

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2013)
<b>Heft:</b>	93: Valetin Carbon, Frances Stark, Adrián Villar Rojas, Danh Vo
 <b>Artikel:</b>	Station to station = Von Küste zu Küste
<b>Autor:</b>	Aitken, Doug / Griffin, Tim / Opstelten, Bram
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680035">https://doi.org/10.5169/seals-680035</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

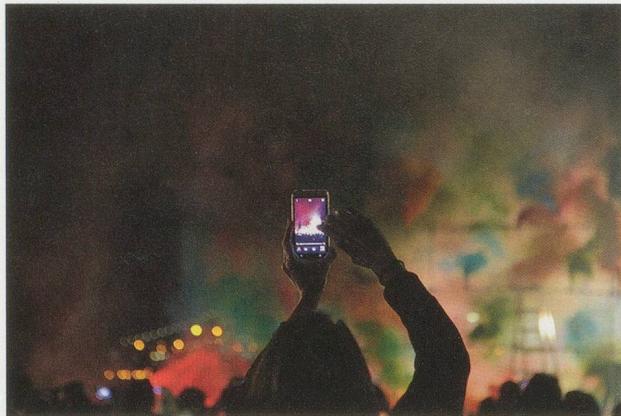
### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 15.01.2026

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

*OLAF BREUNING, smoke installation /  
Rauch-Installation, New York, 2013.  
(PHOTO: YE RIN MOK)*



# *Station to Station*

---

*DOUG AITKEN &  
TIM GRIFFIN*

---

TIM GRIFFIN: Let me start by asking, in nuts-and-bolts terms: What is the Station to Station project, and how did it come about?

DOUG AITKEN: Station to Station was a cultural Happening that moved by train from the Atlantic Ocean to the Pacific coast over three weeks this past September—a nomadic platform for artistic experimentation that took people on a road trip through contemporary creativity. A constantly changing group of artists, musicians, and individuals took part in spontaneous encounters and live performances on the train and at each stop along the journey. The train stopped in major cities and off-the-grid locations for ten unique multi-hour Happenings. We wanted to make a living project—a new alternative model for the arts based on constant motion and flux.

The idea came to me three or four years ago. It wasn't something where I thought, "Here's this proj-

---

*DOUG AITKEN, artist and initiator of Station to Station.  
TIM GRIFFIN, executive director and chief curator of the  
Kitchen, in New York.*

ect I'd like to do." It was born out of a necessity—out of the need for a different template for culture to exist in. If you zoom out and look at different sectors of culture—music, contemporary art, cinema, literature—they all often appear to be contained by the infrastructure around them; art, for example, is often contained in commercial galleries and museums. Cultural forms often exist in isolation from each other, but there's such potential for them to rub up against each other, to create new kinds of friction.

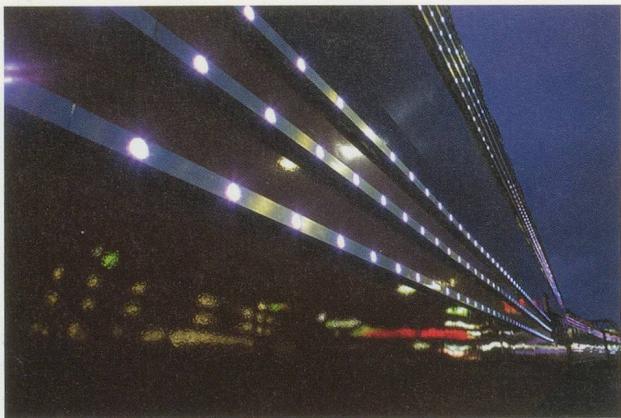
I also wanted to challenge the weight of *place* that we find in culture, where exhibitions exist in certain cities at specific locations and times. If the idea of a static place was challenged and the project became nomadic, the relationship to viewers changes. So artists were empowered to make something that was not about being contained and anchored.

TG: Is it accurate to say that, in place of a very specific institutional framework or "site" for art, within which works from some of these other spheres enter and exit, you were more interested in activating a distribution network here?



OLAF BREUNING, *smoke installation / Rauch-Installation*, New York, 2013.

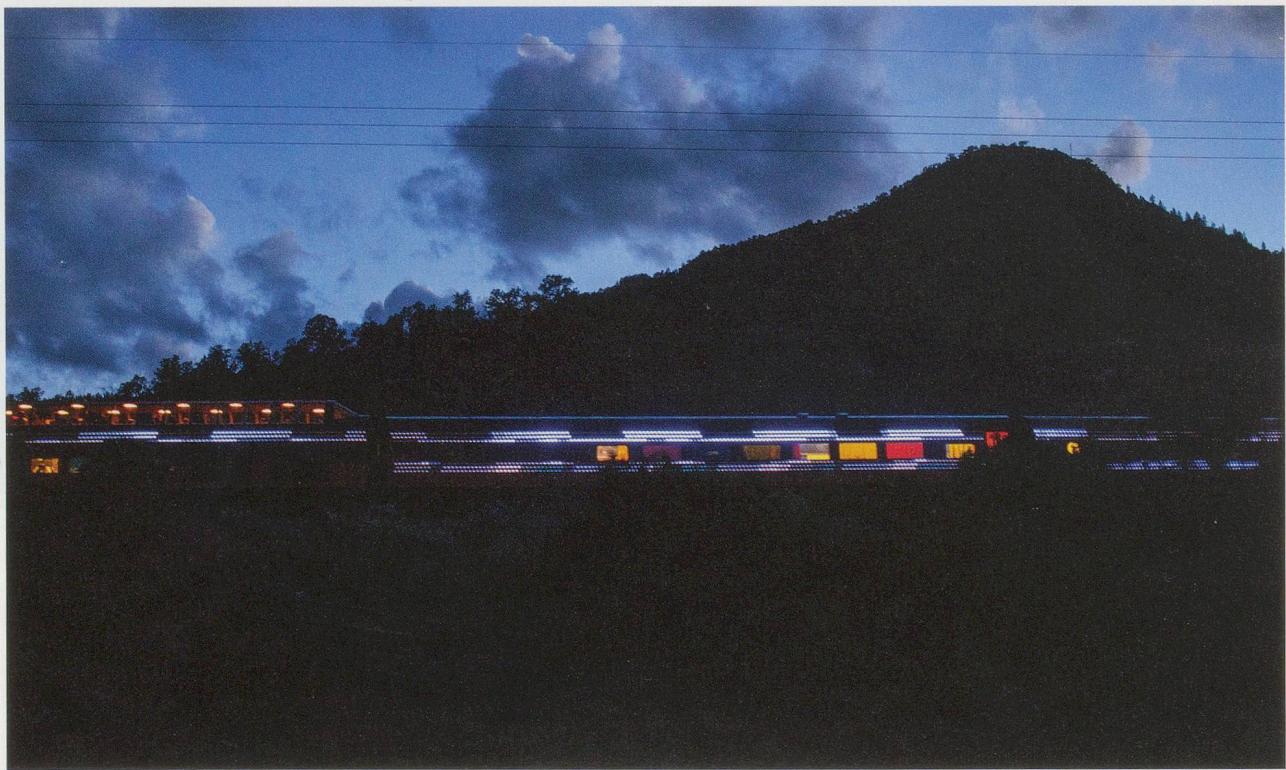
(PHOTO: BRIAN DOYLE)



DOUG AITKEN, NOMADIC LIGHT SCULPTURE /  
NOMADISCHE LICHTSKULPTUR, 2013.  
(PHOTO: ALAYNA VAN DERVORT)

DA: Yes, exactly. There were always two strata that were happening simultaneously in Station to Station: one that was physical and experiential and about being there in person and another about allowing anyone in the world to have access to these moments through the project's website.

Station to Station was like a nomadic studio. On the train, Yoshimi—from the Japanese noise group the Boredoms—could step into this one car that was a recording studio and make a sonic work for an hour while the train was speeding along the tracks. Liz Glynn rode on the train for the entire three weeks, creating an ongoing performance in which she mapped the universe. I created a light sculpture out of the train's exterior: At night, light was choreographed across the nine cars of the train in live synchronicity with the speed of the train or aspects of the landscape. Olafur Eliasson made a drawing machine that created kinetic drawings through the movement of the train in motion; the resulting drawings essentially mapped the three-thousand-mile



journey. I think what was really extraordinary was the amount of work that was physically generated during the journey—not work made in advance and brought there, but things that were literally made while we were out there in motion.

There were also nomadic sculptures that traveled with the Station to Station train, which were erected at each stop. They were based on yurts, tents that people can enter. Ernesto Neto created an incredibly soft, perceptual sculpture. Kenneth Anger's was a glowing red environment with a pentagram seating arrangement in front of the three screens of LUCIFER RISING. Liz's changed at every stop—the architecture of her structure changed as well as her performance inside it. Urs Fischer created a sensual paradise with a white bed, mirrors, disco ball, and smoke. He wanted this space to be used by anyone in any way . . . and it was, often sexually. Carsten Höller's sculpture was a game that people could climb through and around.

TG: What were the events like, as a whole?

DA: It was so diverse. There was almost a different frequency for each location; each Happening was very much a different chapter. The Chicago Happening, for instance, was really soulful, in this kind of Inner Earth way. There was an enormous marching band from south Chicago that played Sun Ra's composition *Space Is the Place*. Mavis Staples, who is in her mid-seventies, sang. Theaster Gates's Black Monks of Mississippi performed. And then you had the nomadic sculptures that people were crawling through and spending time inside, in a trance-like state. There was something warm and earthy, but also unpredictable about it.

With each changing location—and these were often locations that none of us had been to before—the creative language would change. So I think the fundamental principle of a moving project, one that continuously changes environment and culture, completely altered the creative temperature of the project, in a way that I couldn't have foreseen.

TG: So the location actually kept reasserting itself?

DA: Yes. The location was a continuously evolving language. You're looking out of the window of the train, seeing the landscape framed like a cinema screen, and you're seeing deserts or valleys or industrial areas almost projected onto the glass, and



DOUG AITKEN, NOMADIC LIGHT SCULPTURE /  
NOMADISCHE LICHTSKULPTUR, Oakland, 2013.

(PHOTO YE RIN MOK)

you're taking in that narrative. Then, when you stop somewhere, there's this very physical, tactile encounter: It's blazing hot in the desert, and your eyes are squinting, and you start talking to someone on the corner who's from the Navajo nation and has heard about this Happening thing and has come off the reservation to check it out.

We're all so used to the fact that you go to an exhibition and there is a series of works that are somehow curated, and they're often fixed. But during Station to Station, there was this sense of constant change and movement, and that empowered new kinds of artworks and experiences to be created in the present. People tapped into this and really worked with it through the process of the journey.

TG: What were some especially successful examples?

DA: Well, a really unusual one, which came from a direction I would have never guessed, was a project by Stephen Shore. Stephen said, "I want to do a photographic Happening. I want to see the map of where you're going to go." And he looked at it, and he said, "Oh, you're going to be in Winslow, Arizona. I want to go there exactly twenty-four hours before the train arrives, and I want to photograph for twenty-four

hours—just shoot everything I see there and kind of map it, like a photographic mapping.”

Stephen shot hundreds of photographs, which he didn’t edit. And at the stop after Winslow, we staged a Happening at an abandoned drive-in movie theater in the desert. That night, we projected Stephen’s new images on this drive-in movie screen. His photographs basically compressed time and space to create a sense of topography through a sequence of images that are unique to the project and will possibly only ever be seen by whoever was there that night in Barstow, California, in the high desert.

TG: That’s funny as well, because Shore is kind of a travelogue photographer, historically speaking.

DA: You know, to my knowledge, there’s never been a moving-image installation of his. I haven’t seen his work embracing something that’s extremely temporal. So I know for Stephen, it was a really provocative project.

TG: So you mention that these events were all different, but to try to flip that over briefly, is there something that you felt was held in common among them? I can understand in terms of regionalism how there would be a different tenor to the various events. On the other hand, you’re dealing in something of a pop medium, which is a shared language of a kind, even if it assumes a sort of old-timey model, insofar as everybody, every town, has had its fair, you know?

DA: Well, *pop* is a little bit of a slippery term. I think the project in some ways framed things that were a bit more experimental within a seemingly pop framework, but then it took the elements that were pop and tried to give them a platform to become more experimental.

Station to Station was not a tour of the same people or elements—there were very few artists and musicians who were there for the entire journey. So there were constantly different perspectives and interventions. For example, one of the site-specific works made for Arizona was three hundred cactus omelets served by Ed Ruscha. Ed wanted to make an artwork that could be eaten.

TG: Many of your projects by this point have had leagues of people involved, whose contributions often point in different directions even while you’re wanting specific relationships set among them. I’m

thinking most specifically of your books, where you use quotes from dozens of sources in order to put forward a broad, even fragmented sense of a particular subject. How would you say this mode arose in your work?

DA: It’s just curiosity; it’s very simple. I find myself interested and drawn toward new encounters, new concepts, in search of something that might bring me a deeper understanding of what’s around us. Going back to a project like *Broken Screen*, for example, a book of twenty-six conversations with different artists, architects, filmmakers—that project was actually very tightly focused. It explored nonlinearity and broke the straight line of the creative process. I loved being part of that project because it opened the door to learning about so many other individuals’ processes and viewpoints in a very immediate and direct way.

TG: And yet the reader is still sitting, holding a book, creating very specific perspective lines for that survey. How did Station to Station position the audience, by contrast? My question is prompted in part by a conversation I recently had with David Rockwell, the architect, and Nico Muhly, the composer, in which both said that they were most interested in creating pieces where there was no specific spot for the audience to be situated. Time-based works, even conventionally theatrical works, become environmental—but not so much like installation art, where you’re still in a space looking at something. Instead, you go into a space and don’t know precisely what you’re supposed to look at. Does this seem relevant for your events in New York, Pittsburgh, and so on? Was the audience’s view contingent, because they never got to see every event unless they were actually on the train, or was such mobility somehow reflected in each individual event?

DA: Station to Station had many elements, and it was constantly changing with each destination. Everyone could come away with a different experience. The project was very open to different modes and means of not just producing art but also experiencing art. For instance, in Barstow, you could walk through the Happening and find the tent installations; you could see a UFO hovering in the desert sky—a piece by artist Peter Coffin; or you could look at this 1940s drive-in theater snack stand and discover flags hanging

above it that were created by Lawrence Weiner. In the distance, on the screen, people saw early abstract computer-animation films by the Whitney brothers from the 1960s while the musician Beck played with a gospel choir underneath.

This was not a painting show. I think I can safely say that. At its best, *Station to Station* was able to empower the viewer and the creator and create a synergistic and unpredictable dialogue—a dialogue that came out of motion and nomadism and the vitality of the moment. The whole project was like an exquisite corpse for the twenty-first century. The train's wheels on the tracks were like running spools of film. It was like we were creating this living film. And the film was the journey itself, live and in the moment.

TG: And you were; you were filming the whole thing, which destabilizes all the coordinates for audiences in terms of where the work resides and what its relationship to location is.

DA: I actually started filming six months before *Station to Station* had even begun. We had already created over a hundred short films, by going to the places that the train would pass through and saying, "What the hell is there? What's there that's underground, that has less of a spotlight on it, that's underdocumented or undocumented? And how can we use *Station to Station* as a form of excavation?" We filmed a conversation with Paolo Soleri in the des-

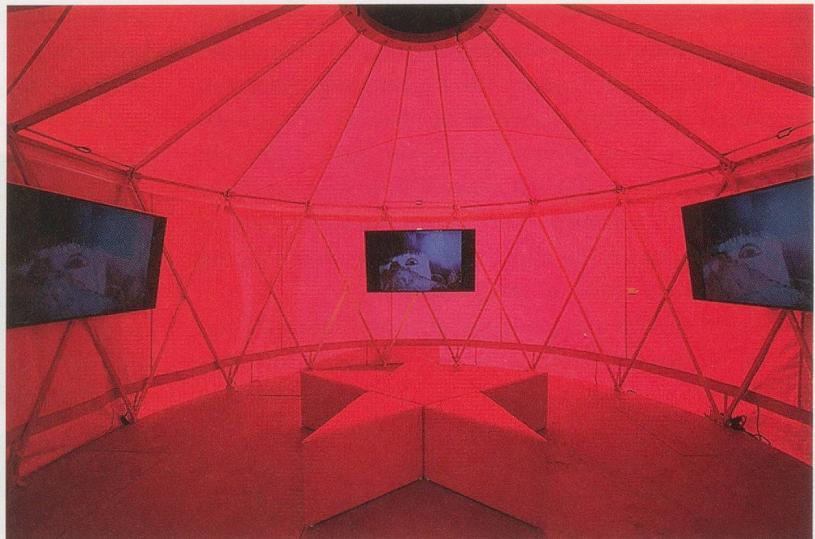
ert, and I'm so glad we did because he's since passed away. We filmed a young artist, Kate Casanova, who lives in Minneapolis but has barely shown there.

I see the train metaphorically as a broadcast tower. The project is about democratizing the experience and sharing the content that came out of it and the voices of the people that created things. The process of using the moving image as an integral part of *Station to Station* allowed us to explode the experiences into a series of fragments and to share them.

TG: This distributive idea seems very futuristic, and yet you are, after all, using a train, which is nearly nostalgic at this point, at least in terms of the United States railway system. And so two temporalities co-exist, one durational—the cross-country tour—and the other fleeting, but arising only by virtue of the duration.

DA: I think in some ways it's a reflection of the condition we live in. We live in a space of highways paved with asphalt, which is a physical, manual process, yet we send information at light speed on virtual highways. I didn't want to be afraid to embrace these different levels simultaneously. There were physical things that moved and traveled with the project, and they complemented the things that were more dematerial, like the lines of digital information that streamed off of the journey.

TG: Often I think that your work is either about or



KENNETH ANGER, *nomadic installation / Nomadische Installation*, 2013.  
(PHOTO: YE RIN MOK)



*Station to Station Happening, New York, 2013.*

(PHOTO: BRIAN DOYLE)

is seeking to operate in the language of contemporary experience. So it's worthwhile to consider your work not only in a democratic or popular vein—and it's interesting to think of the popular aspect of Happenings in an earlier historical moment—but also in a formal vein, as it pertains to the dislocations that arise through technology, different kinds of mediation, and temporal dislocations that happen as things don't necessarily have beginnings or endings. You are making a project that will end up migrating to another platform and another in turn.

DA: This project is really a continuum. It isn't something that happens in one month and then is gone. Station to Station is generating a language that can be pulled down and accessed in myriads of formats. I would love if in twenty years from now, someone were to look into what was created here and see these short films as relevant. They're an encapsulation of specific moments in time, something that's being created now, a vision of the present.

TG: From the very beginnings of your video-making, you've shown an interest in the nomadic and the

global, of even being at the very borders of communication. For one of your earliest works, ERASER, from 1998, you went to a remote island that was off-limits after a volcanic eruption, capturing what seemed to be an image or after-image of ruined communication devices and infrastructure. More recently, in 2011, you made the work BLACK MIRROR, in which all these global systems seem to be running seamlessly—so much so that the individual subject seems swept away in the currents, moving ceaselessly from city to city. Against that backdrop, how did you first get interested in Happenings, and how does Station to Station relate to those issues?



LIZ GLYNN, MODEL UNIVERSE, Barstow Station, desert drive-in movie theatre, 2013 / MODELL UNIVERSUM, Barstow-Haltestelle, Wüsten-Autokino. (PHOTO: ALAYNA VAN DEROVORT)

DA: There's certainly a legacy of projects that these works come out of—Dada, Situationism, or Fluxus. But at the same time, I think the sense of continuous motion, continuous change was unique to Station to Station.

BLACK MIRROR was a very influential project for me because it was one of the first nomadic pieces that I made. The concept was a portrait of the modern condition, centered on a woman who is locked in the present and embraces continual change. I thought this live performance should mirror the concept and also literally be in motion. So I staged it on a barge in Greece, in the Mediterranean Sea. The performance and the audience were all on this barge from dusk to night, moving deeper into the sea. I noticed how the movement of the barge and the changing landscape changed the meaning of the performance. I never would have expected this to be such an influence on the narrative. I like the idea that something else can become a component of an artwork, which you can either choose to work with or not. BLACK MIRROR was enlightening, and it challenged me to push many of the ideas in Station to Station further than I probably would have otherwise.

TG: I guess it does have a different kind of register or an added physical register when it comes to your reference to Fluxus, for example, which I like. And a project like the global satellite TV programs that they would do on occasion, using new technology, but still sort of capitalizing on its ultimate remoteness. There's a connectivity, but the connectivity only exists by virtue of things existing at a distance, even so.

DA: It's funny you say that because one of the films that we projected in Station to Station was Nam Jun Paik's GLOBAL GROOVE. When you see that work now, which was probably created thirty years ago, it seems almost quaint, especially to someone who might know nothing about Paik or even contemporary art, for that matter. And they're looking at it, and there might be a moment where it references television or *TV Guide* or something like that—which

was modern pop culture when Paik made this film but now appears ancient, yet fascinating.

TG: And it was prescient, in its way.

DA: Yes, and then it's reframed here, and it becomes accessible to someone who doesn't know that dialogue. Information is liquid—we work in the liquid arts.

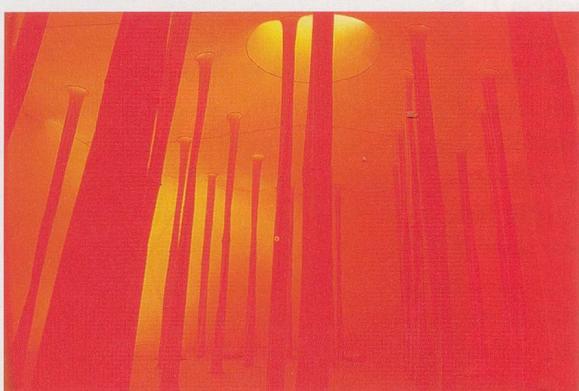
TG: I was thinking about a quote from BLACK MIRROR, and I wanted to ask you how this project sort of departs from or resonates with this line: "Exchange. Connect. Move on." How does that relate here?

DA: With Station to Station, you could go and be part of this Happening unfolding at a specific train station or location for an evening. And then the train moved on to the next place with different people, different performances, different energies. I look at how many artists and musicians were involved, and how everyone took a piece of this and made it their own, turned it into their own language, whether it was something permanent and physical that was made or a fleeting moment in time.

I see this project as existing in a very different way from a formal system where something is made in the studio, curated, shipped, seen by the viewer, and then sent back into storage. We created this project to experiment with an alternate template for how the sectors within culture are framed. Do they always have to be framed by a place or by institutions or other commercial systems? Do they need the weight of being situated in one city or place? Or can these concepts and creative acts exist in a lighter, less material way? An underlying question for me is, how can we embrace motion?

ERNESTO NETO, SOUL BREATHING / ATMENDE SEELE, 2013.

(PHOTO: YE RIN MOK)



PATTI SMITH, Minneapolis/St Paul, 2013.

(PHOTO: ALAYNA VAN DERVORT)



# Von Küste zu Küste

DOUG AITKEN &  
TIM GRIFFIN

TIM GRIFFIN: Zunächst einmal die ganz banale Frage: Was ist das Station to Station Project und wie kam es dazu?

DOUG AITKEN: Station to Station war ein kulturelles Happening, das im vergangenen September über drei Wochen hinweg per Bahn vom Atlantik bis zur Pazifikküste abrollte – eine nomadische Plattform für künstlerische Experimente, die die Leute mitnahm auf einen Road Trip durch die heutige Kreativität. Eine ständig wechselnde Gruppe von Künstlern, Musikern und Personen beteiligte sich an spontanen Begegnungen und Liveauftritten im Zug sowie an jedem Haltepunkt der Reise; der Zug hielt in bedeutenden Städten und an abgelegenen Orten für zehn einzigartige mehrstündige Happenings. Wir wollten ein lebendiges Projekt schaffen – ein neues, anderes Modell für die Künste auf der Grundlage von ständiger Bewegung, stetem Fluss.

Die Idee dazu kam mir vor drei, vier Jahren. Es war aber nicht so, dass ich schlicht dachte: «Das hier

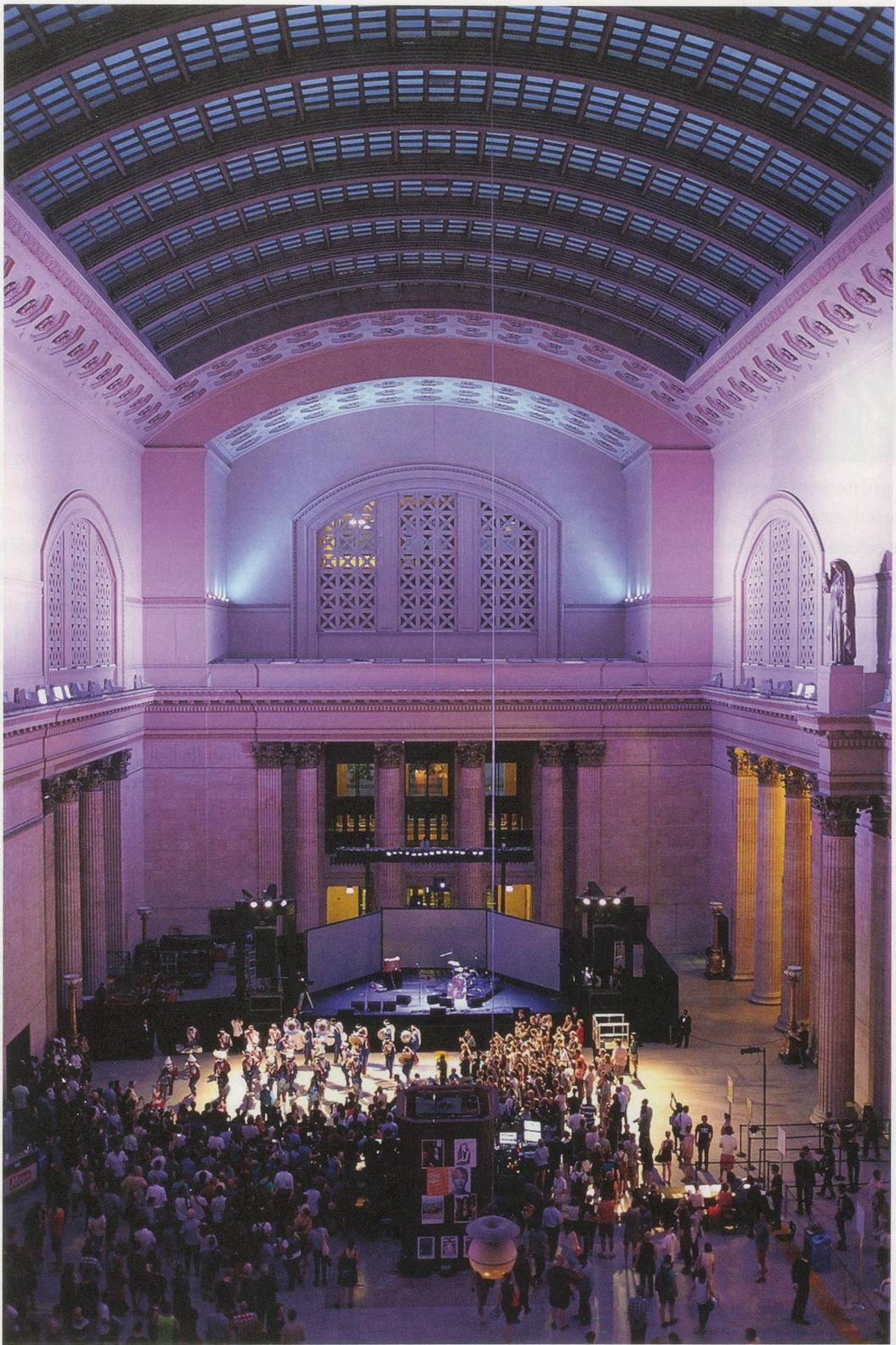
---

DOUG AITKEN, Künstler und Initiator von Station to Station. / TIM GRIFFIN, Leiter und Kurator von The Kitchen in New York.

ist ein Projekt, das ich gerne realisieren würde», sondern die Idee wurde aus einer Notwendigkeit heraus geboren, dem Bedürfnis nach einem anderen Existenzmuster für Kultur. Wenn man sich aus einer umfassenderen Perspektive verschiedene Sparten der Kultur – Musik, Gegenwartskunst, Film, Literatur – anschaut, so erscheinen diese alle vielfach eingegrenzt durch die sie umgebende Infrastruktur. Die Kunst etwa ist oft beschränkt auf Galerien und Museen. Kulturelle Ausdrucksformen existieren in vielen Fällen isoliert voneinander, dabei gibt es reichlich Möglichkeiten für sie, sich zu begegnen und neuartige Reibungskräfte zu erzeugen.

Zudem wollte ich die Bedeutung des *Ortes* in Frage stellen, im Zuge derer Ausstellungen in bestimmten Städten an bestimmten Stätten und zu bestimmten Zeiten stattfinden. Wenn der Begriff eines stationären Ortes in Frage gestellt wird und das Projekt einen nomadischen Charakter erhält, so verändert sich das Verhältnis zum Betrachter. Künstler sollten etwas schaffen, was nicht begrenzt und verankert war.

TG: Trifft es die Sache, wenn man sagt, dass du anstelle eines ganz spezifischen institutionellen Rahmens oder «Standortes» für Kunst – wo Werke aus



*Station to Station Happening, Chicago, 2013. (PHOTO: ALAYNA VAN DERVORT)*



DAN DEACON, *final Station to Station Happening*, Oakland, 2013 / Letztes Station to Station Happening.  
(PHOTO: ALAYNA VAN DERVORT)

der einen oder anderen der übrigen Sparten zeitweilig auftreten – eher daran interessiert warst, ein Verteilungsnetzwerk zu aktivieren?

DA: Ja, genau. Es gab stets zwei Schichten, die in *Station to Station* gleichzeitig abliefen: eine, die körper- und erfahrungsbezogen war in dem Sinn, dass man leibhaftig dabei war, und die andere, die darin bestand, durch die Webseite des Projekts jedermann Zugang zu jenen Momenten zu gewähren.

*Station to Station* war gleichsam ein nomadisches Studio. Im Zug konnte Yoshimi – Mitglied der japanischen Noise-Band The Boredoms – in einen Wagen gehen, der ein Aufnahmestudio war, und eine Stunde lang ein Klangwerk erzeugen, während der Zug über die Gleise raste. Liz Glynn verbrachte die gesamten drei Wochen im Zug und schuf eine Dauerperformance, im Zuge derer sie das Universum kartographisch erfasste. Ich gestaltete eine Lichtskulptur an der Aussenseite des Zuges: Bei Dunkelheit ergab sich synchron zur Geschwindigkeit oder zu bestimmten Aspekten der Landschaft eine Lichtchoreographie über die gesamte Länge der neun Wagen. Olafur Eliasson schuf eine Zeichenmaschine, die durch die Bewegung des Zuges generierte kinetische Zeichnungen fertigte; die resultierenden Zeichnungen kartierten im Wesentlichen die knapp 5000 Kilometer lange Reise. Das wirklich Erstaunliche war für mich die Menge an Arbeiten, die während

der Reise konkret erzeugt wurden – nicht Werke, die vorher geschaffen wurden, sondern Sachen, die buchstäblich entstanden, während wir da draussen in Bewegung waren.

Es gab auch nomadische Plastiken, die im Station-to-Station-Zug mitreisten und an jedem Haltepunkt aufgestellt wurden. Dabei handelte es sich um Jurten nachempfundene Zelte, die die Leute betreten konnten. Ernesto Neto schuf auf diese Weise eine unglaublich weiche, wahrnehmungsbezogene Plastik. Das Zelt von Kenneth Anger war ein leuchtend rotes Environment mit in einem Pentagramm angeordneten Sitzgelegenheiten vor den drei Bildschirmen von LUCIFER RISING. Jenes von Liz änderte sich bei jedem Halt – sowohl die Architektur ihres Zeltes als auch ihre Performance. Urs Fischer gestaltete ein sinnliches Paradies mit einem weißen Bett, Spiegeln, Diskokugel und Rauch. Diesen Raum sollte nach seiner Vorstellung jeder nach Belieben benutzen ... und das tat man auch, meist sexuell. Carsten Höllers Plastik war ein Spiel, durch das die Leute hindurch- und auf dem sie herumklettern konnten.

TG: Wie waren die Veranstaltungen insgesamt gesehen?

DA: Die waren völlig unterschiedlich, als gäbe es für jeden Ort eine andere Frequenz: Jedes Happening stellte ein eigenes Kapitel dar. Jenes in Chicago war interessant, weil es richtig seelenvoll war in seiner In-

ner-Earth-Art. Es gab eine riesige Marschkapelle aus Süd-Chicago, die Sun Ras Komposition Space Is the Place spielte. Es sang Mavis Staples, die Mitte siebzig ist. Es gab einen Auftritt von Theaster Gates' Black Monks of Mississippi und die nomadischen Plastiken, durch die Leute durch und in denen sie in einem tranceähnlichen Zustand verweilten. Es hatte etwas Warmes und Erdhaftes, aber auch etwas Unberechenbares an sich.

Mit jedem neuen Ort – und es waren häufig Orte, an denen keiner von uns vorher gewesen war – änderte sich die kreative Sprache. Ich bin also der Meinung, dass das Grundprinzip des sich bewegenden Projekts, das ständig die Umgebung und Kultur wechselt, die kreative Temperatur des Unterfangens grundlegend verändert hat, und zwar auf eine Weise, die nicht vorauszusehen war.

TG: Der Ort verschaffte sich also tatsächlich immer wieder Geltung.

DA: Ja. Der Ort war eine sich ständig weiter entwickelnde Sprache. Man schaut aus dem Fenster des Zuges, sieht die Landschaft eingerahmt wie eine Filmleinwand, sieht Ödland, Täler oder Industriegebiete wie auf das Glas projiziert, und man nimmt diese Erzählung auf. Und wenn man dann irgendwo hält, gibt es diese ganz körperliche, taktile Begegnung: Es ist glühend heiß in der Wüste und du blinzest und fängst an, dich mit jemandem an der Ecke

zu unterhalten, einem Navajo, der von dieser Happening-Geschichte erfahren hat und aus dem Reservat gekommen ist, um sich das anzusehen.

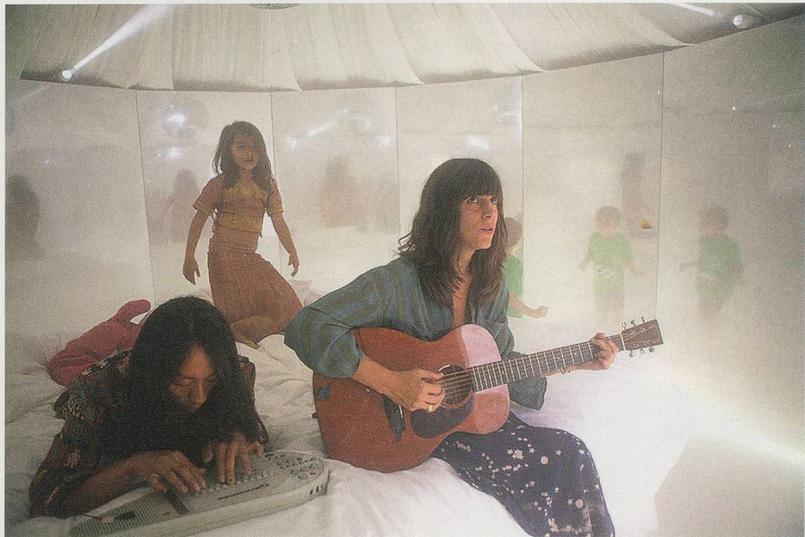
Wir alle sind derart daran gewöhnt, dass eine Ausstellung aus einer Reihe von irgendwie zusammengestellten Werken besteht. Bei Station to Station hingegen gab es dieses Gefühl des ständigen Wandels und Bewegens, und das machte es möglich, neuartige, in der Gegenwart entstehende Kunstwerke und Erfahrungen zu erzeugen. Die Leute machten sich das zunutze und arbeiteten im Verlauf der Reise wirklich damit.

TG: Kannst du einige besonders gelungene Beispiele nennen?

DA: Nun, ein ganz ungewöhnliches und unerwartetes Projekt kam von Stephen Shore. Stephen sagte: «Ich möchte ein photographisches Happening schaffen. Ich werde mir deine Routenkarte anschauen, um zu sehen, wohin du gehst.» Er sah sie sich an und sagte: «Oh, du wirst in Winslow, Arizona, sein. Genau vierundzwanzig Stunden, bevor der Zug eintrifft, werde ich dort sein und vierundzwanzig Stunden lang Fotos machen – einfach alles aufnehmen, was ich dort sehe, und es sozusagen kartieren, wie eine photographische Kartierung.»

Stephen schoss Hunderte von Photos und liess diese unbearbeitet. Und am nächsten Haltepunkt nach Winslow inszenierten wir ein Happening in

ELEANOR FRIEDBERGER & TIM KOH,  
*performance inside URS FISCHER's untitled  
nomadic installation, 2013 / Performance in  
URS FISCHERS nomadischer Installation.*  
(PHOTO: MARA MCKEVITT)



einem verlassenen Autokino in der Wüste. An diesem Abend projizierten wir Stephens neue Bilder auf die Autokino-Leinwand. Diese Situation war wirklich interessant, denn sie verdichtete Zeit und Raum, um anhand von Stephens Photos ein topographisches Empfinden zu vermitteln. Eine für das Projekt einzige Bildfolge, die wahrscheinlich jenen vorbehalten bleibt, die an diesem Abend in Barstow im kalifornischen Wüstenhochland waren.

TG: Das ist auch witzig, denn Shore ist, historisch gesehen, eine Art Reisephotograph.

DA: Meines Wissens hat es noch nie eine Installation mit bewegten Bildern von ihm gegeben. Ich habe ihn in seinem Werk nie etwas aufgreifen sehen, das eine ausgesprochen zeitliche Dimension hatte; das Projekt war für Stephen eine richtige Herausforderung.

TG: Du erwähnstest, dass diese Veranstaltungen ganz unterschiedlich waren, aber gab es bei dem Projekt umgekehrt etwas die einzelnen Veranstaltungen in besonderem Masse Verbindendes? Der regionalistische Gesichtspunkt und jeweils andere Grundtonen tritt bei den verschiedenen Veranstaltungen ja deutlich hervor. Auf der anderen Seite agierst du mit

einem Pop-Medium, das eine Art Universalssprache ist, selbst wenn es etwas altmodisch wirkt, weil jeder Mann, jeder Ort Teil des Projekts war, verstehst du? In welcher Weise, würdest du sagen, hatten all diese verschiedenen Veranstaltungen etwas gemeinsam?

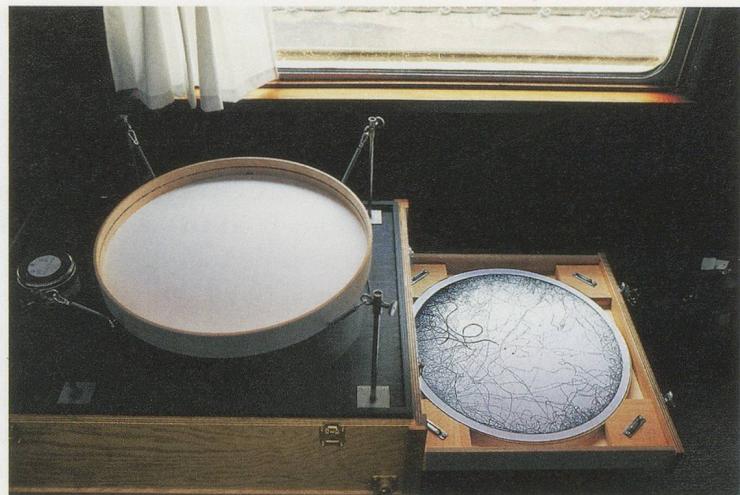
DA: Nun, *Pop* ist ein etwas heikler Begriff. Ich bin der Meinung, dass das Projekt in manchen Fällen den Rahmen bildete für Dinge, die in einem scheinbar populären Bezugsrahmen eher experimentellen Charakter hatten, und gleichzeitig aber Elemente einbrachte, die populär waren, und versuchte, diesen eine Plattform zu bieten, um in stärkerem Masse experimentell zu werden.

Station to Station war nicht eine Tour, deren Teilnehmer oder Elemente gleich blieben: Es gab nur ganz wenige Künstler und Musiker, die die gesamte Reise mitgemacht haben. Also gab es ständig andere Perspektiven und Interventionen. Eine der

CARSTEN HÖLLER, BALL AND FRISBEE HOUSE, 2013 /  
BALL- UND FRISBEE-HAUS. (PHOTO: YE RIN MOK)



OLAFUR ELIASSON, CONNECTING CROSS  
COUNTRY WITH A LINE, 2013 / DAS LAND  
DURCH EINE LINIE VERBINDELN.  
(PHOTO: ALAYNA VAN DEROVORT)



ortsspezifischen Arbeiten für Arizona, zum Beispiel, waren dreihundert Kaktusomelette, die Ed Ruscha servierte. Ed wollte ein Kunstwerk machen, das gegessen werden konnte.

TG: Deine bisherigen Projekte bezogen oft scharenweise Leute ein, deren Beiträge vielfach in verschiedene Richtungen zeigten, auch wenn es dir darum geht, Zusammenhänge zwischen ihnen herzustellen. Ich denke dabei insbesondere an deine Bücher, bei denen du Zitate aus Dutzenden von Quellen verwendest, um ein breit gefasstes, ja fragmentiertes Bild eines Themas vorzulegen. Wie hat sich diese Vorgehensweise in deinem Werk ergeben?

DA: Es ist Neugier, ganz einfach. Ich interessiere mich für neue Begegnungen, neue Ideen und fühle mich zu ihnen hingezogen auf der Suche nach etwas, was mir ein vertieftes Verständnis dessen verschafft, was um uns herum ist. Um auf ein Projekt wie *Broken Screen* zurückzukommen – ein Buch, das aus sechszwanzig Gesprächen mit Künstlern, Architekten, Filmemachern besteht: Das war ein Projekt, das tatsächlich äußerst dicht und konzentriert war. Es erkundete die Nichtlinearität und durchbrach die gerade Linie des kreativen Vorgangs. Für mich war es eine wunderbare Sache, an dem Projekt beteiligt zu sein, denn es öffnete die Tür, um auf ganz unmittelbare Art und Weise mehr über die Prozesse und Sichtweisen so vieler anderer Personen zu erfahren.

TG: Dennoch sitzt der Leser nach wie vor da und

hält ein Buch in der Hand und schafft sich ganz bestimmte Perspektiven auf dieses Wissen. Wie positionierte dagegen Station to Station das Publikum? Ein Grund für meine Frage ist ein Gespräch, das ich vor Kurzem mit dem Architekten David Rockwell und dem Komponisten Nico Muhly führte und in dem beide sagten, sie seien vor allem daran interessiert, Arbeiten zu schaffen, bei denen den Zuschauern oder Zuhörern kein bestimmter Platz zugewiesen wird. Denn zeitbezogene Arbeiten, ja sogar herkömmliche Bühnenwerke, sind umgebungsbedingt – allerdings nicht so sehr im Sinne der Installationskunst, bei der man sich nach wie vor in einem Raum befindet und sich etwas ansieht. Vielmehr begibt man sich in einen Raum und weiß gar nicht genau, was man sich ansehen soll. Hat dies eine Relevanz für deine Veranstaltungen in New York, Pittsburgh und so weiter? War der Blick des Publikums bedingt, weil es nie alle Veranstaltungen zu sehen bekam – es sei denn, man war tatsächlich im Zug –, oder spiegelte sich eine solche Mobilität irgendwie in jeder einzelnen Veranstaltung wider?

DA: Station to Station hatte zahlreiche Elemente, und es änderte sich ständig mit jeder Destination. Jedermann ging mit einer anderen Erfahrung nach Hause. Das Projekt war ganz offen für verschiedene Formen und Methoden der Kunstproduktion wie des Kunsterbens. So konnte man in Barstow durch das Happening schreiten und zu den Zelten finden;

man sah ein UFO im Himmel über der Wüste schweben – eine Arbeit des Künstlers Peter Coffin – oder man besuchte diesen Autokino-Imbissstand aus den 40er-Jahren mit den darüber wehenden Flaggen, die von Lawrence Weiner gestaltet wurden. In der Ferne, auf der Leinwand, gab es frühe abstrakte Computeranimationsfilme von den Whitney-Brüdern aus den 60er-Jahren zu sehen, während unterhalb der Leinwand der Musiker Beck mit einem Gospel-Chor Musik machte.

Eine Gemäldeausstellung war dies nicht, das kann ich mit einiger Sicherheit sagen. Im gelungensten Fall konnte Station to Station den Betrachter und den Kunstschaffenden stärken und einen synergetischen und unberechenbaren Dialog schaffen, einen Dialog, der sich aus der Bewegung, dem Nomadismus und der Vitalität des Augenblicks heraus ergab. Das ganze Projekt war wie ein *Cadavre Exquis* für das 21. Jahrhundert. Die Räder des Zuges glichen den Spulen eines laufenden Films. Es war, als schufen wir diesen lebendigen Film, und der Film war die Reise selbst, live und im Augenblick.

TG: Genau, ihr habt das ganze Projekt gefilmt, wodurch aus Sicht des Publikums sämtliche Koordinaten im Sinne der genauen Ansiedlung der Arbeit und der Art ihrer Beziehung zum Ort destabilisiert werden.

DA: Ich habe mit dem Filmen tatsächlich ein halbes Jahr vor dem Start von Station to Station angefangen. Bis dahin hatten wir schon mehr als hundert Kurzfilme gemacht. Diese entstanden, indem wir uns an die Orte begaben, durch die der Zug fahren sollte, und uns fragten: «Was, verdammt nochmal, gibt es dort? Was gibt es dort, das weniger im Rampenlicht steht, der Underground, der zu wenig oder gar nicht dokumentiert ist? Und wie können wir Station to Station als eine Form der Ausgrabung nutzen?» Wir filmten ein Gespräch mit Paolo Soleri in der Wüste, und ich bin sehr glücklich darüber, denn er ist inzwischen verstorben. Wir filmten eine junge Künstlerin, Kate Casanova, die in Minneapolis lebt, dort aber kaum ausgestellt hat.

Ich verstehe den Zug metaphorisch als einen Sendemast. Beim Projekt ging es darum, die Erfahrung zu demokratisieren und den daraus hervorgegangenen Inhalt, sowie die Stimmen derer, die Dinge

produziert haben, freizugeben. Die Verwendung von Film als integralem Bestandteil von Station to Station erlaubte es uns, die Erlebnisse in eine Reihe von Fragmenten aufzusplittern und freizugeben.

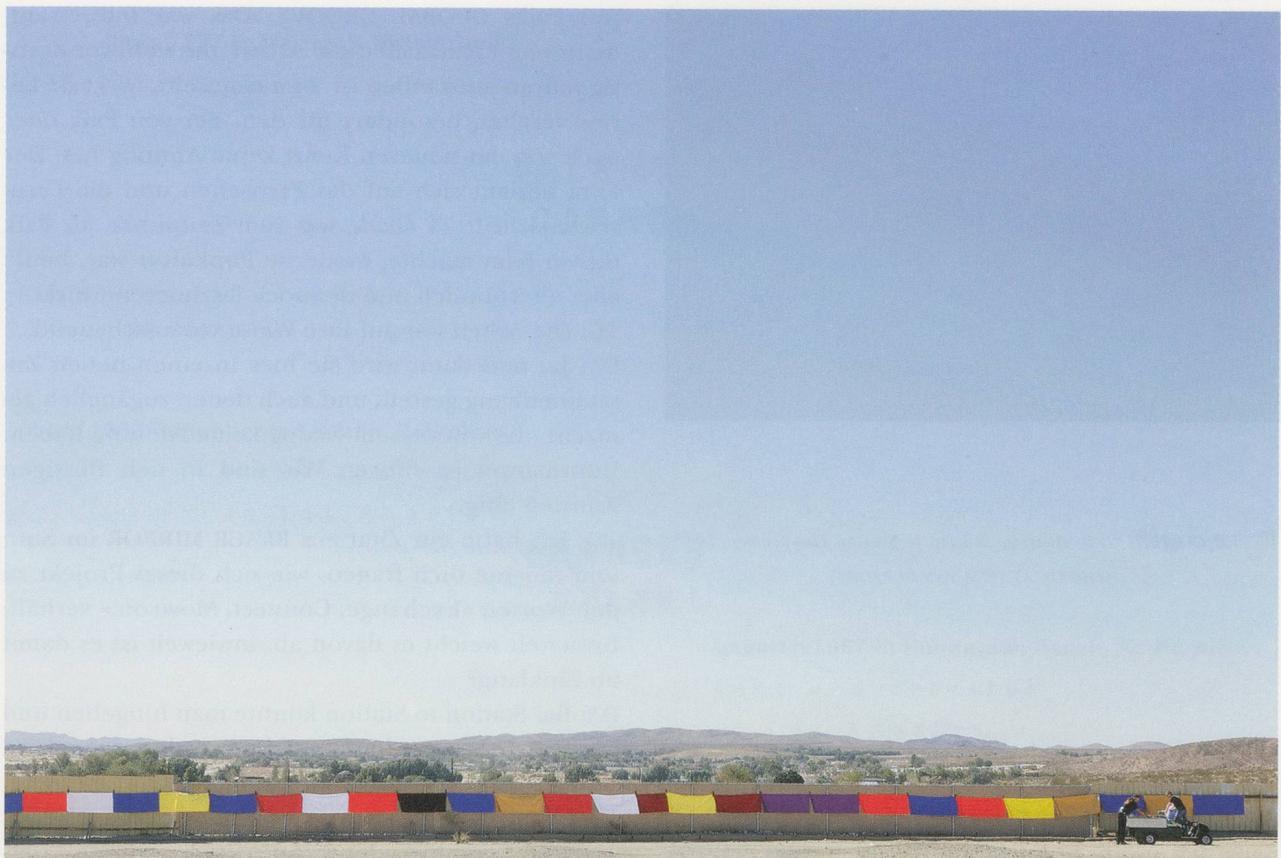
TG: Diese Idee der Verteilung wirkt einerseits sehr futuristisch, andererseits aber benutzt du einen Eisenbahngzug, was, zumindest hier in Amerika, geradezu etwas Nostalgisches an sich hat. So existieren also zwei Temporalitäten: eine der Dauer – die Reise durch das Land – und eine, die flüchtig, vergänglich ist, sich aber nur aufgrund der Dauer ergibt.

DA: Ich denke, es spiegelt die Bedingungen wider, unter denen wir leben. Wir leben in einem Raum der Autobahnen, die mit Asphalt befestigt sind, gleichzeitig versenden wir Information mit Lichtgeschwindigkeit über virtuelle Highways. Ich wollte diese verschiedenen Ebenen gleichzeitig nutzen. Es gab materielle Sachen, die mit dem Projekt mitreisten, und diese komplementierten die Dinge, die eher entmaterialisiert waren, wie die digitalen Informationslinien, die von der Reise ausströmten.

TG: Mir scheint, dass dein Werk sich darum dreht oder danach strebt, in der Sprache der heutigen Erfahrung zu agieren. Es lohnt sich daher, dein Werk nicht nur in seiner demokratischen oder populären Dimension zu betrachten – wobei es interessant ist, an den populären, historischen Aspekt der Happenings zu denken –, sondern auch in seiner formalen. Ich meine damit die technologiebedingten und zeitlichen Verrückungen, die sich durch verschiedene Arten der Vermittlung ergeben, weil die Dinge nicht unbedingt einen Anfang oder ein Ende haben. Du realisierst ein Projekt, das letztendlich von einer Plattform zur nächsten wechselt wird.

DA: Dieses Projekt ist tatsächlich ein Kontinuum. Es ist nicht etwas, was sich in einem Monat abspielt und dann verschwindet. Station to Station generiert eine Sprache, auf die in unzähligen verschiedenen Formaten zugegriffen werden kann. Ich fände es grossartig, wenn in zwanzig Jahren jemand nachforschen würde, was hier geschaffen wurde, und diese Kurzfilme für relevant hielte. Sie fassen bestimmte Zeitpunkte zusammen, etwas, was im Jetzt geschaffen wird, ein Bild der Gegenwart.

TG: Seit den ersten Anfängen waren deine Videoarbeiten gekennzeichnet durch ein Interesse am



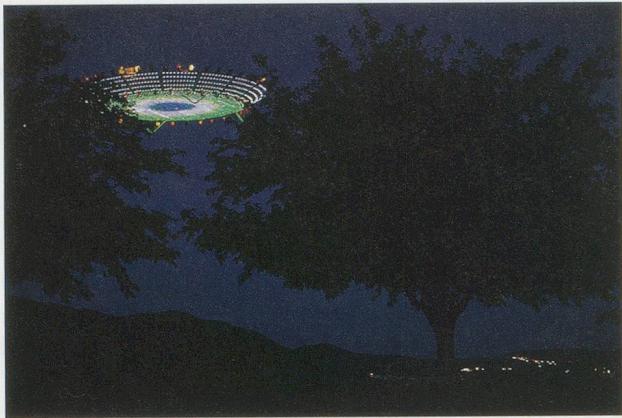
*SAM FALLS, work installed at the Barstow Station to Station Happening, 2013 / Installation für das Barstow Happening.*  
(PHOTO: YE RIN MOK)

Nomadischen und Globalen, durch ein Bedürfnis, an die äussersten Grenzen der Kommunikation zu gehen. Für eine deiner ersten Arbeiten, ERASER (Auslöscher, 1998), besuchtest du eine entlegene Insel, die nach einem Vulkanausbruch gesperrt war, um offenbar ein Bild – oder Nachbild – zerstörter Kommunikationsvorrichtungen und Infrastruktur einzufangen. In jüngerer Zeit entstand deine Arbeit BLACK MIRROR (Schwarzer Spiegel, 2011), in der all diese Systeme auf globaler Ebene reibungslos zu funktionieren scheinen, so reibungslos sogar, dass das einzelne Subjekt von den Strömungen mitgerissen zu werden und unablässig von Stadt zu Stadt zu

wandern scheint. Wodurch wurde, vor diesem Hintergrund, dein Interesse für Happenings geweckt und wie verhält sich Station to Station dazu?

DA: Es gibt sicherlich eine Tradition von Projekten, aus der diese Arbeiten hervorgehen: Dada, der Situationismus oder auch Fluxus. Gleichzeitig aber glaube ich, dass die ständige Bewegung, der ständige Wandel ein einzigartiger Aspekt von Station to Station war.

BLACK MIRROR war ein sehr wichtiges Projekt für mich, weil es eine meiner ersten nomadischen Arbeiten war. Das Konzept sah eine Darstellung moderner Daseinsbedingungen vor, im Mittelpunkt steht eine Frau, die in der Gegenwart eingeschlossen ist und den unablässigen Wandel begrüßt. Ich war der Ansicht, dass diese Liveaufführung das Konzept widerspiegeln und eben auch selbst buchstäblich in Bewegung sein sollte. Also inszenierte ich die Arbeit auf einem Frachtkahn in Griechenland, im Mittelmeer.



PETER COFFIN, *UFO*, Barstow Station to Station Happening, 2013.  
(PHOTO: ALAYNA VAN DERVORT)

Die Aufführung und die Zuschauer befanden sich alle von der Dämmerung bis in die Nacht auf diesem Schiff und bewegten sich immer weiter aufs Meer hinaus. Ich stellte fest, wie die Bewegung des Schiffes und die wechselnde Landschaft die Bedeutung der Aufführung unerwartet deutlich veränderten. Mir gefällt diese Idee, dass etwas derart zu einem Element der Arbeit wird und man sich dann entscheidet, ob man damit arbeiten möchte oder nicht. BLACK MIRROR war ein aufschlussreiches Projekt und es forderte mich heraus, bei Station to Station viele dieser Ideen ein Stück weiterzutreiben, als ich dies sonst wahrscheinlich getan hätte.

TG: Ich denke, da ist, was deine Bezugnahme etwa auf Fluxus anbelangt, tatsächlich eine andere Ebene oder eine zusätzliche physische Ebene. Verglichen auch mit dem Fluxus-Projekt der Fernsehsendungen, die mittels Satellit weltweit ausgestrahlt wurden, blieb diese letztlich unerreichbar, obwohl sie sich die neueste Technik zunutze machten; es gibt eine Vernetzung, aber diese Vernetzung existiert nur kraft der Tatsache, dass die Sachen gleichwohl unerreichbar waren.

DA: Es ist komisch, dass du das sagst, denn einer der Filme, die wir bei Station to Station zeigten, war Nam

Jun Paiks GLOBAL GROOVE. Das war interessant, denn wenn man sich diese Arbeit, die wohl vor dreissig Jahren entstanden ist, heute ansieht, wirkt sie kurios veraltet, besonders für den, der von Paik oder auch von der neueren Kunst keine Ahnung hat. Der Film bezieht sich auf das Fernsehen und die Fernsehzeitschrift *TV Guide*, was zum Zeitpunkt, als Paik diesen Film machte, moderne Popkultur war, heute aber altertümlich und dennoch faszinierend wirkt.

TG: Die Arbeit war auf ihre Weise vorausschauend.

DA: Ja, und dann wird sie hier in einen neuen Zusammenhang gestellt und auch denen zugänglich gemacht, die von diesem Dialog keine Ahnung haben. Information ist flüssig: Wir sind in den flüssigen Künsten tätig.

TG: Ich hatte ein Zitat aus BLACK MIRROR im Sinn und möchte dich fragen, wie sich dieses Projekt zu den Worten «Exchange. Connect. Move on.» verhält: Inwieweit weicht es davon ab, inwieweit ist es damit im Einklang?

DA: Bei Station to Station konnte man hingehen und an einem Happening teilnehmen, das sich einen Abend lang an einem bestimmten Ort abspielte. Und dann fuhr der Zug weiter zum nächsten Ort mit anderen Leuten, anderen Auftritten, anderen Energien. Jeder der beteiligten Künstler und Musiker nahm ein Stück vom Projekt an sich und machte es sich zu eigen, setzte es in seiner eigenen Sprache um, ganz gleich, ob etwas Dauerhaftes, Materielles entstand oder etwas Flüchtiges und Vergängliches.

Aus meiner Sicht existiert dieses Projekt auf eine Weise, die ganz verschieden ist von einem formalen System, bei dem etwas im Atelier gemacht, kuratiert, verschickt, vom Betrachter gesehen und dann wieder ins Depot gebracht wird. Wir haben dieses Projekt geschaffen, um mit einer anderen Matrix an der Einordnung der verschiedenen Sparten der Kultur zu experimentieren. Müssen diese immer an einen Ort, an Institutionen oder kommerzielle Systeme gebunden sein? Brauchen sie Gewicht, angesiedelt in einer Stadt oder an einem Ort? Oder können diese Konzepte und kreativen Akte in einer leichteren, weniger materiellen Form existieren? Eine zugrunde liegende Frage ist für mich: Wie können wir uns diese Bewegung zu eigen machen?

(Übersetzung: Bram Opstelten)