

## Out of the Gallery

Luke Willis Thompson  
interviewed by Sophie von Olfers

The relationship between Luke Willis Thompson and objects is shot through with echoes of his migrant condition. Choice, displacement and transformation of meaning are experiences that strongly link his life and work.

Il rapporto di Luke Willis Thompson con gli oggetti è intessuto di richiami alla sua vicenda di migrante. La scelta, il dislocamento, la trasformazione del significato sono esperienze che lo legano a doppio filo alle sue opere.



Yaw, 2010. Courtesy: the artist, Hopkinson Mossman, Auckland. Photo: Alex North

**Sophie von Olfers:** ...so he didn't know if you had figured out if your work was political or moral?

**Luke Willis Thompson:** Yeah, he was asking me a lot about the purpose of my projects. About whether I see them as moral, or ethical, or political. I guess I see these categories as points on a curve, not mutually exclusive—but they help me to anticipate the reactions of the audience. I'm interested to see if there is a way out of these definitions anyway, perhaps to even consider immorality as something useful.

**SvO:** Do you get paranoid that people might ask what gives you the right to make certain observations?

**LWT:** I have never cared about this in the past, although I am interested in the question of authority. My last work was a set of three garage doors that were tagged by a Maori youth who was chased down and stabbed to death by the property owner, a white middle-aged vigilante. The doors were monuments and mute witnesses to an episode that many people in New Zealand really wanted to forget, but the details of the killing were achingly familiar in their design, almost to the point of being prototypical. So the project intentionally asked moral questions, though the only answer it offered was that the museums that exhibited the work helped to conserve the material evidence, so maybe the question could continue to be examined. Because the ownership of this event was so undefined, so public and corrupted, there was no one person or organization I could ask for the right or the permission to make the work. Now that I'm here in Europe, it's a fairly new context, so I need to establish new ways to justify or enable my own enquiry.

**SvO:** How is making a decision to start looking into something that interests you different to making this decision back in New Zealand?

**LWT:** In the past, I've worked with ready-made objects, or sites—in New Zealand it was easy to see how they could have agency as artworks, as many of them already were artworks but had fallen out of that definition, or denied that definition. Yaw is perhaps the clearest example of this—Yaw is the name I gave to an imported life-size black minstrel figure that stood outside an antique shop on the street where I grew up. New Zealand has a very complex history of racism—there is a colonial or post-colonial history, but there is also a tension in how the country accommodates or fails to accommodate its more recent immigrants. Yaw already had all the attributes of a sculpture. I just borrowed him and displaced him one more time, to a gallery, where paradoxically he was seen by far less people than when he was in the street. Here in Germany things haven't really been showing up to me as artworks, because I'm spending most of my time practicing being relocated myself.

**SvO:** There's a confidence when you are navigating within your own culture. There's also a strong intuitive element at the outset of your projects, before they become more analytical, or relational. Is this an appropriate assumption to make?

**LWT:** Yes, intuition is learned and practiced.

My ability to select a particular material, situation or object that resonates was based on the experience of living somewhere all my life. The moment you're performing the act of being any kind of migrant, it's as if the scales with which you try to measure things aren't calibrated quite right. In New Zealand I would focus on trying to preempt the audience's reaction to certain things, and then suspend or redirect those reactions. But thinking through the reaction of an audience, and in a way getting past it, is easier if you're familiar with the culture in which that audience is situated. I spent the first years of my practice physically moving objects or audiences around, orchestrating dislocations. The way I see it, I am now undergoing that process myself.

**SvO:** Could you talk about the piece of yours that we visited together in Auckland, in the mini-van?

**LWT:** During your visit we drove out to the reverse side of the work I mentioned earlier—to see the renovated property from which the garage doors had been taken. This site was always an integral part of the project but not necessary for the art audience to experience. The trip was a casual occurrence, but it wasn't the first time I've worked like this. As part of the exhibition *Inthisholeonthislandwhereiam* (2011), I used a house in the suburbs of Auckland as a readymade, and we ran a constant return taxi service to the site from the gallery. Part of what underpins both projects, aside from an ongoing interest in the material life of a set of suburbs, is an antagonism I try to cultivate with my audience—meaning there is something that is insufficient, or incomplete, or uncomfortable. The works reject the immediate context of the exhibition space as a typical framework. It is a formula I have reused, to make the things that occur outside of the gallery potentially more interesting than those within it.

**SvO:** There's an aspect of commitment that comes with working outside of the gallery setting, one that involves people and bureaucracies. However, I see your projects as not being open-ended at all. You stand aside from what might be called "socially engaged" or "process-based" art practice by having a very clear idea of what the result could look like, what the material formulation of the project will be.

**LWT:** I do reject that a work can follow any trajectory that emerges from it, because what does that suggest about the agency of artists? It seems more exciting for an artist to decide what should count or what should be considered as having meaning. I think if you make what an artwork can do into a reflexive question, then sometimes that will suggest something that belongs to the world, and sometimes it will mean experiments with form. I'm interested in the types of projects that take experimental, social and political positions as well as having different formal languages.

**SvO:** This might also relate to the project you are currently working on?

**LWT:** Yes, in a way I tested the things we spoke about at the beginning of this conversation, such as what it means to be in a place and

be "in residence" at the Weltkulturen Museum. Initially, I didn't know what to make work about, primarily because I didn't want to set up a situation where I had to compete with the objects from the collection. So what I ended up doing was taking a scenario as it occurs in Auckland, and investigating whether there are similar situations happening here. The project was to find a family that wanted someone repatriated outside of Germany. To make that effectively happen, I am donating my material budget, in order to allow this decision to be free from any economic consequence.

**SvO:** About the parallel you were mentioning... How is this act of repatriation present in New Zealand?

**LWT:** It's a decision that Pacific Island migrants face: do you return a body back to its ancestral birthplace, where the origins of its family lie? Or do you leave it where its future descendants may be? While working in the Weltkulturen Museum, I was confronted with objects from the collection that are also comparably in stasis. One such object is an over-modeled skull from New Britain, collected in 1879, that has no clear path for migration, partially because of its legally unresolvable status as both human remains and as an artwork. I also started to research documents that requested specific objects, choosing specific bodies, to be pulled from certain countries into museums. And thought about how I could do this in reverse...

**SvO:** So the concept for the project came partly through spending time with the objects in the collection of the museum?

**LWT:** Yes, but I've been thinking about repatriation for quite a long time. It is one strand of some very complex flows between the cultures in history that I find fascinating—especially in its relation to the politics surrounding the circulation of artifacts, and the import and export of people and goods, and also, of course, thinking about the art world's modes of distribution.

**SvO:** You've had to make many decisions in the process of this project... What was the last one you made?

**LWT:** I recently suggested to my interlocutor in Frankfurt that I didn't need to know the final details of the project as long as the body was returned. That's as much as the audience needs to know—imagining this process, and being complicit with it, is enough. The interesting thing for me in this was to start working on the project in a conceptual way, and then to come across moments in the process that made me separate myself from the language that I had been developing in the studio. An example was that the very receipt of the transaction, the original primary document, was perceived to be a barrier to the facilitation of the exchange because of the officialness of its tone. Again, this means making a decision across moral, ethical or political fault lines. In one sense the project alludes to a very sinister tradition where the colonial subject is turned into a body object, in another it allows for the ethical project to live well to include the choice of where one is buried.

**Sophie von Olfers:** ...quindi non sapeva se avevi deciso di considerare il tuo lavoro politico o morale?

**Luke Willis Thompson:** Già, continuava a farmi domande sullo scopo dei miei progetti. E se li consideravo morali, etici o politici. Credo che queste categorie siano per me come punti su una curva, non esclusivi l'uno dell'altro ma utili a farmi prevedere le reazioni del pubblico. M'interessa capire se esiste comunque un modo per sfuggire a queste definizioni, e magari addirittura considerare l'immoralità come qualcosa di utile.

**SvO:** Ti crea problemi il fatto che ti chiedano che diritto tu abbia di fare determinate osservazioni?

**LWT:** Non me ne è mai importato molto in passato, anche se la questione dell'autorità mi interessa. Il mio ultimo lavoro era una serie di tre porte di garage che recavano alcune scritte fatte da un ragazzo maori che era stato inseguito e accoltellato a morte dal proprietario, un vigilante bianco di mezza età. Le porte erano monumenti e testimoni muti di un episodio che tanti in Nuova Zelanda avrebbero preferito dimenticare, ma i dettagli dell'uccisione appaiono dolorosamente familiari nel loro disegno, al punto da essere quasi archetipici. Quindi il progetto poneva intenzionalmente alcuni interrogativi morali – ma si limitava a rispondere semplicemente che i musei che presentavano l'opera contribuivano a preservare le prove materiali. Forse vale la pena di continuare a indagare questo interrogativo. La responsabilità di quell'evento era così indefinita, così pubblica e contaminata, che non c'era nessuno, nessuna organizzazione alla quale avrei potuto chiedere il permesso o l'autorizzazione di realizzare l'opera. Ora mi trovo in Europa, in un contesto completamente nuovo, quindi devo trovare modi nuovi di giustificare o rendere possibile la mia indagine.

**SvO:** Qual è la differenza? Cosa cambia tra prendere la decisione di occuparti di una cosa che ti interessa qui e prendere la stessa decisione in Nuova Zelanda?

**LWT:** In passato, ho lavorato con oggetti o siti già esistenti – in Nuova Zelanda era facile vedere la loro potenzialità di opere d'arte, perché spesso lo erano già in partenza, ma poi la definizione di opere d'arte l'avevano smarrita o era stata loro negata. L'esempio più chiaro è forse *Yaw*: *Yaw* è il nome che ho dato a una figura di menestrello nero, a grandezza naturale, che era piazzato fuori da un negozio di antiquario nella strada dove sono cresciuto. In Nuova Zelanda la storia del razzismo è molto complessa – oltre alla storia coloniale o post-coloniale, c'è la tensione con cui il paese accoglie, o non accoglie, i migranti di oggi. *Yaw* aveva già gli attributi di una scultura ancor prima che cominciassi a pensarla come un mio lavoro. L'ho solo preso in prestito e l'ho spostato una volta di più, in una galleria, dove paradossalmente lo potevano vedere molte meno persone di quante l'avrebbero visto per strada. Qui, in Germania, non mi capita di imbartermi in cose che potrebbero apparirmi come opere d'arte perché passo gran parte del tempo a spostarmi io stesso.

**SvO:** Quando ti muovi in una cultura che è la tua, lo fai con sicurezza. Forse non c'è lo stesso bi-

sogno di giustificazione. Anche l'intuizione viene più naturalmente. C'è un forte elemento intuitivo alla base dei tuoi progetti, prima che diventino più analitici, o relazionali. Ti ritrovi in questa valutazione?

**LWT:** Probabilmente è vero, l'intuizione la si apprende e la si pratica. La mia capacità di selezionare un materiale, una situazione o un oggetto specifico era fondata sull'esperienza di avere sempre vissuto in quel posto. Nel momento in cui ti trovi a vivere una certa condizione di migrante, è come trovarsi a pesare le cose con una bilancia che non è perfettamente calibrata. In Nuova Zelanda mi concentravo sullo sforzo di prevedere la reazione del pubblico di fronte a certe cose, per poi sospendere o deviare quelle reazioni. Ma è più facile pensare alla reazione di un pubblico, e in un certo modo andare al di là di essa, se conosci bene la cultura di quel pubblico. I primi anni della mia pratica li ho passati a spostare fisicamente gli oggetti o il pubblico, a orchestrare sovvertimenti – adesso mi sembra di essere io stesso a subire questo processo.

**SvO:** Ti va di parlare del tuo lavoro che abbiamo visitato insieme a Auckland, nel mini-van?

**LWT:** Quando sei venuta a trovarmi, siamo andati a vedere il rovescio dell'opera di cui parlavo prima – abbiamo visitato la proprietà ristrutturata dalla quale erano state prelevate le porte dei garage. Questo sito è sempre stato parte integrante del progetto, anche se non era necessario che il pubblico lo conoscesse direttamente. La visita è stato un evento casuale, ma non era la prima volta che lavoravo in questo modo. Per l'esposizione *Inthisholeonthisländwhereiam* (2011), ho usato come readymade una casa alla periferia di Auckland verso cui abbiamo organizzato un servizio navetta dalla galleria. In parte ciò che accomuna i due progetti, oltre all'interesse costante per la vita materiale di un certo tipo di periferia, è un antagonismo che cerco di coltivare nel mio pubblico – la presenza di qualcosa che è insufficiente, o incompleto, o scomodo. Le opere rifiutano il contesto immediato dello spazio espositivo come cornice tipica. È una formula che ho riutilizzato, per rendere le cose che accadono fuori dalla galleria potenzialmente più interessanti di quelle che capitano all'interno.

**SvO:** C'è impegno nel fatto di lavorare fuori dal contesto della galleria, un impegno che coinvolge le persone e la burocrazia. In ogni modo, i tuoi progetti non mi sembrano affatto indeterminati. Ti differenzi da quella che si può definire una pratica artistica "socialmente impegnata" o "basata sul processo" formandoti un'idea molto chiara di come deve presentarsi il risultato, di quale sarà la formulazione materiale del progetto.

**LWT:** Rifiuto l'idea che un'opera debba seguire un'eventuale traiettoria intrinseca: quali sarebbero le implicazioni per la libertà d'azione degli artisti? Sembra più interessante che sia l'artista a decidere cosa deve contare o il significato sul quale conviene investire. Se provi a chiederti cosa può fare un'opera d'arte, la risposta sarà che qualche volta appartiene al mondo e qualche volta costituisce un esperimento formale. A me interessano i progetti che assumono posizioni sociali e politiche sperimentali e nello stesso tempo propongono diversi linguaggi formali.

**SvO:** Questo riguarda anche il progetto al quale stai lavorando adesso?

**LWT:** Sì, in un certo senso ho sperimentato le cose di cui abbiamo parlato all'inizio, ad esempio cosa significa essere "in residenza" in un luogo, come il Weltkulturen Museum. All'inizio non sapevo su cosa lavorare, principalmente perché non volevo creare una situazione nella quale avrei dovuto competere con gli oggetti della collezione. Così, alla fine, ho scelto una situazione che si verifica a Auckland per capire se anche qui si riscontra in modo da analogo. Il progetto prevedeva di trovare una famiglia che volesse rimpatriare la salma di un parente al di fuori della Germania. Per farlo succedere davvero, ho usato la somma che ho a disposizione per i materiali in modo che la decisione fosse libera da considerazioni economiche.

**SvO:** A proposito del parallelo di cui parlavi... Come avviene il processo di rimpatrio in Nuova Zelanda?

**LWT:** Si tratta di un dilemma che riguarda i migranti provenienti dalle isole del Pacifico: far tornare una salma nel luogo di nascita degli avi, dove si trovano le radici della famiglia, o lasciarla dove continueranno a vivere i discendenti? Nella mia esperienza di lavoro al Weltkulturen Museum, ero circondato da oggetti della collezione che si trovano in un'analoga condizione di stasi. Uno di questi è un teschio modellato ritrovato nell'isola di Nuova Britannia nel 1879 del quale non si conosce il percorso di migrazione, in parte per il suo status legalmente ibrido di resto umano e opera d'arte. Ho cominciato anche a studiare i documenti che richiedevano l'invio di oggetti specifici, scegliendo corpi specifici, da determinati paesi per farli arrivare nei musei. E ho pensato a come avrei potuto fare questa cosa al contrario...

**SvO:** Quindi l'idea del progetto è scaturita in parte dalla contiguità con gli oggetti della collezione museale?

**LWT:** Sì, ma era da tempo che pensavo alla questione del rimpatrio. È una parte dei flussi complessi tra le culture nella storia che trovo affascinanti per la relazione con la politica inerente alla circolazione dei manufatti, e all'importazione ed esportazione di persone e merci, e anche, naturalmente, alla riflessione sulle modalità di distribuzione del mondo dell'arte.

**SvO:** Hai dovuto prendere molte decisioni nel corso di questo progetto... Qual è stata l'ultima?

**LWT:** Ultimamente ho detto al mio interlocutore a Francoforte che non dovevo per forza essere informato dei dettagli conclusivi del progetto, a patto che la salma fosse restituita. È tutto ciò che il pubblico deve sapere – è sufficiente che immagini il processo, e che ne sia complice. La cosa interessante per me era cominciare a lavorare al progetto in modo concettuale, e poi relazionarmi con alcuni suoi aspetti che mi portavano a separarmi dal linguaggio che stavo sviluppando in studio. Un esempio era la ricevuta stessa della transazione, il documento primario originale, che era percepita come una barriera alla realizzazione dello scambio per via dell'ufficialità del linguaggio. Di nuovo, si tratta di prendere una decisione che può avere implicazioni contemporaneamente morali, etiche o politiche.



Skull mask, Iorr. Collected by Carl Gerlach, 1879. New Britain, Melanesia. Collection Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main. Photo: Wolfgang Günzel