Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 84: Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret

Artikel: Ei Arakawa : a non-administrative performance mystery = Ei Arakawa : ein nicht administratives Performance-Mysterium

Autor: Strau, Josef / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681140

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: 11.08.2025

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

Ei Arakawa: *A Non-Administrative Performance Mystery*

JOSEF STRAU

EI ARAKAWA, KISSING THE CANVAS (postponed), 2008, performance, New Museum, New York / DIE LEINWAND KÜSSEN (verschoben), Performance. (ALL PHOTOS COURTESY EI ARAKAWA)

The first time I met him was on one of those Saturdays that had become more and more determined by administrative activities and, even worse, information-hungry gallery visitors who misunderstood my role of artist/gallerist as that of a kind of information-dispensing grandmother. So one Saturday while I was, as always, fearfully dreading the imminent profession-related questions, I observed in the corner window the presence of someone who surprisingly had not triggered my fear of visitors, and who was unusually quiet at first, not bothering me with rigid questions nor, even worse, rigid judgments. Quite the opposite, this person entertained the torturously alienating yet communicative nature of my gallery by having his face turned to the window while commenting every few minutes on what he saw. I did not get the whole of these comments but understood them to be about various things passing by, maybe someone's oversized bag, or some random activity out on the historic square just outside the window. (Walking across this monumental piazza on my way to the gallery always made me feel like an actor on an oversized stage.) These commentaries were not just typically funny or derogatory, but were reflective observations that created short ambiguous narratives completely free of judgment. Strangely, without knowing a thing about this special visitor, I was, for an instant, reminded of the first time I'd been told about the performances of Yvonne Rainer, when many years ago someone had described one of her dances to me that positioned dancers at a window where they were instructed to spontaneously incorporate the movements of anonymous passersby into their dance.

In any case, this man seemed to be just the right person to appear in my slowly, quite uncomfortably regressing sphere, and at just the right moment, as all the tortures of the gallery's finances, overwhelming administration needs, and social relations were coming to a climax. These typical aspects of my former occupation during those last years were not only

JOSEF STRAU is an artist living in Berlin and New York. From 2002 to 2006 he ran the Berlin-based Galerie Meerrettich.

NORA SCHULTZ and EI ARAKAWA, THE METAL MAGAZINE, 2006, performance, Galerie Meerrettich, Berlin / DAS METALL MAGAZIN, Performance.

agonizing, but even worse, they were boring. Consequently, anything scientifically experimental, experience-enhancing, or imagination-boosting became especially exciting to me then.

A short time after this first encounter, I learned the name and identity of my very impressive, casual visitor. When Nora Schultz came to the gallery, she asked if "Ei Arakawa" had discussed the performance with me. But how should I have known about this? The man from the window had not introduced himself, nor had he initiated a project-related discussion (this had me even more enchanted). Not only did Nora have knowledge of this mysterious visitor, but she had already planned to bring the "window-performer"—the performer with the name Ei Arakawa—back to the gallery, for she and Arakawa were intending to suggest a collaborative project they were working on and, best of all, its intent was to be a kind of mimicry of the precarious space of the gallery. Their proposal sounded like an ideal possibility—one that would almost completely re-orient the visitor to the gallery and even change the gallery's definition for us all. The project was more than necessary, as my gallery had been following certain routines for far too long already.

It was the beginning of a series of meetings between Ei Arakawa and me over the last three years, which have left me in what I can only describe as a space of imagination. From the start his behavior provided a space for the creation of new attitudes and this was quite different from what I had been experiencing with most professionals and self-concerned individuals in the field of art. During this period, I found my imagination becoming re-energized from its usual depressed state by what could best be called the "poetic factor."

Inside my pavilion-like space, Arakawa and Schultz built an almost life-size model, supposedly of a pavilion as a foldable stage and background to be used by the performers. The left-over gallery space was then used during their performance as a site for the laying out and printing (the immediate on-site production) of a booklet. During the evening the printing was applied to both a sculpture and a magazine, in that way distinguishing its later distribution: one long text on the stage's folded metal remained

EI ARAKAWA, YUMING CITIES, homelessness, 2008, performance, Yokoyama / YUMING STÄDTE, Obdachlosigkeit, Performance.

in the gallery and a paper booklet called *The Metal Magazine* was sold during the opening just after the performance. The sound of printing was magnified outside with a microphone to make people listen to the production of the booklet.

My later impression was that their performance seemed to have left something in the gallery like an imaginative projection of a future perspective. It proposed to redefine or, better still, reform the practice of the gallery altogether. Unfortunately I did not follow this slightly utopian fantasy, since, for other reasons, I closed it shortly thereafter. But at least I decided to organize a huge Galerie Meerrettich finale in the grand old theater next door as a goodbye gesture. Besides the many other artists in the show, both Arakawa and Schultz were the most natural participants of such a spontaneously programmed, and hastily organized, all-night event, named "Meerrettich on Ice." In an interview I read much later, Ei said I had tried to put an exhibition on ice. It would have been great had it been true, but I'm afraid this formulation gave me far too much credit. Again, I realized his language-based, association-making capability and, in seeing his work more and more, began to understand it as a kind of text-based joke. Anyway, under the name "Togawa Fan Club" Arakawa, together with dancer Sakura Shimada, opened the theatrical event, giving it a very dra-

matic start. The lights went off and he came down the theater's monumental staircase carrying a huge sculptural object—too big even for the already massive and dramatic, old-fashioned staircase—trying to bring it onto the stage and use it as though it were a Rubik's Cube, to the sound of Jun Togawa's music.

Some months later, I was at an art fair dinner and I was very sad, for personal reasons (like having no money, not even the cash to buy a ticket home). Knowing that I would have to ask someone to lend me sixty euros, and knowing that in such a mood I should not be attending my first big Art Basel dinner (which I had actually been looking forward to), made my mood even worse. I realized I could not talk to anyone, even as I watched my friends enjoying themselves and trying so hard to be funny and excited in order to fit the occasion. So I decided to do something I had never done before—to just stop talking, which was the worst thing I could have done because I then became the humorous object of all these witty people. I continued my silence and then realized that Arakawa was also seated at the table and that he seemed to be looking at least just as distanced as I felt.

Together with the memories of all the things I'd seen him do earlier, his behavior seemed to be the manifestation of some future paradigm. Or at least a suspension of the present one, soon to arrive when such judgments and codes of communication fall into deep bankruptcy and everything turns upside down (what was liked will be disliked and what was disliked will be embraced, in a completely new manner). At this moment, detached as I was from my own annoying presence, I seemed to have found what I was hoping for, at least whenever I looked over to the other side of the table at my new messiah (well, not really a personal messiah, but the carrier of certain messianic qualities, or, let's just say, historically anticipating qualities). Take for example, the way he'd announce something during a performance, like "This performance will be delayed" or "This is painting action, not action painting."

At the same time, it would seem that Arakawa intrinsically operates in the territories of the "in-between"—in-between in every sense; in-between the words of some texts, or of some bigger script hidden behind his work. Such scripts could only be following the logic of some text, as they become exemplified,

EI ARAKAWA, YUMING CITIES, homelessness, 2008, performance, Yokoyama / YUMING STÄDTE, Obdachlosigkeit, Performance.

or exercised, in the practice of his performing even within his collectives. Sometimes the hidden script literally becomes text. Consider a title Ei wrote together with Schultz and Henning Bohl in his typical mode of suspended understanding: NON-SOLO SHOW, NON-GROUP SHOW (2008).

It might sound old-fashioned, but it is reminiscent of older concepts of deconstruction. In order to reintroduce such concepts of deconstruction—returning to both the deconstruction of your own concept as an underlying text, as well as to the deconstruction of the context of your production—one probably has to be able to do many different things at once in order to avoid alienation of the underlying text (and of one's self). In the best case, as so often with Arakawa, one should co-mingle seemingly opposing, contradictory concepts within the same time-unit, and within the same single object, not just to disorientate the categories in order to remain realistic, but to stay in contact with the underlying text. In other words: doing things mysteriously and realistically at the same time.

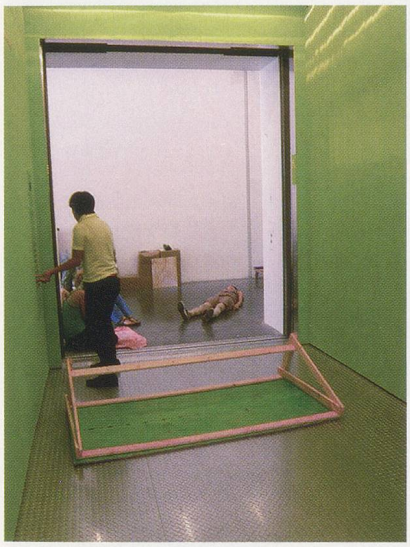
Suddenly, my main realization about Arakawa was just how dated and how outmoded most artists are who try to produce strong effects of personal presence, while by comparison, Ei seemed to have the ability to create a presence and a non-presence at the same time. On one hand, he might be seen to be echoing older concepts like disintegration of authorship, collective production, or time-based work; yet somehow I see him as completing the image of the artist as a "winning personality" within a certain "independent" public, but without compromising his own standards of individual temperament. Above all, no biographical details nor biographical narratives need to be learned to catch the resonance of specific qualities of his performances—probably not even for the more wary members of his audience.

Along his journey, Ei has encountered many other collaborators. His choice, it seems, somehow resulted from his awareness of outsider (and insider) qualities, both of his own and of his participators—and even in his selection of materials. Woven into the fabric of text, material, and administration that make up each performance are clear historical issues like immigration (in MAKE YOUR NAME FOREIGN, 2005), or gay rights (in RIOT THE 8 BARS, 2007), or homelessness (in YUMING CITIES MID-YUMING AS RECONSTRUCTION MOOD, 2004), which shine through like translucent narratives. But putting too much emphasis on this "narrative" would fail to highlight his dialectic effort. It is similar to saying, "I like iconoclasm, but don't want to be an iconoclast." This aestheticizing of dialectics does not just produce meaning; it administrates and enhances the life of his continuous production—keeping it moving.

Ei and I met on another occasion in Vienna for one of Grand Openings' performances. In the category of "getting involved with the works of other artists," Grand Openings has a near perfect recipe. Seemingly formalist elements were combined with narrative structures and disparate things were happening at the same time and in the same place, as though they were being directed by the hand of an invisible, almost formalist brain. This, again, was surprising to me, since back then I tended to reject formalist procedures in my "binary categories." Grand Openings produced this space—which was actually quite empty—as a context, a great alternative to the usual social noise where there is little possibility for action. One of the structures determining so much of today's art production is the so-called "administration" of production, heavily increasing each year, without being too reflected in the words that are produced. Ei Arakawa was then quite different, the true non-administrative administrator (to speak in his own language). To be honest, I was having serious problems with anything and everything administrative; somewhat stupidly, I had begun "hating" administration-related functions. But my oppositional mode of dealing with the uncanny problem of "administration" did not seem to go very far and remained kind of auto-destructive. So I had to look for more attractive examples of dealing with the contemporary phenomenon. When I observed Arakawa working in Vienna, preparing a Grand Openings performance with other artists, I recognized a new pattern—a new way to deal with the "non-administrative administrator" paradigm or even "anti-administrative administrator" paradigm, a solution I would never have conceived of in the depressive exclusion mode I was in at that time.

Ei Arakawa:
Ein nicht administratives Performance-Mysterium

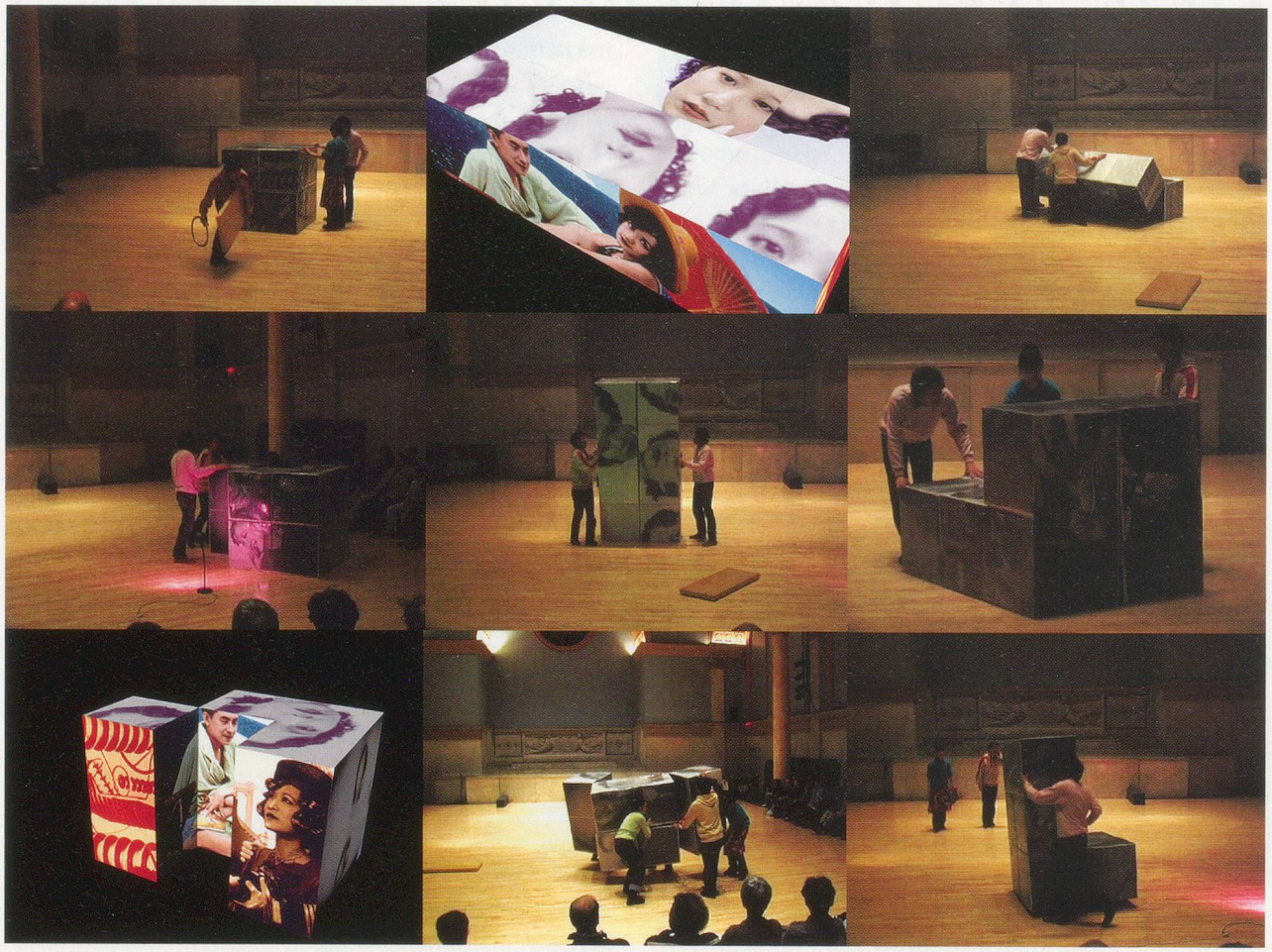
JOSEF STRAU



EI ARAKAWA, KISSING THE CANVAS (postponed), 2008, performance, New Museum, New York / DIE LEINWAND KÜSSEN (verschoben), Performance.

Das erste Mal bin ich ihm an einem jener Samstage begegnet, die zunehmend von administrativen Arbeiten bestimmt waren und schlimmer noch: von wissenshungrigen Galeriebesuchern, die meine Aufgabe als Künstler und Galerist dahingehend missverstanden, dass sie mich als eine Art für die Wissensvermittlung zuständige Grossmutter betrachteten. Während ich also eines Samstags wie gewohnt ziemlich ängstlich den bevorstehenden berufsbezogenen Fragen entgegensah, bemerkte ich im Eckfenster einen Mann, der erstaunlicherweise nicht meine übliche Angstreaktion auf Besucher auslöste und zunächst ungewöhnlich still war, mich weder mit sturen Fragen belästigte noch mit sturen Vorurteilen. Ganz im Gegenteil, dieser Mensch ging auf den unangenehm befremdenden, aber kommunikativen Charakter meiner

JOSEF STRAU ist Künstler und Autor. Er lebt in Berlin und New York. Von 2002 bis 2006 betrieb er im Glaspavillon an der Berliner Volksbühne die Galerie Meerrettich.



EI ARAKAWA, ENERGY FOR REMODELING, Togawa Fan Club, 2006, performance, Judson Church, New York / ENERGIE ZUM UMBAUEN, Performance.

Galerie ein, indem er, das Gesicht zum Fenster gewandt, alle paar Minuten laut kommentierte, was er sah. Ich bekam nicht all seine Kommentare mit, aber ich verstand, dass es um verschiedene, draussen vorbeiziehende Dinge ging, wie die übergrosse Tasche einer Passantin oder irgendeine zufällige Begebenheit draussen auf dem geschichtsträchtigen Rosa-Luxemburg-Platz. Wenn ich auf dem Weg zur Galerie über diesen monumentalen Platz ging, kam ich mir immer wie ein Schauspieler auf einer zu gross geratenen Bühne vor. Seine Kommentare waren nicht von der üblichen humoristischen oder satirischen Sorte, sondern es waren reflektierende Beobachtungen, die sich zu vieldeutigen Geschichten zusammenfügten, ohne dass dabei irgendetwas be- oder verurteilt worden wäre. Es ist seltsam, aber ohne Näheres über diesen Besucher zu wissen, fühlte ich mich augenblicklich daran erinnert, wie mir jemand zum ersten Mal von Yvonne Rainer erzählt und mir eines ihrer Tanzstücke geschildert hatte, in dem sie die Tanzenden am Fenster platzierte und anwies, die Bewegungen der anonymen Passanten spontan in ihren Tanz zu integrieren.

Jedenfalls schien dieser Mann genau die richtige Person zu sein für mein allmählich ziemlich beängstigend regressives Wirkungsfeld, und er kam genau im rechten Moment, als die Sorgen um die Finanzen der Galerie, um den erdrückenden administrativen Aufwand und die sozialen Verpflichtungen sich qualvoll zuspitzten. Diese für meine Tätigkeit in den letzten Jahren charakteristischen Begleiterscheinungen waren nicht nur quälend, noch schlimmer war, dass sie mich langweilten. Entsprechend erschien mir damals alles Wissenschaftlich-Experimentelle, Erlebnissteigernde oder die Vorstellungskraft Sprengende besonders aufregend.

Kurz nach dieser ersten Begegnung hörte ich seinen Namen und realisierte, wer der zufällige Besucher gewesen war, der mich so beeindruckt hatte. Nora Schultz kam in die Galerie und fragte, ob «Ei Arakawa» mit mir über die Performance gesprochen hätte. Doch wie hätte ich das wissen können? Der Mann am Fenster hatte sich weder vorgestellt, noch hatte er ein projektbezogenes Gespräch begonnen (was mich noch stärker für ihn einnahm). Nora wusste nicht nur um diesen geheimnisvollen Besucher, sondern beabsichtigte vor allem, den «Fenster-Künstler» – den Performance-Künstler namens Ei Arakawa – erneut in die Galerie mitzubringen, denn sie und Arakawa wollten mir eine Zusammenarbeit vorschlagen, ein Projekt, an dem sie bereits arbeiteten, und – das Beste von allem – es sollte eine Art Mimikri der heiklen Situation des Galerieraums werden. Der Vorschlag klang nach einer idealen Chance – eine, die uns alle wieder fast ausschliesslich auf die Definition der Galerie zurückwerfen würde. Das Projekt war überfällig, da sich meine Galerie bereits viel zu lang auf ausgetretenen Pfaden bewegt hatte.

Es war der Beginn einer Reihe von Treffen zwischen Ei Arakawa und mir im Lauf der letzten drei Jahre, und sie haben mich in einen Raum der Imagination versetzt, anders kann ich es nicht beschreiben. Seine Verhaltensweise sah von vornherein Platz zur Entwicklung neuer Positionen vor, und das war sehr verschieden von dem, was ich bis dahin mit den meisten Berufskollegen und ziemlich selbstbezogenen Individuen der Kunstszene erlebt hatte. In dieser Zeit erholte sich meine Vorstellungskraft aus ihrem üblichen depressiven Zustand dank eines Phänomens, das man am ehesten als «poetischen Faktor» bezeichnen könnte.

In meinem pavillonartigen Raum bauten Arakawa und Schultz ein fast massstabgetreues Modell eines Pavillons als zusammenklappbare Bühne samt Hintergrund für die auftretenden Akteure. Der restliche Galerieraum diente während der Performance als Schauplatz für das Gestalten und Drucken einer Broschüre, also für deren unmittelbare Produktion vor Ort. Im Verlauf des Abends wurde der gedruckte Text sowohl zu einer Skulptur als auch zu einem Heft verarbeitet, wodurch sein späterer Vertrieb aufgewertet wurde: ein langer Text, der auf die Skultptur gedruckt war, blieb in der Galerie und eine Broschüre aus Papier namens *The Metal Magazine* wurde bei der Eröffnung, im Anschluss an die Performance verkauft. Das Geräusch des Druckens wurde über ein Mikrophon verdoppelt, um die Produktion der Broschüre für die Leute draussen hörbar zu machen.

Später hatte ich den Eindruck, dass von der Performance in der Galerie etwas zurückgeblieben war, eine Art imaginative Projektion einer Zukunftsperspektive. Dadurch wäre es nahegelegen, den

Galeriebetrieb neu zu definieren oder besser: grundlegend zu verändern. Leider habe ich diese etwas utopische Phantasie nicht weiter verfolgt, da ich die Galerie aus anderen Gründen bald danach schloss. Wenigstens rang ich mich dazu durch, zum Abschied im gleich nebenan gelegenen, berühmten alten Theater ein gigantisches Galerie-Meerrettich-Finale zu veranstalten. Neben vielen anderen an diesem Anlass vertretenen Künstlern waren Arakawa und Schultz selbstverständlich die idealen Mitwirkenden für eine so spontan inszenierte, in kürzester Zeit auf die Beine gestellte, die ganze Nacht dauernde Veranstaltung unter dem Titel «Meerrettich on Ice». In einem Interview, das ich erst viel später gelesen habe, sagte Arakawa, ich hätte versucht, eine Ausstellung auf Eis zu legen. Es wäre toll, wenn dem so gewesen wäre, aber ich fürchte, in dieser Formulierung komme ich zu gut weg. Einmal mehr erkannte ich Arakawas Fähigkeit, auf der Sprache aufzubauen und Assoziationen zu schaffen. Je mehr ich von seiner Arbeit sehe, desto mehr begreife ich sie als eine Art Witz auf sprachlicher Basis. Jedenfalls eröffnete Arakawa zusammen mit der Tänzerin Sakura Shimada diese Veranstaltung unter dem Namen «Togawa Fan Club» und sorgte für einen hochdramatischen Auftakt. Die Lichter gingen aus, Arakawa kam die monumentale Treppe des Theaters heruntergeschritten und trug ein riesiges plastisches Objekt, das sogar für die an sich schon enorme, dramatische, altmodische Treppe zu gross war. Zur Musik von Jun Togawa versuchte er das Objekt auf die Bühne zu bringen und es wie einen *Rubik's Cube* zu benützen.

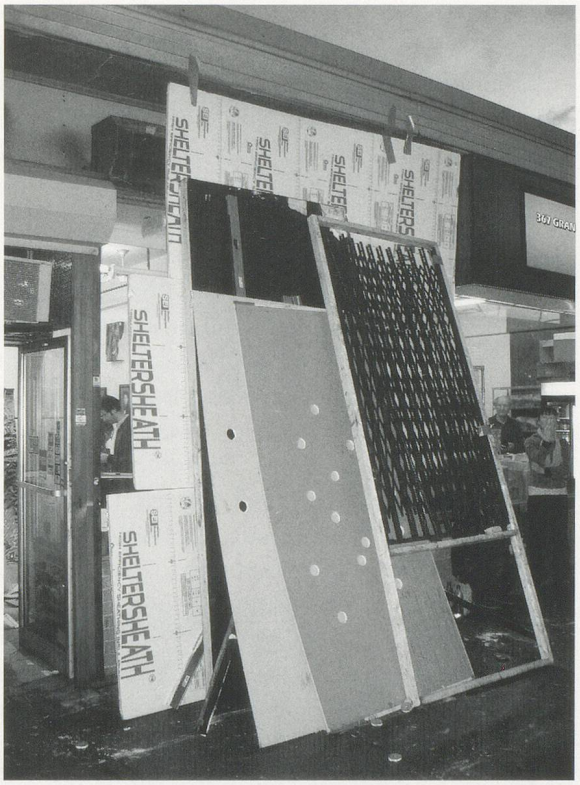
Einige Monate später war ich an der Art Basel zu einem Abendessen eingeladen und aus privaten Gründen furchtbar deprimiert (ich hatte kein Geld, nicht einmal genug, um mir ein Ticket Richtung Heimat zu kaufen). Im Wissen darum, dass ich jemanden würde bitten müssen, mir 60 Euro zu lei-

GRAND OPENING, CARRIER WAVES, 2008, performance, Museum Moderner Kunst, Vienna / TRÄGERFREQUENZEN, Performance.

hen, und dass ich mein erstes Abendessen an der Art Basel nicht in dieser Stimmung verbringen sollte (eigentlich hatte ich mich ja darauf gefreut), wurde meine Laune noch mieser. Mir wurde klar, dass ich mit niemandem reden mochte, auch wenn ich meinen Freunden zuschaute, wie sie es genossen und sich dem Anlass entsprechend bemühten witzig zu sein. Also beschloss ich etwas zu tun, was ich noch nie getan hatte – einfach nicht mehr zu sprechen, und das war natürlich das Schlimmste, was ich tun konnte, denn so wurde ich für all die Witzbolde zum Gegenstand spöttischer Bemerkungen. Ich schwieg weiter und bemerkte plötzlich, dass Arakawa ebenfalls distanziert am Tisch sass und dem Treiben offensichtlich mit ähnlichem Befremden zuschaute.

Zusammen mit den Erinnerungen an all die Dinge, die ich ihn früher hatte tun sehen, erschien mir sein Verhalten wie der Ausdruck eines Denkmodells für die Zukunft. Oder zumindest wie eine Aufhebung des gegenwärtigen Modells, die bald eintreten würde, wenn die gängigen Urteile und Kommunikationscodes ausgedient und sich alles auf den Kopf gestellt hätte (was beliebt war, wird unbeliebt sein, und was unbeliebt war, wird auf neue Weise freudig begrüsst werden). In diesem Moment, von meiner eigenen lästigen Präsenz abgestossen, wie ich war, schien ich das Erhoffte gefunden zu haben, zumindest, wenn ich zur anderen Seite des Tisches hinübersah, auf meinen neuen Messias (kein wirklicher Messias in Person, aber doch ein Träger gewisser messianischer Qualitäten oder sagen wir einfach: zeitlich vorausweisender Qualitäten). Ich denke an die Art, wie er beispielsweise vor einem Auftritt etwas ankündigt: «Diese Performance beginnt später» oder «Das ist Painting Action und nicht Action Painting.»

Gleichzeitig scheint Arakawa in Tat und Wahrheit in Zwischenbereichen zu wirken – in jeder Hinsicht «dazwischen» –, zwischen den Wörtern gewisser Texte oder eines grösseren Drehbuchs, das hinter seiner Arbeit verborgen liegt. Solche Drehbücher können nur der Logik eines bestimmten Textes gehorchen; während seinen Performance-Auftritten werden sie in Beispielen veranschaulicht oder durchgespielt, sogar dort wo er in Kollektiven auftritt. Manchmal nimmt das verborgene Drehbuch buchstäblich die Gestalt eines Textes an. Man denke nur an den Titel,



EI ARAKAWA, MID-YUMING AS RECONSTRUCTION MOOD, 2004, performance, Reena Spaulings, New York / MITTEL-YUMING ALS WIEDERAUFBAU-STIMMUNG, Performance.

den Arakawa gemeinsam mit Schultz und Henning Bohl formuliert hat, mit der für ihn bezeichnenden Art der Bedeutungsaufhebung: NON-SOLO SHOW, NON-GROUP SHOW (2008).

Es mag altmodisch klingen, doch es erinnert an ältere dekonstruktive Konzepte. Um solche wieder ins Spiel zu bringen – indem man sowohl zur Dekonstruktion seines eigenen Konzepts als Grundtext als auch zur Dekonstruktion des Kontexts der eigenen Produktion zurückkehrt – muss man wohl in der Lage sein, viele verschiedene Dinge gleichzeitig zu tun, um die Verfremdung des Grundtextes (sowie die eigene Selbstentfremdung) zu vermeiden. Im besten Fall, und der trifft bei Arakawa häufig ein,

sollte scheinbar Gegensätzliches miteinander vermischt werden, einander widersprechende Ideen innerhalb derselben Zeiteinheit und innerhalb desselben Einzelobjekts. Es gilt nicht bloss, die Kategorien durcheinanderzubringen, um realistisch zu bleiben, sondern die Berührung mit dem Grundtext zu wahren. Mit anderen Worten: alles auf eine zugleich mysteriöse und realistische Weise zu tun.

Plötzlich war meine wichtigste Einsicht über Arakawa diese: wie überholt und altmodisch die meisten Künstler sind, die versuchen ihre persönliche Präsenz effektvoll in Szene zu setzen, während er im Vergleich dazu imstande schien, Präsenz und Abwesenheit zugleich zu erzeugen. Zwar könnte man ihn dahingehend verstehen, dass er ältere Ideen, wie die Auflösung der Urheberschaft, die kollektive Produktion oder zeitgebundene Konzepte, wieder aufgreift, doch irgendwie sehe ich ihn als einen, der das Bild vom Künstler als «gewinnende Persönlichkeit» im Kreis eines bestimmten, «unabhängigen» Publikums ergänzt und vollendet, ohne dabei die eigenen Massstäbe seines individuellen Temperaments aufs Spiel zu setzen. Wunderbarerweise ist keine Kenntnis biographischer Einzelheiten oder Begebenheiten notwendig, um die Tragweite spezifischer Züge seiner Performance-Arbeiten zu erfassen – vielleicht nicht einmal für den skeptischeren Teil seines Publikums.

Auf seinem Weg ist Ei vielen Mitstreitern begegnet. Die Auswahl seiner Partner scheint irgendwie mit seinem Gespür für Outsider-(und Insider-)Qualitäten zusammenzuhängen, sowohl bei sich selbst wie bei den jeweiligen Partnern – ja sogar bei der Wahl seiner Materialien. In das Geflecht aus Text, Material und Strategie jeder Performance sind eindeutige historische Themen verwoben, wie Immigration (in MAKE YOUR NAME FOREIGN, 2005) oder Gay Rights Movement (in RIOT THE 8 BARS, 2007) oder Homelessness in YUMMING CITIES MID-YUMING AS RECONSTRUCTION MOOD (2004), hier durchscheinend wie ein narratives Lichtbild. Zu viel Nachdruck auf diesen narrativen Anteil würde seinen dialektischen Ansatz jedoch weniger deutlich hervortreten lassen. Das ist ähnlich, wie wenn einer sagt: «Ich liebe die Bilderstürmerei, will aber kein Bilderstürmer sein.» Diese Ästhetisierung des Dialektischen erschöpft sich nicht im Erzeugen von Bedeutung; sie leitet und bereichert das Leben seiner ununterbrochenen Produktion – hält es in Bewegung.

Ein weiteres Mal sind Ei und ich uns in Wien begegnet, anlässlich einer Performance der Truppe von Grand Openings Vienna. In der Kategorie «Mitwirken bei Arbeiten anderer KünstlerInnen» verfügt Grand Openings über ein nahezu perfektes Rezept. Formalistisch wirkende Elemente wurden mit narrativen Strukturen kombiniert und miteinander unvereinbare Dinge geschahen zur gleichen Zeit und am gleichen Ort, als würde alles von einem unsichtbaren, quasi formalistischen Hirn gesteuert. Das überraschte mich erneut – bis dahin hatte ich dazu geneigt, in «binären Strukturen» zu denken und somit formalistische Vorgehensweisen strikt abzulehnen. Grand Openings behandelten den Raum – der eigentlich völlig leer war – als Kontext, eine grossartige Alternative zum üblichen Gesellschaftslärm, der kaum noch Handlungsmöglichkeiten bietet. Einer der Faktoren, der einen Grossteil der heutigen Kunstproduktion bestimmt, ist der sogenannte «administrative Anteil» jeder Produktion, der jedes Jahr zunimmt, ohne dass er sich in den produzierten Worten je gross niederschlagen würde. Ei Arakawa war damals ganz anders, der wahrhaft nicht administrative Administrator (um in seiner Sprache zu sprechen). Ehrlich gesagt hatte ich damals ernsthafte Probleme mit allem, was administrativ war. Etwas dümmlich hatte ich begonnen, alles auch nur entfernt Administrative zu «hassen». Aber mein widerwilliger Umgang mit dem beängstigenden Problem des «Administrativen» brachte mich nicht weit und blieb irgendwie selbstzerstörerisch. Also hielt ich Ausschau nach attraktiveren Möglichkeiten, mit dieser Zeiterscheinung umgehen zu können. Als ich Arakawa bei seiner Arbeit in Wien zuschaute, wie er zusammen mit anderen Künstlern einen Auftritt von Grand Openings vorbereitete, erkannte ich ein neues Muster – eine neue Art, mit dem Paradigma des «nicht administrativen» oder sogar «anti-administrativen Administrators» umzugehen, eine Lösung, auf die ich in meiner damaligen, depressiven Verweigerungshaltung nie gekommen wäre.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)