

**SO MACHEN
WIR ES**

**THAT'S THE
WAY WE DO IT**



**Techniken und Ästhetik
der Aneignung.
Von Ei Arakawa bis
Andy Warhol**

**Techniques and Aesthetic
of Appropriation.
From Ei Arakawa to
Andy Warhol**

Ei Arakawa

von Simon Baier

Namen

Ei Arakawas Performances sind unauflöslich mit anderen Namen verbunden. Manche davon sind bekannt, die meisten nicht. Diese Namen, unter anderem von Leuten, mit denen er zusammenarbeitet, akkumulieren sich dabei oft zu Listen, die, getrennt von seinem eigenen, durch das Wort „mit“ den Titeln der Arbeiten folgen. Obwohl sich die Werke insofern strukturell Produktionsformen zu entziehen scheinen, die einem einzelnen Subjekt zugeschrieben oder auf es zurückverfolgt werden können, bleibt dennoch der eigene Name bestehen. Die initiierte Zusammenarbeit mit anderen bleibt von einer auktorialen Funktion abhängig, die irreduzibler Ausgangspunkt ihrer Destabilisierung ist. Die Performances sind meist diagrammatisch als Skript ausgearbeitet und detailliert geplant, auch wenn letztlich das Skript selbst durch die Situationen, die es umreißt, und die schiere Geschwindigkeit von Handlung, die es induziert, Raum für Unvorhergesehenes öffnet. Die Namen der anderen löschen also niemals Ei Arakawas eigenen aus. Die Frage, die sich in Bezug auf sein Werk stellt, ist deshalb nicht allein eine Frage nach Autorschaft oder die Dekonstruktion von Subjektivität: Es ist vielmehr die Bestimmung der Performance selbst als Handlung. Performance als Handlung – ihre Theatralität – ist in Arakawas Arbeiten nie individuell. Falls sich etwas tatsächlich ereignen will, dann muss es sich öffentlich ereignen. Als eine solche effektive Handlung, die sich Blicken aussetzt und damit Anspruch auf Öffentlichkeit erhebt, muss es eine Performance von Vielen sein: Es sind immer und grundsätzlich die Vielen der Handlung, welche die Bewegung bewegen, und nicht der Plan. Dieser Ambition folgend verwischt sich nicht nur die Grenze zwischen Künstler und anderen Beteiligten, zwischen dem eigenen Namen und den Namen der anderen. Es wird unmöglich, eine klare Trennung zwischen Regisseur und Schauspieler, zwischen dem Leben der Performer und dem der Zuschauer, zwischen Urheber und bloßem Sympathisanten zu ziehen.

Korruption

Es gibt allerdings nicht nur diese Namen, ohne die die Performance selbst als Handlung von Vielen nicht möglich wäre. Dan Graham, Jikken Kobo, On Kawara, Amy Sillman, Yuming, MAVO oder Yvonne Rainer sind gleichermaßen und fraglos Teil von Arakawas Werk, auch wenn es sicher falsch wäre, sie Kollaborationspartner zu nennen. In einer seiner frühesten Arbeiten, *On Kawara's Esperanto* (2004), fälscht eine Gruppe von Kunststudenten Gemälde des japanischen Künstlers On Kawara, die anschließend zerstört und zu kleinen konstruktivistisch anmutenden Strukturen neu zusammengebaut werden. Die Referenz auf Kawara als international erfolgreichen japanischen Künstler im Kontext der globalen Neo-Avantgarde der Nachkriegszeit – dessen Interesse, surrealistische Bildformen zu adaptieren, sowie seine Vorliebe für Esperanto – spielt als Subtext der Arbeit sicher eine wichtige Rolle wie auch die Tatsache, dass die Kunststudenten, mit denen Arakawa die Objekte herstellte,

Ei Arakawa

by Simon Baier

Names

Ei Arakawa's work is inextricably connected to—and perhaps even dependent upon—various names, some of which are familiar, but most of which are unknown. Often these names—those of the people with whom he collaborates—are strung together as lists that are usually separated from his own name by the single word “with.” His work seems therefore to structurally evade forms of production that could be ascribed to, or referred back to a single subject. At the same time, he does not give up his personal name, nor does he ever hand over the control of his work entirely. The collaborations he initiates retain a sense of dependency of an authorial function, which remains the irreducible starting point for its destabilization. The performances are always scripted and meticulously planned, even though what these scripts do—by the very situations they open up and the sheer speed of acting they induce—is give room to what cannot be foreseen. Therefore, the other names do not eradicate his own. I would argue that the question his work poses is, in this respect, not one of authorship in the narrow sense. What is at stake is not the purity of intentionality or the deconstruction of subjectivity, but rather the definition of the medium of performance as an act. Performance as an act in Arakawa's work—its theatricality—can never be an individual pursuit. If something occurs out in the open, it has to be public. If performance as an act is exposed to visibility and, hence, inherently wants to be public, then it has to be the pursuit of many. As such an ambition it not only destabilizes the line between one artist and another, or between one's own name and those of others; on a more fundamental level, it disturbs the separation between director and actor, between initiator and fellow traveler.

Corruption

Indeed, there are not only those names, without which the performance as an act of many could not happen. Dan Graham, Jikken Kobo, On Kawara, Amy Sillman, Yuming, MAVO, or Yvonne Rainer are all equally and clearly part of Arakawa's work, even though it would be wrong to call them collaborators. In one of his earliest pieces, *On Kawara's Esperanto* (2004), he reproduces paintings by On Kawara with the support of a group of art students, who ultimately then destroy and reassemble them to create small Constructivist-looking structures. The reference to Kawara as an internationally successful Japanese artist within the history of a global postwar neo-avant garde, Kawara's early interest in adapting forms of Surrealism, and his fascination for Esperanto certainly play crucial roles in the subtext of this work, as does the conservative art school in New York where foreign artists like the students with whom Arakawa realized the work enroll to get a visa.

Yet what is more important, I would argue, is the mere use of another artist's name, its symbolic capital, and, consequently, the use of somebody's actual work of art, even though, in this case, only mere copies are used. Arakawa's interest in

wie er selbst an einer dubiosen konservativen Kunsthochschule eingeschrieben waren, um ein Visum in den USA zu erhalten.

Was mir in diesem Zusammenhang wichtiger erscheint, ist der schlichte Gebrauch des Namens eines anderen Künstlers als symbolisches Kapital und in letzter Konsequenz der Gebrauch von dessen Werk selbst, auch wenn es sich hier nur um Kopien handelt. Arakawas Interesse an anderen Künstlern als kulturellen Figuren beginnt dabei meist aus subjektiven, oft identifikatorischen Motiven heraus. Sein Interesse an MAVO oder Jikken Kobo als frühen Protagonisten einer internationalen Avantgarde und als Teil einer größtenteils verdrängten Tradition von Performance Art ist explizit. Dennoch, als persönlicher Ausgangspunkt, der oft als Recherche beginnt, löst er sich im Versuch auf, diese Geschichte durch eine Handlung zu vergegenwärtigen, in einem Versuch, der weder an historizistischen Wahrheiten noch an Anekdoten interessiert ist. Es ist vielmehr die schiere Materialität der Dinge – Werke, Zeitschriften, Namen, Dokumentationen –, die sich hier durchsetzt, wenn sie als Kunstgeschichte in die Gegenwart bricht: Ein Cover des Magazins *La Teatro* von Tomoyoshi Murayama, der zusammen mit Shinrô Kadowaki, Kamenosuke Ogata, Shûzô Ôura und Masamu Yanase 1923 die Gruppe MAVO in Japan gegründet hat, kann in Arakawas Performance sowohl Requisite sein, das eine Bühne markiert, Mittel, das Tempo der Performer zu erhöhen, als auch Teil einer ephemeren, architektonischen Konstruktion, die im Prozess ihrer Herstellung kollabiert.¹

Körper

Der Gebrauch von Werken anderer Künstler sollte deshalb nie als bloße Hommage missverstanden werden. Er überschreitet den Bereich des Referenziellen, besonders dort, wo Arbeiten als konstruktives Material eingesetzt werden, sei es in Form von Reproduktionen, im Original, als Titel, Name, Körper oder Buchstabe – wie sollte man diese Unterschiede und Differenzen letztlich genau bestimmen, da es doch gerade diese Differenzen selbst sind, die in jedem Moment, mit jeder Performance neu infrage gestellt werden? Wenn also zum Beispiel während der Performance *Toward A Standard Risk Architecture* (2006) ein Gemälde von Christopher Wool und Josh Smith im Prozess der Bewegung anderer Kunstwerke im Galerieraum leicht beschädigt wird, dann geschieht das weder aus Unachtsamkeit noch aus Respektlosigkeit. Es spricht viel eher für das irreduzible Wagnis, das die Bewegung induziert, besonders dort, wo sie nicht auf einer abgegrenzten Bühne vollzogen wird. Sie reißt die Objekte aus der Sichtbarkeit der Ausstellung, um sie einer anderen auszusetzen, die mithilfe der Gewalt des Moments deren fundamentale Labilität als zeitliche Objekte exponiert. So sehr Arakawas Praxis von Objekten anderer Künstler abhängig erscheint, so sehr sind diese selbst im Moment der Handlung, in die sie involviert werden, abhängig. „Welches Kunstwerk findet statt?“ spiegelt dabei letztlich die Frage wider, die sich mit jeder Performance retrospektiv aufdrängt: „Was ist eigentlich passiert?“ Das Leben anderer in ein choreografisches Regime zu involvieren macht nicht nur Arakawas eigene Position schwer fassbar. Es drängt umgekehrt die der anderen, wo sie Teil einer neuen, vorübergehenden Produktion werden, an den Rand der Lesbarkeit.

other artists as cultural figures often starts with subjective, perhaps even identificatory, motives regarding specific traditions. His interest in MAVO or Jikken Kobo as examples of historical avant garde movements, as well as of a largely repressed lineage of international performance art in particular, is explicit. Yet, as such a personal point of departure, which often starts out as a research project, it radically dissolves in the attempt to make this history present, which cares for neither historicist truths nor interesting anecdotes. One could say that it is the sheer materiality of things that stakes its claim when this history of art, traditions, and legacies breaks into the present. Thus, a cover design of the magazine *La Teatro* by Tomoyoshi Murayama—who, together with Shinrô Kadowaki, Kamenosuke Ogata, Shûzô Ôura and Masamu Yanase, founded the MAVO group in 1923—becomes a prop signifying at one and the same time a stage in the act of performing as well as a means of accelerating the performers' tempo, or becomes part of an ephemeral architectural construction built to collapse.¹

Bodies

The use of other artists' work should never, therefore, be misunderstood as mere homage. It transgresses the realm of the referential, whereby the work itself is used as a constructive means, be it as reproduction or original, title or name, body or letter. How should we come to define this, since these are precisely the very distinctions that are constantly thrown into question? Thus, when *Toward a Standard Risk Architecture* (2006), a painting by Christopher Wool and Josh Smith, gets slightly marked up by the process of moving other works of art through the gallery, it is certainly not out of disrespect or carelessness. Rather, it demonstrates the irreducible hazard involved when movement is induced, especially if this does not occur on a delimited stage. The objects are ripped out of the visibility of exhibitions and exposed to others, which by force of the moment show their precariousness as temporal beings. As much as Arakawa's own practice relies on the objects of others, it is these very objects that, in turn, become reliant on the moment of the act in which they are involved. In this respect, the question "Whose work just took place?" structurally mirrors the question each of Arakawa's performances poses: "What actually happened?" To involve the life of others in a choreographic regime does more than just make Arakawa's own statement difficult to circumscribe. In turn, it also pushes the positions he uses as constituents of a new, transient production to the verge of legibility.

Planes

If architecture, with its values of verticality and durability, is an essential point of departure for Arakawa's performance practice—which generates many works that involve the construction as well as the destruction of rather fragile building structures, often made of cheap, rather inconspicuous materials—then this architecture simultaneously tends to transform itself into screens, banners, projection areas, or sometimes a succession of letters.² In this context, architecture therefore signifies both a spatial practice of which the act of performance is a part—between stage design and shelter—as well as a highly modular picture frame. For the most part, the built constructions are,

Flächen

Wenn Architektur und deren Werte, wie Vertikalität und Stabilität, essenzieller Ausgangspunkt für Arakawas Performancepraxis sind – in vielen Arbeiten werden fragile Baukörper aus meist billigen, unauffälligen Materialien sowohl konstruiert als auch zerstört –, dann tendieren diese Architekturen zugleich dazu, sich zu Bannern, Projektionsflächen, Leinwänden und manchmal sogar Buchstabenfolgen zu transformieren.² Architektur bezeichnet in diesem Kontext deshalb – zwischen Bühnendesign und Unterstand – sowohl eine räumliche Praxis als auch und vor allem einen modularen Bilderrahmen. Tatsächlich sind die gebauten Konstruktionen aus dünnen Holzplatten, meist mit Papier oder Stoff bespannt, die gleichsam als schwächliche Leinwände oder komisch-riesenhafte Buchseiten agieren. Die Verunklärung der Kategorien – wie Objekt, Körper, Figur oder Name – ist hier auf das semantische Feld der architektonischen Konstruktion übertragen, auf dem sich die Differenz zwischen Wand, Tableau und Seite als historischer Kampfplatz zeigt.³

Es ist bezeichnend, dass es vor allem die Malerei ist, die in Arakawas Arbeit wiederholt als Medium gebraucht wird, um die Performance als Handlung zu erproben. Bei *BYOF – Bring Your Own Flowers* (2007) sind es Amy Sillmans Gemälde, die von Performern benutzt werden, denen sie umgekehrt als bewegliche Staffeleien dienen. In *Lives of Performers* (2010) ist es ein Gemälde von Silke Otto-Knapp, das einen imaginären Tänzer zeigt: das Gemälde wird hier zum Agenten, aber auch zur Referenz für die Appropriation der dargestellten Tanzpose, die Ausgangspunkt einer Choreografie mit dem Gemälde auf der Frieze Art Fair in London wird. Wenn also Performance kein individuelles Projekt sein kann, wenn sie als Handlung und Ereignis Anspruch auf Öffentlichkeit erheben will, dann sollte man hinzufügen, dass sie sich ebenfalls nicht ohne oder jenseits anderer Kunstformen realisieren kann. Falls Malerei nicht mehr als eine begrenzte Fläche, ein Objekt ist, an dem Tauschwerte aufgrund von Präntentionen falscher Selbstbezüglichkeit gerinnen, dann braucht Performance – die umgekehrt mehr ist, als das, was passiert – Malerei, um sichtbar werden zu können: Sie sieht sich in ihrem Spiegel, baut mit ihren hölzernen Rahmen und kleidet sich in ihre Leinwand.

in fact, literally stretchers made of thin wooden slats covered with paper or cloth that act as somewhat weak canvases or comically big book pages. The disturbance of categories like objects, bodies, and names is transferred here to the semantic field of “building,” in which the separation between wall, tableau, and page becomes visible as a historical battleground.³ It is striking that in Arakawa’s work it is painting in particular that repeatedly serves as a medium, one whose tension to performance he seems to explore. In the case of *BYOF—Bring Your Own Flowers* (2007), it is Amy Sillman’s paintings that are used by the performers, who serve as moving easels. In another instance, *Lives of Performers* (2010), one of Silke Otto-Knapp’s paintings showing an imaginary dancer is used. Here the painting becomes not only an agent, but also a reference from which to appropriate its depicted movement for a dance performed with the painting around the Frieze Art Fair in London. If performance cannot be the pursuit of an individual, if it needs to become public, then, one should add, that also cannot be enacted without or beyond other arts. In the event that painting is nothing but a delimited plane, an object on which surface exchange-values coagulate around pretensions of self-sufficiency, then performance—as something that is nothing but an event—needs painting in order to make itself visible. It sees itself in its empty mirror, builds with its wooden frames, and dresses itself in its canvas.

- 1 Murayamas (1901–1977) Covergestaltungen des Magazins *La Teatro*, das immer noch publiziert wird, waren zum Beispiel ein wichtiger Teil der Performance *M.A.V.O.E.* in der Galerie New Jersey in Basel am 3. September 2009.
- 2 Zum Beispiel in den Arbeiten *Mid-Yuming as Reconstruction Mood* (2004), *RIOT THE BAR* (2005/07) oder einige der Objekte, die im Kontext der Ausstellung *Non-solo show, Non-group show* (2010) in der Kunsthalle Zürich produziert wurden.
- 3 Die Ambivalenz der semantischen Felder von Begriffen wie „Bauen“ oder „Konstruktion“ als in gleicher Weise anwendbar auf Theaterszenen, Buchstaben, Bücher, Körper, Gemälde, Architektur und Objekte findet ihr historisches Echo in den vielgestaltigen Bewegungen des internationalen Konstruktivismus der frühen und mittleren 1920er Jahre in Europa, Russland und Japan. Ich denke in diesem Zusammenhang vor allem an Arbeiten von El Lissitzky und László Moholy-Nagy, oder, um ein schlagendes Beispiel zu nennen, das *Alphabet* von Karel Teige, getanzt von Milca Mayerova (1926).

- 1 Murayama’s (1901–1977) cover designs of *La Teatro*, a magazine, which is still published, were important material for the performance titled *M.A.V.O.E.* at the gallery New Jersey in Basel, on September 3, 2009.
- 2 See i. e. the works *Mid-Yuming as Reconstruction Mood* (2004), *RIOT THE BAR* (2005/07), or several of the objects produced for *Non-solo show, Non-group show* (2010).
- 3 The ambivalence of the semantic field of terms like “construction” and “building” as equally applicable to theatrical scenes, letters, books, bodies, paintings, architecture, and objects, finds historical echoes in the polymorphous movements of International Constructivism of the early and mid-twenties of the twentieth century throughout Russia, Europe, and Japan. I am thinking in particular of the work of El Lissitzky and László Moholy-Nagy, or, to name a specific case in point, the *Alphabet* by Karel Teige, danced by Milca Mayerova (1926).