านั้นด้วยการใส่อะไรบางอย่างลงไป แต่ผมไม่เข้าใจที่เขาพูดเลย! ในตอนนั้น ผมแค่กำลังเอร็ดอร่อยกับอาหารเท่านั้นเอง! ผมได้ยินคนพูดถึงเกี่ยวกับเขา ผมโชคดีพอที่จะมีโอกาสได้พบกับศิลปินหลายคน ผมกำลังตามหาศิลปินไทยบางคนในนิวยอร์ค อย่างเช่น ประวัติ เล้าเจริญ และคามิน เลิศชัยประเสริฐที่เพิ่งจะเดินทางมาถึง ผมกำลังหวังว่าจะได้สัมภาษณ์โรเบิร์ต ลองโก (Robert Longo) และเกรตเช่น เบนเดอร์ (Gretchen Bender) เขาเหล่านั้นล้วนแต่พูดถึงศิลปินที่น่าสนใจคนหนึ่ง คุณฤกษ์ฤทธิ์

ตอนนั้นผมกับคุณฤกษ์ฤทธิ์ได้แต่เพียงพูดคุย รับประทานอาหารร่วมกัน แล้วก็แยกย้ายกันไป เราพบกันอีกครั้งในกรุงเทพในครั้งหนึ่งที่เขากลับมาเมืองไทย ตอนที่เขาอยู่ระหว่างการเดินทางไปเวียดนาม คุณฤกษ์ฤทธิ์ได้มาที่บ้านของผม ผมพยายามจะคิดว่าชายคนนี้คือใคร และทำไมเขาถึงดูน่าสนใจเหลือเกิน แล้วพอมาตอนนี้ เรากำลังพูดถึงเขาในฐานะนักมายากล นักเล่นแร่แปรธาตุ และคนทำอาหาร แต่อันที่จริงแล้ว สิ่งที่เขาเป็นคือ เจ้าแห่งกลยุทธ์! เขามีความสามารถในการวางแผนสิ่งต่างๆ และมีความสามารถที่จะจี้จุดอะไรบางอย่างที่ทำให้เขาโดดเด่น เป็นตัวของตัวเอง เป็นฤกษ์ฤทธิ์

ผมอยากจะบอกพวกคุณถึงมุมมองเล็กๆ น้อยๆ ที่ผมมีในช่วงต้นทศวรรษ 1990 เราพูดถึงนิทรรศการ Primitivism ที่ MoMA แต่เราก็น่าจะพูดถึงนิทรรศการ Magiciens de la Terre [Magicians of the Earth] ที่คัดสรรโดยชองป์ - อูแบรต์ มาร์แตง (Jean-Hubert Martin) ที่ศูนย์ศิลปะปอมปิดู (Centre Pompidou) ในปารีสเมื่อปี 2532 ที่ทุกสิ่งทุกอย่างถูกนำมาจัดรวมกันราวกับหม้อจับฉ่ายทางวัฒนธรรม ศิลปะชั้นสูงถูกจัดให้ผสมปนเปไปกับงานหัตถกรรม และทันใดนั้นก็ก่อให้เกิดความสนใจในประเด็นเรื่องความเป็นอื่น (the other) ในศิลปะขึ้นมา คือศิลปะที่อยู่ริมขอบ อันหมายถึงเอเชียนั่นเอง เป็นดินแดนที่ยังไม่ถูกค้นพบ แต่คุณฤกษ์ฤทธิ์อยู่ที่นั่น ในโลกตะวันตก ไม่ใช่ในเอเชีย ผมคิดว่าลักษณะเช่นนี้เปิดโอกาสให้เขาได้แจ้งเกิด โดยเฉพาะอย่างยิ่งหลังจากเหตุการณ์ประท้วงที่จัตุรัสเทียนอันเหมินในปี 2532 ที่ทำให้ศิลปินอย่าง ไช เกา ชาง (Cai Guo-Qiang), ฮวง ยอง ปิง (Huang Yong Ping) และคนอื่นได้เกิดขึ้นมา... เหตุการณ์เหล่านี้ได้ก่อให้เกิดความสนใจต่อศิลปะร่วมสมัยในเอเชีย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศิลปะร่วมสมัยจากประเทศจีน

อย่างไรก็ตาม ในทศวรรษ 1990 ก็มีความฝันอีกอันหนึ่งเช่นกัน คือการผุดขึ้นมาของเอเชียในฐานะศูนย์อำนาจที่ยิ่งใหญ่ ออสเตรเลียและญี่ปุ่นเริ่มปรากฏตัวขึ้น พวกเขาต้องการจะ

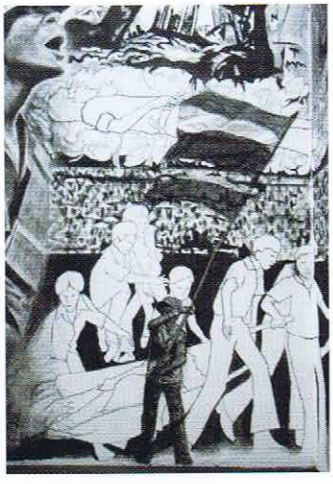
AP > Well, first of all, I wouldn't call myself a "champion" of Rirkrit. I was fortunate enough to have an experience with him at his Manhattan apartment in 1988, when I was writing and wandering around New York City. This must be going back some 22 years, before he made his show *Pad Thai* [1990]. I recall very well how, that day, he mentioned to me something about cultural imperialism, how America collects and rejects things from other cultures. He spoke of wanting to "fulfill" the empty objects by putting certain things in them. But I didn't understand what he was saying! I was just enjoying the food! I had heard about this guy, and at that time I was fortunate enough to meet many artists, and I was searching for some Thai artists in New York, such as Prawat Laocharoen and Kamin Lertchaiprasert, who had just arrived. I was hoping to interview Robert Longo and Gretchen Bender, and then they mentioned this very interesting artist called Rirkrit.

So Rirkrit and I just chatted, ate, and departed. We met again in Bangkok on one of his trips back when he was on his way to Vietnam, and he came to my house. For a time it was this kind of on-and-off relationship. I was trying to pinpoint who this guy was, and why he was so interesting. And now we talk about him as a magician, as an alchemist, as a cook, but he's a strategist—it's his ability to plan things, and pinpoint things in such a way that, I think, that makes him so unique, so "Rirkrit."

I'd like to share with you a little perspective on the early 1990s. We mentioned the *Primitivism* show at MoMA; but we should also mention Jean-Hubert Martin's *Magiciens de la Terre [Magicians of the Earth*, Pompidou Center, Paris, 1989], in which everything was joined together in a great melting pot. "High" art was mixed with "Folk" art, and one suddenly became the interest of the other. There was a sudden interest in the "other" art, in the "periphery," in Asia, the "undiscovered land." But Rirkrit was there, in the West, not in Asia. I think this provided him with an opportunity to rise. Especially after the Tiananmen [Square] protests of 1989, the likes of Cai Guo-Qiang, Huang yong Ping and others arose...There was a sudden interest in Asian contemporary art, especially in the context of Chinese art.

24 AUGUST 2010

25 AUGUST 2010



26 AUGUST 2010

สร้างหมุดหมายทางศิลปะของตนเองเพื่อแข่งขันกับเบียนนาเล่และเทรียนนาเล่ของโลกตะวันตก

ในแง่นี้ ผมคิดว่าชื่อที่แปลกหูได้กลายเป็นความ exotic [ความสนใจและความหลงใหลต่อวัฒนธรรมที่ห่างไกล] ไม่ว่าจะออกเสียงว่า "เรอ-กริต" (Rir-krit) หรือ "เริก-ริต" (Rirk-rit) "ติระวนิช (Tiravanich) หรือ "ติระวนิจ้า" (Tiravani-jah) ก็ล้วนแต่แสดงความเป็นชื่อที่ exotic ในด้านหนึ่ง คุณฤกษ์ฤทธิ์จึงลงล็อคพอดีกับช่วงเวลานั้น ผมคิดว่า ในฐานะนักยุทธวิธี คุณฤกษ์ฤทธิ์ได้วางแผนไว้เป็นอย่างดี เขารู้ดีว่าตำแหน่งแห่งที่ของเขาคืออะไร เช่น ในวิทนีย์ เบียนนาเล่ (Whitney Biennale) เมื่อปี 2538 คุณฤกษ์ฤทธิ์ได้กระตุ้นอะไรบางอย่างให้เกิดขึ้นด้วยการตีกลอง เขาสร้างความสนใจได้ในทุกที่ที่ไป หรือในทุกๆ ที่ที่แสดงงาน ผมจำได้ว่าได้พบกับเขาอีกครั้งที่สต็อคโฮล์มในปี 2537 ตอนนั้นเขากำลังทำอาหารให้คนนับร้อยๆ คน ซึ่งผู้คนเหล่านั้นก็ยังคงไม่เข้าใจหรอกว่าสิ่งที่เขาทำนั้นคืออะไร แต่ที่แน่ๆ พวกเขาอร่อยกับอาหาร

ต่อมาในปลายทศวรรษ 1990 คุณฤกษ์ฤทธิ์ได้กลับมาเมืองไทยและไปที่เชียงใหม่ เราก็ได้พบกันอีกครั้งในงานสัมมนาศิลปะที่โตชิบาเป็นผู้จัด คุณฤกษ์ฤทธิ์อยู่ที่นั่น คุณเฉลิมชัย [โฆษิตพิพัฒน์] ก็อยู่ รวมทั้งนักวิจารณ์อีกหลายคน ในงานนั้นมีการอภิปรายกันว่าการทำอาหารของคุณฤกษ์ฤทธิ์เป็นศิลปะหรือไม่ และในบริบทของเมืองไทย เขาควรจะได้รับการจัดวางไว้ที่ตรงไหน ผมจำได้ดีว่าศิลปินไทยหลายท่านพูดว่า "ถ้านี่เป็นศิลปะ... ภรรยาของผมก็คงเป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่แน่ๆ!" การสัมมนาครั้งนั้นกระตุ้นให้เกิดข้อถกเถียงอย่างมากมายว่าเราจะจัดวางศิลปินคนนี้ที่เป็นที่รู้จักอย่างมากในระดับสากลเอาไว้ที่ไหนดี เขาเป็นไทยหรือเปล่า หรือว่าเขาเพียงแต่ใช้ศิลปะการทำอาหารเพื่อสร้างความ exotic ให้แก่ตัวเองกันแน่

มีการโต้เถียงกันอย่างเผ็ดร้อนในงานสัมมนาอีกงานหนึ่ง ศ. เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ กล่าวอย่างเปิดเผยว่า "นี่ไม่ใช่ศิลปะ" ในบริบทของสังคมไทย นักวิจารณ์เหล่านี้ไม่ใคร่สบายใจเกี่ยวกับศิลปะของคุณฤกษ์ฤทธิ์ อย่างไรก็ดี ผมคิดว่านี่เป็นสิ่งที่ยอดเยี่ยมมาก เพราะมันเป็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับศิลปะที่มีลักษณะเป็นของชั่วคราว ที่สร้างขึ้นโดยศิลปินที่การปรากฏตัวของเขาในสังคมไทยก็มีลักษณะที่เป็นของชั่วครั้งชั่วคราวเช่นกัน คุณฤกษ์ฤทธิ์ไม่เคยอยู่ที่นี่ แต่เราพูดถึงเขา ผีของคุณฤกษ์ฤทธิ์อยู่ในประเทศไทยเสมอ และนั่นทำให้น่าตื่นเต้นยิ่งขึ้น

ต่อมาในปี 2546 ซึ่งเป็นปีที่สำคัญมากสำหรับผม ผมขอแสดงความขอบคุณอย่างสูงต่อคุณฤกษ์ฤทธิ์ไว้ต่อหน้าพวกคุณ

But also in the 1990's there was this dream, this want, of having Asia emerge as a superpower. There was the growing presence of Australia and Japan, and they wanted to create their own nodal points whereby they could compete with the biennales and triennales of the West.

I think, in that way, strange names become exotic, whether "Rir-krit" or "Rirk-rit," or "Tiravanich" or "Tiravani-jah," I think it's an exotic name. In that way Rirkrit fit right into the times. I think, as a strategist, he planned, and he knew very well what his position was—so in that way—for instance, at the Whitney Biennial [1995], where he stirred some things by playing drums—he created interest wherever he went, or wherever he showed. I recall that I bumped into him again in Stockholm in 1994, and this guy was cooking for hundreds of people, and they still didn't exactly understand what he was doing, but they enjoyed the food...

Then came the late 1990s; Rirkrit came back and went to Chiang Mai. There we crossed paths again. There was an art conference organized by Toshiba. Rirkrit was there, Chalermchai [Kositpipat] was there, and a lot of the critics were there. There was a discussion about this guy's cooking, whether it was art or not, and in the context of "Thai," where should he be placed? I recall very well that a lot of revered Thai artists who were there said, "If *this* is Art... man, then my *wife* is a great artist!" So in that way there was a big stir about where to put this guy, a guy who has become very well known internationally, but is he "Thai," or is he using culinary art as a kind of "exoticization" of himself?

So there was a debate when, in another conference, things got even hotter. The highly revered critic, Dr. Chetana Nagavajara, openly said, "No way! This is not Art." In the Thai context, then, these critics were uncomfortable with Rirkrit's art. I thought that this was great, because there was this questioning of the ephemeral art, and the ephemeral artist. "Ephemeral artist," because Rirkrit is never here! We *talk* about him...the *ghost* of Rirkrit is always in Thailand, and that makes everything all the more exciting.

Then came 2003, which to me was a very, very important year—and I thank him, in front of everyone

28 AUGUST 2010

30 AUGUST 2010

ทุกคนในที่นี้ เพราะว่าปีนั้นเป็นปีที่ประเทศไทยได้เข้าร่วมในนิทรรศการเวนิส เบียนนาเล่ (Venice Biennale) ครั้งที่ 50 ซึ่งคุณฤกษ์ฤทธิ์ได้มีส่วนช่วยเหลืออย่างมาก ในปีนั้น ฮู ฮันรู (Hou Hanru) ได้เชิญคุณสุรสีห์ กุศลวงศ์เข้าร่วมแสดงใน Zone of Urgency ส่วนคุณฤกษ์ฤกษ์ก็ได้เป็นภัณฑารักษ์ร่วมกับฮันส์-อูลริค โอบริสท์ (Hans-Ulrich Obrist) และมอลลี่ เนสบิต (Molly Nesbit) นำคุณคามิน เลิศชัยประเสริฐไปร่วมแสดงใน Utopia Station ไม่นานก่อนที่นิทรรศการจะเริ่มต้น ผมนั่งเรือข้ามฟากแม่น้ำเจ้าพระยาเพื่อไปที่แกลเลอรี่เว่อร์ ของคุณฤกษ์ฤทธิ์เพื่อพูดคุยเกี่ยวกับโอกาสของศิลปินไทย คุณฤกษ์ฤทธิ์พูดว่า "เอาเลย ทำ Thai pavilion สิ!" ผมตอบว่า "แต่เราเหลือเวลาอีกแค่ 3 เดือนเท่านั้น! เราจะทำได้ยังไง ไม่มีเงิน ไม่มีอะไรเลย!" คุณฤกษ์ฤทธิ์ตอบผมว่า "ก็แค่ทำมันออกมา" ในที่สุด เราก็เข็นมันออกมา ถึงแม้ว่ามันจะดูเหมือนศาลาของคนอนาถาก็ตาม ศิลปินไทยเร่ร่อนไปเวนิส คุณฤกษ์ฤทธิ์ได้ช่วยจัดการให้เราได้พื้นที่ใกล้กับท่าเรือ เป็นพื้นที่กลางแจ้ง พื้นที่ตรงนั้นเป็นสวนที่ใกล้กับส่วนที่เรียกว่า Giardini แต่ถึงแม้ว่ามันจะดูไม่มีอะไรเลย แต่มันก็เป็นที่ตั้งที่ทุกคนเข้าถึงได้ง่าย คุณแก้ว ผู้ช่วยของคุณฤกษ์ฤทธิ์ก็มาช่วยพวกเรา มีศิลปินไทยเจ็ดคน รวมถึงคุณมานิต ศรีวานิชภูมิซึ่งเป็นช่างภาพ เมื่อกี้เราพูดกันถึงนักเล่นแร่แปรธาตุ ในครั้งนั้น คุณมานิตก็ได้กลายเป็นทั้งศิลปินและช่างก่อสร้าง! เขาเป็นคนสร้าง Thai pavilion

ทำไมผมจึงพูดถึงเรื่องราวทั้งหมดนี้ เพราะว่าคุณฤกษ์ฤทธิ์เป็นผู้มีส่วนช่วยเหลือในการนำประเทศไทยไปอยู่ในแผนที่โลกครับ ในแง่นี้ ผมอยากจะพูดถึงนิทรรศการ who's afraid of red, yellow, and green ในฐานะการให้ประเภทหนึ่ง คุณฤกษ์ฤทธิ์เป็นหนึ่งในบุคคลากรทางศิลปะที่สำคัญของโลก แต่เขาก็เป็นผู้สนับสนุนคนสำคัญต่อแวดวงศิลปะร่วมสมัยในเมืองไทยด้วย คนจำนวนมากไม่ได้ตระหนักถึงบทบาทประการหลังนี้ ไม่ได้ตระหนักถึงสิ่งที่คุณฤกษ์ฤทธิ์ได้สร้างขึ้นผ่านมูลนิธิที่นา หรือการที่เขาได้สนับสนุนกลุ่มศิลปินรุ่นเยาว์ในนามของกลุ่ม As Yet Unnamed คุณฤกษ์ฤทธิ์คู่ควรอย่างที่จะได้รับรางวัลศิลปาธรจากกระทรวงวัฒนธรรม (2550) เขาเป็นทูตวัฒนธรรมของเมืองไทย สิ่งที่เขาทำที่นี่ และข้อเขียนต่างๆ เกี่ยวกับคุณฤกษ์ฤทธิ์ล้วนแต่เป็นภาพลักษณ์ที่ดีของประเทศ

ตอนที่ผมมาในวันเปิดนิทรรศการนั้นเป็นเหมือนการบำบัดสำหรับผม เป็นการผ่อนคลาย เราไม่จำเป็นแม้กระทั่งจะต้องเข้าใจว่าคุณฤกษ์ฤทธิ์กำลังทำอะไร ไม่ว่าสิ่งนั้นจะเป็นอะไรก็ตาม แต่มันเป็นการสร้างความผ่อนคลายให้เราจากสิ่งที่เราพบเจอในโลกภายนอก ซึ่งเต็มไปด้วยความกดดันของช่วงเวลาแห่งภาวะที่ยากลำบาก นี่คือสิ่งที่เราคาดหวังว่าจะบรรลุเช่นกันใน

here—because we were suddenly concerned with Thailand's participation that year in the 50th Venice Biennale, directed Francesco Bonami. Curator Hou Hanru included [Thai artist] Surasi Kusolwong in his own roster, and Hans-Ulrich Obrist, Molly Nesbit, and Rirkrit, who co-curated the installation, "Utopia Station," invited [Thai artist] Kamin Lertchaiprasert. Before the show came about, I took a boat across the Chaophraya River to Rirkrit's "Gallery Ver" to talk about the opportunity. Rirkrit said, "Go for it, and try to make a Thai pavilion!" I said, "We have 3 months left! How can we do it? No money...*no nothing!*" Rirkrit said, "Just do it." So we made it, even though it was like a poor man's pavilion, nomadic artists traveling to Venice. Rirkrit actually managed to get us a space near the pier, an outdoor space, but he couldn't get us a room to show works. It was virtually nothing, a park near the Giardini, but very accessible to the viewers. Kaew, Rirkrit's assistant, was there and he helped us. There were seven artists, including the Thai art photographer, Manit Sriwanichpoom. Talk about alchemists! Manit became both artist and builder; he actually *built* the pavilion.

Why mention all this? Because Rirkrit has helped to put Thailand on the international map. In that way, I think it's good to talk about the current show, *"who's afraid of red, yellow, and green,"* as it's a kind of offering. In context, Rirkrit is one of the most seminal art figures in the world, as we know, but he's also a great contributor to the Thai contemporary art scene, and many people don't realize that. People don't realize how much he's done through the Land Foundation, or in supporting the young Thai artists to make the "As Yet Unnamed" group. In this way he deservingly received the Silpathorn Art Award from the Ministry of Culture in 2007. He's a cultural ambassador for Thailand. What he's doing here, and what's being reviewed and published, is creating for Thailand a good image.

On a more personal level, when we came on the opening day, it was therapeutic to me. It was a release. We didn't even have to understand what Rirkrit was doing; no matter what, it was a release of what we've been facing a lot, this bottleneck of pressure. This is what we hoped to accomplish at the *Imagine Peace* exhibition [Bangkok Art and

THE
OPENING
RECEPTION

THURSDAY
AUGUST
5TH
2010

7PM

นิทรรศการ Imagine Peace ซึ่งมีศิลปินกว่า 80 คนเข้าร่วม รวมทั้งคุณฤกษ์ฤทธิ์ด้วย เราเพียงแค่อยากจะมอบพื้นที่ให้กับศิลปินและนักคิดทางวัฒนธรรมให้พวกเขาได้พูดอะไรบางอย่าง ไม่ว่าจะเป็นการพูดผ่านอาหาร งานจิตรกรรม หรือถ่านชาร์โคล โดยที่ไม่ต้องไปเกี่ยวข้องกับการเลือกข้างทางการเมืองเรื่องสี

สังคมไทยจำเป็นต้องยอมรับว่าเรากำลังอยู่ในสภาวะที่ยุ่งเหยิงอย่างแท้จริง และสิ่งที่คุณฤกษ์ฤทธิ์กำลังพูดถึงอยู่ต่อกรณีนี้ คือ อันตรายของอาการความจำเสื่อมแบบรวมหมู่ ความร้อนรนที่จะลืม ความร้อนรนที่จะ "กลับไปสู่สภาวะปกติ" และอะไรทำนองนั้นที่ล้วนแต่เป็นเรื่องเฮงซวย เราไม่มีทางหวนกลับไปเป็นอย่างเดิมได้ แต่เราต้องเผชิญหน้ากับความแตกต่าง เผชิญหน้ากับความแตกแยก ในความเป็นจริงสังคมไทยแตกแยกไปเรียบร้อยแล้ว ดังนั้น คำถามที่แท้จริงก็คือเราจะมีชีวิตอยู่อย่างไร และเราจะอยู่ด้วยกันยังไง

ภาพบนผนังเหล่านี้เป็นเครื่องเตือนความจำถึงเหตุการณ์ทางการเมืองที่รุนแรงในประวัติศาสตร์ไทยยุคใกล้ อันได้แก่ การสังหารหมู่นักศึกษาที่ธรรมศาสตร์ในปี 2519 เหตุการณ์พฤษภาทมิฬปี 2535 และล่าสุดเหตุการณ์นองเดือนเมษายนและพฤษภาคมที่เพิ่งผ่านมา ภาพเหล่านี้เป็นการผสมกันของเหตุการณ์รุนแรงต่างๆ ที่ในท้ายที่สุดแล้วได้บอกเล่าเรื่องราวเพียงแค่เรื่องเดียว คุณฤกษ์ฤทธิ์กำลังบอกว่า ที่ผ่านมาสังคมไทยไม่ได้ไปทางไหนเลย นิทรรศการนี้เป็นเหมือนกับการบอกดังๆ ว่า "ฮัลโหล เราไม่ได้ไปไหนกันเลย" นี่คือวิธีที่ศิลปะกระตุ้นให้เราเกิดการใช้ความคิด เมื่อตอนเปิดงาน ผมปรารถนาอย่างเหลือเกินว่า อยากจะให้นักการเมืองทั้งหลาย ซึ่งหลายคนก็มีภาพอยู่บนผนังนี้ด้วย ได้มาที่งานนี้ ศิลปะมีความสำคัญในขณะที่ผู้คนวิพากษ์วิจารณ์รัฐบาลในการให้การสนับสนุนกิจกรรมทางศิลปะเหล่านี้ว่าเป็นการสร้างโฆษณาชวนเชื่อ ผมกลับไม่เห็นด้วยเลย ผมคิดว่านิทรรศการนี้เป็นโอกาสที่ศิลปินจะได้พูด นิทรรศการแบบนี้มีพลังมหาศาล และเป็นโอกาสของเราที่จะได้ส่งสารออกไป เราไม่ได้กำลังยืนอยู่ในแนวหน้า เราไม่ได้เข้าข้างทางการเมืองกับฝ่ายไหน เราคือกองทัพศิลปิน โดยมีคุณฤกษ์ฤทธิ์เป็นหนึ่งในผู้นำของเรา

GG > กลับไปสู่ความสำเร็จของเวนิส เบียนนาเลในช่วงสิบปีที่ผ่านมา ผมรู้สึกประทับใจกับความสำเร็จของคุณเช่นกัน คุณมีส่วนสำคัญในการนำศิลปะไทยร่วมสมัยไปเวนิสถึงสี่ครั้ง คือในปี 2546, 2548, 2550 และ 2552 นี่เป็นความสำเร็จที่น่าอัศจรรย์ใจจริงๆ ครับ

คุณฤกษ์ฤทธิ์ช่วยพูดถึง Utopia Station ที่คุณเป็นภัณฑารักษ์ร่วมกับฮันส์-อูลริค โอบริสท์ (Hans-Ulrich Obrist) และ

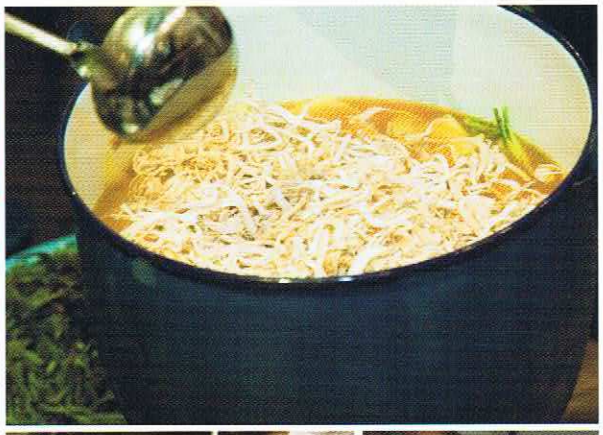
Culture Centre], in which 80 artists participated, including Rirkrit. We just wanted to lend space for artists and creative thinkers to say something—whether it be through food, paint, or charcoal—and to say it confidently, that is, in a way that involved no politically-inflected "color preferences."

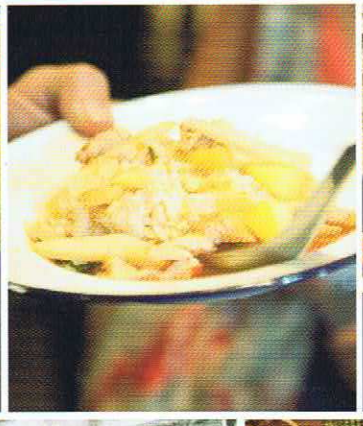
Thailand has to accept the fact that we're in a real mess, and what Rirkrit is speaking to in this case is the danger of collective amnesia. Amnesia...the urge to forget, the urge to "return to normal," and such—which is bullshit. There's no way that we as a people can go back to being the same again. But to face the differences, to face the cracks...The reality is already cracked, so the real questions are, "How can we live with this, and how shall we get along together?"

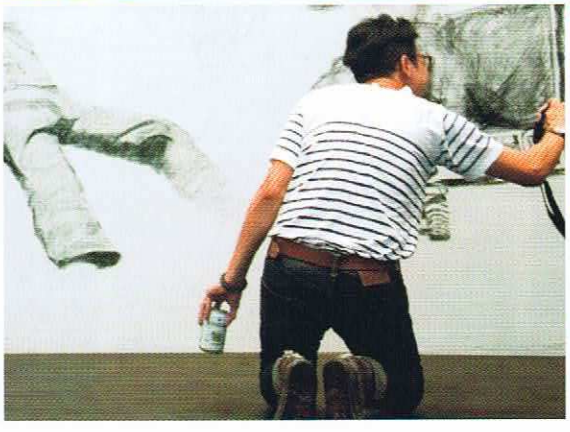
These murals are a reminder of the cataclysmic events in recent Thai history—the bloody student uprising of 1976 at Thammasat University, the May Massacre of 1992, and the recent events of April and May 2010. This is a mélange, a mélange of images that collectively tell one story. Rirkrit says we are going nowhere; like, "*Hello!* We're going nowhere!" This is how art contributes toward making us think. At the opening, I wished very much that some of our current politicians—some of them depicted on the walls here—could have come. Art has importance, and while people criticize the Thai government for supporting events like this—supposedly because it's like supporting propaganda to enable an artist to do an event like this—I totally disagree. I think *(who's afraid of red, yellow, and green)* is a chance for an artist to say something. A show like this is a big force, and I think this is our opportunity to say something. We're not standing on the fence. We're not standing on any political side. This is the army of artists, and Rirkrit is one of our leaders.

GG > Thinking back to the recent succession of Venice Biennales over the last decade, I have also been impressed by your own achievement, as you were instrumental in bringing Thai contemporary art to the Venice Biennale four times, successively, to date—2003, 2005, 2007, and 2009—another wonderful achievement.

Rirkrit, can you talk a bit about "Utopia Station," your curatorial contribution to the 2003 Venice Biennale







มอลลี่ เนสบิต (Molly Nesbit) ในเวนิส เบียนนาเล่ปี 2546 หน่อยได้ไหมครับ ผมพบว่างานนั้นมีความเกี่ยวข้องกับนิทรรศการนี้ในหลายประเด็นด้วยกัน แม้จะเป็นไปอย่างไม่ตรงตัวนักก็ตาม แต่อย่างน้อยในความรู้สึกของผม นิทรรศการนี้มีความเป็นยูโทเปียอยู่เหมือนกัน เป็นยูโทเปียในอีกรูปแบบหนึ่ง

RT > ผมจำได้ว่าโปรเจ็คนั้น [Utopia Station] มีศูนย์กลางอยู่ที่การพูดคุยอภิปรายเกี่ยวกับยูโทเปีย ความคิดเรื่องยูโทเปียในบริบทของตะวันตกนั้นมีทั้งปัญหา ความล้มเหลว และข้อจำกัดในตัวเองเหมือนกับที่ชื่อของมันบ่งบอกนั่นแหละ [Utopia หมายถึง no place จึงบ่งบอกถึง การไม่มีอยู่จริง เป็นอุดมคติ] ในปี 2546 หลังจากที่เหตุการณ์ 9/11 และอีกหลายๆ อย่างได้ส่งผลต่อการสร้างภาพของโลกใบนี้ใหม่ เราคิดว่าถึงเวลาแล้วที่จะนำความคิดนี้กลับมาอภิปรายกันอีกครั้ง และคิดใหม่ว่ามีความเป็นไปได้ที่จะทำอะไรบ้าง Utopia Station ที่เป็นนิทรรศการที่มีลักษณะเป็นงานจัดวางที่มีหลายคนทำร่วมกัน มันไม่ใช่การพยายามสร้างโครงสร้างสังคมที่เป็นยูโทเปีย แต่เป็นการคิดใหม่ว่ายูโทเปียคืออะไร ผมคิดว่าพวกเราแต่ละคนล้วนมีไอเดียเกี่ยวกับยูเปีย และนั่นเป็นส่วนหนึ่งของการพูดคุยอภิปรายประเด็นดังกล่าวเกี่ยวข้องกับความคิดเรื่องการสร้างเวทีที่เปิดกว้างสำหรับความคิดเห็นที่หลากหลาย เป็นเวทีสำหรับทั้งความล้มเหลวและความเป็นไปได้ มันเป็นการอภิปรายเกี่ยวกับความสัมพันธ์เชิงสังคม ถึงแม้ว่า Utopia Station จะเป็นนิทรรศการที่มีวัตถุจัดแสดง ผมก็คิดว่ามันได้กลายเป็นการอภิปรายที่สำคัญในเชิงความคิด ซึ่งยังคงต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ไม่ใช่แค่ชั่วขณะหนึ่งในเวนิส แต่เป็นสิ่งที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง เรานำความคิดเรื่องนี้ไปยังหลายๆ พื้นที่ และแสดงออกในหลากหลายรูปแบบ มีทั้งผู้คนและศิลปินจำนวนมากเข้าร่วมและจากไป มีคนเข้ามาร่วมกับเราอยู่ตลอดเวลา

GG > เมื่อคุณพูดถึง Utopia Station ในฐานะงานจัดวาง คุณมองมันในฐานะ "เวที" (platform) ผมเข้าใจว่า นี่เป็นส่วนหนึ่งของความคิดดั้งเดิมของคุณเกี่ยวกับน้ำดี สเตชั่น (Namdee Station) ที่กรุงเทพในปี 2543 ซึ่งเป็นเรื่องของการสร้างพื้นที่หรือเวทีในทำนองเดียวกันขึ้นมาใช่ไหมครับ คุณแอนครับ ผมเข้าใจว่าคุณเป็นสมาชิกเริ่มแรกที่เข้าร่วมพูดคุยเกี่ยวกับสิ่งที่น้ำดี สเตชั่นควรจะเป็นและน่าจะทำร่วมกับคุณฤกษ์ฤทธิ์ และคุณจิตติ เกษมกิจวัฒนา

PP > คุณฤกษ์ฤทธิ์ก่อตั้งมูลนิธิที่นาร่วมกับคุณคามินที่เชียงใหม่ในปี 2541 และความคิดเรื่องน้ำดี สเตชั่นก็เกิดสืบเนื่องต่อมาจนเป็นผลในปี 2543 ค่ะ เราเรียกมันว่า "เวที" (platform) ตอนนั้นเป็นช่วงที่คุณฤกษ์ฤทธิ์กลับมาเมืองไทย

with co-curators Hans Ulrich Obrist and Molly Nesbit? I find that in some ways that project relates to what you're doing here—perhaps in an indirect way, but Nonetheless suggesting, at least to my mind, that *(who's afraid of red, yellow, and green)* constitutes another kind of "Utopia Station" in itself.

RT > I remember the that project centering on a discussion of Utopia. The concept of "Utopia" in the Western context, the *formalism* of Utopia, has its problems, its failures, and its limitations, as does the word itself. In 2003, in the aftermath of 9/11 and many things that have recently shaped the larger world, we felt it was time to re-discuss this idea, and to rethink what is possible. So, the collective installation, "Utopia Station," wasn't so much about trying to make a utopian structure, but to rethink what that is. I think each of us has an idea of what Utopia is, and that was the part of the discussion. This concerned the idea of creating a platform of different opinions, and a platform of failures and possibilities. In some ways, it's a discussion of social relationships, and although it was an exhibition with actual objects, I think it's becoming an important discussion in terms of an idea, in itself, so the "Utopia Station" project continues to the present. It's not just one moment in Venice; rather, it's a continuation, and we move the idea into different spaces, giving it different forms, and there is a collective of people and artists who have come and gone, and others joining over time.

GG > So when you talk about "Utopia Station" as an installation within the 2003 Venice Biennale, you speak of it as a kind of "platform." That was also, I understand, part of your original idea for Namdee Station, to create a "platform," of sorts, here in Bangkok in 2000. Ann, you were a participant in that original circle discussing what Namdee Station should become, along with, I understand, Rirkrit and Chitti Kasemkitvatana [an independent curator who subsequently went into the Buddhist monkhood].

PP > Rirkrit founded The Land [with Kamin Lertchaiprasert], in Chiang Mai, in 1998, and the subsequent idea for Namdee Station originated with him in 2000. We called it a "platform." By that time he had been

05 SEPTEMBER 2010

06 SEPTEMBER 2010

07 SEPTEMBER 2010

11 SEPTEMBER 2010

12 SEPTEMBER 2010

13 SEPTEMBER 2010

15 SEPTEMBER 2010

17 SEPTEMBER 2010

18 SEPTEMBER 2010

19 SEPTEMBER 2010

20 SEPTEMBER 2010

22 SEPTEMBER 2010

23 SEPTEMBER 2010

24 SEPTEMBER 2010

26 SEPTEMBER 2010

30 SEPTEMBER 2010

ค่อนข้างบ่อย และก็ได้แสดงงานร่วมกับคุณนาวิน ลาวัลย์ชัยกุล ในแท็กซี่ แกลเลอรี่ (Taxi Gallery) ของคุณนาวินด้วย ตอนที่ดิฉันสัมภาษณ์ผู้ชมงาน พวกเขาตอบว่า ชอบงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์เป็นอันดับหนึ่ง เพราะคุณฤกษ์ฤทธิ์ได้จัดการหาสิ่งต่างๆ มากมายมาไว้ในรถแท็กซี่ [ซึ่งทำหน้าที่เป็นแกลเลอรี่] เช่น จัดฉายหนัง แจกเครื่องดื่ม ฟรีให้แก่ผู้ชม

เมื่อดิฉันพบคุณฤกษ์ฤทธิ์ที่อะเบาท์ คาเฟ่ (About Café) เขาก็เล่าให้ฟังว่าเขาอยากจะสร้างออฟฟิศขึ้นในกรุงเทพ เพื่อที่จะลองทำอะไรบางอย่างให้เกิดขึ้น เขามองเห็นว่าในเมืองไทยมีศิลปินรุ่นใหม่ที่น่าสนใจมากมาย และเขาก็มีพลังที่อยากจะทำสิ่งเหล่านี้ ในตอนนั้น พัฒนาการสำคัญอย่างหนึ่งของวงการศิลปะร่วมสมัยของไทยคือการที่คนรุ่นใหม่จำนวนมากหันมาตั้งคำถามว่าเราควรจะสร้างพิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่ และศิลปะร่วมสมัยขึ้นในกรุงเทพหรือไม่ คุณฤกษ์ฤทธิ์ได้เสนอแนะว่าบางทีการไม่มีพิพิธภัณฑ์อาจจะเป็นสิ่งที่ดีที่สุดสำหรับเราก็ได้ เราจะได้คงลักษณะเชิงทดลองในการทำงานศิลปะเอาไว้ได้

ในปี 2543 คุณฤกษ์ฤทธิ์ก็ได้ก่อตั้งออฟฟิศขึ้น เรามีคุณจิตติ เกษมกิจวัฒนา ที่เพิ่งกลับมาจากออสเตรเลียและกำลังทำงานที่อะเบาท์ คาเฟ่มาร่วมด้วย ออฟฟิศของคุณฤกษ์ฤทธิ์ได้ผลักดันกลุ่มศิลปินรุ่นใหม่ที่เรียกตัวเองว่า กลุ่ม As Yet Unnamed ขึ้น หลายคนยังเป็นผู้ช่วยของคุณฤกษ์ฤทธิ์อีกด้วย ในที่สุดเราก็ก่อตั้งน้ำดี สเตชั่น ตัวดิฉันเองอยากจะทำเรื่องฐานข้อมูลทางศิลปะ จากการที่ดิฉันได้เดินทางและได้ดูนิทรรศการมาค่อนข้างมาก ก็อยากจะเอาสูจิบัตรนิทรรศการและหนังสือต่างๆ ไปวางที่น้ำดี สเตชั่นเพื่อให้เด็กๆ ได้มาเรียนรู้ อันที่จริงแล้วความคิดนี้มาจากเพื่อนคนหนึ่ง นอกจากนี้ เพื่อนๆ ของคุณฤกษ์ฤทธิ์ก็มาทำกับข้าวกันที่บ้านของดิฉัน บางทีก็มีการยืมหนังสือกัน เราพูดคุยกัน และเมื่อเรามีน้ำดี สเตชั่น เราก็เริ่มต้นทำนิตยสารเว่อร์ (Ver) ซึ่งดิฉันเป็นผู้จัดพิมพ์ คุณจิตติเป็นบรรณาธิการ และคุณฤกษ์ฤทธิ์ก็เป็นบรรณาธิการจากข้างนอก การที่คุณฤกษ์ฤทธิ์รู้จักศิลปินระดับนานาชาติมากมายทำให้เราสามารถเชิญพวกเขาให้มาทำโปรเจ็คสำหรับนิตยสารเว่อร์ได้ ดิฉันกับคุณจิตติทำหน้าที่เป็นทั้งผู้ผลิตและผู้ประสานงานอยู่ที่น้ำดี สเตชั่น ทุกวันนี้ เรามักลืมที่จะระบุถึงบรรณาธิการด้านเสียงของเราอีกคนหนึ่ง คือคุณตุลย์ ไวทูรเกียรติ แห่งวงอพาร์ตเมนท์คุณป้า (ก่อตั้งในปี 2544) เราทำนิตยสารเสียงฉบับแรกขึ้นมาโดยให้ศิลปินส่งภาพและเสียงมาที่เรา นอกจากนี้เรายังเชิญศิลปินให้มาทำโปรเจ็คกับเรา โปรเจ็คอะไรก็ได้

GG > น้ำดี สเตชั่นเป็นเหมือนกับสถานที่หรือเวทีที่คนสามารถมารวมตัวกันเพื่อระดมสมองพูดคุยในเรื่องต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นโปรเจ็คใหม่ หรือศิลปะแบบใหม่

coming back to Thailand quiet often, and he had an exhibition with [Thai artist] Navin Rawanchaikul, in Navin's "Taxi Gallery." When I interviewed the audience of that show, people said Rirkrit was "No. 1," because he provided a lot of opportunities in the taxi, such as his film, free drinks, etc., for a lot of people.

I met Rirkrit at About Café, and he talked about how he wanted to set up some kind of office here, where he could try to make things happen here. He saw a lot of Thai artists, young Thai artists, and he had a lot of energy to do things. At that time, an especially important development in the Thai art scene was that many young people, among others, questioned the widespread notion that Bangkok should build its own modern and contemporary art museum. Rirkrit suggested that maybe it was best for us *not* to have such a museum; in that context, we might remain more experimental.

In 2000 Rirkrit set up the office; we also had with us Chitti Kasemkitvatana, who was just back from Australia and working at About Café, where he pushed emerging artists (this was about 1997). These artists have recently renamed themselves "As Yet Unnamed"; also, many of them assist Rirkrit. So we founded Namdee Station. As for myself, I had planned to set up a sort of archive. Having traveled and seen so many exhibitions, I just wanted to place at Namdee certain exhibition catalogs, notes, and textbooks for the "kids." That idea came from friends. Rirkrit's friends also came to my place, and we cooked together. He sometimes borrowed a book, and we talked about things. Once we had Namdee, we started the magazine, Ver, for which I acted as the publisher; Chitti was the desk editor, and Rirkrit the editor from outside. Rirkrit had a lot of contact with artists around the world, and he invited them to do projects with the magazine. Chitti and I would function at Namdee as the producers and coordinators. These days, we tend to forget to mention our sound editor, Tul Waitoonkiat, from [the new rock band], "Apartment Khunpa" [founded 2001]. We did a project called "About Magazine," and it was the first audio magazine that we recorded. Artists sent us the sounds and images. We also assigned artists to do projects about everything...everything...

PP > น้ำดี สเตชั่นไม่ได้ทำแค่นิตยสาร แต่เป็นเหมือนกับ The Factory ของแอนดี้ วอร์ฮอล (Andy Warhol) มันน่าสนใจมากเวลาที่คุณฤกษ์ฤทธิ์มีโปรเจ็คใหม่ เขาจะโยนมันออกมาและปล่อยให้เราควานหาศิลปินที่น่าจะทำเรื่องพวกนี้ได้ เขายังใช้ที่นี่สร้างงานศิลปะให้เพื่อนศิลปิน และเขาก็ขยายมุมมองของตัวเองไปยังคนอื่นๆ

GG > คุณฤกษ์ฤทธิ์ทำโปรเจ็คที่นี่ด้วยหรือครับ

PP > ไม่ใช่ค่ะ เป็นพวกเพื่อนๆ ศิลปินของคุณฤกษ์ฤทธิ์มากกว่า พวกเขามักจะพูดประมาณว่า "ฉันอยากจะสร้างรถสักคัน" แน่นอนว่าคุณไม่ได้สามารถสร้างรถขึ้นมาคันหนึ่งที่ไหนก็ได้ในโลกนี้ แต่คุณสามารถทำได้ที่นี่ จริงๆ นะคะ ที่นี่คุณจะสร้างอะไรก็ได้ และนั่นเองที่กลายเป็นโปรเจ็ค

GG > น้ำดี สเตชั่นเป็นเหมือนกับแหล่งทรัพยากรที่เปิดกว้าง

RT > และทุกวันนี้ก็ยังคงเป็นอย่างนั้น ในแบบของมันเอง

GG > ลักษณะเช่นนี้ดูจะเกี่ยวข้องกับแกลเลอรี่ เว่อร์ที่เพิ่งจะย้ายที่ตั้งใหม่มาอยู่ในย่านเกาะรัตนโกสินทร์อีกนะครับ อันที่จริงแล้ว พรุ่งนี้คุณกำลังจะเปิดนิทรรศการใหม่ที่นั่น เป็นงานที่คุณทำร่วมกับนิโค ดอกซ์ (Nico Dockx) ศิลปินชาวเบลเยี่ยม นิทรรศการนั้นก็เกี่ยวข้องกับภาพวาดเส้นและการลบเช่นกัน [Nico Dockx & Rirkrit Tiravanija, erasing 22'09" (unfinished), 24/05/2010, แกลเลอรี่ เว่อร์, 29 สิงหาคม – 16 ตุลาคม 2553]

GG > So, Namdee Station was a place, or a platform, where people could come together to brainstorm, so to speak, new projects, or new kinds of art.

PP > It was not only the magazine; Namdee was like a factory, like Andy Warhol's Factory at that time. But this is especially interesting...when Rirkrit had a project, he would toss it in and let us find artists who were practicing related things. He also produced artwork from friends, and then he expanded this approach to other people...

GG > Rirkrit would, then, sometimes conceive a project of some sort?

RT > No, there were other artist friends who were making things, and they would say something like, "I need to build a car," and of course you can't just build a car anywhere in the world. But it happens that you're able to do it here—you can make anything here, really!—and that would become a project.

GG > Namdee was an open resource...

RT > I mean, it still continues today, in its own way.

GG > This eventually evolved into—at least to some extent—your Gallery Ver, which only months ago moved to a new site in [Bangkok's historic district,] Rattanakosin. In fact, tomorrow you will open there a new show of your current work with [Belgian artist] Nico Dockx, a show that also deals with concepts of drawing and erasure [Nico Dockx & Rirkrit Tiravanija, *erasing 22'09" (unfinished), 24/05/2010*, Gallery Ver, 29 Aug–16 Oct 2010, Bangkok].

ช่วงพูดคุยและตอบคำถามกับผู้ฟัง

GG > ผมคิดว่าถึงเวลาแล้วที่เราจะเปิดโอกาสให้ผู้ฟังได้ตั้งคำถามกับศิลปิน คุณสามารถถามเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษก็ได้นะครับ และผมก็ต้องขอโทษด้วยที่ไม่ได้จัดการในลักษณะเช่นนี้ตั้งแต่แรก

AM/1 > ขอโทษสำหรับภาษาอังกฤษของผมนะครับ ผมไม่ได้มาในวันเปิดงาน แต่มาชมนิทรรศการทีหลัง ผมเห็นงานและการวางอุปกรณ์ทำแกงที่อยู่ตรงกลางห้อง แต่ผมได้ยินว่าคนอื่นเป็นคนทำแกงแทนคุณทุกวัน เรื่องนี้เป็นความจริงหรือเปล่าครับ

EAP > ดิฉันทำเองค่ะ!

AM/1 > วันที่ผมมาดูงาน ผมไม่ได้กินแกง เพราะผมอยากจะชิมฝีมือของคุณฤกษ์ฤทธิ์ ในคืนเปิดนิทรรศการ ทุกคนก็อยากจะชิมแกงที่คุณเป็นคนปรุงใช่ไหมล่ะครับ ผมคิดว่าสิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับศิลปะประเภทนี้คือตัวความคิดที่อยู่เบื้องหลังผลงาน แต่ทุกคนก็อยากจะชิมแกงที่ศิลปินเป็นคนทำ ถ้าเปรียบเทียบวันอื่นๆ กับวันเปิดนิทรรศการ อันไหนสำคัญกว่ากันครับ ถ้าผมไม่ได้มาในวันเปิดนิทรรศการ จะหมายความว่าผมไม่ได้ลิ้มรสศิลปะที่แท้จริงของคุณหรือเปล่า สิ่งไหนสำคัญกว่ากันครับ ระหว่างตัวผู้ทำกับแนวความคิด

RT > ผมคิดว่าคำถามที่คุณตั้งเป็นคำถามที่สำคัญมาก และผมขอตอบว่าตัวนิทรรศการจะทวีความสำคัญขึ้นมาเมื่อผมไม่ได้อยู่ที่นั่นครับ จริงๆ แล้วไม่เกี่ยวกับการที่ผมต้องเป็นคนทำอาหาร ผมพบว่ามันตลกมากที่พบว่าคนมักจะคิดว่าผมเป็นคนทำอาหารเก่ง เพราะมันไม่เคยเกี่ยวกับการที่ว่าผมต้องเป็นคนทำเลย ในทำนองเดียวกัน ผมก็ไม่ใช่คนที่วาดภาพลายเส้นพวกนั้นด้วย ผมคิดว่านี่เป็นประเด็นที่สำคัญและผมได้พยายามอย่างหนักมาตลอดเวลาหลายปีที่ผมทำงาน ที่จะย้ายความสนใจจากตัวผมไปสู่ข้อเท็จจริงของตัวงาน ผมมักจะพูดว่าการที่ผมอยู่ที่นี่มันไม่สำคัญหรอก อย่างเช่น ถ้า ดร. อภินันท์พูดว่าผมมีความสำคัญอย่างนั้นอย่างนี้ นั่นจะเป็นปัญหาสำหรับผม ผมไม่ได้อยากเป็นอย่างที่ใครๆ คาดหวังว่าจะให้เป็น

ผมคิดว่าเป็นเรื่องธรรมดาที่คนจะมาในวันเปิดนิทรรศการเพื่อมาเจอผม มันเป็นปกติวิสัยของการเปิดงานศิลปะอยู่แล้ว แต่ผมก็ทำงานในที่ที่ผมไม่ไปเหมือนกัน ผมทำนิทรรศการในที่ที่ผมรู้ว่าผมจะไม่ไป เพราะว่าผู้คนคาดหวังว่าผมจะไปอยู่ที่นั่น

Question & Answer Session with Members of the Audience

GG > I think we should now welcome questions from the audience; you're certainly welcome to converse in Thai as well as in English, which—my apologies!—I meant to convey from the beginning of this event.

AM/1 > I apologize for my English. I didn't come to the opening, but I later came to the exhibition and saw the work and the curries cooking [in the center of the room]. I've heard that someone does the cooking for you every day. Is this true?

EAP > That would be me!

AM/1 > On the day I visited the show, I didn't want to taste the curry, because I wanted to taste it from Rirkrit. On the opening night, everyone wanted to taste your curry, right? With this kind of art, I think the most important thing is the idea [behind it], but everyone likes to taste your cooking. Comparing the other day to the opening, which is more important to you? If I didn't come to the opening event, I can't taste the "real" art of you. Which part of this show is more important, the maker or the concept?

RT > I think you raise an important question. I'd say the show is more important when I'm *not* there. It's not about me cooking, actually. I find it funny, of course, that people think I'm a good cook, because it's never been about *me* cooking. It's been about other people. It's been about us eating, but it's never about me, cooking. In a similar sense, I'd say it's not *me* drawing. I think this is quite an important issue, and I think I've tried very hard, in the many years of my working at this, to shift the attention from myself to the fact of the work. I've often said that it's not important for me to be there...If Dr. Apinan says, for instance, that I'm so important, blah, blah, blah...well, that's a problem for me; it's not that I want it to be what everyone expects it to be.

I think it's normal for more people to come to the opening [to see me]; that's a normal habit. But I do

ดังนั้น มันก็ไม่ใช่ปัญหาว่าผมจะอยู่ที่นี่หรือเปล่า ในทางตรงกันข้าม บางครั้งผมก็มีความจำเป็นที่จะต้องไปอยู่ที่นั่นด้วยเหตุผลใดๆ ก็ตาม เช่น ผมอยากจะมาอยู่ที่นี่เพื่อตอบคำถามของลูกพี่ลูกน้องที่ไม่เคยเห็นงานของผม หรือเคยเห็นงานศิลปะประเภทนี้เลย ผมสนใจที่จะคุยกับคนมากกว่าที่จะทำอาหาร วันนี้ทางแกลเลอรี่ก็อยากให้ผมทำอาหารอีก แต่ผมก็ไม่ได้ทำ

AM/1 > คุณไม่ได้ทำอาหารหรือครับ

RT > ไม่ครับ แก้ว ผู้ช่วยของผมเป็นคนทำ และผมขอบอกว่ารสชาติดีกว่าที่ผมทำแน่นอน! คือมันมีอาหารอยู่ในงานศิลปะของผม แต่งานศิลปะของผมไม่เกี่ยวกับการปรุงอาหาร

GG > สำหรับผมแล้วประเด็นนี้น่าสนใจมาก เพราะคำตอบของคุณอธิบายถึงความแตกต่างขั้นพื้นฐานในงานของคุณกับงาน Happening ในยุค 1960 ซึ่งงานเป็นเหมือนกับการแสดงสดที่ศิลปินจำเป็นต้องปรากฏตัวอยู่ที่นั่นเพื่อลงมือปฏิบัติการ ผมไม่เคยนึกถึงงานของคุณในแง่มุมนี้เลย พูดอีกอย่างก็คือ คุณแสดงงานในสถานที่ที่คุณไม่ไป หรือไม่ได้วางแผนว่าจะไป ไม่ว่าจะด้วยเหตุผลอะไรก็ตาม ผมไม่รู้ว่ามีศิลปินสักกี่คนที่ทำงานแบบนี้ หรือคนที่ไม่สนใจเรื่องการแสดงตัว ผมไม่ได้ตั้งใจจะทำให้ฟังดูเป็นเรื่องส่วนตัว แต่เพียงแค่จะบอกว่าคุณไม่จำเป็นต้องปรากฏตัวเพื่อทำให้งานสำเร็จผลหรือเสร็จสมบูรณ์

RT > ผมยกตัวอย่างแบบนี้ก็แล้วกันครับ ถ้าผมจะไปอังกฤษ ผมก็ต้องไปขอวีซ่า ผมต้องเข้าแถวและรอไปอีก

shows in places I never go. I do shows where I know I wouldn't go, because people expect me to be there. So it's not a question of whether I am there. On the other hand, sometimes it's important to me [to be there] for other reasons, as I like to be here to answer questions from my cousins who've never seen the work, or work of this kind. I'm more interested in being here to talk to people, not really to cook. Today [the gallery] wanted me to cook again, but I didn't cook.

AM/1 > You didn't cook?

RT > No; my assistant, Kaew, is cooking, and I must say, it will probably taste better than my cooking! Yes, there's food [in my work], but it's not about the cook.

GG > This is interesting to me, because your answer speaks to the fundamental difference between your work and the "happenings" of the 1960s, where a show was a kind of performance for which the artist had to be physically present [for its execution]. I've never really thought about that in relation to your work, in other words, that you show in places you won't go to, or don't plan to go to, for whatever reason. You'll still do a show there... I don't know many artists who work that way, or who don't care about "showing up." I don't mean to make it sound personal, but you simply don't have to be present for your show to be successful, or fully realized.

สามเดือนที่จะได้วีซ่า และผมต้องขอพูดว่า ผมไม่มีความสนใจที่จะไปยืนเข้าแถวเลย แต่นั่นคือความเป็นจริง ในอีกทางหนึ่ง การรับมือกับสถานการณ์เช่นนั้นคือส่วนที่น่าสนใจของการทำงาน การที่เราตระหนักถึงเงื่อนไขของสถานการณ์ที่แวดล้อมตัวเราอยู่ ดังนั้น มันไม่เกี่ยวกับการที่ว่าผมจะต้องไปอยู่ที่นั่น [ในนิทรรศการ] แต่แน่นอนว่าเราต้องรับมือกับศิลปะและวัตถุต่างๆ ตัวผู้สร้างความคิดนั้นมักจะเป็นศูนย์กลางแห่งความสนใจอยู่แล้ว ดังนั้นเมื่อ ดร. อภินันท์พูดว่าผมค่อนข้างจะไม่เป็นที่รู้จัก นั่นก็เป็นส่วนหนึ่งของความพยายามของผมในการรับมือกับคำถามอย่างที่คุณผู้ฟังเมื่อกี้ได้ถามผม ตอนที่คนมาในวันเปิดนิทรรศการ ผมกำลังทำอาหารอยู่แต่ก็มีคนอื่นๆ อีกสามสี่คนที่ทำอยู่กับผมด้วย ในบริบทอื่น คนมักจะไม่รู้ว่าคนไหนคือฤกษ์ฤทธิ์ ผู้ชายคนไหนก็ตามที่ดูเป็นคนตะวันออกก็น่าจะใช่ไปทั้งหมด ก็เลยมีบางครั้งที่ผมส่งคนอื่นไปทำอาหารแทน ไม่ใช่ว่าให้ไปแสดงเป็นตัวผม แต่เพื่อที่จะได้มีใครบางคนไปคอยสร้างปฏิสัมพันธ์กับคนอื่นๆ ที่มาดูงาน ผมคิดว่าสิ่งนั้นแหละที่น่าสนใจ ตัวอย่างเช่น ผมมีเพื่อนที่เคยทำอาหารแทนให้อยู่ในที่แห่งหนึ่ง เขาสูงครึ่งหนึ่งของผมและหล่อกว่าด้วย ปีสองปีต่อมา มีกลุ่มสุภาพสตรีชาวญี่ปุ่นมาหาผม ในสถานที่อีกแห่งหนึ่ง และบอกผมว่าพวกเธอรู้สึกยอดเยี่ยมมากที่ได้พบกับผมในที่แห่งนั้น นั่นไม่ใช่ผม! แต่เป็นเพื่อนศิลปินคือคุณอุดมศักดิ์ (กฤษณะมิตร)! เมื่อพวกเธอเริ่มมีการติดต่อปฏิสัมพันธ์กับคนๆ นั้น พวกเธอก็เลยคิดว่าเขาเป็นคนเดียวกันกับผม คำถามเกี่ยวกับความเป็นเจ้าของ (authorship) และอัตลักษณ์นั้นเป็นส่วนสำคัญสำหรับสิ่งที่เราเชื่อ และในบางครั้งเราก็อยากได้วีรบุรุษ ผมชอบที่จะได้ทำสิ่งต่างๆ แต่ผมไม่ชอบเป็นวีรบุรุษ ผมคิดว่ามันสำคัญ อย่างน้อยที่สุด สำคัญสำหรับผมในการที่จะไม่คิดเกี่ยวกับเรื่องนั้น ผมมิสติอย่างมากที่พวกคุณมาที่นี่ และวันนี้ผมไม่ได้ทำอาหาร ผมคิดว่านี่คือสิ่งสำคัญ สำคัญยิ่งกว่าการปรากฏตัวของผมในวันเปิดนิทรรศการเสียอีก

AM/2 > ผมอยากจะแสดงความเห็นว่าผมชอบนิทรรศการนี้เพราะมันไม่ใช่งานโฆษณาชวนเชื่อ แต่เป็นการผสมกันระหว่างภาพวาดเส้น, อาหารไทยแบบที่ขายกันในแผงลอย และการทำอาหาร ซึ่งเป็นการตอบสนองธรรมชาติของมนุษย์ ผมคิดว่านิทรรศการนี้ได้แสดงความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งนั้นกับสิ่งที่อยู่บนกำแพงออกมาได้เป็นอย่างดี

AM/3 > ทำไมคุณถึงเลือกที่จะหยุดการวาดภาพเอาไว้ที่เหตุการณ์ 14 ตุลาครับ

RT > ผมเกิดแล้วเมื่อปี 2516 ถึงแม้ว่าผมจะไม่ใช่พยานโดยตรงของเหตุการณ์ดังกล่าว ผมก็รู้ว่ามีบางอย่างที่สำคัญ

RT > I think, for example, that for me to go to England now, I'd have to go and get a visa. I'd have to line up and wait for three months to get a visa, and I must say, I have no interest in lining up to get a visa, but that's the reality. On the other hand, it's an interesting part of the work to deal with that situation—to be conscious about the condition you're in. So it's never been about me being there. But of course because we're dealing with art and with *things*, the "author" of the idea is always very much the object of focus. So when [Dr. Apinan] says I'm a bit invisible, that's part of my trying to deal with the question just asked by this audience member, to turn things around a bit. When people came to the opening [of this show], I was certainly cooking; but there were also three or four other people cooking with me. In other contexts, people don't really know which "one" is Rirkrit. Any guy who looks "oriental" will qualify. So there have been times when I sent somebody else to appear for me—not to appear *as* me, but just to appear so that people may have a relationship with a person. I think that's interesting.

For example, I had a friend go to cook for me in some other place—he's half my height, and he's more handsome!—and a year or two later, a group of Japanese women came up to me (in another place) to say it was really great to meet me and be at that place—and it wasn't me! It was *him* [Thai artist Udomsak Krisanamis]! once they had established a relationship to that person, they thought it had to have been *me*, even though it hadn't been. This question of authorship and identity is an important part of what we believe in, or what we want to believe in. In some ways we want heroes, too. I'm happy to do things, but I don't like being a hero. I think it's important—at least for me—not to have to think about that. I'm very conscious that you come, and I'm *not* cooking. I think that's important, and I think it's more important than my being at the opening.

AM/2 [paraphrased] > I'd like to comment that I love this show, first because what's interesting is that it's not about propaganda, but, rather, it's an interesting mixture of drawing and the Thai food of the street—the food that is delicious and a very intimate part of Thai experience—and cooking, itself, which together fulfill a natural human need. I think there's

เกิดขึ้น แต่การที่ผมยังเด็กเกินกว่าจะเข้าใจความสำคัญของมันในตอนนั้นก็ไม่ได้สร้างความแตกต่างแต่อย่างใด สำหรับผมแล้ว ทุกสิ่งทุกอย่างที่ปรากฏอยู่ที่นี่ดูเหมือนจะแสดงการต่อสู้ดิ้นรนที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องมาตลอดในสังคมไทย การต่อสู้เพื่อสิ่งที่ผมคิดว่าทุกคนควรจะได้รับ

AM/3 > การที่คุณอ้างถึงสีในชื่อนิทรรศการ คือแดง เหลือง และเขียว สีเขียวของคุณหมายถึงทหารหรือนักสิ่งแวดล้อม แล้วสีน้ำเงินล่ะครับ

RT > ตอนแรกชื่อของนิทรรศการคือ who's afraid of the red, yellow, and blue ซึ่งมันเกี่ยวกับแม่สี [มีการอ้างอิงไปถึงจิตรกรรมนามธรรมของบาร์เน็ต นิวแมน (Barnett Newman) เราสามารถตีความสิ่งต่างๆ เหล่านี้ให้ไปเกี่ยวข้องกับศิลปะได้เสมอ หรือจะตีความโดยเชื่อมโยงเข้าไปกับความสัมพันธ์อื่น อย่างเช่น ชีวิตประจำวันก็ได้ ซึ่งประการหลังนี้เองที่เป็นสิ่งที่ผมสนใจ อย่างไรก็ดี มันไม่มีแกงสีน้ำเงิน... ผมคิดว่าเวลาที่เราพูดถึงสีเขียวกันในบริบทนี้ เรารู้ว่าหมายถึงอะไร ผมไม่จำเป็นต้องพูดออกมา

[มีการแลกเปลี่ยนกันระหว่างผู้ฟังสองคน คนหนึ่งเป็นชาวต่างชาติ ซึ่งตั้งคำถามว่าเพราะเหตุใดจึงไม่ค่อยมีศิลปินไทยทำงานในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์นี้ที่มีความสำคัญอย่างมากต่อทั้งการเมืองและสังคม เขาแสดงความสงสัยออกมาดังๆ ว่า การเป็นคนที่อยู่ห่างไกล และอยู่ที่อื่นเป็นส่วนมากของฤกษ์ฤทธิ์มีผลต่อมุมมองในเรื่องนี้ต่อศิลปินหรือไม่ และผลกระทบที่มีต่อแวดวงศิลปะในท้องถิ่นด้วย ผู้ฟังอีกคนหนึ่งที่โต้ตอบกลับมาคือ มานิต ศรีวานิชภูมิ ศิลปินภาพถ่าย เขากล่าวว่า ผู้วิจารณ์นั้นไม่ได้รับข้อมูลเอง อันที่จริงแล้วศิลปินไทยที่ทำงานและอาศัยอยู่ในเมืองไทยหลายคนก็พูดถึงประเด็นทำนองเดียวกันนี้ในงานศิลปะ มานิตเสริมว่า เป็นเพราะพวกเขาอยู่ในเมืองไทย พวกเขาก็เลยไม่เป็นที่รู้จัก]

RT > ผมอยากจะคิดว่าผมอยู่ที่นี่ ฮ่า ฮ่า... แต่ผมก็คิดว่าเป็นความจริงเช่นกันที่มีศิลปินไทยจำนวนมากที่ทำงานในประเด็นเหล่านี้ อาจจะในวิถีทางที่แตกต่างกันออกไป สาเหตุที่ผมได้รับความสนใจนั้นส่วนหนึ่งเป็นเพราะว่าผมเป็นผมและผมก็เป็นคนที่มักจะ "ไม่อยู่" อยู่เสมอ ผมคิดว่าเป็นเพราะสาเหตุทั้งหมดนี้แหละ แต่ในอีกด้านหนึ่ง ผมคิดว่าผมทำนิทรรศการนี้ก็เพราะว่าผมอยู่ที่นี่ ผมมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆ เหล่านี้ ผมอยู่ที่นี่มากกว่าที่ใครๆ คิด แต่ผมก็ชอบมากที่จะเป็นผี เชื่อผมสิ!

a great parallel between this natural need and [your own] "feeding art" to the people.

AM/3 > Why did you choose to stop at 1973 in depicting [past Thai civil conflicts]?

RT > I was alive in 1973, and thus "in" the event; even though I wasn't a direct witness, I knew something important had happened (it didn't really matter that I was too young to know the full significance of the event itself). To me, all these things depicted here seem very related to a continuous struggle in Thailand to demand what I think everyone should have.

AM/3 > When you refer, in the title of the show, to "red, yellow, and green," do you mean the green of the army or the environmentalist—and also, what about blue?

RT > Well, the original title was *(who's afraid of red, yellow, and blue)*, which was about primary colors [in lose reference to the late series of abstract paintings by Barnett Newman (1905–1970)]. We can always interpret these things in relation to art, or we can also interpret them according to another relationship [in everyday life], and that's what I was quite interested in. There's no blue curry so... I think when we say "green," we know its meanings [in this context]; I don't want to have to say.

[An exchange between two members of the audience takes place, in which one (a "farang," or "Caucasian foreigner") asks why there are so few local Thai artists dealing with these important social and political issues, and he wonders aloud whether Rirkrit's usual distance, overseas, has contributed to his perspective, as well as his considerable influence, on the local scene. Another member of the audience—renowned Thai contemporary art photographer, Manit Sriwanichpoom—counters that the commentator is "uninformed," and that, in fact, many Thai artists who live and work in Thailand are addressing similar issues in their work. He adds that "it is only because they are in Thailand that they are unknown."]

RT > Well, I'd like to think that I'm here...ha, ha... but I think it's true that there are a lot of [Thai] artists dealing with these issues, and probably in very different

AM/4 > ดิฉันขอถามคุณถึงความเกี่ยวข้องของงานนี้กับความคิดเรื่องยูโทเปียค่ะ คุณมองว่านิทรรศการนี้เป็นของสำหรับคนที่ไม่อยากจะเผชิญหน้ากับสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นข้างนอกนั่นหรือเปล่าคะ

RT > ผมคิดว่ายูโทเปีย อย่างน้อยที่สุด สำหรับตัวผมเอง คือสภาวะที่ยุ่งเหยิง (chaos) คือความเป็นอนาธิปไตย คือการกินอาหารบนท้องถนน ยูโทเปียเป็นสภาวะความเป็นจริงแบบหนึ่งที่เราพบเจออยู่ทุกวัน อยู่ที่ว่าเราจะยอมรับหรือไม่ และถึงแม้ว่าจะไม่ยอมรับ มันก็สำคัญอยู่ดี สำหรับผม ยูโทเปียไม่ใช่สิ่งสวยงาม ไม่ใช่ระเบียบที่ดี ไม่ใช่ชีวิตที่ดี เป็นแค่ "ชีวิต" ผมมองความเป็นยูโทเปียต่างจากมุมมองของคนอื่นๆ และผมก็ชอบมากที่ได้อยู่ในที่ที่มีสิ่งเหล่านี้ทั้งหมด ผมมีนิยามยูโทเปียของผมเองเพราะว่าผมมาจากที่ที่มีเหตุผลของมันเองว่าทำไมจึงเป็นแบบนั้น เพราะฉะนั้นผมก็ไม่ได้มองสิ่งเหล่านี้ในแบบเดียวกันกับคนอื่นๆ

AM/5 > คุณพูดถึงอาการความจำเสื่อม แต่ส่วนหนึ่งของโปรเจ็คของคุณคือการที่ภาพวาดทั้งหมดจะต้องถูกลบหลังจากจบนิทรรศการ ไม่น่าเสียดายหรอกหรือครับที่จะปล่อยให้ภาพเหล่านี้ถูกลบหายไปในความมืด คุณสนใจจะพิมพ์ภาพเหล่านี้เก็บไว้หรือเปล่า ถ้าไม่ พวกเราพอจะโน้มน้าวคุณได้ไหม

RT > ไม่หรอกครับ ผมคิดว่าพวกเรารู้จักภาพเหล่านี้ หลายคนอาจจะรู้ด้วยซ้ำว่าภาพไหนมาจากเหตุการณ์ไหน ดังนั้น ผมคิดว่าความทรงจำต่างหากที่เป็นสิ่งสำคัญ เมื่อ ดร. อภินันท์พูดเรื่องการเสียความทรงจำ ผมคิดว่า ใช่เลย นั่นแหละที่อาจจะเป็นสิ่งที่แสดงความรู้สึกแบบไทยๆ ได้ดีมากๆ คือการพูดว่า "ไม่เป็นไร" อะไรแบบนี้เป็นส่วนหนึ่งของเรา แต่ในอีกด้านหนึ่ง เราก็รู้ว่าเรื่องพวกนี้มีตัวตนอยู่ ผมคิดว่าทั้งหมดนี้เกี่ยวกับความทรงจำและการจดจำ คุณจะทาสีทับเดี๋ยวนี้เลยก็ได้ครับ ก็อาจจะมีเพียงคนที่อยู่ที่นี่เท่านั้นที่จะจดจำมันได้

AM/5 > จะไม่เป็นการเห็นแก่ตัวหรือครับที่เราไม่เก็บรักษาสิ่งต่างๆ ไว้ให้คนรุ่นหลัง

GG > ผมขออนุญาตแทรกนะครับ นิทรรศการนี้จะถูกบันทึก ไว้ในรูปของสูจิบัตรของทางแกลเลอรี่ แต่ในอีกด้านหนึ่งประสบการณ์ของเราต่อตัวนิทรรศการนั้นจะถูกทำให้เข้มข้นขึ้นผ่านกระบวนการของความทรงจำ มันคล้ายกับอะไรบางอย่างที่เราอยากจะจำหรือคงสภาพเอาไว้ เพราะเราเกรงว่าจะลืม

ways. I'm paid attention to partly because it's me, and part of the attention on me is because I've been "away." I think there are all those reasons. On the other hand, I do think I did this show because I'm here, and I have a relationship to [things here]. I'm a lot more "here" than people realize, but I'm happy to be a ghost, believe me!

AM/4 [paraphrased] > I would like to ask you about your work in relation to this concept of "Utopia." Do you think this show is for people who do not want to face what is happening out there?

RT: > I think that, at least for me, Utopia is chaos; is anarchy; is eating in the street. Utopia is about a certain kind of reality which we're in every day; it's just whether we accept it or not. Even to not accept it is, I think, important. For me, Utopia is not a nice-looking thing. It's not a "good order." It's not a "good life." It's just "life." I'd say I look at it very differently [from others], and I'm very happy to be in a place that has all these things. I have my own definition of Utopia because I come from a place that has its own reasons to be [the way it is], so I don't look at these things the way someone else, in another place, might see them.

AM/5 > You've been talking about amnesia, but part of your project [is eventually to paint over this installation. But wouldn't it be a shame to have this work go back to darkness? Would you be interested in having prints made from this; if not, can we convince you otherwise?

RT > No, I think we know the images, and many can actually say which image is from where, and when, and so forth. So, I think it's *memory* that's important. When Dr. Apinan talked about amnesia, I thought, "Sure there's a great sense, maybe there's a great *Thai* sense to forget things, to say "mai pen rai" ["it doesn't matter," or "no problem"]. These kinds of things are a part of us, but on the other hand we also know it's there. So, I think it's interesting to have it all come into a place, and to be... But [ultimately] I think this is about memory; it's about remembering. You can paint over it now, and maybe just the people who are here, right now, will remember it.

AP (ถามฤกษ์ฤทธิ์) > คุณเป็นชาวพุทธหรือเปล่าครับ

RT > ครับ ผมนับถือศาสนาพุทธ

AP > ถ้าคุณเป็นชาวพุทธ เราก็กำลังพูดถึงความไม่คงทน ถาวร ความทุกข์ และความไร้ตัวตน ผมคิดว่านี่คล้ายๆ กับการกิน ก่อนที่คุณจะรู้ตัว อาหารก็ลงไปอยู่ในท้องของคุณเสียแล้ว มันทำให้ผมนึกถึงปีเอโร แมนโซนี (Piero Manzoni) กับ "กระป๋องใส่ตด" ของเขา... แต่สำหรับที่นี่ ในเวลานี้ เป็นเรื่องของเวลาในปัจจุบันกับ "ความไม่เห็นแก่ตัว" มากกว่าที่จะเป็น "ความเห็นแก่ตัว" เพราะในช่วงเวลานี้เรากำลังแบ่งปันบางสิ่งบางอย่างร่วมกัน และถ้าเราเลือกที่จะจดจำสิ่งนั้นเอาไว้ มันก็จะอยู่กับเรา โดยไม่จำเป็นต้องมีวัตถุหรือสิ่งตีพิมพ์ใดๆ เลย แน่นอนว่าจะมีการบันทึกภาพครับ แต่ผมมั่นใจว่าคุณฤกษ์ฤทธิ์จะไม่นำออกมาขายในฐานะภาพหรือโปสการ์ด ดังนั้น ผมคิดว่าตัววัตถุ [อาหาร] กับจุดประสงค์ของการทำอาหารและตัวการทำอาหารเองนั้นเป็นเหมือนๆ กัน มันมีข้อจำกัดอยู่ [คือการเป็นสิ่งที่ไม่จีรังยั่งยืน]

AM/6 > ขอโทษที่มาสายนะครับ ผมอาจจะพลาดอะไรบางอย่างไปบ้าง คุณพอจะบอกเราได้ไหมครับว่าถ้าคุณมีความไม่พอใจพวกฝ่ายซ้ายในระดับสากล งานของคุณจะแสดงเรื่องนี้อย่างไร

RT > อา... ผมคงต้องบอกว่า พูดให้น้อยลง แล้วลงมือทำงานให้มากขึ้น ฮ่า ฮ่า... ไม่รู้สิครับ ผมไม่รู้ว่าผมตอบคำถามนั้นได้หรือเปล่า

GG > ประเด็นหนึ่งที่เราพูดกันมาตั้งแต่เริ่มแรกก็คือว่า คุณฤกษ์ฤทธิ์ต้องการสร้างงานที่เปิดกว้างมากๆ และไม่อยากที่จะตกไปอยู่ในการแยกข้างทางการเมืองฝั่งไหน เราสามารถพูดได้แม้กระทั่งว่า บางภาพบนผนังเหล่านี้มีที่มาจากงานโฆษณาชวนเชื่อ อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าแต่เดิมภาพเหล่านี้จะเป็นโฆษณาชวนเชื่อ ในบริบทของงานจัดวางนี้ หรืออย่างที่ ดร. อภินันท์เรียกว่า สิ่งที่ผสมปนเป (mélange) ภาพเหล่านี้ก็ได้แปรสภาพไปเป็นอย่างอื่นที่เปิดกว้างต่อมุมมอง หรือการตีความอื่น เป็นเปลี่ยนวิถีการมองให้เป็นอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นหลักสำคัญของสุนทรียศาสตร์ในผลงานของคุณฤกษ์ฤทธิ์ที่มีมาแต่แรก ความเปิดกว้างและความพยายามที่จะกระตุ้นให้เกิดบางสิ่งบางอย่างขึ้นมา จนถึงจุดที่คนอาจจะเริ่มหันกลับมาคิดถึงตัวเอง หรือมองเห็นสิ่งต่างๆ ในแง่มุมที่ต่างออกไปจากเดิม สำหรับผมแล้ว ลักษณะเช่นนี้ชวนให้นึกไปถึงความคิดเรื่อง ostranenie ของพวก formalist ในรัสเซีย หรือการที่

AM/5 (again) > Isn't it selfish not to preserve this for the next generation?

GG > If I might interject, this show will be documented thoroughly in a catalog produced by the gallery, with many photos. But in some ways the experience to be had here is almost intensified by the act of memory. It's like anything that we may lose and want to remember, or remain (without meaning to be melodramatic about this). So in some ways, there is a more lasting effect to be had, here, in that it won't last forever as an object that we can hold on to.

AP [addressing Rirkrit] > Are you a Buddhist?

RT > Yes, I'm a Buddhist.

AP > If he is, [Buddhists] talk about "the impermanence, the suffering, and the no-self"...It's very much like eating; before you know it, the food's inside you. It makes me think also of [Piero] Manzoni, you know, the "thought can"... But with this, there is a time, of the now, and a *selflessness*, rather than selfishness, because we share it, for the moment, and we have it. If we choose to have it, to remember it, it will be there, and there's no commodification involved, even through prints. It will be documented, sure, but I'm sure he's not selling it as prints or postcards. So I think the object and the purpose of cooking and making this is the same. There's a limit to it...

AM/6 > Pardon me for coming in late, and I may have missed this, but can you tell us what is your most pronounced dissatisfaction with the emerging, international Left, and if you have that, or can articulate that, or will say that, how do you think your work corresponds to that dissatisfaction?

RT > Ahhhhh... I would say less talk, more work, or action. Ha, ha... I don't know; I don't know if I can answer that...

GG > Something we talked about earlier was that Rirkrit wants to be very open in his work and not venture into the realm of a political camp, a movement, or a statement, per se. We even spoke of how some of the images drawn in charcoal on these walls may have originated in propaganda. But even if they were originally propaganda, within this installation, this mélange, as Dr. Apinan called it, they are

ศิลปิน หรืองานศิลปะได้สร้างความแปลกประหลาดให้กับสิ่งธรรมดาสามัญ ซึ่งทำให้เราได้มองเห็นมันในมุมมองใหม่ ทำให้เราต้องหวนกลับมาคิดอีกครั้งเกี่ยวกับความคุ้นเคย และวิสัยปกติของการรับรู้สิ่งต่างๆ ของเรา

AM/7 > คุณคิดว่าข้อดีและข้อด้อยของศิลปะร่วมสมัยไทยคืออะไรครับ

RT > ข้อดีคือเรามีศิลปินที่มีความสามารถและน่าสนใจจำนวนมาก แต่ข้อด้อยก็คือว่าเราขาดบุคคลากรที่จะสนับสนุนศิลปินเหล่านี้ รัฐบาลควรซื้องานศิลปะแทนที่จะขอจากศิลปิน รัฐควรจะทำการเก็บสะสมงาน เราเคยพูดเรื่องนี้กันมาก่อนแล้ว พัฒนาการเรื่องนี้ไม่ได้สำคัญเพียงแค่กับศิลปิน แต่สำคัญสำหรับทุกคนในประเทศนี้ที่ควรจะมีโอกาสได้เห็นและเรียนรู้ว่าศิลปินไทยคิดและทำอะไร เราไม่จำเป็นต้องมีพิพิธภัณฑ์ แต่เราควรจะมีคอลเลคชั่นสะสมงาน

GG > ผมคิดว่าคำพูดนี้น่าสนใจมากทีเดียว และผมขออนุญาตใช้โอกาสนี้เพิ่มเติมอะไรอีกนิดหน่อย สิ่งที่ Thai Art Archives หวังว่าจะทำคือการเก็บรวบรวมและรักษาสิ่งที่อาจจะสูญหายไปได้ในเร็ววัน ไม่ว่าจะเป็นเอกสารต่างๆ ของศิลปิน สมุดบันทึก สมุดสเก็ตช์ ภาพถ่าย และสิ่งต่างๆ ที่มาจากสตูดิโอของศิลปิน วัสดุเหล่านี้จะกลายเป็นส่วนหนึ่งของความพยายามที่จะบันทึกและเก็บรักษาประวัติศาสตร์ ซึ่งผมมั่นใจว่าโครงการฐานข้อมูลนี้จะขยายตัวขึ้นได้ในอนาคต จริงๆ แล้วผู้ซื้องานศิลปะและนักสะสมที่สำคัญหลายคนในเมืองไทยได้เริ่มต้นทำอะไรในทิศทางนี้กันไปแล้วเช่นกัน โครงการฐานข้อมูลของเราก็หวังว่าจะเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยเติมเต็มพัฒนาการนี้ครับ

transformed somehow, they open onto other visions, other interpretations, other ways of seeing, which go very much to the heart of Rirkrit's aesthetic, in other words his artistic sensibility, indeed all the way back to his beginnings. This is an openness and an attempt to stir things up, to the extent that people might think more for themselves, or to see things differently. In some ways this goes back, for me, to the Russian formalist concept of *ostranenie*, or the artist's (or art work's) "making strange" of the familiar, or the everyday, so we see it in a new light, and we suddenly have to rethink our usual familiarity with the object and our habitual orientation to it.

AM/7 [paraphrased] > What in your opinion are the strengths and weaknesses of the Thai contemporary art scene?

RT > The strength is that we have a lot of very good artists, very interesting artists. The weakness is we don't have people to support them. Simple. The government should buy the art, they shouldn't just ask for it. They should buy it. They should collect it. We've talked about this. Not only would this development be important for the artists, it would be important for everyone in this country to be able to have, and see, and learn from what artists in Thailand think, and do. We don't need a museum. We need a collection.

GG > I find that statement especially interesting, and if I may take this opportunity to add something here, one of the things the Thai Art Archives will hope to do is collect and preserve more of what is currently being lost—artists' documents, notebooks, sketchbooks, photography—all the things that come from the studio and are otherwise never preserved. There will soon be a new effort to preserve and document that history. I'm sure new efforts at collecting will grow over time, and in fact there are already very important buyers, and private art collectors in Thailand who have made great strides in that direction—and a new archives will hope to complement that development.

//

สรุปความและบรรณาธิการเนื้อหาจากการบันทึกภาพและเสียง (Artscene TV) โดยเกรกอรี่ กัลลิแกน, กันยายน 2553

Closing remarks included thanks to Artscenetv for providing complimentary video-recording of the event, and the Nation television station for its attendance and recording of the event; additional thanks were extended to all participants of the panel, especially to Rirkrit Tiravaija himself, and to Ek-Anong (Aey) Phanachet, for 100 Tonson's gracious co-hosting of the event with the Thai Art Archives.

—Adapted, condensed, and edited for print from the live video/audio recording provided compliments of Artscenetv, by Gregory Galligan, Sept 2010—

PANELISTS *—Accompanying Rirkrit Tiravanija—*

Ek-Anong (Aey) Phanachet, founder and director of 100 Tonson Gallery, Bangkok (2003–), originally trained for a career in finance at Chulalongkorn University (Bangkok) and the University of Hawaii at Manoa (MBA) where she was the Thai recipient of the Fujitsu Scholarship. She completed her studies at the Kellogg School of Management (University of Chicago) and the Japanese Management Program at Japan-America Institute of Management Science (Honolulu). Phanachet led the team to receive the 2002 "Most Innovative Deal of the Year" award, given by the Thai Bond Dealing Center (Bangkok), while enjoying a thirteen-year career in investment banking in Bangkok, Hong Kong, New York, and Tokyo.

Currently celebrating her 8th year as Managing Director of 100 Tonson Gallery, Phanachet has hosted and coordinated over 70 exhibitions locally and internationally, representing both regional and global masters. Within just a few years of its founding, 100 Tonson was listed among the top 50 emerging galleries from around the world by Contemporary magazine's 2007 Almanac. The Gallery and its artists regularly participate in the world's major art fairs and biennials, most recently Art Hong Kong, the Sydney Biennale, VOLTA Basel, ShContemporary, Art Dubai, and CIGE, among others.

Dr. Prof. Apinan Poshyananda was trained as a fine artist and art historian at Edinburgh University, before completing doctoral studies at Cornell University in 1989. He has taught extensively at Chulalongkorn University (Bangkok) and is the author of two scholarly art-historical studies, *Modern Art in Thailand* (1992) and *Western-Style Painting and Sculpture in the Royal Thai Court* (1993). A frequent contributor to art historical journals worldwide, his collected writings have recently been published in *Behind Thai Smiles: Apinan Poshyananda, 1991–2007* (2007). Dr. Apinan is also a widely accomplished curator, having organized and contributed to numerous biennales and triennales worldwide since the early 1990s, among them at Liverpool, Kwangju, Johannesburg, Istanbul, Sao Paulo, Havana, and Yokohama. His groundbreaking travelling exhibitions, *Contemporary Art in Asia: Traditions/Tensions* (1996), and *Montien Boonma: Temple of the Mind* (2003), originating at the Asia Society, New York, have been widely acclaimed worldwide for introducing Western audiences to some of the most progressive currents in Southeast Asian modern and contemporary art.

Dr. Apinan is a frequent lecturer at major museums and universities worldwide; partly in recognition of his global reach, he was appointed in 2003 first Director-General of the Office of Contemporary Art and Culture (OCAC), of the recently revived culture ministry, where he originated new exhibitions and programs supporting the contemporary artistic community of Thailand; he has also extensively promoted Thai contemporary art in the world's major biennials, such as the consecutive Venice Biennales of 2003, 2005, 2007, and 2009. In recognition of his success in fostering cultural exchange between Italy and Thailand, Dr. Apinan received the Knighthood of the Order of the Star

of Italian Solidarity from the Italian government in 2009; that same year he was promoted to Deputy Permanent Secretary of the Ministry of Culture. Dr. Apinan is also currently a member of the global "think tank," the *Asian Art Council*, of the Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Pier Luigi Tazzi is a critic, columnist, teacher, and curator, currently based in Capalle (Florence) and Bangkok. Among others, he was curator at the *XLII Esposizione Internazionale d'Arte: La Biennale di Venezia* (1988); co-director of *DOCUMENTA IX*, in Kassel (1992); co-curator of *Wounds: Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*, the inaugural exhibition of the new building of the Moderna Museet, Stockholm (1998); and co-curator of *Happiness: a Survival Guide for Art and Life*, the inaugural exhibition of the Mori Art Museum, Tokyo (2003). Tazzi is chairman of the Fondazione Lanfranco Baldi Onlus, Pelago (since 1998); a permanent curator of *Spread in Prato*, Prato (since 2002), and currently a guest curator for the *Aichi Triennial 2010*, in Nagoya, Japan.

Phatarawadee (Ann) Phataranawik has been an art critic and editor for the major Bangkok business daily, *The Nation*, since 1993, for which she has covered—for over 17 years—the Thai contemporary art scene, both regionally and globally. She was co-founder with Rirkrit Tiravanija and Chitti Kasemkitvatana of the artists' alternative platform, Namdee Station (2000), which led directly to the founding of its attendant artists' journal, *oVER*; she is also co-author, with Jonathan Watkins, of *Every Day*, the catalogue of the 11th Sydney Biennale (1998), and more recently she has reported on the Yokohama Triennales of 2005 and 2008, as well as the Venice Biennale of 2009. As part of her ongoing interest in alternative art movements worldwide, Khun Phatarawadee has conducted firsthand research on the non-profit art spaces of major cities in Australia and Finland; in 1999, she coordinated the site-specific installations in the *Nation's* pages for the major traveling, multi-platform exhibition, *Cities on the Move*, curated by Hans Ulrich Obrist and Hou Hanru. From the late 1990s to the present, Phataranawik has been a frequent commentator on the often politically and socially controversial development of the Bangkok Art and Culture Centre.

Dr. Gregory Galligan is an art historian, educator, editor, critic, independent curator, and consultant based in New York (since 1982) and Bangkok (2009–). Originally trained as a classical pianist, Galligan completed his doctoral studies at the Institute of Fine Arts, of New York University, in 2007. He has enjoyed a career as a New York-based critic and essayist since the mid 1980s, publishing widely in *Arts Magazine*, *The Art Bulletin*, *Art International*, *Art on Paper*, *ArtAsiaPacific*, and *Art in America*. He has lectured at New York University and Hunter College (City University of New York); more recently, he directed the *Morgan Russell Archives and Collection Enhancement Project, 2004–2006*, for the Montclair Art Museum (NJ). Galligan has also contributed research to *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860–1989*, for the Solomon R. Guggenheim Museum (New York), and he continues to write for the educational website pages of the Parrish Art Museum (New York).

A Fulbright Senior Research Fellow to Thailand (Bangkok), Galligan is the founding and advisory director of the *Thai Art Archives*, the nation's first repository and research "hub" for Thai modern and contemporary art launched in early 2010 in collaboration with the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University. He has recently published "Bangkok Report: In the New Siam," in *Art in America* (June/July 2010). On the launch of the research component of the *Thai Art Archives*, Galligan will direct a collaborative investigation into Montien Boonma while completing a book on the alternative art movements of Thailand since the mid 1980s.

WHO'S AFRAID OF RED YELLOW AND GREEN

100 TONSON GALLERY
5 - 29 AUGUST 2010

IN COOPERATION WITH
GALLERY VER

Artist :
Rirkrit Tiravanija

Artist Assistant :
Jirasak Saengpolsith

Gallery Director :
Ek-Anong Phanachet

Gallery Assistant :
Nuchanart Saensa-Neh
Charuwan Ruenklin

Drawing by :
Punnapohp Boonkate
Duangporn Teerakulvanich
Silpachai Chanthamas
Phasakorn Thananan
Sittichai Pliaplong

Transcribe (Artist's roundtable) :
Gregory Galligan and Rinnapat Viratthanant

Thai Translation :
Thanavi Chotpradit

Photo by :
Itti Karuson
Pirachat Virayasiri
Suparuek Virlyangkul

Catalogue Designer :
bunyanutsuwannakul

Printed :
Plus Press Co.,Ltd | 1,000 copies

© All rights reserved 2010

Artist Profiles :

Rirkrit Tiravanija has transformed the constant movement and cultural interaction of his own life into an engaged conceptual art practice. Born in Buenos Aires in 1961, of Thai origin, he had been raised in Thailand, Ethiopia and Canada and educated in Chicago and New York. He now lives between Berlin, New York and Chiang Mai.

Tiravanija's work has been presented widely at museums and galleries throughout the world including solo exhibitions at ***MOCA Miami, Florida*** (2008), ***Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*** (2005), ***Serpentine Gallery, London*** (2005), ***Secession, Vienna*** (2002), and ***The Museum of Modern Art (MOMA), New York*** (1997) etc. And notable group exhibitions such as, ***the Sharjah Biennial 8, United Arab Emirates*** (2007), ***27th Sao Paulo Biennial, Brazil*** (2006), ***Whitney Biennial 2006, Day for Night, New York*** (2005), and ***the 50th Venice Biennale*** (2003) where he participated as co-curator for Utopia Station, etc. He was awarded the ***Hugo Boss Prize*** by the ***Guggenheim Museum*** "in recognition of his profound contribution to contemporary art" in 2004. And lately in 2008 he was an artistic director of the rock opera ***"The Ramakien: A Rak Opera"***, a contemporary performance at the Lincoln Centre Festival, New York, USA. The current exhibition at Bangkok Art and Cultural Center, ***"Imagining Peace"*** is also partly curated by Tiravanija.

Tiravanija's works are part of several public collections such as
Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, Norway, Bangkok Art and Cultural Center, Bangkok, Thailand, Museum of Modern Art, New York, USA, Fond National d'Art Contemporain, France, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy, Fundacion Tantica, Buenos Aires, Argentina, Migros Museum, Zurich, Switzerland, Museo de Arte Contemporaneo de Castilla y Leon, Leon, Spain and Sammlung der BRD, Berlin, Germany.

//

100 Tonson Gallery is dedicated to the profiling of contemporary art. Working across national and international boundaries, 100 Tonson Gallery has proven itself to be a preeminent force for the showcasing and consideration of global art practices.

Named after its street address, 100 Tonson Gallery is located in the dynamic city of Bangkok, in a beautiful minimalist space, designed by Christian Liaigre. Since opening in 2003, the gallery's program has included many renowned artists *Yayoi Kusama, Damien Hirst, Louise Bourgeois, Araya Rasdjarmrearnsook, Chatchai Puipia, Kamin Lertchaiprasert, Pinaree Sanpitak and Sakarin Krue-On*, just to name a few.

Selected in 2007 to list among the top 50 emerging galleries from around the world by Contemporary Art magazine(London), 100 Tonson gallery actively promotes its artists and supports development of the arts in contemporary context. Its selection of emerging artists is another testimony of the gallery's success, with *Yuree Kensaku, Porntaweesak Rimsakul* and *Wit Pimkanchanapong* being among its many flourishing artists whose works became part of international museums's collections.

For this very special exhibition which is in co-operation with Gallery Ver, we thank our sponsors, *Oriental Residence* (www.oriental-residence.com), a residential project in our neighborhood, *Han Nefkens* whose consistent extensions of support to important art projects, particularly in Thailand has always been appreciated and *Boonrawd Brewery* for beverage sponsorship provided. We also would like to thank all the panelists at the Roundtable and most of all, our appreciation to ***Rirkrit Tiravanija.***

Sponsored by

ORIENTAL
WIRELESS ROAD
www.oriental-residence.com

Han Nefkens

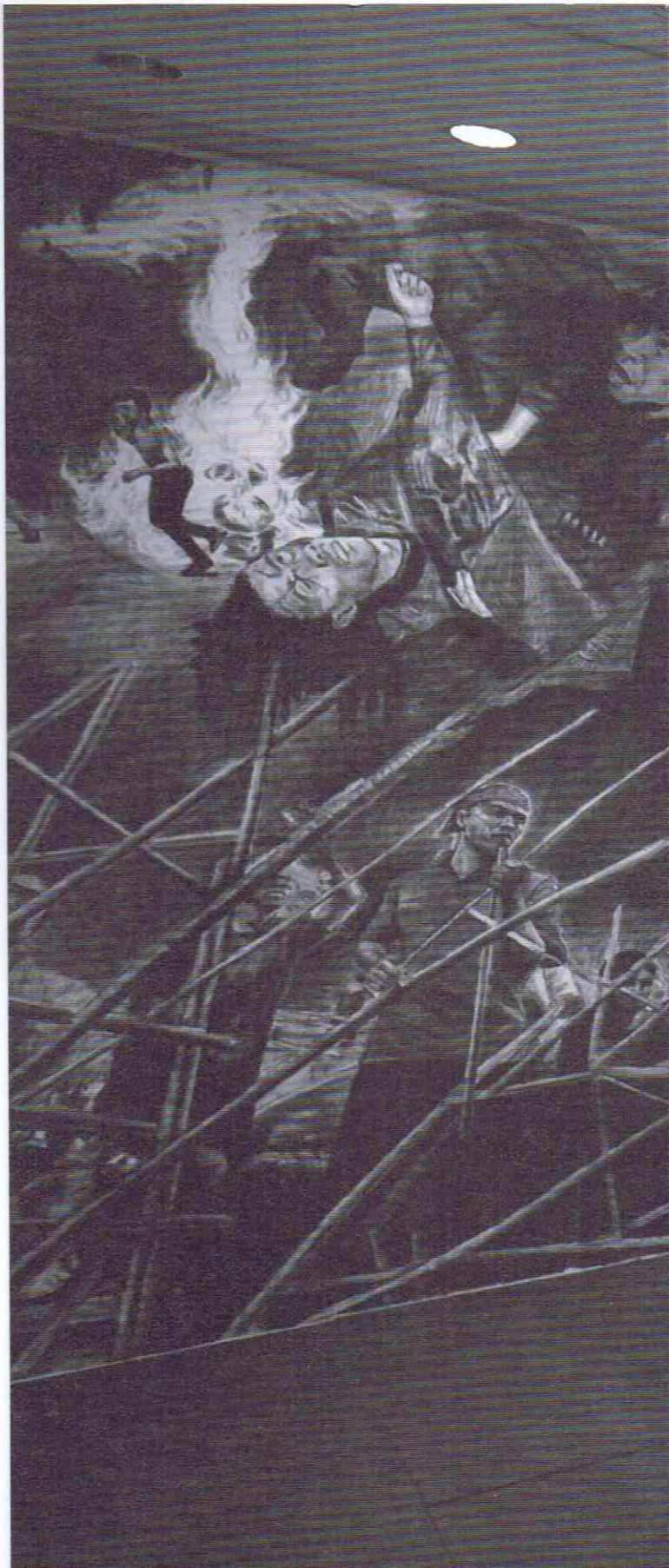
TonsonGallery

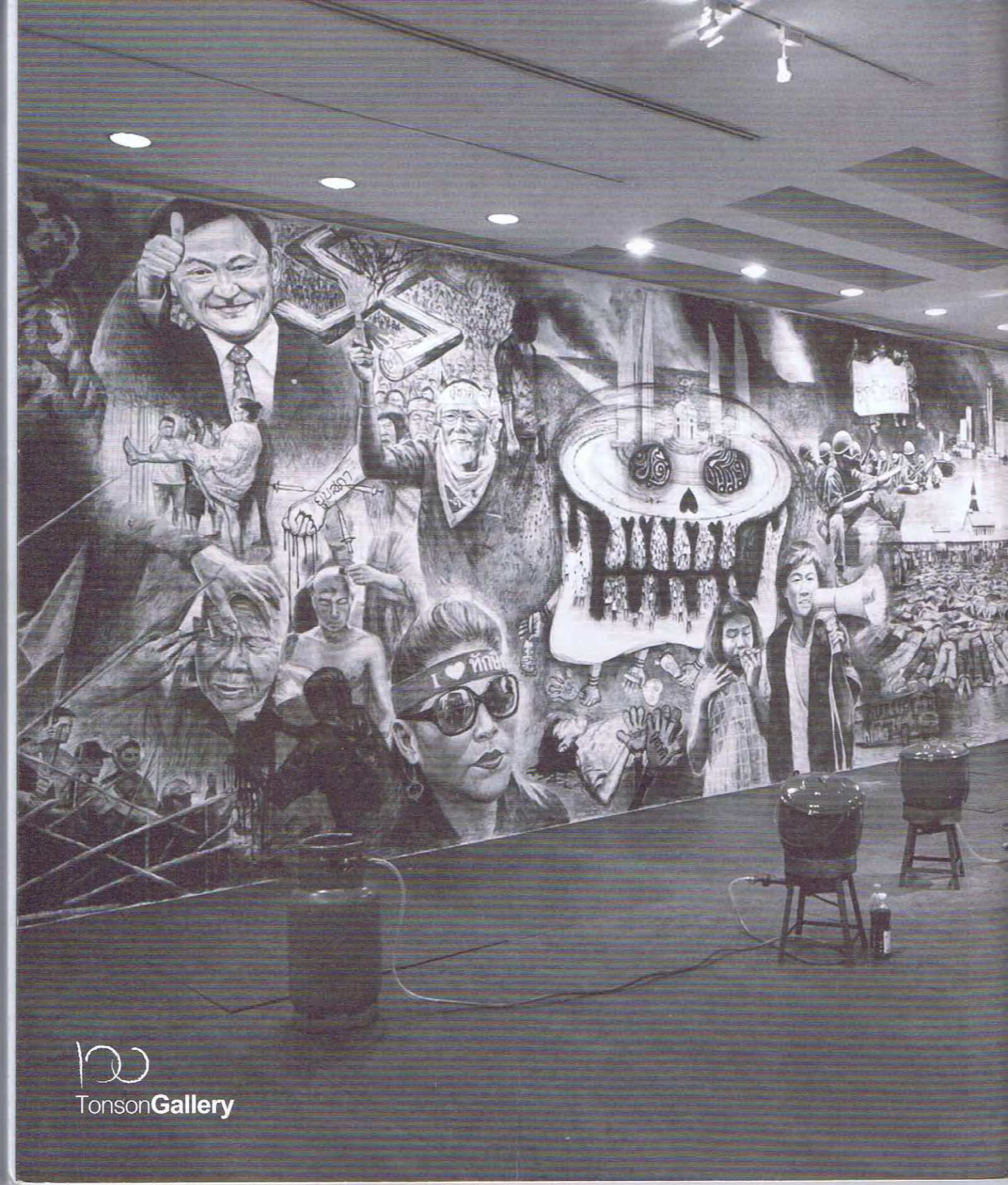
100 Soi Tonson Ploenchit Rd.,
Lumpini, Pathumwan, Bangkok,
Thailand 10330

Tel : +66 2684 1527
Fax : +66 2254 7227
E-Mail : info@100tonsongallery.com
Web : www.100tonsongallery.com

Opening Hours :
11am - 7pm (Thu - Sun)

Walking distance from Chidlom BTS Station
Additional parking available at Tonson Building





TonsonGallery