

Frantic: the performative instability of Ei Arakawa

Anthony Huberman



Ei Arakawa, *homelessness, YUMING CITIES*, 2008. Photo: Keizo Kioku

Every few years, New York real estate mogul Jerry Speyer invites the Public Art Fund to organize an exhibition at his prime location, Rockefeller Center. Over the past decade, Takashi Murakami's balloons, Jeff Koons' flower-puppy, Anish Kapoor's mirror, or Chris Burden's model skyscraper have presided over the famous plaza and its iconic ice-skating rink. But when is someone going to put the exhibition on the ice-skating rink?

The inspiration to imagine art on ice comes from the Japanese artist Ei Arakawa. When describing an event with the artist-run Galerie Meerrettich in which he had participated in 2006 – titled “Meerrettich on Ice” – the artist suggested the organizers had tried to put an exhibition on ice. In fact, the event took place in East Berlin's Volksbühne, and despite its title, did not involve any ice at all. Nevertheless, Arakawa's playful remark provides a perfect introduction to his own practice and process as an artist. An appreciation of Arakawa's work might best begin by considering what it means to be on ice.

On an ice-skating rink, things don't always go as planned. There are rules and boundaries to guide us, but there is also plenty of improvisation and open interpretation. Always in motion, bodies stay in a fluid and constant state of change and potentiality: people might collide, accidents could happen, and an exhilarating air of risk and uncertainty reigns. The thrill of being on ice requires a crowd, and it's the collection of bodies – of friends and strangers – that makes the experience both playfully dangerous and gracefully elegant. With everything happening at once and whizzing by in a second, we rely on an unscientific mixture of peripheral vision, intuition, multi-tasking, and skillful technique. Regardless of whether or not we are dancers, ice makes us dance.

Ei Arakawa is an artist drawn to states of change, instability, happy accidents, and risk. His performative actions and installations involve collectivity, friendship, simultaneity,

provisionality, and improvisation. And while he's not a trained dancer, his work is all about dance.

Arakawa is interested in the entirety of art's social spectacle and in art-making from its start to its finish: the preparing, waiting, adjusting, creating, consuming, and destroying. The space of his performances contains everything from the privacy of the brainstorming to the messiness of the demolition. Always collaborating, he dances around – and with – the categories of art by involving others in the creation of paintings, sculptures, drawings, magazines, videos, and texts. People, objects, and spaces overlap and collide into each other, as if the notion of art itself were put on ice, unable to sit still.

In considering Arakawa's work, some have evoked the Shinto shrines in Japan from the 7th century. Every twenty years, these temples are deliberately destroyed, and then carefully rebuilt, over and over again. Born in Japan in 1977, Arakawa is certainly influenced by Eastern thought, and an appreciation of the provisional and the temporary is echoed in much of his work. Based in New York since 1998, he has translated this sensitivity into new contexts. For example, *Mid-Yuming as Reconstruction Mood*, an early 2004 performance, is based on the rapid construction and de-construction of the stage for the Superbowl's Halftime Show, a process that happens within the four-minute span of a commercial break, thanks to 400 people working together. Arakawa, with a dozen collaborators – people who, like himself, had experiences of being immigrants –

cut plywood and foamcore, screwed metal studs and wooden sticks, shared power tools and wobbly ladders, and built a makeshift “stage,” only to immediately dismantle it, all within the span of 30 minutes. Without culminating in a clear result – the stage having been taken apart as soon as it was constructed – Arakawa’s works exist in the time-space of the always-already, where the beginning is indistinct from the ending.

In another violation of time and space, the artist proposed to renovate the New York gallery Reena Spaulings Fine Art a few weeks before the gallery was scheduled to move to a new location. *Towards a Standard Risk Architecture* (2006) took place during regular business hours, in the midst of another exhibition, over the course of four days. While visitors came and went, Arakawa and his collaborators prepared and stacked building materials, vacuumed, and ultimately created a web of obstacles that complicated access to the space.

Moving from one place to another is something that lies at the heart of Arakawa’s practice. Not only did he move from Japan to the United States, but the performative and choreographed nature of his actions always imply some kind of migration. Audience members transition into becoming participants; an object gradually becomes a prop, and then a sculpture; a gallery goes from being an exhibition space to being a construction site, a stage, and back again. His final MFA project at Bard College, *Riot & Bars* (2007), was a makeshift bar that changed its location every night, re-built over and over again. He collaborated with international students in painting copies of On Kawara’s “Date Paintings” for *On Kawara’s Esperanto* (2004), and attached copies of the American O-1 Visa application – the visa for aliens with extraordinary ability – onto the faces of performers in *Ghost/Fantasma* (2007).

His own authorship has also stayed in motion, as if sliding around on ice. Arakawa explicitly rejects the concept of individual agency and insists that existence can only mean co-existence. He readily acknowledges his influences – the 1950s Gutai group, the dancer Martha Graham, the playwright Peter Handke, the painter Amy Sillman – and incorporates their work into his own. He often involves his friends, making community, conviviality, and generosity into active and prominent characteristics of his identity as an artist. When offered a solo exhibition by the gallery Franco Soffiantino, in Turin, for example, he proposed a project titled *Non-solo show, Non-group show* (2008), and invited the artists Nora Schultz and Henning Bohl to join him. Together, the three artists presented a “solo show,” with all of them trying to speak as one, creating something that was not quite a solo show and not a group show, either. With many voices and movements happening at once, it became a harmony that danced around with cacophony. On ice, a melody can slip in and out of dissonance.

The Fluxus Happenings – and the Gutai Group that preceded them – are an important precedent. In 1962 and 1963, the artists Robert Watts and George Brecht staged the Yam Festival, which celebrated the open-ended potential of simultaneous action: different artists performed different actions in different parts of a room, all at the same time. In a similar spirit, Arakawa created “Grand Openings”, a collaboration with the artists Emily Sundblad, Jutta Koether, and curator Jay Sanders, along with a widening group of other friends. “Grand Openings” begins with a loosely mapped choreography – more connected to dance than to Cagean chance – but operates like a graphical score, open to interpretation by the performers. Events have taken place in cinemas, school gymnasiums, elevators, and in the permanent collection galleries of MUMOK in Vienna: stages are built and destroyed, songs are sung, food is cooked and served, films are screened, texts are read, and dances are danced, all at more or less the same time. In an additional dissolution of authorship, and to Arakawa’s delight, Grand Openings has been appropriated by another group of artists and curators in Tbilisi, Georgia. With none of the original members present, local Georgian performers have staged several interpretations of “Grand Openings” “scenarios.”

Simultaneity also governs the way Arakawa documents his performances. Suspicious of the edited photographs or videos that emerge in the aftermath of a performance art piece, he rejects the luxury of hindsight in favor of the risks of real-time. As part of his collective actions, he puts a few participants in charge of producing the catalogue of the event... during the event itself. With digital cameras, cheap portable printers, and a photocopier, they capture traces of the performances, design a magazine, print it out, staple it together, and distribute

it to the audience once the event is finished. As if on ice, the performance’s documentation slips and collides with the performance it is documenting.

Arakawa’s extreme interpretation of the post-Fordist economic model of *just-in-time* production applies as much to his performances and objects as it does to his documentation. A sense of pragmatism dominates: he constructs only what he needs when he needs it, and dismantles whatever he no longer needs. Every step, of course, is part of the piece. While his spirit is critical, it stays playful, and doesn’t fall into the predictability of “subversion” or oppositional tactics. In describing Arakawa’s work, his ex-professor Amy Sillman names a triple state of mind: pleasure, anxiety, and comedy. She goes on to say that this describes her own experience of making paintings. Perhaps it’s an apt description of the experience of looking at art in general, and it’s certainly an appropriate way to describe the experience of being on ice.

A intervalli di qualche anno, il magnate dell’industria immobiliare di New York Jerry Speyer invita il Public Art Fund a organizzare una mostra nella sua location più prestigiosa, il Rockefeller Center. Nell’ultimo decennio, i palloncini di Takashi Murakami, il cucciolo di fiori di Jeff Koons, lo specchio di Anish Kapoor o il grattacielo-giocattolo di Chris Burden hanno presidiato la frequentata piazza e la famosa pista di pattinaggio sul ghiaccio. Chissà se qualcuno prima o poi avrà l’idea di allestire la mostra sulla pista di pattinaggio?

L’ispirazione a pensare un’arte sul ghiaccio viene dall’artista giapponese Ei Arakawa. Descrivendo un evento della Galerie Meerretlich, uno spazio gesito da artisti, cui aveva partecipato nel 2006 – il titolo era “Meerretlich on Ice” – l’artista suggerisce che gli organizzatori avessero tentato di fare una mostra sul ghiaccio. In realtà, l’evento si era svolto al Volksbühne di Berlino Est e, titolo a parte, del ghiaccio non c’era l’ombra. Tuttavia, la giocosa osservazione di Arakawa ci offre una perfetta introduzione alla sua pratica e ai suoi procedimenti artistici. Il modo migliore per iniziare una panoramica sul lavoro di Arakawa è riflettere su cosa significhi scivolare sul ghiaccio. Su una pista di pattinaggio sul ghiaccio, le cose non vanno sempre come previsto. Ci sono regole e recinti a guidarci, ma viene lasciato ampio spazio all’improvvisazione e alla libera interpretazione. I corpi, sempre in moto, si trovano in uno stato fluido e costante di cambiamento ed eventualità: è possibile che le persone si scontrino, che si verifichino incidenti, su tutto regna un’aria frizzante di rischio e incertezza. Il brivido di pattinare sul ghiaccio ha bisogno di una folla: è proprio l’ammucchiata di corpi – di amici e sconosciuti – a rendere l’esperienza insieme elegante e scherzosamente pericolosa. Visto che tutto accade in contemporanea e sfreccia via in un baleno, bisogna affidarsi a un miscuglio assai poco scientifico di visione periferica, intuito, multi-tasking e tecnica. Anche se non siamo ballerini, il ghiaccio ci fa danzare.

Ei Arakawa è un artista affascinato dagli stati di cambiamento, instabilità, dal fortuito e dal rischio. Le sue azioni e installazioni performative si basano su collettività, amicizia, simultaneità, provvisoria e improvvisazione. E sebbene non abbia studiato danza, il suo lavoro la comprende sempre. Ad Arakawa interessa la totalità dello spettacolo sociale dell’arte e la produzione artistica in tutte le sue fasi: preparazione, attesa, aggiustamento, creazione, consumo, e distruzione. Lo spazio delle sue performance contiene ogni momento, dall’intimità della progettazione al caos della demolizione. Sempre aperto alle collaborazioni, l’artista danza attorno (e con) le categorie dell’arte, coinvolgendo altre persone nella creazione di dipinti, sculture, disegni, riviste, video e testi. Persone, oggetti e spazi si sovrappongono e si scontrano, come se il concetto stesso di arte si trovasse a scivolare sul ghiaccio, incapace di trovare un assesto stabile.

Parlando del lavoro di Arakawa, qualcuno ha evocato i santuari scintoisti del Giappone del VII secolo. Ogni ven’anni, questi luoghi di culto vengono deliberatamente distrutti, poi ricostruiti



Ei Arakawa, homelessness, YUMING CITIES, 2008



Ei Arakawa, Kissing The Canvas (postponed), 2008 - courtesy: the artist and Reena Spaulings Fine Art, New York



Ei Arakawa, Kissing The Canvas (postponed), 2008 - courtesy: the artist and Reena Spaulings Fine Art, New York

con cura, e così via, all’infinito. Nato in Giappone nel 1977, Arakawa è senza dubbio influenzato dal pensiero orientale, e gran parte del suo lavoro riecheggia la familiarità con il provvisorio e l’effimero. Residente a New York dal 1998, ha tradotto questa sensibilità in contesti inediti. Per esempio, *Mid-Yuming as Reconstruction Mood*, una performance del 2004, è ispirata alla rapida costruzione e distruzione di un palco per il Superbowl’s Halftime Show, un processo che si svolge nei quattro minuti della pausa pubblicitaria grazie al lavoro sincronizzato di 400 persone. Arakawa, insieme a una dozzina di collaboratori – persone che, come lui, hanno vissuto l’esperienza dell’emigrazione – ha tagliato compensato e polistirolo, avvitato perni metallici e aste di legno, condiviso attrezzi e scale pericolanti, e costruito un “palco” di fortuna, solo per smantellarlo subito dopo, il tutto nel giro di 30 minuti. Per il fatto di non culminare in un risultato tangibile – il palco è stato rimosso appena costruito –, i lavori di Arakawa esistono nello spazio-tempo del qui e ora, in cui il principio si confonde con la fine.

In un’altra violazione spazio-temporale, l’artista ha proposto di restaurare la galleria Reena Spaulings Fine Art di New York poche settimane prima del suo previsto trasferimento in una nuova sede. *Towards a Standard Risk Architecture* (2006) ha avuto luogo per quattro giorni durante gli orari di apertura al pubblico, nel bel mezzo di un’altra mostra. Nel via-vai dei visitatori, Arakawa e i suoi collaboratori hanno preparato e ammassato il materiale da costruzione, passato l’aspirapolvere, e infine creato una ragnatela di ostacoli che complicava l’accesso allo spazio.

Spostarsi da un luogo all’altro è il cuore della pratica di Arakawa. Non solo si è trasferito dal Giappone agli Stati Uniti, ma la natura performativa e coreografica delle sue azioni implica sempre una qualche specie di migrazione. I membri del pubblico diventano partecipanti; un oggetto si trasforma pian piano in elemento scenico, e poi in una scultura; una galleria da spazio espositivo diventa un cantiere, un palco, e ritorno. Il suo progetto di tesi per il MFA al Bard College, *Riot & Bars* (2007), era un bar improvvisato che cambiava indirizzo ogni sera, e veniva ogni volta ricostruito da capo. Ha collaborato con studenti di tutto il mondo alla realizzazione di copie dei “Date Paintings” di On Kawara, per *On Kawara’s Esperanto* (2004), e ha attaccato copie della richiesta per l’American O-1 Visa – il visto per immigrati di talento – sulle facce degli attori in *Ghost/Fantasma* (2007). Anche la sua autorialità è coinvolta in un moto perpetuo, come se scivolasse sul ghiaccio. Arakawa rifiuta espressamente il concetto di azione individuale e ribadisce che l’esistenza può solo significare co-esistenza. Non esita a riconoscere le sue influenze – il gruppo Gutai degli anni ‘50, la ballerina Martha Graham, lo scrittore Peter Handke, la pittrice Amy Sillman – e a incorporare il loro lavoro nel suo. Spesso coinvolge amici, rendendo la comunità, la convivialità e la generosità caratteristiche attive e preminenti della sua identità artistica. Quando gli hanno offerto una personale alla galleria torinese di Franco Soffiantino, per esempio, ha proposto un progetto intitolato *Non-solo show, Non-group show* (2008) invitando a partecipare gli artisti Nora Schultz e Henning Bohl. Insieme, i tre hanno realizzato una “personale”, in cui cercavano di parlare con una voce sola, creando un’entità intermedia tra una personale e una collettiva. Le tante voci e movimenti che si svolgevano insieme hanno instaurato un’armonia che danzava con la cacofonia. Sul ghiaccio, una melodia può scivolare dentro e fuori dalla dissonanza.

Gli happening di Fluxus – e i loro precursori del Gutai – costituiscono un precedente importante. Nel 1962 e 1963, gli artisti Robert Watts e George Brecht organizzarono il Yam Festival, che celebrava le potenzialità dell’azione simultanea di generare un finale aperto: vari artisti eseguivano azioni diverse in parti di una stanza, tutti nello stesso momento. Con uno spirito simile, Arakawa ha creato “Grand Openings”, una collaborazione con gli artisti Emily Sundblad, Jutta Koether, e il curatore Jay Sanders, oltre a un gruppo allargato di altri amici. “Grand Openings” inizia con una coreografia dai contorni vaghi – più imparentata con la danza che con la casualità di Cage – ma funziona come uno schema grafico, aperta all’interpretazione degli esecutori. Gli eventi si sono svolti in cinema, palestre scolastiche, ascensori, e nelle gallerie del MUMOK di Vienna: i palchi venivano costruiti e distrutti, le canzoni cantate, il cibo cucinato e servito, i film proiettati, i testi recitati ad alta voce e i balli danzati, tutto più o meno in contemporanea. In un’ulteriore dissoluzione dell’autorialità, e per la soddisfazione di Arakawa, dei “Grand Openings” si è appropriato un altro gruppo di artisti

e curatori di Tbilisi, Georgia. Senza l’aiuto di nessun membro originario, i performer locali hanno messo in scena diverse interpretazioni dei “copioni” dei “Grand Openings”. La simultaneità governa anche il modo in cui Arakawa documenta le sue performance. Diffidando delle fotografie o dei video post-prodotti che emergono nel momento successivo a una performance artistica, l’artista preferisce evitare il lusso del senno di poi a favore dei rischi del tempo reale. Come parte delle azioni collettive, assegna ad alcuni partecipanti il compito di realizzare il catalogo dell’evento... durante l’evento stesso. Servendosi di macchine digitali, economiche stampanti portatili e una fotocopiatrice, i partecipanti catturano tracce delle performance, elaborano una rivista, la stampano, la assemblano con una graffiante e la distribuiscono al pubblico al termine dell’evento. Come se pattinasse sul ghiaccio, la documentazione della performance scivola e si scontra con la performance che sta documentando.

La radicale interpretazione di Arakawa del modello economico post-fordista della produzione “appena-in-tempo” si applica tanto alle performance e agli oggetti quanto alla documentazione. Su tutto domina una tendenza pragmatica: costruire solo ciò che serve al momento in cui serve, e distruggere tutto quanto non serve più. Ogni fase, naturalmente, è parte integrante del lavoro.

Pur avendo uno spessore critico, lo spirito dell’artista è giocoso, e non cade nella prevedibilità della “sovravisione” o delle strategie di opposizione. Descrivendo il lavoro di Arakawa, la sua ex-insegnante Amy Sillman parla di un triplo stato mentale: piacere, ansia, e commedia. Poi prosegue dicendo che questa triade descrive anche la sua personale esperienza della pittura. Forse si tratta di una descrizione indovinata dell’esperienza artistica in generale, e di sicuro è un modo azzeccato di descrivere l’esperienza di pattinare sul ghiaccio.