

Arakawa y Madeline Gins
El salto poético

Arts and Letters
26 de septiembre de 2026–7 de febrero de 2027

Queridos Arakawa y Madeline,

Ha pasado casi un año desde que desperté en el complejo *Reversible Destiny Lofts* (*Apartamentos de Destino Reversible*) en Mitaka. Todas mis conversaciones ahí se dirigían a ustedes, y al pasar los días, me fui obsesionando con las rutinas que inscribieron en el espacio. El descubrimiento más asombroso fue lo que ustedes llaman los “clósets maleables esculpidos”, es decir, postes que sujetaba a las armellas multicolores que diseminaron por todo el techo, sobre los que drapeaba mi ropa cada día para crear un bosque. Fue esta forma en cascada, de alguna manera extraña y preciada a la vez, lo que me hizo creer que podría seguir su lema y “aprender cómo no morir”.

Durante mi estancia allí, seguí tantas de sus “Instrucciones de uso” como me fue posible; me deshice de la incredulidad. En mitad de la noche, practiqué la #9 (*por lo menos una vez al día, deambula por el apartamento en completa oscuridad*), movía los pies lentamente sobre el piso desigual, con los brazos extendidos para sostenerme si me llegaba a caer. ¡Y sí que me caí! De alguna forma, esa experiencia volvió posible la #12 (*interactúa con el suelo de manera que produzcas luz del sol*). Producir luz del sol, como descubrí, era una orientación afectiva hacia mi entorno. Las mañanas eran para la #23 (*utiliza los volúmenes con formas de brillantes colores del apartamento para aumentar tu capacidad de recordar cosas y acontecimientos*); aparecieron recuerdos mientras escribía sin dirección en la habitación amarilla en forma de cuenco. Empecé a pensar en ese espacio como el *living* (“sala de estar, de vivir”). Puedo ver por qué les interesaba esa frase. Si consideramos las palabras literalmente, se convierten en una metáfora. ¿Es eso a lo que se refieren con la #16, (*trata cada habitación como si se tratara de ti, como si fuera una extensión tuya*)?¹

A veces le digo a la gente que *Destino reversible* es una obra de ficción especulativa. Muchos lo han interpretado atinadamente como un proyecto filosófico, que se involucra con todo tipo de paradojas relacionadas con la metafísica, la epistemología, la ontología, la fenomenología, la semiótica. La filosofía se convirtió en el andamiaje de lo que ustedes querían hacer: disolver al sujeto y desligar la consciencia del individuo. ¡Dios mío, qué difícil es no perderse en palabras que contienen *demasiado* cuando pienso en ustedes! Esto es un síntoma. Freud identificaba el síntoma como lo que escapa a la represión; lo comparaba con un “cuerpo extraño que mantenía una sucesión constante de estímulos y reacciones en el tejido donde se había alojado.”² Ustedes querían crear un arte que hiciera esto, un arte que fuera estimulante y reactivo, que se alojara. Madeline, como escribiste alguna vez, un arte sintomático es el que puede “incitarnos (a nosotros, los espectadores) hacia el cambio”.³ ¿Y acaso no fue solo hasta después de haberse conocido que todo esto empezó a adquirir coherencia? Como si el amor fuera capaz de volver visible el miedo que acecha detrás de todo: el miedo a la muerte.

Si esto es cierto, entonces ustedes fueron, el uno para el otro, la apertura hacia otra historia, una que podía retroceder. Me sorprende un poco, Madeline, la claridad con que escribes sobre esto en tu ensayo

“Hacia contextos no ficticios para la ficción”. Describes las pinturas de Arakawa, sus sugerencias y su gentileza como aquello que te permitió abandonar gradualmente la ficción gigantesca del “yo”. Arakawa, encuentro el mismo impulso en tu cuadro *Cumpleaños del nombre (una pareja)* (1967). En parte diagrama, en parte el plano de una recámara, el cuadro nos lleva a lo que imagino que es el lugar donde dormían cada noche en Houston Street. En este espacio íntimo, frustras nuestra expectativa de que las palabras comuniquen certidumbre. En un panel, las palabras funcionan como signos para cosas que existen en el espacio real de su habitación. En el siguiente, esos signos se reemplazan con números sin lógica ni congruencia. ¿Qué se supone que debemos inferir?

Por frustración, empecé a ignorar esta parte del cuadro y descubrí que el resto muestra los símbolos principales de la alegoría de la caverna de Platón: las sombras en la base, en lo alto los giros celestiales de la luna, y el sol entrando por la segunda ventana. Nos muestras cada fase de la ignorancia y la verdad. Tu directriz parece la misma que la de Platón: cuestionar las creencias, acoger lo desconocido. ¿No es esa la función de la recámara, donde soñamos y tenemos sexo? Para ustedes dos, las preguntas filosóficas y las preguntas habitadas de la vida eran las mismas.

En un principio, parecían consumidos por la pregunta del significado. No mucho después de que se conocieran, en 1963, empezaron a trabajar en sus cuadros de “bromas-ejercicios”, *El mecanismo del significado* (1963–71, 1978, 1988, 1996). Luego, para finales de la década de 1980, las instalaciones y la arquitectura se convirtieron en la respuesta para su búsqueda de un arte que nos estimule y expulse constantemente, haciéndonos literalmente perder el equilibrio. En todos sus proyectos, fuera cual fuera la forma que tomaran, descubrieron que el acto artístico producía una forma de vivir que no tenía fin. Por eso estamos hoy con ustedes. Yo la espectadora. Tú el lector o la lectora. Es el mismo proceso que te permitió, Madeline, fusionar a Arakawa con alguien que ambos admiraban en tu novela como biografía: *Helen Keller o Arakawa* (1994). Solo otra vida.

Si hay algo que espero que la gente se lleve de esta exposición, es que aprendan de su búsqueda de experiencias que deshacen. En las décadas de 1960 y 1970, ambos formaban parte de un grupo de artistas y poetas que desarrollaron estrategias estéticas que podían desintegrar la separación entre el arte y la vida. Esta es una sensibilidad que la historia del arte en ocasiones llama “posmoderna”, en el sentido de un arte que escenifica un colapso entre el sujeto y el objeto, el espectador y la obra de arte. ¿Será esto lo que hace el amor? Hay tanto en su obra que me hace pensar en uno de mis libros favoritos, *Fragmentos de un discurso amoroso*, de Roland Barthes. Con un desfile casi interminable de términos, describe cómo el estado de ensueño amoroso consume el lenguaje, lo que crea un vacío totalizador. “Intentar escribir el amor es confrontar el fango del lenguaje: esa región de histeria donde el lenguaje es al mismo tiempo *demasiado* y *demasiado poco*, excesivo... y empobrecido”, escribe Barthes.⁴ Ustedes entendieron que amar es crear significado en todas partes. Es también perder significado, descubrir el sinsentido, acoger la reversibilidad. No es una utopía, solo un pequeño horizonte cotidiano de posibilidad.

Una mañana del pasado junio, pasé caminando junto a una pareja que se estaba despidiendo afuera de la Autoridad Portuaria. Ambos eran ciegos, y en lugar de la típica despedida amorosa que hemos aprendido a representar, tocaban lentamente con sus manos el rostro del otro. Los dedos rozaban las cejas, caían hasta los labios, se deslizaban hacia un lado hasta alcanzar las orejas. Fue una de las cosas más hermosas que he visto. Me di cuenta de que en ese momento existía el proyecto entero de ustedes dos. Sus juegos de palabras, sus investigaciones fenomenológicas de la vida mediante diagramas, su sentido del humor, su firme convicción de que los humanos podríamos vencer la muerte: todo eso nació de momentos privados a los que no tengo acceso. Su arte es el residuo de estos momentos. Quizá el amor es el único proyecto de destino reversible que tenemos. ¿Qué otra respuesta existe para la incomprensible brevedad de la existencia?

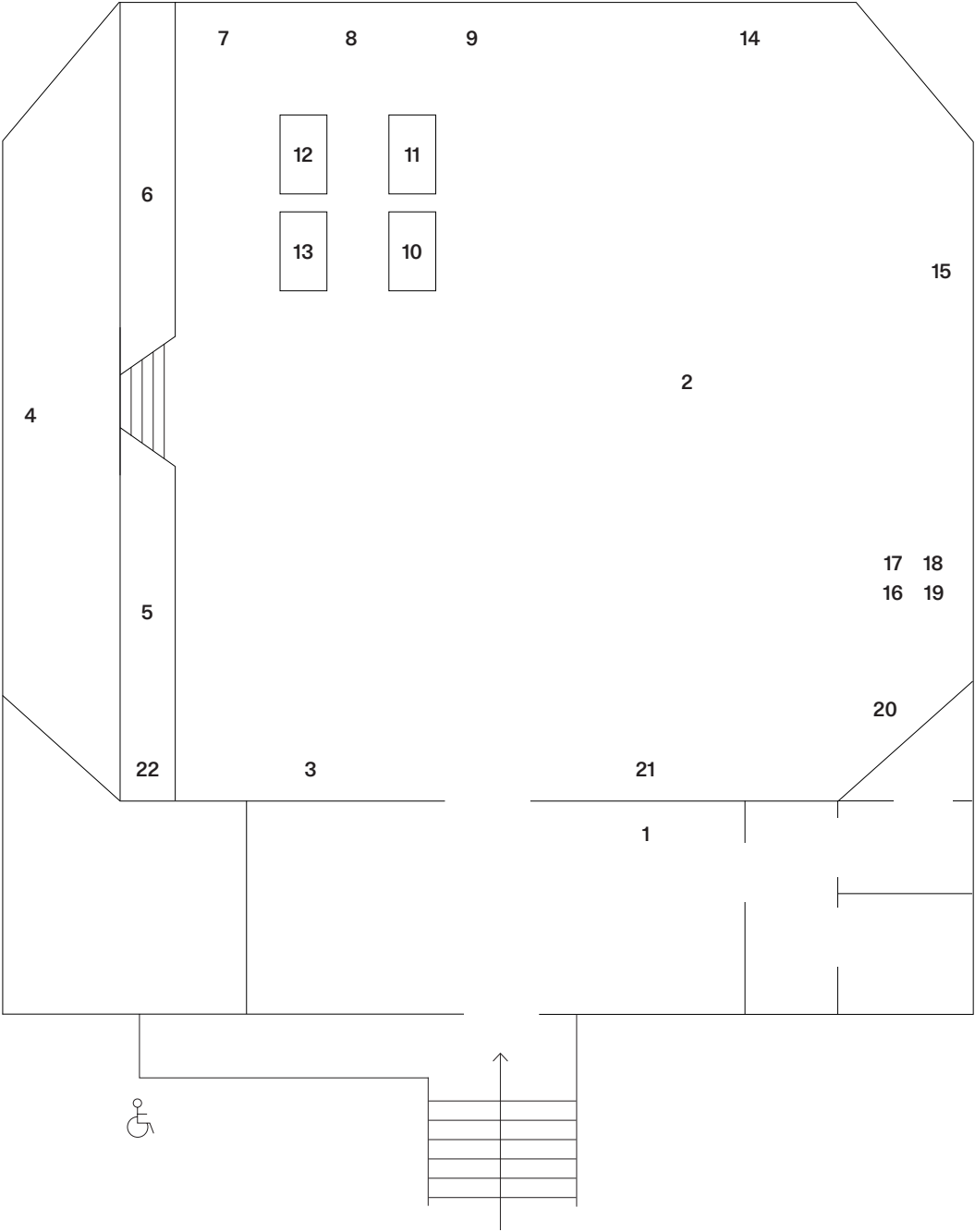
Suya, al modo del *destino reversible*,
Noa Wesley

1. A todos los huéspedes del complejo *Reversible Destiny Lofts—Mitaka* (*En Memoria de Helen Keller*) se les proporcionan las “Instrucciones de uso,” un conjunto de treinta y una tarjetas con instrucciones escritas por Arakawa y Gins como guía para los habitantes.
2. Sigmund Freud, “Inhibitions, Symptoms and Anxiety,” en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volumen XX (1925–1926)* (Hogarth Press, 1959), 98.
3. Madeline Gins escribió esta frase para describir los objetivos de la serie colaborativa de pinturas creadas por ella y Arakawa, *El mecanismo del significado*, en “Hacia contextos no ficticios para la ficción,” s. f. Se puede encontrar una copia legible de este manuscrito en la exposición.
4. Roland Barthes, *A Lover’s Discourse: Fragments*, traducción al inglés de Richard Howard (Farrar, Straus and Giroux, Inc., 1978), 99.

Entre con precaución

Esta exposición incluye estructuras interactivas: un espacio cerrado tenuemente iluminado con un piso desigual y esquinas agudas, una rampa muy inclinada con superficie resbaladiza y una plataforma elevada sin barandales. Usted es responsable de evaluar su propio riesgo y el de todo menor de edad a su cuidado antes de proceder. Por favor entre con precaución y siga todas las señalizaciones e instrucciones del personal.

Vestíbulo y Galería Norte



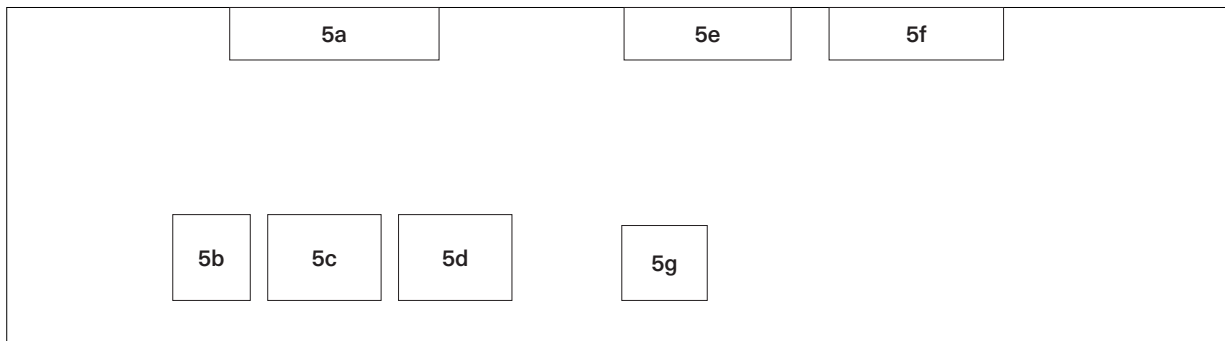
1. Arakawa y Madeline Gins
De El mecanismo del significado (Presentación de zonas ambiguas de un limón), 1971
Acrílico y rotulador sobre tela
Cortesía de la Fundación Destino Reversible, Nueva York, y La Galería Castelli, Nueva York

“El significado”, escriben Arakawa y Madeline Gins, “podría ser considerado como el deseo de analizar algo (cualquier cosa) detenidamente; la voluntad de encontrarle sentido a la confusión constante de no saber bien; el reconocimiento del sinsentido”. Esta búsqueda expansiva del significado fue el incentivo de su más larga colaboración, *El mecanismo del significado* (1963/71, 1978, 1988, 1996), un conjunto de ochenta cuadros que iniciaron poco después de conocerse. Este cuadro está relacionado con uno de los diecinueve capítulos que estructuraban el proyecto, *Presentación de zonas ambiguas*, y muestra, con su ludismo característico, cuán difícil resulta decir lo que es un limón realmente.
2. Arakawa y Madeline Gins
Sitio ubicuo X, 1987–91/2026
Técnica mixta

Para finales de la década de 1980, Arakawa y Madeline Gins empezaron a trabajar en espacios tridimensionales con instalaciones que activan una intensa interacción de los sentidos. Al igual que las estructuras permanentes que les seguirían, sus instalaciones están concebidas como un desafío constante de “la actitud de buscar el confort ciegamente”. Esta instalación, construida para una retrospectiva de la obra de Arakawa en Japón (*La construcción del perceptor*, 1991), comparte muchas características con los proyectos arquitectónicos del dúo, incluidos los colores brillantes y el terreno desigual. En un cartel para *Sitio ubicuo X*, Arakawa y Gins indican que, al recorrer la instalación, “la formación del espaciotiempo está tan cerca que casi puedes olerla”.
3. Arakawa
Espejo de infante núm. 2, 1988–89
Acrílico y lápiz sobre tela con paneles de técnica mixta montados en una rampa
Cortesía de la Fundación Destino Reversible, Nueva York, y La Galería Castelli, Nueva York
4. Arakawa
Cumpleaños del nombre (una pareja), 1967
Óleo, acrílico y lápiz sobre tela
Cortesía de la Fundación Destino Reversible, Nueva York, y La Galería Castelli, Nueva York
7. Arakawa
Míralo, 1968–69
Emulsión fotográfica, acrílico y rotulador sobre lino
Cortesía de la Fundación Destino Reversible, Nueva York, y La Galería Castelli, Nueva York
8. Arakawa
Los vasos comunicantes, 1964–65
Óleo, acrílico, rotulador, lápiz, lápiz de color y lámina plástica sobre tela
Cortesía de la Fundación Destino Reversible, Nueva York, y La Galería Castelli, Nueva York
9. Arakawa
Explosión núm. 2, 1968
Acrílico sobre tela
Cortesía de la Fundación Destino Reversible, Nueva York, y La Galería Castelli, Nueva York
14. Arakawa y Madeline Gins
Estudio para zonas de aterrizaje perceptuales (I), c. década de 1980
Acrílico y lápiz sobre papel

Arakawa y Madeline Gins creían que Helen Keller, quien se convirtió en miembro de Arts and Letters en 1933, era un paradigma de lo que debía ser una artista; como persona sordociega, Keller tenía que despertar todos los días y rehacer el mundo. “[Tenía] que crear la habitación, sus zapatos, su todo”, dijo Gins en una ocasión. En este dibujo, la silueta de la figura de Keller muestra la forma en que una zona de aterrizaje actúa sobre el cuerpo, de manera que “el yo renace constantemente”. La notación a modo de ecuación de este proceso refleja poemas que Gins
- escribió a finales de la década de 1960: solo un ejemplo de la aseveración de Gins de que “la poesía es la base de todo pensamiento filosófico y de toda posibilidad de construir vida en cualesquiera condiciones”.
15. Arakawa y Madeline Gins
Dibujo para contenedor de percepción (Museo del lugar), 1984
Acrílico, lápiz y lápiz de color sobre papel
16. Arakawa y Madeline Gins
Válvula pantalla, 1985–87
Grafito sobre papel
17. Arakawa y Madeline Gins
Válvula pantalla, 1985–87
Grafito y acrílico sobre papel
18. Arakawa y Madeline Gins
Válvula pantalla, 1985–87
Grafito y lápiz de color sobre papel
19. Arakawa y Madeline Gins
Válvula pantalla, 1985–87
Grafito y rotulador plateado sobre papel
20. Arakawa
Por qué no (una serenata de ecología escatológica), 1969
Película de 16mm transferida a video digital, sonido; 110 minutos
Escrita y dirigida por Arakawa
Narración de Madeline Gins
Música de Toshi Ichiyanagi
21. Arakawa
¡NO! Dice la habitación, 1972
Acrílico, rotulador y lápiz sobre tela
Cortesía de la Fundación Destino Reversible, Nueva York, y La Galería Castelli, Nueva York
22. Madeline Gins
“Hacia contextos no ficticios para la ficción”, s. f.
Facsimil

Plataforma (izquierda)



5a. Arakawa

Radiografía de un diagrama, 1969
Serigrafía sobre mylar, prueba del artista

5g. Arakawa y Madeline Gins frente

a *Cumpleaños del nombre*
(*una pareja*), s. f.
Fotografía en blanco y negro

5b. Madeline Gins

Lluvia de palabras (o una introducción discursiva a las investigaciones filosóficas de G,R,E,T,A, G,A,R,B,O, dice), novela publicada por Grossman Publishers, Nueva York, edición inglesa, 1969
Libro de pasta dura
Colección de Alan Cravitz y Shashi Caudill, Chicago

5c. Madeline Gins

Lluvia de palabras (o una introducción discursiva a las investigaciones filosóficas de G,R,E,T,A, G,A,R,B,O, dice), novela publicada por Grossman Publishers, Nueva York, edición inglesa, 1969
Libro de pasta dura

5d. Arakawa

Miralo, 1968
Tinta, pluma y *collage* sobre papel

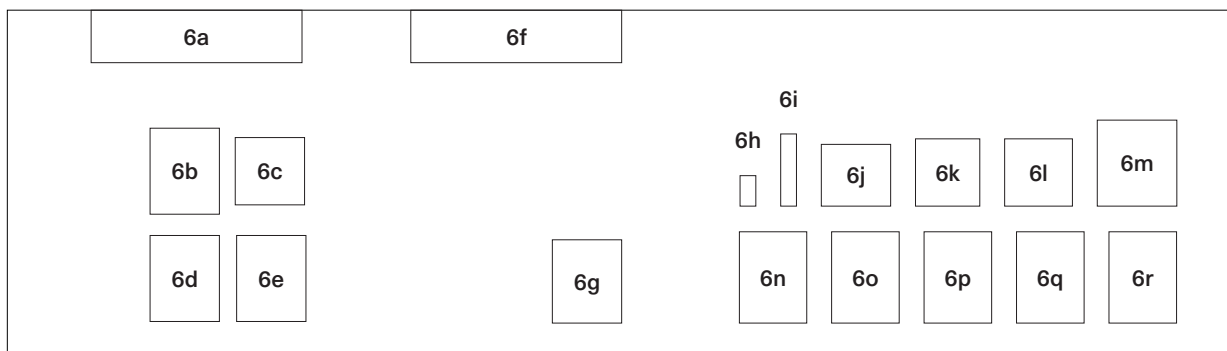
5e. Arakawa y Madeline Gins

Cartel para la exposición *Arakawa: presencia o la tercera persona* en la Galería Dwan, 1967
Litografía *offset*

5f. Arakawa

Receta (pruébala), 1968
Serigrafía a color sobre papel

Plataforma (derecha)



6a. Arakawa y Madeline Gins
Dibujo para puente de Destino Reversible, 1989
 Lápiz y collage sobre papel vitela

6b. Retrato de Arakawa y Madeline Gins sentados ante un escritorio en el nro. 124 de la calle West Houston con *Destino reversible: Arakawa/Gins* (1997), 2000. Foto: Dimitris Yeros
 Fotografía en blanco y negro

6c. Retrato de Arakawa y Madeline Gins frente a carteles y sombreros colgando en el nro. 124 de la calle West Houston, 1984. Foto: Hans Namuth
 Fotografía a color

6d. Madeline Gins
 Poema sin publicar para "Destino reversible", c. década de 1990
 Tinta sobre papel

6e. Madeline Gins
 Página de manuscrito sin publicar, *Vivos para siempre, no es si, sino cuándo*, 2013
 Tinta sobre papel

6f. Arakawa
Sin título (para Madeline Gins), 1967
 Óleo sobre espejo

6g. Madeline Gins
 "Poema de cumpleaños para Arakawa", s. f.
 Pluma sobre papel

6h. Imagen de cabina fotográfica de Madeline Gins y Arakawa, c. década de 1960
 Fotografía de cabina fotográfica en blanco y negro

6i. Tira de cabina fotográfica de Madeline Gins y Arakawa, s. f.
 Fotografías de cabina fotográfica en blanco y negro

6j. Arakawa y Madeline Gins sentados a la mesa en el nro. 124 de la calle West Houston, s. f.
 Fotografía en blanco y negro

6k. Madeline Gins caminando en el nro. 124 de la calle West Houston con un recorte de Arakawa, s. f. Foto: Terrance McCrary
 Fotografía en blanco y negro

6l. Madeline Gins y Arakawa en un templo en Kioto, 1979
 Fotografía en blanco y negro

6m. Madeline Gins y Arakawa frente al cartel $A + B = C$, s. f.
 Fotografía en blanco y negro

6n. Madeline Gins
 "Sin título", s. f.
 Tinta y pluma de tinta plateada sobre papel

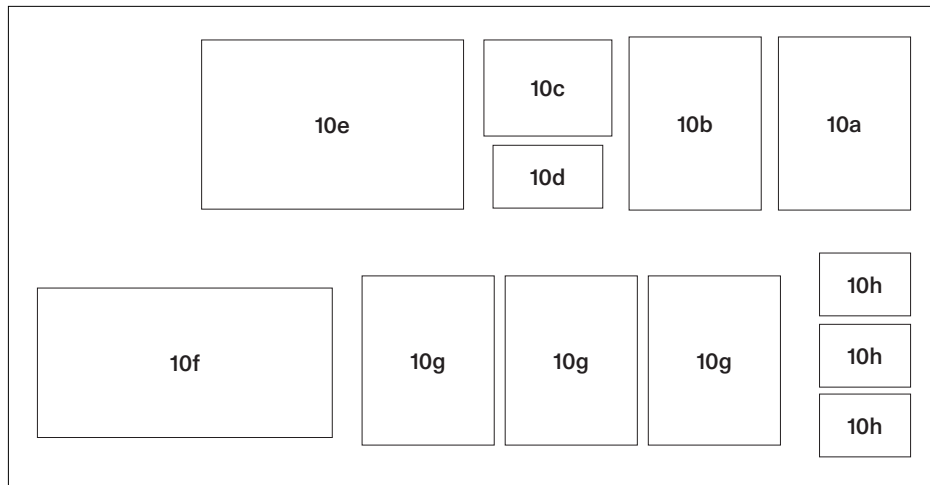
6o. Arakawa o Madeline Gins
 "Nota para Madeline", s. f.
 Tinta sobre papel

6p. Madeline Gins
 "Cómo te amo", s. f.
 Tinta sobre papel

6q. Madeline Gins
 "Para Arakawa", s. f.
 Tinta sobre papel

6r. Madeline Gins
 "La expresión de la ira", s. f.
 Tinta sobre papel

ERROR



En algún momento después de que Arakawa terminara el filme de 1969 *Por qué no (una serenata de ecología escatológica)*, una colaboración temprana con Madeline Gins, escribió un texto a modo de manifiesto titulado “Sobre todo y el cine: por qué no”. El texto, que es una reflexión sobre su obra, su recepción y la función del artista, inicia de manera provocadora declarando que “la historia es un error”. Su respuesta a esta declaración no es exactamente corregir el error de la historia, sino utilizar el arte para imaginar una sociedad que “empieza a tener sentido (o un sinsentido deliberado) [en la que] encajaré en todas partes, y todos encajarán en el arte”. Continúa: “Por qué no intentarlo. Por qué no intentarlo todo”. El filme, inquietante y erótico, que se desarrolla en el departamento de la pareja en Nueva York, es solo un ejemplo de lo que “por qué no” podría ser: un estudio sobre la muerte o el fin de todas las cosas.

La palabra *error* apareció como un motivo en la pintura de Arakawa ya desde 1965, y seguiría siendo utilizada a lo largo de su obra. En el anuncio de su exposición de 1969 en la Galería Dwan en Nueva York, se refiere a todos sus cuadros como “errores a la venta”. Durante esa muestra, un grupo de alumnos de la Universidad de Rutgers se robó un cuadro que llevaba la leyenda “DE SER POSIBLE, RÓBENSE CUALQUIERA DE ESTOS DIBUJOS, INCLUIDA ESTA FRASE”. Aunque Arakawa nunca imaginó que, en efecto, el cuadro sería robado, estos “colaboradores accidentales” (es decir, errados) le añadieron significado a la obra, justo en la forma en que Arakawa

y Gins creían que lo haría cualquier “error”. Gins practicó esto en su poesía, utilizando una “X” o tachando palabras para dejar un residuo visible del error en la página. Como Gins y Arakawa sabían muy bien, nuestras vidas están llenas de errores. Un error, al ponerlo de manifiesto, revela nuestro proceso de pensamiento. Crear un “error” en el arte era para ellos una forma de intentarlo todo.

10a. Arakawa y Madeline Gins
Guion para la película no terminada, *El gran error*, c. década de 1970
Material impreso

10b. Madeline Gins
“Secreto”, s. f.
Tinta sobre papel

10c. Tarjeta de invitación para la exposición de Arakawa en la Galería van de Loo, Múnich, 1972
Material impreso

10d. Arakawa y Madeline Gins frente a *Esculpir* (1971), s. f.
Fotografía en blanco y negro

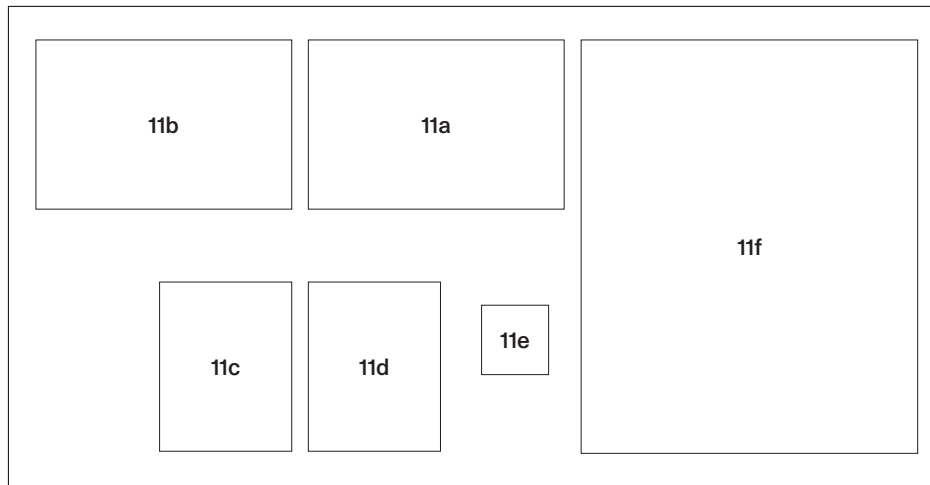
10e. Kathe Gregory, Marilyn Landis, Russel F. Lewis, David Crane y Scott R. Kahn
Stolen (Robado), libro de artista publicado por Color Lithographers, Galería Dwan y Multiples, Inc., Nueva York, 1970
Libro de tapa blanda

10f. Arakawa y Madeline Gins
El mecanismo del significado (obra en curso, 1963/1971), libro de artista publicado por Bruckmann Verlag, Múnich, edición especial, 1971
Libro de pasta dura

10g. Arakawa
“Sobre todo y el cine: por qué no”, s. f.
Tres páginas de manuscrito mecanografiado

10h. Fotogramas de *Por qué no (una serenata de ecología escatológica)*, c. 1969
Tres fotografías en blanco y negro

OBRAS CALLEJERAS



En 1969, un grupo de artistas y poetas en Nueva York —cuyos miembros principales eran Vito Acconci, Scott Burton, Eduardo Costa, Bernadette Mayer, John Perreault, Marjorie Strider y Hannah Weiner— se reunieron para escenificar acciones en la calle. Hubo cinco ediciones de *Obras callejeras*, con un extenso elenco de participantes que convenían en que, como dijera Perreault, “la calle podía ser tanto el contexto como el contenido de un arte que era efímero, desmaterializado, y de no fácil comercialización”. Muchas de las acciones eran de lo más cotidianas: Hannah Weiner esperaba para conocer a Hannah Weiner, una psicoterapeuta que había encontrado en el directorio telefónico; Acconci elegía en la calle a una persona al azar y la seguía hasta que entraba a un edificio (*Following Piece*, o *Pieza que sigue* [1969]); Anne Waldman patinaba por la Quinta Avenida repartiendo poemas; Burton se vestía como mujer y nadie se daba cuenta; Lil Picard les invitaba una cerveza a algunas personas en un bar.

La mayoría de las *Obras callejeras* no se documentaron. El mejor registro de estos eventos puede encontrarse en un suplemento de un número de *0 to 9*, una publicación creada por Mayer y Acconci para la colisión del minimalismo, el arte conceptual y la poesía. El suplemento incluye documentación de uno de los diagramas de una casa de Arakawa, pintado sobre una lámina plástica y colocado en la calle, y la solicitud con espacios en blanco para rellenar de Madeline Gins para su *Novela de grupo*, que describe como “una exploración de la naturaleza de la consciencia”.

Los registros indican que Arakawa participó en las cinco *Obras callejeras*, y Gins en al menos dos, aunque las descripciones de lo que se planeaba y lo que realmente sucedió siguen siendo confusas. Por ejemplo, Arakawa planeaba crear una réplica del edificio Empire State para *Obras callejeras IV*. Sin embargo, el reporte de Perreault sobre este evento describe una acción que la pareja escenificó desde un auto estacionado: atraían a señas a los transeúntes para darles pañuelos blancos doblados.

11a. Documentación de la *performance* de Arakawa para *Obras callejeras* en “*Street Works Supplement*”, *0 to 9*, núm. 6, editado por Vito Acconci y Bernadette Mayer, 1969
Folleto mimeografiado encuadrado a grapa
Colección de Alan Cravitz y Shashi Caudill, Chicago

11b. Documentación de la *performance* *Novela de grupo* de Madeline Gins para *Obras callejeras*, en “*Street Works Supplement*”, *0 to 9*, nro. 6, editado por Vito Acconci y Bernadette Mayer, 1969
Dos páginas fotocopiadas, facsímil
Con permiso del patrimonio de John Perreault

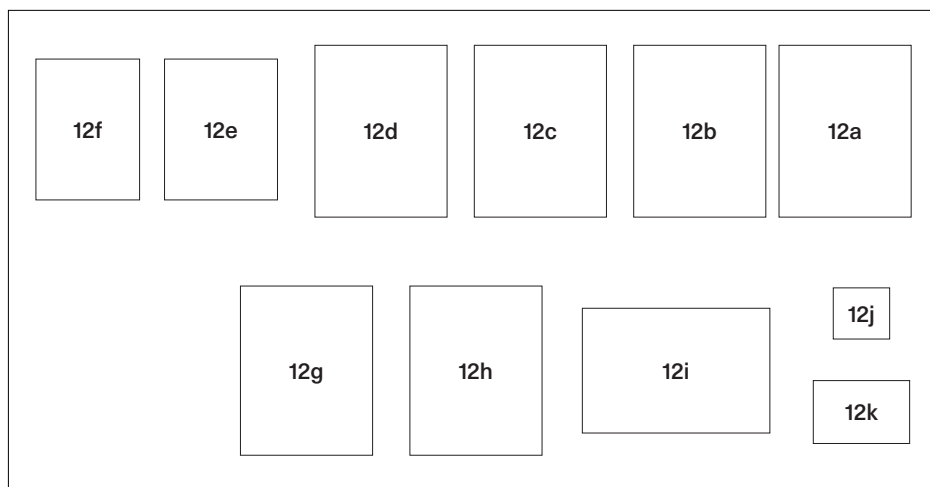
11c. Volante para *Obras callejeras I*, dirigido a La Monte Young, 1969
Material impreso
Colección de Alan Cravitz y Shashi Caudill, Chicago

11d. Comunicado de prensa para *Obras callejeras IV* con “Una declaración de los coordinadores” de Hannah Weiner, Marjorie Strider y John Perreault, 1969
Material impreso
Colección de Alan Cravitz y Shashi Caudill, Chicago

11e. Arakawa y Madeline Gins
Material de *performance* para *Obras callejeras IV*, 1969
Pañuelo, copia de exhibición

11f. Cartel para *Obras callejeras IV*, 1969
Material impreso
Colección de Alan Cravitz y Shashi Caudill, Chicago

EN BLANCO



A Arakawa y Madeline Gins les gustaba “dejar espacios en blanco” en sus proyectos. Era un modo de trabajo que invitaba a la participación. Empezaron a utilizar el término *En blanco* a finales de la década de 1960, aunque intentos de representar sus características de vacío e incompletitud aparecieron aún antes, como en los poemas de Gins en que había que llenar los espacios en blanco, o la declaración telegrafiada de Arakawa sobre la naturaleza abierta de sus cuadros.

Para 1977, el dúo había transformado *En blanco* en una teoría de la consciencia. Ese año, la pareja publicó “Propiedades de *En blanco*” en un número de la revista francesa de arte y literatura *Derrière le Miroir* dedicada a un conjunto de cuadros de *En blanco* de Arakawa. Su texto, dominado por una serie de citas de filósofos, escritores y científicos, define a *En blanco* como “una estación para nuestros sentidos”. Ni un vacío ni una *tabula rasa*, “[*En blanco*] es lo que llena el vacío”, un proceso, nos dicen, análogo a la formación del sujeto. La contraportada de la revista exhibe un dibujo gráfico de Arakawa que diagrama su convicción, compartida por Gins, de que, en *En blanco*, la inacción del autoconocimiento surge de una combinación de “sentimiento y pensamiento”. Las flechas que avanzan por los contornos superpuestos de un corazón y un cerebro ilustran una cita del filósofo alemán Hermann Lotze: “(Las almas individuales) están dotadas de la extraña capacidad, que ningún conocimiento puede explicar mejor, de sentirse y conocerse a sí mismas como centros activos

de una vida que sale de ellas”. Eso es *En blanco*. Eso es la existencia.

Estas filosofías de *En blanco* influyeron en la arquitectura de destino reversible de la pareja. Sostenían que lugares de dislocación y de sorpresa podían permitirles a los seres humanos cobrar consciencia de ese espacio en blanco, o la indefinición del ser. Para Gins, *En blanco* se convirtió también en una forma experimental de biografía ficcionalizada en la que el sujeto ya no era unitario ni coherente, como en “Breve autobiografía de un ser inexistente”, un texto incluido en su libro *¿Lo que dirá y hará el presidente!!* (1984), y en *Helen Keller o Arakawa* (1994).

12a. Arakawa

Contraportada de *Arakawa: Derrière Le Miroir*, núm. 223, publicado por la Galería Maeght, París, 1977
Libro de tapa blanda

12b. Arakawa y Madeline Gins

“Propiedades de *En blanco*”, en *Arakawa: Derrière Le Miroir*, núm. 223, publicado por la Galería Maeght, París, 1977
Libro de tapa blanda

12c. Arakawa y Madeline Gins

Página del texto sobre “En blanco”, s. f.
Pluma sobre papel

12d. Arakawa y Madeline Gins

Texto sobre “En blanco”, s. f.
Tinta sobre papel

12e. Madeline Gins

Helen Keller o Arakawa, novela publicada por Burning Books, Santa Fe, edición inglesa, 1994
Libro de pasta dura

12f. Madeline Gins

Helen Keller o Arakawa, novela publicada por Shinshokan, Tokio, edición japonesa, 2010
Libro de pasta dura

12g. Madeline Gins

Poema que inicia con “*Only on paper like this do...*” (“Solo en papel como este...”), s. f.
Tinta sobre papel

12h. Madeline Gins

“CUALQUIER COSA EN ESPECÍFICO”, 1968
Tinta sobre papel

12i. Madeline Gins

“Breve autobiografía de un ser inexistente”, en *¿Lo que dirá y hará el presidente!!*, libro publicado por Station Hill Press, Nueva York, 1984
Libro de pasta dura

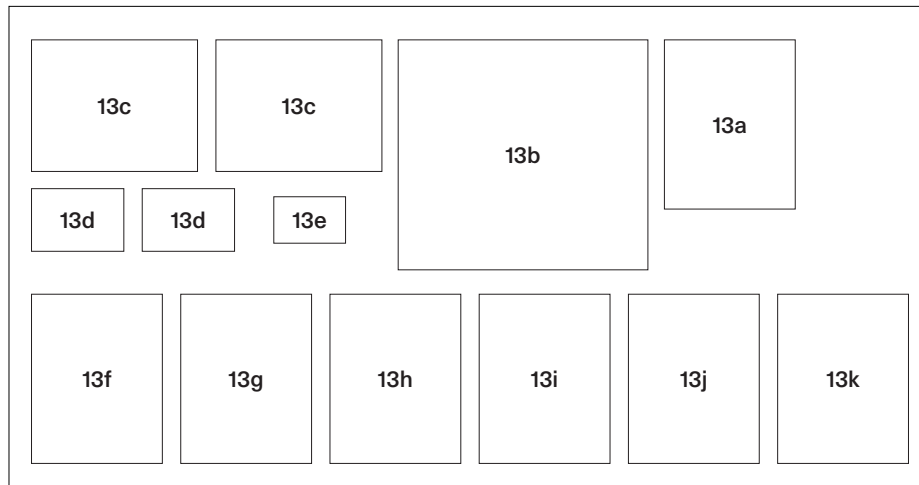
12j. Madeline Gins

Tarjetas de identidad internacional, c. octubre 2001
Material impreso

12k. Tarjeta de invitación para Arakawa

en la Galería Schmela, Düsseldorf, 1964
Material impreso

CLEAVE



Mucha de la poesía de Madeline Gins tiene una forma curiosa de hacer que las palabras se desmoronen al juntarlas. Tomemos, por ejemplo, “*CREASE GREASE*” (grasa de surco), uno de sus poemas de listas, en los que frases como “*NIBBLED REFLECTIONS*” (reflejos, o reflexiones, mordisqueados) y “*REVERSED SWALLOW*” (trago, o golondrina, invertido) unen dos palabras de maneras un tanto disparatadas para producir una imagen o sensación física sorprendente. Este enfoque moldea el extenso uso que Arakawa y Gins hacen del término inglés *cleave*, que se convirtió en un concepto clave en buena parte de su obra, incluido *El mecanismo del significado* y sus proyectos arquitectónicos. Adoptaron este término porque es un autoantónimo, una palabra que contiene dos significados opuestos [y de la que no hay equivalente en español en su doble acepción]; significa a la vez “separar o dividir” y “adherirse o aferrarse”. Cuando leemos la poesía de Gins o miramos los cuadros contradictorios de Arakawa, encontramos *cleave* en acción. Parecían querer forjar el mundo entero como un autoantónimo, como si el acto mismo de vivir pudiera convertirse en una palabra con dos significados.

En 2008 terminaron su *Casa bioscleave* (*villa para prolongar la vida*), un edificio residencial ubicado en East Hampton, Nueva York, y uno de los seis proyectos arquitectónicos que construyeron en los Estados Unidos y en Japón. Como lo anuncia su jugueteón comunicado de prensa, la casa estaba pensada para provocar un “*cleaving* ubicuo e incesante en una enorme cantidad de escalas

de acción”. El nombre de la casa hace uso de un nuevo término en inglés, *bioscleave* (de nuevo sin equivalente en español), que introdujeron en su libro *Cuerpo arquitectónico* (2002) para describir un entorno estructurado mediante vacilación y reinención perpetuas. Para revertir el envejecimiento por medio de la arquitectura, hicieron del juego de palabras un procedimiento físico. Sus edificios e instalaciones están hechos para que todo el cuerpo se mueva con ligereza y reconozca el doble sentido. Por eso sus construcciones parecen áreas de juego: vivir para siempre, igual que hacer chocar las palabras, es un juego de niños.

13a. Madeline Gins
“*Cleaving*”, s. f.
Tinta sobre papel

13b. Arakawa y Madeline Gins
Sin título, s. f.
Veinticuatro tarjetas mnemotécnicas con texto mecanografiado, de un juego de cuarenta y dos

13c. Comunicado de prensa y materiales de promoción para *Casa bioscleave* (*villa para prolongar la vida*), 2008
Dos páginas impresas

13d. Tarjetas postales con reproducciones de *Casa bioscleave* (*villa para prolongar la vida*), 1999
Material impreso

13e. Tarjeta de presentación de Madeline Gins para la Fundación Destino Reversible, c. décadas de 1990/2000
Material impreso

13f. Madeline Gins
Poema que inicia con “*AFFECT IS ALWAYS IN BLUE...*” (“El afecto es siempre azul...”), s. f.
Tinta sobre papel

13g. Arakawa
Es como Ello, s. f.
Pluma sobre papel

13h. Madeline Gins
“Buenas tardes, Poética”, s. f.
Tinta y pluma sobre papel

13i. Madeline Gins
“*CREASE GREASE*” (grasa de surco), s. f.
Tinta sobre papel

13j. Madeline Gins
“EL EMPUJE GEOMÉTRICO”, s. f.
Tinta sobre papel

13k. Madeline Gins
“*TO CLEAVE*– PENSAR– NOMBRAR”, s. f.
Tinta y pluma sobre papel

A menos que se indique lo contrario, todas las obras son cortesía de la Fundación Destino Reversible, Nueva York.

Arakawa (n. 1936, Nagoya, Japón; m. 2010, Nueva York, NY) empezó a dibujar de niño después de que su vecina, una artista que estaba casada con un doctor, le dijera que era esencial para su sueño de convertirse en médico. Estos estudios tempranos le permitieron a Arakawa mudarse a Tokio a mediados de la década de 1950 para un breve paso por la escuela de arte. Tras abandonarla, se convirtió en un participante clave de la vanguardia japonesa, incluido el colectivo de arte políticamente radical conocido como los Organizadores Neodadá, que montaban exposiciones, *performances* y protestas. En ese medio alcanzó prominencia con sus esculturas *Kan'oke* en forma de ataúd, obras que tuvieron un fuerte impacto en el Japón post-Hiroshima. Por esta época, Arakawa decidió que viviría para siempre, y el destacado poeta y crítico de arte Shūzō Takiguchi lo animó a mudarse a Nueva York para que conociera a Marcel Duchamp y debatiera sus ideas. Arakawa llegó a Nueva York en 1961 con poco dinero, un libro de poesía de Stéphane Mallarmé y el número telefónico de Duchamp. Con la amistad de este último, pronto se vio inmerso en la vanguardia neoyorquina y empezó a exhibir sus “pinturas diagrama” en la Galería Schmela en Düsseldorf y la Galería Dwan en Los Ángeles y Nueva York. En 1962 conoció a Madeline Gins en la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn, y empezaron una relación personal y creativa de por vida. Arakawa expuso paneles de *El mecanismo del significado* (1963–71, 1978, 1988, 1996), un vasto conjunto de pinturas que empezó a desarrollar con Gins poco después de que se conocieran, en el pabellón japonés de la Bienal de Venecia (1970) y en Documenta 6 (1977), entre otras exposiciones. En la década de 1980, Arakawa y Gins volvieron su atención hacia la arquitectura, y sus cuadros adquirieron un carácter crecientemente ecológico, con componentes de suelo que exigían del espectador una participación con todo el cuerpo. En las décadas restantes de su vida, se dedicó a la “arquitectura procedimental” y trabajó con Gins para completar seis sitios permanentes en Japón y los Estados Unidos en los que uno podía “aprender cómo no morir”.

Madeline Gins (n. 1941, Nueva York, NY; m. 2014, Nueva York, NY) creció en un pequeño pueblo en Long Island, moldeado por la afluencia de familias jóvenes que llegaron ahí tras la Segunda Guerra Mundial. A los dieciocho años se mudó a la Ciudad de Nueva York para asistir a Barnard College, donde estudió arte y religión de Asia oriental y terminó una tesis sobre el concepto budista de *śūnyatā*, o vacío. En 1962 conoció a Arakawa en la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn, y empezaron una relación personal y creativa de por vida. Su colaboración empezó con *El mecanismo del significado* (1963–71, 1978, 1988, 1996), aunque durante su primera década juntos también crearon filmes y *performances*. En 1969, Gins publicó *Lluvia de palabras (o una introducción discursiva a las investigaciones filosóficas de G,R,E,T,A, G,A,R,B,O, dice)*, una novela experimental en la que una mujer sin nombre se sienta a leer un manuscrito en el departamento de una amistad. Luego publicó otros dos libros experimentales: *¡¡Lo que dirá y hará el presidente!!* (1984) y *Helen Keller o Arakawa* (1994), que evidenciaban su idea de que un ensayo podía ser ficción y la ficción podía ser poesía. En la década de 1980, el enfoque de Gins y Arakawa giró hacia la arquitectura, y la escritura de Gins se volvió más filosófica a medida que el dúo desarrollaba su teoría de “arquitectura procedimental”. Muchas de las colaboraciones de Gins con Arakawa se presentaron bajo el nombre de su esposo, y su primera exposición en coautoría tuvo lugar en la Galería Ronald Feldman en Nueva York, donde crearon una instalación laberíntica que los visitantes recorrerían en total oscuridad (*Dios tartamudo*, 1990). Gins creó junto con Arakawa seis sitios arquitectónicos permanentes en Japón y los Estados Unidos en los que se podía “aprender cómo no morir”. Tras la muerte de Arakawa, Gins siguió comprometida con el proyecto de ambos, Destino Reversible, y terminó el manuscrito sin publicar *Vivos para siempre, no es si, sino cuándo* y una instalación en Dover Street Market en Nueva York (*Escaladora biotopológica con malabares de escalas*, 2013).

La curaduría de *El salto poético* es de Noa Wesley, asistente de curaduría.

La Galería Castelli ha proporcionado apoyo para esta exposición. Un agradecimiento especial a la Fundación Destino Reversible.

Patrick Collins ofrece un importante apoyo para exposiciones contemporáneas en Arts and Letters.

Las exposiciones de Arts and Letters también son posibles gracias al Fondo Childe Hassam, el Fondo Eugene Speicher, el Fondo Huntington para Exposiciones y Museos, la Fundación Wolf Kahn y miembros de Arts and Letters.

Comité de Exposiciones de Arts and Letters: Mel Chin, Charles Gaines, Ann Hamilton, Joan Jonas y Amy Sillman

Investigación curatorial: Theodora Bocanegra Lang, asistente de investigación curatorial

Apoyo adicional: Mike Curran, asistente de curaduría; Lekha Jandhyala, becaria de curaduría

Producción de la exposición: Rich Alberico, Omni-Technica; Craig Kath, Studio Multi; Julian Gilbert-Davis, jefe de producción; Pat Bannon, Roman Cochet, Stefan Cvitanic, Patrick Delaney, Justin Joseph, Paul Kerin, Conor Landenberger, Zach Neigot, Noah Rubertone, producción especializada; Cody Boyce, Lora Gettelfinger, Alex Kluchman, Martha Moszczynski, Amy Ritter y Thiago Szmrecsanyi, preparadores; Max Gaan y Eloise Seda, asistentes de producción

Apoyo adicional de producción: Jackson Beyda y Connor Stankard

Agradecimiento especial a Momoyo Homma, ST Luk, Chaeun Lee, Julie Rodgers, Kathryn Dennett y Emiko Inoue de la Fundación Destino Reversible por su asesoría y colaboración. Gracias también a Charles Bernstein, Paul Chan, Michael Govan, Lucy Ives, Renee Gladman y Charlotte Youkilis por charlar conmigo sobre Arakawa y Madeline Gins durante la preparación de esta exposición.

Servicio al visitante: Kasie Kirkland, coordinadora de servicio al visitante y eventos; Sjournee Cornelius-Quaidoo, Chris Cortez, Benjamin DeLaCour, Amalia Ferrer-Quinones, Max Gaan, Fin Handel, Niamh Henchy, Malchijah Hoskins, Eva Kocher, Carl Lewandowski, Rachel Pearson, Eloise Seda, Bryce Shirley, Jordan White y Merewyn Wirth, asistentes de galería

Edición de Elizabeth Gumpert

Traducción de Adriana Díaz Enciso, The Art of Translation
Corrección en inglés realizada por Liz Janoff y Tyler Considine, Arts Editing Services

Corrección en español realizada por Zinnia M. Cintrón-Marrero
Diseño de Studio Mathias Clottu

American Academy of Arts and Letters
633 West 155 Street
New York, NY 10032
artsandletters.org