

Opplevelsens materialitet

Institusjonskritikk, opplevelsesøkonomi og muntlig tradering
i Tino Sehgal's kunstnerskap

Ruth Hege Halstensen

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder Ina Blom

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo våren 2009

Forord

Jeg har forsøkt å finne materielle spor hos kunstneren som hevder at han ikke har dem. Det kan fremstå ut som et umulig prosjekt å fordype seg i en kunstner uten hjelpemidler i form av reproduksjon og dokumentasjon; kilder som en kunsthistoriker tar for gitt hos en etablert kunstner. Det har ført meg på reiser til Stockholm, Milano og New York for å oppleve kunstverkene hans, som igjen har plassert meg i situasjoner og samtaler med mennesker jeg ellers ikke hadde møtt. Så til tross for den til tider kompliserte forskningsmetoden hans kunst fordret, vil jeg takke Tino Sehgal for å ha gjort skriveperioden min høsten 2008 og våren 2009 minneverdig.

Jeg vil også takke fagkoordinator Sissel Lillebostad og kuratorkullet 2006-2008 ved Kunsthøgskolen i Bergen for seminarene og diskusjonene vi hadde. Det var temaene, teoriene og ikke minst våre gjesteforelesere som gav meg et nytt blikk på kunsthistorie, og som inspirerte meg til å skrive en master innen faget.

Ellers vil jeg rette en stor takk til min veileder Ina Blom. Hun har utfordret mine utkast underveis med nye teoretiske supplementer, og veiledet meg til de mest interessante innfallsvinklene til materialet. Takk til Flavio Del Monte ved Fondazione Nicola Trussardi i Milano og Heidi Ballet ved Galerie Jan Mot i Brussel for å ha bistått meg med informasjon tilknyttet Sehgals praksis. Takk til Beate Ravn Øhlckers og Erlend Hammer for deres gode gjennomlesninger. Sist, men ikke minst, en stor takk til Robert Johansson for all inspirasjon, innspill og oppmuntring underveis.

Ruth Hege Halstensen

Mai 2009, Oslo

Forord.....	2
Kapittel 1. Introduksjon	4
1.1 Tema, motivasjon, tidligere forskning, struktur og avgrensning	4
1.2 Fra autentiske objekter til autentiske opplevelser	6
1.3 Presentasjon av oppgavens tre problemstillinger	10
Problemstilling til kapittel 2:.....	10
Problemstilling til kapittel 3:.....	10
Problemstillinger til kapittel 4:	10
Kapittel 2. Tino Sehgal's kunstnerskap.....	11
2.1 Tino Sehgal's alternative produksjonsmodell	12
2.2 Kropp som museum	13
2.3 Kroppen i museet	15
2.4 "This is..."-serien.....	18
2.5 Lek i institusjonen.....	24
2.6 Tino Sehgal anno 2009.....	26
2.7 Oppsummering av Tino Sehgal's kunstnerskap	27
Kapittel 3. Performativitet, konseptkunst og kunstmarkedet	29
3.1 Tino Sehgal og performativitet	33
3.2 Tino Sehgal og konseptkunst	35
3.3 Dokumentasjon av situasjons- og informasjonsbasert kunst	38
3.4 Materielle strukturer i den nye økonomien	39
3.5 Seth Siegelaubs presentasjonsmodell.....	40
Kapittel 4. Tino Sehgal og den kapitaliserte samtalen.....	44
4.1 Tino Sehgal's muntlige medium	44
4.2 Resepsjon og dekonstruksjon hos Tino Sehgal	48
4.3 Performative språkhandlinger	53
4.4 Opplevelser som økonomi	55
4.5 Opplevelsesøkonomi i Tino Sehgal's regelbaserte situasjoner	57
4.6 Opplevelser i kunstinstitusjonene	59
4.7 Opplevelsens materialitet.....	63
4.8 Oppsummering og konklusjon.....	66
Etterord.....	68
Litteraturliste	69
Intervjuer	72
Illustrasjon.....	72

Kapittel 1. Introduksjon

1.1 Tema, motivasjon, tidligere forskning, struktur og avgrensning.

Denne masteroppgavens tema er institusjonskritikk, opplevelsesøkonomi og muntlig tradering i Tino Sehgal (1976-) kunstnerskap. Sehgal kunstverk består av mennesker som er plassert i institusjonelle utstillingslokaler, det være i et galleri, et museum, en biennale eller en kunstmesse. Menneskene i Sehgal kunstverk forsøker å innlede samtaler, leker og andre former for situasjoner med en fremgangsmåte som kan oppleves som en påtvunget form for interaktivitet av betrakteren. Sehgal anvender ingen form for dokumentasjon og tillater ikke reproduksjon av verkene. Jeg vil med oppgaven undersøke hvilke nye former for kunstpraksis som oppstår når Sehgal forbyr materiell produksjon.

Motivasjonen bak prosjektet har vært å undersøke sammenhengen mellom den globaliserte kunstverdenens måte å presentere kunst på, og hvordan dette virker inn på kunstverket.

Det foreligger så vidt jeg vet ingen tidligere kunsthistorisk forskning på Sehgal, men det er publisert en rekke utstillingskataloger, anmeldelser og lengre artikler om hans kunst. Oppgaven har blant annet anvendt seg av Hans Ulrich Obrists "Schaars Goed" i *Metropolis M* fra 2004, Jörg Heisers "This is Jörg Heiser on Tino Sehgal" i *Frieze Magazine* fra 2004, Sebastian Frenzels "Ceci n'est pas le vide" i *signandsight* fra 2005, Claire Bishops "No Pictures, Please" i *Artforum* fra 2005, Lucia Farinatis "Tino Sehgal" i *Audio Arts Magazine* fra 2005, Tom Mortons "Tino Sehgal", *Frieze Magazine* fra 2007 og Catherine Woods "Jeff Koons and Tino Sehgal" i *Artforum* fra 2009. Disse tekstene har plassert Sehgal inn i en performance- og konseptkunst tradisjon, der hans praksis defineres som informasjonsbasert og deltakerorientert.

Masteroppgaven er strukturert med en inndeling på fire kapitler. Første kapittel gir en innledning til temaet med oppgavens tre problemstillinger. Andre kapittel presenterer Sehgal kunstnerskap i perioden 1999-2009, med fokus på 15 karakteristiske verk, samt hans samarbeid med kurator Jens Hoffman (1974-). Tredje kapittel undersøker situasjons- og informasjonsbasert kunst i et historisk perspektiv. Kapittelet fokuserer på en rekke hendelser som fant sted mot slutten av 1960-tallet, og undersøker dem i lys av sin tids økonomiske og teknologiske forandringer. Det fjerde og siste kapittelet i oppgaven diskuterer Sehgal kunst i lys av muntlig tradering, Jacques Derridas tekstbegrep og den nye opplevelsesøkonomien. Kapittelet

undersøker Sehgal praksis, og hvordan han bruker deltakerorientert kunst i en sammenheng som forhindrer deltakelse. Kapittelet analyserer Sehgal's grep i lys av opplevelsesøkonomien, for å undersøke hvilke materialiseringer dette gir. Avsluttende vil kapittelet bedømme hvilke utslag dette gir også i kunstinstitusjonen.

Jeg har valgt å ikke trekke inn kunst som defineres som relasjonell estetisk i denne oppgaven. Selv om tendensen som Nicolas Bourriaud (1965-) definerte med *Relasjonell estetikk* i 1998 foregår i samme periode som Sehgal's praksis og er situasjonsbaserte, synes det å være flere kontraster enn likheter med prosjektene. Både kunstnere som defineres som relasjonell estetiske og Tino Sehgal kan sees i lys av new institutionalism og opplevelsesøkonomi, men jeg forstår kunstnere som betegnes som relasjonell estetiske til å ha et annet forhold til opplevelsesformen enn den jeg har plassert Sehgal's praksis i. Der hvor Sehgal's praksis forholder seg kompromissløst til en institusjonell kontekst både som sted (site) og i sitt tematiske innhold, kan man betegne de relasjonell estetiske kunstneres prosjekt som noe annet.

Relasjonell estetiske kunstnere plasserer sin praksis i et sosialt og ofte etisk felt, der kunstneren tar på seg en rolle som ligner en sosial- eller miljøarbeider, der mellommenneskelige relasjoner er vesentlige. I *250 cm tattooed on six paid people* (1999) av Santiago Sierras (1966-), har seks fattige arbeidere latt seg tatovere mot betaling. I *Supergas* (1997) reiser Superflex til små landsbyer i Tanzania og utvikler reaktorer som konverterer biologisk avfall til gass. I *Tomorrow is another day* (1996) rekonstruerer Rirkrit Tiravanija (1961-) leiligheten sin i et utstillingslokale, der de besøkende kan døgnet rundt ta i bruk leiligheten.

Slike kunstprosjekter defineres som ”proessorienterte”, der hele produksjonsperioden med alle involverte, inkluderes som en del av kunstverket. Relasjonell estetiske prosjekter foregår ofte utenfor museet og galleriet i offentlige rom. De presenterer da prosjektene i ettertid gjennom artefakter, dokumentasjon og andre typer presentasjon i institusjonen. Bourriaud's bok plasserer disse kunstnerne i en marxistisk tradisjon.¹ De arbeider i større grad med et direkte politisk budskap i sine praksiser, enn hva Sehgal synes å gjøre med praksisen sin. Der relasjonell estetiske praksiser forsøker å åpne kunstfeltet gjennom sosiale prosjekter, virker det som Sehgal's prosjekt forholder seg til mer interne problemstillinger i kunstinstitusjonen.

¹ Nicolas Bourriaud, *Relasjonell estetikk*, overs. av Boel Christensen-Scheel, (Oslo: Pax Forlag A/S, 2007), 118-19.

1.2 Fra autentiske objekter til autentiske opplevelser

I mitt arbeide med denne oppgaven kom jeg raskt frem til at dersom man skal skrive en avhandling om Tino Sehgal, blir det uunngåelig en tekst om en postmoderne kunstner og hans forhold til museet. I sin kunstpraksis anvender Sehgal museet på flere måter. Alle hans verk behøver museet, i den forstand at de må produseres og presenteres der. Flere av Sehgals verk bruker museets struktur indirekte i verkene, ved bruk av museumsvakter, deres uniformer og museenes utstillingsrom. Sehgals bruk av museumsvakter i verkene impliserer også at Sehgal kommenterer museets formidlingstradisjon.

Måten Sehgal forholder seg til museet på, plasserer ham i en konseptualistisk og institusjonskritisk tradisjon. En rekke kunstnere før Sehgal har utarbeidet en praksis hvor kunstobjektet og dens historie kritiseres. Disse kunstnerne har kommentert betingelsene for kunstverkets vesensdefinisjon og kunstinstitusjonens gitte nøytralitet i utstillingslokalene og i det organiserte kunstprogrammet. Oppgaven vil undersøke hvorvidt Sehgals praksis presenterer en kritisk metode og hvilke utslag det gir. Jeg vil i oppgaven med andre ord ta opp kjente kunsthistoriske problemstillinger i behandlingen av kunstverkets status som objekt, og diskutere hvilke kritiske innfallsvinkler man trenger for å belyse temaet. Oppgaven vil også forholde seg til de samtidige økonomiske og teknologiske tendenser som kan danne bakgrunn for Sehgals og institusjonens egen praksis. Det er først gjennom en belysning av Sehgals tradisjon og hans egen samtid, at oppgaven kan gi en oversiktlig presentasjon av kunstnerens praksis, og samtidig si noe om kunstinstitusjonens situasjon.

Oppgavens tittel ”*Opplevelsens materialitet*” er lånt fra etnologen Tom O’Dell, som i 2002 samlet en rekke vitenskapelige artikler som problematiserte det økonomiske fenomenet opplevelsesøkonomi.² Opplevelsesøkonomi er en form for produksjon der varen blir abstrahert fra å være et produsert objekt til å bli en produsert opplevelse. Denne oppgavens arbeid med å vurdere Sehgals praksis belyser hans produksjon blant annet i et opplevelsesøkonomisk perspektiv, fordi hans kunstverk er i likhet med opplevelsesøkonomiske varer, abstrahert fra å være objekter til å bli opplevelser. I O’Dells *Opplevelsens materialitet* undersøker etnologen hva som kan defineres som en opplevelse. Oppgaven plasserer diskusjonen i et kunsthistorisk perspektiv, der Sehgals opplevelsesproduksjon analyseres på bakgrunn

² Tom O’Dell, *Opplevelsens materialitet*, red. Tom O’Dell (Lund: Studentlitteratur, 2002).

av sitt formale og narrative innhold, sin konseptualistiske tradisjon og Sehgal's tilknytning til institusjonen og da spesielt museet. Med opplevelsens materialitet mener jeg de materielle strukturer som eksisterer i opplevelsene; mer spesifikt de strategiene og mediene som spiller en sentral rolle innenfor vår tids opplevelsesøkonomi.

Kunstobjektet har vært under press siden den historiske avantgarden, og kunsthistorien viser hvordan en endring av kunstverkets materialitet er knyttet til økonomiske og teknologiske betingelser. I 1936 analyserer Walter Benjamin (1892-1940) i *The work of art in the age of mechanical reproduction* hvilke konsekvenser mekanisk reproduksjon gir kunstverket. Han bruker de nye ”massemediene” fotografiet og filmen som nye teknologiske eksempler for kunstuttrykk. Når man reproducerer et kunstverk og masseproduserer det, utfordres kunstverkets tradisjonelle form. Reproduksjon av kunstverk påvirker kunstverkets rolle i det offentlige rom og bidrar til å skape en endring i kunstneriske praksiser.

Ideen om at kunstverket er en original med autentisitet og aura, vitner om kunstens opprinnelse i det rituelle, først i magi og siden i religiøse skikker. Det tradisjonelle kunstverket har vedholdt sin aura, selv etter Middelalderen (ca 500-1500) forlot det direkte religiøse innholdet, da Renessansen (ca 1400-1600) lot skjønnhet bli kunstverkets ideal. Samtidig som sosialismen steg frem tidlig på 1900-tallet opplevde man også ny teknologi rundt masseproduksjon av trykk, fotografi og film. Kunstens aura ble forsøkt ”reddet” gjennom å skape et lukket univers omkring verket. Kunstverket ville forbli autentisk ved å ikke referere til noe annet enn seg selv, ”l'art pour l'art”, kunst for kunsten skyld.

Kunstens behov for objekter er med andre ord basert i en tradisjon hvor det befinner seg en aura i det konkrete verket. Benjamin mener at reproduksjonsalderen åpner for en kunst som forkaster objekter basert på en rituell tradisjon. Ved å bruke en reproduksjonsteknikk, fjerner man det reproduserte objektet fra sin tradisjon. Ved å skape mange reproduksjoner, skaper man mange kopier som alle vil få en unik eksistens. Når man plasserer det produserte verket i tilskuerens egens situasjon, så reaktiveres det produserte objektet.³ Men Benjamin ser også en utfordring ved å fjerne kunstverket fra den rituelle tradisjon. For når kriteriet autentisitet oppheves i

³ Walter Benjamin, ”The work of art in the age of mechanical reproduction”, *Art in theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*, red. av Charles Harrison og Paul Wood, 4. utg. (Oxford: Blackwell Publishing, 2007), 521.

kunstnerisk produksjon, endres kunstens funksjon ved å plassere seg selv i det politiske feltet.

Å endre kunstens funksjon betyr også å evaluere den tradisjonelle kunstens formuttrykk. Benjamin sammenligner malerens- og filmskaperens evne til å gi et bilde av virkeligheten. Maleren har en distanse til den virkeligheten han fremstiller, mens filmskaperen ser virkeligheten fra flere perspektiver. Maleren presenterer virkeligheten gjennom ett bilde, mens filmskaperen gir multiple fragmenter.⁴

*The history of every art form shows critical epochs in which a certain art form aspires to effects which could be fully obtained only with a changed technical standard, that is to say, in a new art form.*⁵

I følge Benjamin kan dadaismens prosjekt leses som den gryende starten på det prosjektet filmen senere fullførte. Dadaistene endret materialet i arbeidet ved å bruke hverdagsobjekter lik knapper og billetter i bildene sine, og de forsøkte å begrense auraen i sine arbeid ved å betegne dem som reproduksjon. Kontemplasjonen man kunne gjennomføre foran et maleri var ikke mulig i møte med de dadaistiske arbeidene. Kontemplasjon var blitt en borgerlig fritidsaktivitet, og dadaistene ville i følge Benjamin, skape et nytt forhold med publikum som sjokkerte dem i motsetning til å kun føye seg inn i et dannelsessystem. Dadaistenes motstand til å tilrettelegge for kontemplasjon foran sine arbeid, mener Benjamin gjør praksisen til forløper for filmen som kunstform. Foran et filmlerret kan man ikke kontemplere over bildet, for filmens scener er i konstant endring. Men filmens sjokkverdi er mer orientert i en fysisk opplevelse, fremfor det som Benjamin mener var en moralsk opplevelse hos dadaistene.

Fordelen med den nye reproduksjonen er at det er en kunstform som er skapt for å nå de større folkemassene. Der maleriet ofte opplevdes av et fåtall mennesker samtidig, og gjerne hierarkisk organisert i det høyere samfunnskikt, kunne ”alle” oppleve filmmediet kollektivt. Benjamin mener også at dette gir nye betraktningsmuligheter, der han setter ”konsentrasjon” og ”distanse” som motpoler. Konsentrert foran et maleri blir man oppslukt av det, mens en større folkemasse forholder seg distansert til filmen. Den distraherete personen blir i følge Benjamin den nye kunstformens kritiker, fremfor å være en passiv betrakter. Publikummet opplever og undersøker filmen, men med et distansert og kritisk blikk.

⁴ Benjamin, ”The work of art in the age of mechanical reproduction”, 523.

⁵ Ibid, 524.

Benjamins teknologiske analyse er postert i en tid hvor reproduksjonen fortsatt er fundert i mekanisk masseproduksjon av objekter. I teksten argumenterer han for reproduksjon av kunstverk og ny teknologi som en mulig vei ut av den rituelle tradisjonen for kunst. Kunsten som objektbasert, er i følge Benjamin, en del av den rituelle tradisjonen, og det er gjennom reproduksjon kunsten kan forflyttes ut av en slik praksis. Reproduksjon av kunst vil endre dens funksjon til å bli politisk, til å forholde seg til samfunnet. Reproduksjon og en ny teknologisk kunstpraksis endrer også betrakterens funksjon. Fremfor å la assosiasjonene få fritt omløp foran et maleri, blir betrakteren kritisk og utfordrende i møte med den nye kunsten.

The work of art in the age of mechanical reproduction er den første teksten som i den moderne tid analyserer kunsten i forhold til reproduksjon og de nye måtene å presentere kunst på. I teksten tar Benjamin utgangspunkt i ny teknologi, hvor mekanisk reproduksjon og film er de sentrale elementene. Benjamin mener at ved å fjerne kunstverkets autentisitet får kunstverket en ny og politisk funksjon hvor betrakteren får en mer aktiv og kritisk oppgave i møte med kunstverk. Denne oppgaven plasserer Benjamins analyse i en ny tid, der produksjonen og presentasjonen av kunstverk igjen har endret seg. Vi befinner oss i en tid der reproduksjon ikke lenger er basert bare i gjenstander, men i digitale medier og i mellommenneskelige opplevelser. Konteksten rundt et verk og en institusjon har et tettere og mer komplekst samspill; kunsten griper inn i de institusjonelle strukturene og kuratorer og andre organisatorer griper mer inn i kunstnerens praksis.

Men likevel er Benjamins tekst fortsatt relevant og kan fungere som et bakteppe for oppgaven. Den kan stå som den første av tre teknologiske faser, som alle er nært relatert til sin tids politikk, økonomi og kultur. Første periode med kunst og teknologi er den ”mekaniske reproduksjonsperioden”. Her forflytter kunsten seg fra en estetisk til en politisk praksis, gjennom å bryte ned kunstens konvensjonelle materialer og å ta i bruk hverdagsobjekter og nye massemedier, lik reproduksjon, foto og film. Den andre perioden med kunst og teknologi er når kunsten på 1960-tallet tar opp igjen den første generasjonens kritikk av det tradisjonelle kunstverket, men innenfor sin samtidsramme og innenfor en ny form for medieoffentlighet. Den andre perioden introduserer de fenomener som først senere vil bli forstått som globalisering. Den tredje perioden er den som foregår etter at Internettet har blitt etablert som den største formen for kommunikasjon i verden, og det er i denne situasjonen min oppgave plasserer seg.

Vår tid er basert i en opplevelsesøkonomi, der kunsten ikke lenger er plassert i objekter, men i opplevelser. O'Dell definerer en opplevelse ut i fra hvorvidt den er autentisk eller ikke, mens Benjamin beskriver en kunst der det autentiske/auratiske objektet spiller en mindre rolle. Hva sier Sehgal om spørsmål knyttet til autentisitet og opplevelse i kunsten? De situasjonsbaserte verkene danner et paradoks når de produseres av Sehgal som en ikke-reproduksjon; de er ikke basert på en original, men de kan likevel ikke masseproduseres. Forsøker Sehgal å presentere en ny form for rituell kollektivitet, lik maleriene Benjamin beskriver, hvor betrakteren må absorberes av verkets innhold, eller eksisterer det hos Sehgal en form for refleksjon over opplevelsesformen?

1.3 Presentasjon av oppgavens tre problemstillinger

Jeg tar i oppgaven utgangspunkt i påstanden at kunstinstitusjonen inngår i sin økonomiske og teknologiske samtid, og kunstens produksjons-, presentasjons- og distribusjonsmodell påvirkes av dette. Siden 1960-tallet har kunst endret seg fra å være autentiske kunstobjekter til å bli autentiske opplevelser. Kunstens vareverdi har endret seg fra å være basert i originaler til å bli informasjonsbaserte dokumenter som nedtegner performative hendelser. Det er disse dokumentene som har reddet museene ved å gi kunstinstitusjonen tilgang til den opplevelsesbaserte kunsten.

Jeg bruker i oppgaven påstanden for postulere at siden ca 1999 har kunstinstitusjonen vært en del av den opplevelsesbaserte økonomien, som iscenesetter opplevelser. Den autentiske opplevelsen blir varen som produseres, presenteres og distribueres. Tino Sehgal's kunstpraksis kan eksemplifisere denne endringen, fordi hans kunstverk markerer et skifte, når den forbyr dokumentasjon og reproduksjon.

Problemstilling til kapittel 2:

Hvilke formale og tematiske egenskaper definerer Tino Sehgal's kunstpraksis?

Problemstilling til kapittel 3:

I hvilken kunsthistorisk tradisjon kan man plassere Tino Sehgal's kunstpraksis?

Problemstillinger til kapittel 4:

Hva representerer Tino Sehgal's kunstpraksis når den forbyr materiell produksjon?

Oppstår andre medier i hans opplevelsesbaserte verk? Kan Tino Sehgal's kunstpraksis vurderes som et moment i en ny kunsthistorisk diskurs? Kan man lese en kritisk metode i Sehgal's kunstpraksis?

Kapittel 2. Tino Sehgals kunstnerskap

Jeg vil i dette kapittelet vil gi en presentasjon av Tino Sehgals kunstpraksis og vise problemstillinger som har manifestert seg gjennom hans produksjon fra 1999 til 2009. Kapittelet vil gi en introduksjon av 15 verk som jeg anser å være sentrale i utviklingen av regler i Sehgals praksis. Oppgaven vil ikke benytte seg av dokumentasjon som fotografier, skisser eller videoopptak fra Sehgals kunstverk, da han selv forbyr all materiell produksjon av kunsten sin. Oppgaven vil derfor fokusere på gjengivelser utført av kritikere eller verk som jeg selv har hatt anledning til å se.⁶

Tino Sehgal ble født i 1976 i London, og har tysk far og indisk mor. Han har en MA i økonomi fra Essen og Berlin. Det påbegynte koreografistudiet ved Folkwang Hochschule i Essen, Tyskland fullførte han aldri, da han i stedet bestemte seg for å jobbe praktisk i feltet. Før han begynte å arbeide med egne prosjekter for alvor i 2001, deltok Sehgal på prosjekter sammen med koreografene Jérôme Bel (1964-), Márten Spångberg (1968-) og Xavier Le Roy (1968-).⁷

Siden 2000 har Sehgal deltatt på gjennomsnittlig 5 gruppeutstillinger i året. Et tverrsnitt av disse kan representeres gjennom S.M.A.K i Gent i 2000, "Do it" ved Museo de Arte Carillo Gil i Mexico City i 2001, "Manifesta 4" ved Städel Museum i Frankfurt i 2002, "Utopia Station" ved Venezia biennalen i 2003, "Funky Lessons" ved BüroFriedrich i Berlin i 2004, Yokohama Triennale i Yokohama i 2005, "Tate Triennial 2006: New British Art" ved Tate Britain i London i 2006, "Forme Nouvelle: Seoul Contemporary Arts Festival" ved Total Art Museum i Seoul i 2007 og "Museum As Medium" ved Koldo Mitxelena i San Sebastian 2008.

Siden 2003 har han gjennomsnittlig hatt tre separatutstillinger i året. Et tverrsnitt av disse kan representeres gjennom "This is Right" ved Wrong Gallery på Frieze Art Fair i London i 2003, "Tino Sehgal" ved Van Abbemuseum i Eindhoven 2004, "Tino Sehgal" ved ICA i London i 2005, "A choice of works from the collection by Tino Sehgal" ved Stedelijk Museum i Amsterdam i 2006, "Tino Sehgal", Lower Gallery, CCA Wattis Institute for Contemporary Arts i San Francisco

⁶ Jeg så verk av Tino Sehgal da han i perioden 06.03-04.05 2008 deltok med separatutstillingen "Tino Sehgal" ved Magasin 3 i Stockholm med verkene *This objective of that object* (2004) og *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000), og i perioden 17. juli 2008 til 5. oktober 2008 da han deltok i gruppeutstillingen "After Nature" ved New Museum i New York med verket *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000), og 24. november til 12. desember ved hans separatutstilling "Tino Sehgal" ved Villa Reale i Milano med verkene *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000), *Selling Out* (2002), *This is Propaganda* (2002), *This is New* (2003), *This is so contemporary* (2003), *Kiss* (2006) og *This is Critique* (2007).

⁷ Refererer til intervju jeg gjennomførte med Tino Sehgal 21. januar 2009 via e-post.

i 2007, "Tino Sehgal" ved Fondazione Nicola Trussardi i Milano i 2008 og "Tino Sehgal", Kunsthaut Zürich/Haus Konstruktiv i Zürich i 2009.

2.1 Tino Sehgal's alternative produksjonsmodell

*How can I produce something, which is in a way something and nothing at the same time, and how can I produce an income out of that.*⁸

Selv om Tino Sehgal (1976) ville bli kunstner, utdannet han seg innen politisk økonomi og dans. Kunst som er basert på å være objekter er ikke en interesse hos Sehgal, som betegner holdningen som et "gammeldags og kjedelig" utgangspunkt å forholde seg til kunst på. Kunstens tradisjon som objektbasert, mener Sehgal henger tett sammen med produksjonsmodeller han er kritisk til. Inntil det forrige århundre, mener Sehgal, var samfunnets produksjonssystem basert på at det eksisterte en "mangel" på mat og midler til å overleve naturens utfordringer som kulde, tørke, hete og dårlige avlinger. Denne mangelen eksisterer ikke lenger i vår tid, mener han. Menneskene trues ikke lenger av naturen. Derimot er menneskenes forvaltning, utvinning og produksjon av disse naturressursene blitt så industrielle og verdensomspennende, at det er vi som truer naturens, dyrenes, menneskenes og jordens eksistens. Sehgal mener at sløsing med naturressurser er nært forent med en økonomisk tankegang om at man må utvinne, produsere eller selge et produkt for å kunne forsvare retten til en inntekt.

Objektbasert kunst opererer også med denne produksjonsmodellen, at man kan utvinne materialer fra naturressurser og transformere det til et produkt. Sehgal velger derfor å ta sin videre utdanning innen dans. Som danser transformerer man handlinger til kunstverk som simultant produseres og oppløses. Fremfor å skape objekter, skaper dans mening og relasjoner mellom mennesker.⁹ Produksjonen av objektbasert kunst problematiserer for Sehgal også formidlingen av kunsten. I museet betrakter man verk. De objektbaserte kunstverkene plasseres i kunstinstitusjonen for å vernes, men blir samtidig avskåret fra samfunnets deltakelse. Verkene og menneskene som betrakter dem, er to ulike enheter. *"I would say the museum is about death, because it is about overcoming death, that it is about prolonging life"*, sier Sehgal.¹⁰ Denne dobbelheten museet har i seg, døden og forlengelse av liv, kan minne om den

⁸ Silvia Sgualdini, "The objectives of the object", *Contemporary art magazine: E-cart*, nr.6 (august 2005), 5. http://www.e-cart.ro/ec-6/silvia/uk/g/silvia_uk.html (oppført 08.05.2009).

⁹ Hans Ulrich Obrist, "Schaars Goed", *Metropolis M*, vol. (februar, 2004), 109.

¹⁰ Ibid.

simultane produksjon/oppløsning Sehgal opptar seg med i problemstillinger tilknyttet dans. Så til tross for trusselen for dødeligheten i museet, mener Sehgal det er den viktigste demokratiske bygningen i vår tid.

*The political sphere is now less important than the economic sphere in creating and producing reality and we, as consumers, are at our most powerful. That's why there is so much advertising, consumer polling and market research. Now, the museum is a ritual place where citizenship is reflected.*¹¹

Museet representerer nærmest noe hellig for Sehgal da det blir stedet hvor individet, kulturen og historien presenteres og problematiseres. Som besøkende velger man selv hvordan man vil oppsøke og orientere seg rundt utstillingen og verkene som presenteres. Sehgal mener at museet introduserer de besøkende til deres rolle innen markedsøkonomien, men at institusjonen sjeldent problematiserer at betrakteren er et individ og en konsument i *presentasjonen* av kunsten. I Sehgals kunstpraksis kan man finne alternative produksjonsmodeller og presentasjonsformer for kunst. Dette kapittelet vil gjennom verkseksempler vise at Sehgals utvikling mot en definert praksis med et lukket regelverk har skjedd gradvis.

2.2 Kropp som museum

*20 minutes for the 20th Century*¹² (1999) er den første produksjonen man finner grundige uttalelser fra kunstneren om. I performansen er Sehgal naken og presenterer bevegelser fra sentrale utøvere i den moderne dansehistorien, som Isadora Duncan (1877-1927), Ballets Russes, Merce Cunningham (1919-), Yvonne Rainer (1934-) og Pina Bausch (1940-). Performansen viser ikke originale verk fra den moderne dansehistorien, for i følge Sehgal, er det interessante å se hvordan ideer presenteres i samfunnet og hvordan de selv blir en del av samfunnet. De ulike stilene blir derfor synliggjort gjennom Sehgals versjon av dem, slik han husker dem. Sehgal ville lage et verk som presenterte mediet ”dans” og hvilke ideer for produksjon mediet har i seg. ”I wanted to make a piece which had no specific meaning in the sense of form and content, only exposing the medium”, sier Sehgal.¹³ Han beskriver performansen som

¹¹ Tyler Coburn, ”Artworker of the week #64: Tino Sehgal”, *Kultureflash*, nr.192 (14. februar 2007), 3. <http://www.kultureflash.net/archive/192/priview.html> (oppsøkt 08.05.2009)

¹² Verket går under ulike titler. Det presenteres som *Untitled*, men har blitt endret under oppvisninger til blant annet ...*Das XX. Jahrhundert* i Tyskland og *Musée d'Art Moderne, Section XXIème Siècle, Department* i Frankrike og *Permanent Collection* i Sverige. Lengden på performansen har også variert fra 20 til 55 minutter.

¹³ Obrist, ”Schaars Goed”, 109.

et museum for moderne dans, som kun midlertidig er materielt. Kroppen hans blir lagrings- og presentasjonsstedet som viser stilene. Det eksisterer grundig dokumentasjon av Sehgal's utvalgte koreografer allerede, men han demonstrerer gjennom performancen hvordan kroppen som medium og produksjonsmodell passer best på kunst som ikke er objektbasert. Performancen introduserer slik de tanker Sehgal har om objektbasert kunst ved å vise dansefeltets kontrastrike metoder. I dans kan man også formidle og tolke ulike kulturelle uttrykk, uten å ta det konvensjonelle produksjonsapparatet i bruk. Sehgal definerer *20 minutes for the 20th Century* som en performance, som på sett og vis blir hans første og siste av den sort: Kunstneren ønsker at alle senere arbeid skal betegnes som verk, skulpturer, situasjoner eller installasjoner. Sehgal har funnet sin egen vei inn i kunsten via museet. Performance som kunstform har han lagt bak seg.

*What is interesting for me is that they are astonished not what this person is doing but that this person is doing something. (...) They are questioning the medium more than the specific activity.*¹⁴

Ved Tino Sehgal's første presentasjon av *20 minutes for the 20th Century* i en kunstinstitusjon, i auditoriet til Moderna Museet i Stockholm i 2001¹⁵, er Jens Hoffman (1974-) i salen. Den to år eldre kuratoren har, i likhet med Sehgal, også en annen bakgrunn enn den tradisjonelle kunstutdannelsen ved et kunstakademi. Hoffman tok sin MA i Performance studies ved School for Advanced Research, "Theatre and Dance Studies" i Amsterdam. Med en bakgrunn i scenekunsten, blir regi og dramaturgi viktige verktøy i Hoffmans kuratoriske praksis. Siden slutten av nittitallet har han kuratert utstillinger hvor iscenesettelse av en opplevelse er sentralt i alle ledd av utstillingsproduksjonen, en kuratorisk praksis som bærer mange likhetstrekk med "auteur-rollen" en del kunstnere bruker. Når Sehgal tar i bruk scenekunstens konvensjonelle virkemidler og appliserer dem innenfor den mest konvensjonelle institusjonen, museet, vil han utfordre institusjonen og samtidig holde seg innenfor dens rammer. Sehgal utfordrer museet utstillingspraksis når han formidler etablerte verk og praksiser der uten bruk av objekter. Dette skaper interesse hos Hoffman, som tar kontakt med Sehgal etter performancen. Kunstneren forteller om sitt siste verk *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce*

¹⁴ Obrist, "Schaars Goed", 109.

¹⁵ Gruppeutstillingen "I'll never let you go", kuratert av Mårten Spångberg og Joachim Gerstmeier på ulike institusjoner i Stockholm, 9.-18. mars 2001.

and dan and other things (2000). Samtalen resulterer i at kuratoren inviterer Sehgal til å delta på Tirana biennalen i 2001.¹⁶ Deres første prosjekt blir starten på et samarbeid som vil strekke seg utover de neste ti årene.¹⁷

2.3 Kroppen i museet

I Sehgal's "første" verk, *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*,¹⁸ problematiseres den objektbaserte kunstens produksjonsmodeller ytterligere, og denne gangen bruker han konkrete kunsthistoriske verk som referanser. Vel plassert innenfor kunstinstitusjonen, blir de levende verkene hans umiddelbart også en kommentar til museet og dokumentasjon av kunst som ikke er objektbasert. Som live kunstner kan han muligens problematisere dette bedre enn en billedkunstner.

*For me just to put something in the museum that was not a material object was quite a political act, and my first piece was just that. I didn't think of myself as an artist but when the reactions of the people were really quite strong, I realized they were experiencing exactly what the work is about. They were shocked that this was not an object. Some people even thought it was a puppet or a robot.*¹⁹

Tittelen henviser til videoverkene fra Bruce Naumans (1941-) *Wall Flower Positions* (1968), og Dan Grahams (1942-) *Roll* (1970). Sehgal's verk er en videreføring av det han betegner som en lek de to kunstnerne hadde seg i mellom med de to verkene, samtidig som det er en kritikk av den produksjonsmetoden de anvendte. Naumans verk består i at kunstneren filmer seg selv i studioet sitt mens han utfører bevegelser inspirert av Judson Dance Theatre.²⁰ I videoen lager kunstneren en rekke ulike bevegelser mellom gulv og vegg. Det Nauman gjorde var å importere Judson Dance Theatres estetikk til museet via et videokamera, mener Sehgal, men at han samtidig mistet selve essensen av deres estetikk i handlingen. Live kunst handler om at verket produseres og oppløses simultant, man lager en bevegelse og så er den borte, og det eneste som gjenstår er minnet av opplevelsen i ettertid for dem som var tilstede.

¹⁶ Sgualdini, "The objectives of the object", 1.

¹⁷ "A little bit of history repeated" på Kunst-Werke i Berlin i 2001, Tino Sehgal ved Institute of contemporary arts i London 2005-2007 og CCA Wattis Institute for contemporary arts i San Francisco 2008-2012.

¹⁸ Det verket ble først vist på S.M.A.K i Gent, Belgia.

¹⁹ Sgualdini, "The objectives of the object", 2.

²⁰ Judson Dance Theater bestod av en gruppe dansere som opptrådte ved Judson Memorial Church i New York mellom 1962-1964. Utøverne i gruppen anses for å være grunnleggerne av postmoderne dans.

Sehgal mener at ved å ”materielt fikserte bevegelsene” gjennom videokameraet, mistet Nauman denne bevegelsen. To år senere lager Graham en ny versjon av Naumans verk, som en kritikk av at Nauman ikke reflekterer over kamerabruken i sitt verk, der Graham inkluderer kameraet og dets bruksmåte som en del av verket. I Grahams verk *Roll* fordobles mediet film som en del av verkets bevegelse. *Roll* er en dobbelprosjeksjon, hvor den ene filmen viser Graham som ruller rundt i skogen med et Super-8 kamera og den andre filmen viser hva Graham filmer mens hans ruller.

I verket *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000) velger Sehgal å fortsette ”leken” som Nauman og Graham startet. Han vil også produsere bevegelsene fra Judson Dance Theatre, samt de to forhenværende videoenes materielle referanser, men uten bruk av videokamera og videolerret. I verket plasseres en person inne på museet som binder sammen de tre ulike komponentene gjennom bevegelser, for slik opprettholder verket den simultane produksjon og oppløsningen som Sehgal er opptatt av. Et annet verk av Nauman, *Elke Allowing the Floor to Rise over Her, Face Up* (1973), kan også være et mulig tillegg i verket hos Sehgal. Dette videoverket beskrives som en øvelse i utholdenhet. En utøver ligger stille på gulvet i 40 minutter, mens hun forsøker å synke ned i gulvet. Foruten å ha tydelig likhet med Naumans tittel på verket, finner man andre fellestrekk også. Hos Sehgal varer verket lengre enn de forutgående forsøkene. Dette verket varer, med unntak av pauser, like lenge som museet holder åpent. I Sehgals performance og verk problematiserer han presentasjonsmodellen til kunstinstitusjonen, som benytter det samme materielle presentasjonsapparatet for live kunst som de gjør for objektbasert kunst. Ved å bruke kroppen i museet som presentasjonsmodell viser han kroppens muligheter som medium.

*It is a live piece, but on the other hand it is also performing the historical function of the museum, since it consists of a person slowly moving through bodily positions from different by Bruce Nauman and Dan Graham, but not as them.*²¹

Det er også kontraster mellom *20 minutes for the 20th Century* og *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000). I verket gir Sehgal instruksjoner til en annen person som utfører verket. Hans rolle som utøver er byttet ut med en rolle som iscenesetter. Kroppen er fortsatt medium, men skillet mellom å bruke seg selv og en annen kropp kan sees som hans forflytning fra scenekunst- til kunstfeltet. Sehgals bruk av tid i kunsten endres også. Performansen

²¹ Obrist, ”Schaers Good”, 109.

20 minutes for the 20th Century presenteres som én opptreden, mens *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* presenteres på lik linje som objektbaserte verk innenfor en institusjon. *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* er plassert med en merkelapp med verkstittel som ”virker” så lenge museet eller institusjonen holder åpent. Mens de andre maleriene fortsetter å henge i institusjonen når bygget stenges, skrues strømmen av på videoverk og installasjoner, og hos Sehgal stempler utøveren ut fra jobb. Verket har en skulpturell karakter som glir over i de ulike positurene Sehgal har instruert utøveren til å bruke. Bevegelsene utgjør en tidsbestemt loop som repeteres gjennom dagen, med unntak av pauser underveis. Verket har i likhet med performansen ingen direkte interaktive referanser i seg og oppfordrer ikke betrakteren til å delta i verket. I tillegg til tidsaspektet introduserer Sehgal også en annen regel, som blir en del av hans kritiske tanker omkring kunstens produksjonsmodeller.

Hos Sehgal skal det herfra ikke produseres noe materielt i forhold til verkene. Ingen fotografier, ingen opptak og ingen tekst. Dette standpunktet håndhever han også gjennom salg av verkene, de kan kjøpes, men må forbli objektløse. Alle forsøk på å dokumentere hans verk materielt, avviser kunstneren konsekvent som deler av verket. Slik skaper han en radikal kunstpraksis, som samtidig opererer innenfor kunstinstitusjonens konvensjoner. Så når Jérôme Bel i 2001 kjøper *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*, foregår hele handelen muntlig. Etter notarius har bekreftet salget har ikke Sehgal mistet noe materielt, og Bel har ingen papirbeviser han kan ta med seg hjem og notarius har ingen skriftlige beviser på transaksjonen.²² Denne metoden eksisterer fortsatt i 2009. Kanskje hovedgrunnen til at Sehgal betegner dette verket som hans ”første”, er at noen av reglene som vil følge produksjonen hans de neste årene begynner å stadfestes: En bevisstgjøring av kunstinstitusjonen som formidler og bevarer av kunst, og en kritikk av kunstens produksjonsmodeller. Men å nekte alle former for dokumentasjon, kan føre til at kunsten hans ikke når ut til andre enn de som oppsøker den. I de neste årene inkluderer Sehgal også et større fokus på deltakerens rolle.

²² Ibid, 110.

2.4 ”This is...”-serien

I 2001 etablerer Sehgal et samarbeid med Galerie Jan Mot i Brussel, Belgia. De neste tre årene foregår mye av hans produksjon ved Jan Mots galleri, et samarbeid som resulterer i at de galleriansatte blir utøvere av hans verk. Samme tid begynner han med en serie verk som alle har åpningsordene ”This is...” i tittelen. Titlene antyder det verkene omhandler, og det åpner ikke for tolkninger som strekker seg til metafysiske eller mytologiske lesninger av verket som en portal inn i ”kunstnerens mystiske sjelsliv”. ”This is...”-serien kan beskrives som ”regelbaserte situasjoner”²³, verk som ligner dialogbaserte situasjoner, og i ulik grad interagerer med betrakteren.

Sehgals neste verk er *This is good* (2001).²⁴ Når en person entrer galleriet kommer galleristen ut fra kontoret med ryggen vendt mot betrakteren. Han snakker eller mumler for seg selv. Hver gang betrakteren forsøker å oppnå øyekontakt ved å snu seg mot Jan Mot, skaper galleristen bråe bevegelser med armer og bein, og avslutter med å si verkets tittel: ”Tino Sehgal, This is Good, 2001, courtesy of the artist.” Når det kommer nye besøkende innom galleriet, blir galleristen nødt til å begynne på nytt ved inngangen til kontoret. Verket varer helt frem til besøkeren forlater lokalet.

I motsetning til Sehgals forrige verk, som var en skulpturell form som fungerte på egne premisser, introduseres et nytt tidsaspekt i *This is Good*. Verket genereres av betrakterne som kommer og går. Verket skal reagere på bestemte måter, alt ettersom betrakterne deltar eller ikke. I likhet med de skulpturelle bevegelsene i det forrige verket, utspilles også dette i en mer eller mindre tidsavhengig ”loop”. Men nå inkluderes også betrakternes avgjørelser, som deltaker eller ikke, som en del av denne prosessen. Verket formes slik av hver betrakter. Her er merkelappen byttet ut med at tittelen uttales av utøveren. Det er med andre ord ingen objekter inkludert i verket. I tillegg har utøveren fått en tittel tilknyttet institusjonen, nemlig som gallerist. Sehgal har allerede gått bort fra sin egen kropp og begynt å bruke andre kropper som medium, men i *This is Good* har kroppen også fått tildelt en institusjonell rolle. I de senere produksjoner av ”This is...”-serien, som foregår innenfor museer, blir denne rollen enda tydeligere manifestert, når de galleriansatte er byttet ut med

²³ Tino Sehgals verk er formulert som ”staged situations”, ”constructed situations”, ”konstruerte situasjoner” mfl, men denne oppgaven vil benytte seg av Tyler Coburn sin beskrivelse ”rule-based situations” som man finner i hans intervju med kunstneren i ”Artworker of the week #64: Tino Sehgal”, *Kultureflash*, nr.192, 2007, som oppgaven oversetter til norsk som ”regelbaserte situasjoner”. ”Scenesatt” og ”konstruert” gir assosiasjoner til en mer dramaturgisk produksjon enn den Sehgal opererer innen i verkene frem til 2009.

²⁴ Verket ble blant annet presentert i 2001 av hans gallerist Jan Mot i Brussel, Belgia.

museumsvakter. Nå er kroppen uniformert som en ellers vanlig museumsvakt ved kunstinstitusjonen.²⁵

Sehgals neste verk binder tre av kunstnerens interessefelt i hverandre; dansen, økonomien og institusjonen. *Selling Out* (2002) har ikke en "this is" uttalt i tittelen, men man kan muligens lese inn en implisitt i verket likevel, for formelen blir den samme. En museumsvakt begynner å danse, mens han eller hun sakte stripper av seg alle klærne ned til undertøyet. Dansen er sensuell og mekanisk i samme stund, som om alle de ulike bevegelsene blir én bevegelse, én handling. Så stanser utøveren når klærne er av og sier "Tino Sehgal, Selling Out".²⁶ Verket kan leses som Sehgal kommentar på at han selv er blitt kommersiell og er en vare av kunstøkonomien, nå som han er en del av det institusjonelle kunstprogrammet, eller en mer generell kommentar om kunst som plasseres innenfor museet som kommersiell salgsvare.²⁷ *Selling Out* gir også assosiasjoner til den verdenen stripping er en del av, hvor sultne blikk "spiser" kroppen de betrakter på scenen. Slik plasserer Sehgal en sansbar fetisj i museet. Betrakteren som iakttar dansen i museet, er mest sannsynlig ikke den samme som ville dratt på strippeklubb, og blikket er heller ikke like sultent. Reaksjonene har heller bestått av besøkere som har hastet seg videre, eller i ren desperasjon gjemt seg bak andre kunstverk.

Verkene etter *Selling Out* fortsetter å undersøke institusjonens og betrakterens rolle i et markedsøkonomisk perspektiv. I *This is Propaganda* (2002) synger en museumsvakt "This is Propaganda, you know, you know"²⁸ og avslutter med å si "Tino Sehgal, This is Propaganda, 2002". Undertegnende så verket under Sehgal separatutstilling i Milano i desember 2008. I en storslått sal i museet med 1800-talls oljemalerier med landlige og arbeiderorienterte motiver, reiser museumsvakten seg fra stolen når det kommer besøkende inn i rommet. Hun synger sangen a cappella på en høytidelig måte. Verkets melodiose harmonier blir dobbelteget: Det er vakkert å høre sangen, samtidig som ordene som synges påpeker verkets dobbelthet, at kunsten kan være propaganda; for Tino Sehgal, for kunstmarkedet eller annet. I likhet med det forrige verket *This is Good*, heter også *This is Propaganda* det samme som situasjonen spiller ut. Begge verkene har titler og er handlinger man kan lese som en

²⁵ Selv om de fleste tidlige "This is...-verkene" først blir presentert i Mots galleri, velger denne oppgaven å beskrive dem når de er i museet, hvor de siden er presentert med uniformer.

²⁶ Beskrivelse fra hans utstilling ved Villa Reale i Milano i 11.november til 14.desember i 2008.

²⁷ *Selling Out* er blitt mer vist i de senere år, som på Lyon biennalen i 2007 og hans separatutstilling i Milano i 2008.

²⁸ Teksten har Tino Sehgal hentet fra den norske musikkgruppen Briskeby sin sang *Propaganda*, fra albumet *Jeans for Onassis* som ble utgitt på Universal Music i 2000.

direkte kommentar på kunstneren selv og på den institusjonelle rammen betrakteren befinner seg innenfor. Som betrakter blir man fortalt i det hele tatt før man har begynt å lese verket, at ”dette verket er godt” eller at ”dette verket er propaganda”. Disse titlene kan slik være en parodi på den formidlingspedagogikk som i riktig ille tilfeller figurerer innenfor kunstinstitusjonen, hvor besøkernes får en tolkning av et verk som en museumsvakt har memorert.

I *This is so Contemporary* (2003) viderefører Sehgal reglene fra de to forrige produksjonene. Her spretter tre museumsvakter opp fra hver sin stol når en museumsbesøkende inntar rommet. De begynner å danse i ring rundt en mens de synger ”This is so contemporary, contemptorary, contemporary” i tre omganger, før de avslutter med ”Tino Sehgal, This is so contemporary, 2003.” I motsetning til de tidligere produksjonene, er dette verket sammensatt av flere mennesker, og i tillegg til å synge for betrakteren, danser utøverne rundt han eller henne. I motsetning til den harmoniske sangen fra *This is Propaganda*, er sangen denne gangen masete og til tider hysterisk. Slik blir betrakteren også denne gang tvunget inn i en lesning av verket før betrakteren har hatt anledning til å distansert vurdere det. Det er derfor mulig å lese ”This is...”-verkene frem til nå som en kontinuerlig tilnærming mot betrakteren, og et forsøk på å inkludere denne, samtidig som Sehgals titler og verk blir mer opptatt av å kommentere kunsten som kunst.

Samme år blir Sehgal invitert av metagalleriet The Wrong Gallery til å delta på Frieze Art Fair i London. Han stiller opp med de to verkene *This is About* (2003) og *This is Right* (2003). Denne gangen er museumsvaktene byttet ut med barn. I *This is about* spør de to barna med zombielignende stemmer publikum som iakttar kunsten på messen, hva de tror verket handler om. I *This is Right* forteller barna om fem verk av Tino Sehgal som kan kjøpes. De demonstrerer verkene med titler, datoer, opplagnummer og pris, og sjonglerer sporadisk med kunstteoretiske fraser foran den potensielle kjøperen. Verkene griper direkte inn i den økonomiske grunnstrukturen slike kunstmesser opererer med, hvor de lar anerkjente gallerier få en ”salgsbod” til å selge sine kunstneres arbeid fra. Kunstmessen er et salgsmarked mer enn noe annet, tross faglige sideprogrammer, når salget blir viktigere enn vurderingen av kunsten.

I sine to verk lar Sehgal denne kritikken komme frem ved å konfrontere betrakteren med spørsmål tilknyttet kunstens innhold. Foruten å være malplasserte i formidlingsrollen i *This is about* blir budskapet mer tydelig i *This is Right*, da barna skal selge kunst og argumentere med fagterminologi. I disse to verkene har Sehgal

mer enn tidligere arbeidet med en direkte kunstøkonomisk tematikk, hvordan den påvirker rommet kunsten presenteres i og hvordan den problematiserer verkens troverdighet. Det deltakende elementet er også strukket lengre enn før, da de to barna oppfordrer betrakteren til å delta i en samtale med dem.

Tiden hos Sehgal har hittil vært problematisert ved at man opplever en situasjon i nåtid, samtidig som den er skapt i en tidligere tid. Ideen til *This is Good* ble laget i 2001, men verket vises også i 2007 som et verk produsert i 2001. Denne bruken av tid i verkene utvides i *This is New* fra 2003. I motsetning til tidligere verk fra ”This is...”-serien, spiller ikke dette verket ut hva tittelen deskriptivt sier. Verket består av at en museumsvakt siterer en nyhetsoverskrift fra dagens avis når betrakteren entrer rommet. Verket vil alltid ha en ”nåhet” som kommer tydelig frem med overskriften. Som betrakter kan man forholde seg til en dagsaktuell overskrift, samtidig som verket er produsert flere år tidligere.

Sehgal tar slik opp i seg en ”tidsånd” som klinger i verket, uavhengig av om betrakteren gjenkjenner overskriften eller ikke. *This is New* vil slik alltid ha en aktualitet i seg, og vil problematisere hvorvidt den siterte overskriften presenterer noe nytt for betrakteren, slik nyhetsbildet ofte har en tendens til å gjøre, til tross for at det sjeldent er noe nytt med stoffet som presenteres – og at det heller er mediehusenes salgsmetoder som ligger til bunns. Overskriftene vil også variere fra å presentere brennhete politiske saker til overfladisk kjendisstoff, avhengig av hvilke overskrifter den innleide museumsvakten velger.

I 2004 fortsetter Sehgal med å integrere betrakteren som deltaker i ”This is...”-serien. I *This objective of that object* møter betrakteren fem mennesker i gallerirommet. Verket har en dramaturgi, et forløp med hendelser, men som betrakter kan man oppleve denne forskjellig avhenging av når man kommer inn i rommet. Er det andre tilstedet som har kommet før deg, er det stor sannsynlighet for at du kommer midt inni utførelsen av verket. Verket er instruert slik at de fem personene står inntil veggen med ryggen vendt ut mot rommet. De begynner med å puste tungt, for så la pustingene transformeres til en messing i kor ”The objective of this work is to become the object of a discussion” kontinuerlig, mens de sakte sirkler inn betrakteren som står i rommet. Som betrakter kan man da handle på ulike måter: Man kan forsøke å gå ut av rommet uten å si noe, man kan gå ut av rommet mens man sier noe, man kan bli i rommet uten å si noe eller man kan bli i rommet og si noe. Å si noe i denne sammenheng vil da måtte være et spørsmål eller en kommentar. Dersom betrakteren

prøver å gå ut av rommet uten å si noe, vil den mest sannsynlig bli holdt igjen ved utgangsdøren av en av utøverne som, fortsatt med ryggen vendt mot betrakteren, sperrer for utgangsdøren. Prøver man så å spørre om man får slippe forbi, ”trigges” verket. Ved å stille et spørsmål, sier en av utøverne ”Spørsmål! Vi har et spørsmål!”, og utøverne begynner en samtale med utgangspunkt i spørsmålet. Dersom det blir kommentarer som ikke er tiltenkt utøverne, blir utsagnet ”Kommentarer! Vi har kommentarer!”²⁹ Etter å ha diskutert spørsmålet eller kommentaren, stanser utøverne etter en kort stund med et sukk og går ut av loopen, enten ved å bevege seg rundt i rommet eller å falle til bakken igjen, for så å starte verket på nytt.

This objective of that object sin oppgave er med andre ord å skape en samtale eller en diskusjon, og det er nettopp *det* som blir verket. Men valget med å stille utøverne med ryggen til betrakterne kan tolkes som Stephanie Cash gjør; som at Sehgal både vil engasjere kunstverden i en intellektuell diskusjon, samtidig som han avviser institusjonens forestillinger og konvensjoner.³⁰ Eller, viser Sehgal diskusjonen som en institusjonalisert form, på linje med kunstens andre former og objekter? Da blir verket hans ikke en ren kritikk koblet av fra kunstproduksjon, men implisitt i produksjon av kunst som kunst.

For hver utstilling arrangerer institusjonen i samarbeid med Sehgal en audition. Kravene for ansettelse varierer. Skal *This is Exchange*³¹ vises, er økonomisk kompetanse en fordel. Skal *This is Propaganda* vises, ansettes en utdannet sanger. Dersom *Selling Out* vises, kreves det kompetanse fra dans og/eller stripping. Logistikken i verkene løses ved at Sehgal ansetter omtrent fem stykker til å utfylle en rolle, og så ruller de på oppgaven. Et verk vises i åpningstider, og de ansatte tar pauser og bytter skift avhengig av verkets fysiske belastning. I *Kiss*³² tar paret pause når det har gått to og en halv time, mens *This is so Contemporary* kan pågå i fem timer sammenhengende.³³ Det er ulike uttalelser om de ansatte blir honorert etter lønnsatser som skuespillere eller som museumsvakter.

Alle verkene av Sehgal forholder seg til betrakteren som en slags generator for verket. ”They are realised when the visitors enters”, sier han. I de mer dialogbaserte

²⁹ Stephanie Cash, ”Tino Sehgal at the ICA”, *Art in America* (september 2005).
http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_8_93/ai_n15343055/ (oppsøkt 08.05.2009)

³⁰ Ibid.

³¹ *This is Exchange* (2004) er et verk hvor betrakteren inviteres til en fem minutters samtale om økonomi.

³² *Kiss* (2006) er et verk hvor en mann og en kvinne kysser, på en måte som imiterer kjente kunsthistoriske kyssemotiver.

³³ Refererer til intervju jeg gjennomførte med presseansvarlig ved Fondazione Nicola Trussardi, Flavio Del Monte under Tino Sehgal's tidligere nevnte Milano-utstilling 12. desember, 2008.

verkene hans står både betrakter (visitor) og utøver (interpreter/player) ovenfor en rekke valg, som ofte består i å reagere på den andres handlinger med ord. Sehgal mener at velger man å ikke reagere, er det en handling som også gir konsekvenser i situasjonen. Kunstneren har i forkant av utstillingen instruert utøveren i hvordan han eller hun kan tolke verket. Det kan aldri eksistere en original av mine verk, sier Sehgal. Der man som kunstner kan stå foran sitt verk og gjenkjenne det som sitt eget, sier Sehgal at det er noe han bare delvis kan gjøre. Han slipper kun til en viss grad kontrollen over hva som vil utspille seg underveis.³⁴ Han er derfor opptatt av at utøverne bruker seg selv og improviserer i samspill/dialog med de besøkende. Dette gjelder både de skulpturelle og de mer dialogbaserte verkene, så det er både utøverens egen tolkning og dens tolkning i samspill med besøkende som avgjør verkets midlertidige karakter.

I de neste to årene produserer Sehgal en rekke verk, som tar opp igjen problemstillinger tilknyttet institusjonen og formidlingsstrategier i forhold til kunst. I *This Exhibition* (2004) faller en person sammen på gulvet i galleriet eller museet, og blir liggende og røre på seg mens hun eller han lager lyder. Etter en kort stund reiser personen seg opp å sier ”Tino Sehgal. This Exhibition. 2004. Courtesy of the artist.” I *This is Exchange* (2004) tilbyr en museumsvakt den besøkende en liten sum penger, dersom denne deltar i en fem minutters samtale om økonomi. Dersom den besøkende takker ja, vil han eller hun få refundert halve summen av inngangsbilletten. I 2004 inviteres Sehgal til å delta på Art Basel³⁵, og nok en gang bruker han anledningen til å kommentere kunstmesser, denne gangen også sine egne gallerier. Han stiller ut *This is Competition* som går ut på at to av galleriene som representerer han, Jan Mot i Brussel og Johnen + Schöttle i Köln, må samarbeide. De blir plassert i samme utstillingsbås, hvor de skal diskutere Sehgals verk. Men, de får kun lov til å si ett ord om gangen, og må slik samarbeide for å få fullført setningene som skal resulterer i en diskusjon. Resultatet blir, foruten å være en ufrivillig hyllest til dadaisme, en diskusjon om Sehgals kunstpraksis hvor to enheter med egne meninger, smeltes sammen til én monolog fylt av motsetninger.

I 2006 vender han tilbake til å skape objektløse museer i kunsten sin i verket *Kiss*. Verket ble først vist i Berlin på Berlin 4th Biennale of Contemporary Art: Of

³⁴ Sebastian Frenzel, ”Ceci n’est pas le vide”, *signandsight.com*, (9. juni 2005).
<http://www.signandsight.com/features/203.html> (oppsøkt 08.05.2009)

³⁵ Art Basel er en årlig utstilling for samtidskunst arrangert i Basel i Sveits. Den ble arrangert for første gang i 1970.

Mice and Men i Spiegelraum i Ballhaus Mitte. Det består av to mennesker som kysser. Verket presenteres alltid i en stor sal som er strippet for andre kunstverk. I *Kiss*, lik *20 minutes for the 20th Century* presenterer Sehgal historiske motiver, men denne gangen fra kunsthistorien. Det kyssende paret kysser seg gjennom ikoniske kyssemotiver som Auguste Rodins *Kiss* (1886), Edward Munch *The Kiss* (1895), Jeff Koons *La Cicciolina* i *Manet Soft* (1991) fra Made in Heaven-serien, Gustav Klimts *Kiss* (1907) og Constantin Brancusis *Kiss* fra 1908. Disse skulpturene, maleriene og fotografiene blir dematerialiserte hos Sehgal. I større grad enn *20 minutes for the 20th Century* og *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* refererer dette verket til det rent sansbare aspektet for betrakteren. Der hvor danse museet og Judson-leken kommenterte produksjonsmetoder innenfor objektløs kunst, gjennom å vise til viktige øyeblikk innen dans og kunst i neoavantgarden, fremstilles *Kiss* som en estetisk kavalkade fra kunsthistorien. Betrakteren blir nok en gang i møte med Sehgal verk konfrontert med hvordan man opplever og betrakter kunst i institusjonen.

2.5 Lek i institusjonen

I 2005 samarbeider Sehgal igjen med Hoffman, og denne gangen etablerer samarbeidet en ny form for utstillingspraksis i institusjonen. Hoffman, som nå er kurator ved Institute of Contemporary Arts (ICA) i London, organiserer en separat utstillingsrekke for Sehgal. Denne strekker seg over to år, med tre utstillinger under tittelen *Tino Sehgal*. De tre utstillingene følger kunstneren over tre år, hvor første utstilling introduserer Sehgals tidligere verk, mens de to siste årene viser nyere verk. Utstillingsserien presenterer også en forelesningsrekke og ”art talk” med kunstneren og kuratoren.³⁶

I 2005 stiller Sehgal ut *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* og *This objective of that object*. Fra 3. februar til 19. mars i 2006 stiller Sehgal ut verket *This is Progress*, der betrakteren ledes gjennom museet av utøvere som leder fra ulike rom og innleder en samtale om hva progresjon er; ”what is progress?” Utfallet av diskusjonen var, i følge anmelder Sue Hubbard vekslende med tanke på det filosofiske innholdet og kvaliteten i

³⁶ E-flux, ”Institute of Contemporary Arts, London: Tino Sehgal” E-flux (februar 2006) <http://www.e-flux.com/shows/view/2555> (opp søkt 08.05.2009)

samtalene.³⁷ I verket ledes man gjennom museet av fire utøvere, som er rangert i fire aldersgrupper: Barn, ungdom, voksen og gammel.

Der de to første utstillingene til Sehgal på ICA var baserte på et system hvor betrakter skulle respondere på en handling, gir Sehgal sine siste utstillinger i trilogien mer rom for den besøkende til å bli en likestilt deltaker av verket.³⁸ I 2007 stiller Sehgal ut verket med de to alternative titlene *This Success/This Failure*,³⁹ der kunstneren lar rundt tjue skolebarn i alderen 8-10 år innta museet. Oppgaven barna får er å leke innendørs uten objekter en hel dag. Leker som ”tikken”/”sisten” og en dematerialisert versjon av ”stolleken” er blant lekene som velges. Barna introduserer verket til betrakterne og inviterer dem til å delta. Barna må selv avgjøre hvorvidt verket heter *This Success* eller *This Failure*, med en begrunnelse til betrakteren.

Frieze magazines anmelder, Tom Morton, blir invitert til *This Success* begge gangene han besøker verket, ”fordi de hadde det gøy” eller at ”ingen slåss, men leker rettfærdig”. Sehgal skal ha vært inspirert av skoleutflukter til museum når han produserte *This Success/This Failure*. Barn iført skoleuniformer som ankommer kunstinstitusjonen med et sett regler som på forhånd er instruert fra skolen der høyløst snakking, løping og berøring av kunstverkene er strengt forbudt. Vel innenfor institusjonen må barna gå pent og lydig i grupper, og bli undervist av museets formidlingsstab eller tilsvarende. Verket kan tolkes som en kommentar til kunstinstitusjonens ordensregler og pedagogikk som redskap, som passiviserer mer enn de engasjerer. I motsetning til tidligere hos Sehgal, da utøver og betrakter har hatt tydelig definerte og separate roller, minskes forskjellen mellom dem i dette verket. I tidligere verk er det utøverne som definerer reglene for verket, og hvorvidt betrakteren kan delta. Ved å delta i verket, genereres utøverne til ”å fortsette verket”. I *This Success/This Failure* velger barna og de besøkende hvorvidt de skaper, deltar eller kun betrakter leken. Skaper man leken, skaper man verket.

*The moment I started playing the game, I became conscious that I was no longer just a visitor; through a voluntary action, I assumed a role somewhere between visitor and interpreter. I became a participant in a series of activities that other visitors were beholding.*⁴⁰

³⁷ Sue Hubbard, ”Tino Sehgal”, *The Independent*, (6. februar 2007).

http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20070206/ai_n17198386 (opp søkt 08.05.2009)

³⁸ Coburn, ”Artworker of the week #64: Tino Sehgal”, 1.

³⁹ Verket ble først vist i Østerrike

⁴⁰ Coburn, 1.

2.6 Tino Sehgal anno 2009

Etter å ha figurert på diverse biennaler, gruppeutstillinger og separatutstillinger hovedsaklig i Europa, er Sehgal klar for å introdusere den produksjonskritiske kunsten til selve moderlandet for konsum og masseproduksjon. I november 2007 introduseres Sehgals kunst for første gang alene i USA med *This Situation* (2007) ved Marian Goodman Gallery i New York. Når betrakteren entrer galleriet møter hun seks personer i en samtale. Samtalegruppen trekker pusten dypt, før de sier unisont ”Welcome to this situation”. Deretter siterer en av utøverne siterer et kjent historisk utsagn, som igjen starter samtalen mellom de seks. I *This Situation* skal utøverne sitere kjente, historiske sitater fra de siste 300 årene med vestlig filosofi. Disse sitatene genererer en diskusjon om tiden sitatet ble uttalt i. Mens de diskuterer Karl Marxs London, Guy Debords Paris eller USA etter andre verdenskrig, inntar menneskene i gruppen positurer som likner alt fra klassiske skulpturer til moderne tenåringer.⁴¹ Samtalen mellom de seks inkluderer kun til en viss grad betrakteren, som kan bli spurt ”what do you think?” underveis i samtalen. I likhet med *The objective of that object* er også *This Situation* en regelbasert gruppesituasjon, som opererer med en improvisatorisk dramaturgi underlagt tematiske regler. Denne gangen er ikke målet å skape en diskusjon, men å diskutere på et høyt intellektuelt nivå i gallerirommet. De politiskfilosofiske sitatene som generer diskusjoner omkring historiske kriser, både eksistensialistiske så vel faktiske kriger diskuteres i galleriet, mens George W. Bush fortsatt er president i USA og økonomien er i kritisk fall. Rommet fylles med en desperat bekymring for verdenssituasjonen, skriver Roberta Smith i sin anmeldelse for *New York Times*.⁴²

Utover høsten 2007 presenteres Sehgals produksjon i rekordfart ved de store samtidsmuseene i USA. *Kiss* blir det første verket av Sehgal som stilles ut i et amerikansk museum under utstillingen ”Collection Highlights” ved Museum of Contemporary Art i Chicago.⁴³ Fra 12. desember 2007 til 23. mars 2008 viser Walker Art Center i Minneapolis den første retrospektive utstillingen av Sehgals tidligere verk i USA.⁴⁴ I 2009, som en del av feiringen av 50 års jubileum til Guggenheim i

⁴¹ Roberta Smith, ”Art in review: Tino Sehgal”, *New York Times* (14. desember 2007). <http://www.nytimes.com/2007/12/14/arts/design/14gall.html?partner=rssnyt&emc=rss> (oppført 08.05.2009)

⁴² Smith, ”Art in review : Tino Sehgal”.

⁴³ Museum of Contemporary Art Chicago, ”Tino Sehgal: Kiss”, Museum of Contemporary Art Chicago http://www.mchicago.org/exhibitions/exh_detail.php?id=177 (sist oppført 08.05.2009)

⁴⁴ Karen Gysin, ”Walker Art Center Presents Tino Sehgal: Where the Artist Creates Experience Through Expression”, *Walker Art Center* (14.11. 2007) <http://press.walkerart.org/release.wac?id=4162> (oppført sist 08.05.2009)

New York sitt signalbygg Frank Lloyd Wright, er Sehgal invitert til å skape et nytt verk. Verket vil stå klart i 2011.

Samarbeidet mellom kurator Hoffman og kunstner Sehgal har påvirket begge karrierer siden 2001. Det er også deres videre og hittil største samarbeid jeg avslutter presentasjonen av Sehgals kunstnerskap med.⁴⁵ Jens Hoffmans siste utstilling som direktør ved ICA markerer ikke bare kuratorens avgang, men også begynnelsen på et nytt samarbeid med Sehgal i San Francisco, hvor Hoffman i 2007 ble direktør for CCA Wattis Institute for Contemporary Arts. I likhet med deres samarbeid ved ICA, presenteres også denne separatutstillingen over tid. Fremfor å fylle hele museet med verk av Sehgal, plasseres hans regelbaserte situasjoner i andre pågående utstillinger, men de skal samtidig oppfattes som en egen pågående separatutstilling. Frem til 2012 vil separatutstillingen presentere tidligere verk, så vel som å følge Sehgals samtidige produksjon.⁴⁶

2.7 Oppsummering av Tino Sehgals kunstnerskap

Tino Sehgal er blitt kjent, gjennom sin kunstpraksis, for å produsere arbeid som problematiserer rollen til museet og betrakteren i relasjon til markedsøkonomien.⁴⁷ Hans praksis har de siste ti årene beveget seg bort fra scenekunsten, til å bli en kunst som plasseres i kunstinstitusjonen. Fra å være en kunstform med et betraktende publikum, til å ha et deltakende publikum. Siden denne forflytningen har han holdt fast på at produksjon etter *20 minutes for the 20th Century* ikke lenger har betegnelsen performance, men verk, situasjon, skulptur eller tilsvarende. Denne forflytningen har han gjort samtidig som han har forsøkt å opprettholde sitt syn på bruk av materialitet i kunsten.

Gjennom bruken av mennesker og definerte regler, forsvarer han den objektløse produksjonen sin. Fra 1999 og frem til 2009 har produksjonen hans gradvis benyttet seg av et lukket regelverk. Hans siste performance *20 minutes for the 20th Century* presenterer et mentalt dansemuseum, og slik banes veien for hans videre interesse for objektløs kunst. I *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*, som han selv betegner som sitt første verk,

⁴⁵ CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, "Tino Sehgal", *CCA Wattis Institute for Contemporary Arts*, (2007) <http://www.wattis.org/exhibitions/tinosehgal> (oppsøkt 08.05.2009).

⁴⁶ Jens Hoffman, "Passengers", *CCA Wattis Institute for Contemporary Arts* (2007) <http://www.wattis.org/exhibitions/passengers> (oppsøkt 08.05.2009).

⁴⁷ Tate Liverpool, "Tino Sehgal", (2008) <http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/thefifthfloor/artists/sehgal.shtm> (oppsøkt 08.05.2009).

er produksjonen hans forflyttet til kunstinstitusjonen. Han fremfører ikke lenger, men instruerer en utøver til å gjennomføre instruksjer. Den levende skulpturen inngår i en dialog med institusjonen ved å tillegge verket en merkelapp på veggen lik andre konvensjonelle verk.

Med *This is Good* introduseres This is...-verkene, som alle er laget for å befinne seg innenfor institusjonen og i en form for dialog med den, gjennom valg av tematikk, mennesker og uniformer. I *This is Good* er merkelappen byttet ut med muntlige uttalelser. Mennesket i verket har blitt en museumsvakt i uniform. I *This is Propaganda* er gestikulering byttet ut med sang. I *This is so contemporary* lager Sehgal sin første situasjon med en gruppe. I forhold til tidligere arbeid er dette verket mer interaktivt, fordi utøverne sirkulerer rundt betrakteren og synger i kor. Denne utviklingen av interaktivitet forsterkes i verkene som ble vist på Frieze Art Fair, der to barn stiller spørsmål til publikum som åpner for dialog. Halvveis ut i ICA-prosjektet fortsetter denne dialogen å ta form i *This Progression*, der deltakerne inviteres til fire samtaler underveis. Denne dialogen når en høyde i *This Success/This Failure*, hvor kontrasten mellom utøver og betrakter nærmest viskes ut.

Jens Hoffman har hatt en viktig rolle for Sehgal det siste tiåret. Han beskrives som mannen som endret Sehgal fra å være koreograf til å bli kunstner, ved å vise ham først i en museums kontekst.⁴⁸ Selv om jeg i denne oppgaven ikke har som ambisjon å definere relasjonen mellom Sehgal og Hoffman, er det vanskelig å unngå deres ”kunstneriske partnerskap”.

Å beskrive Sehgal's verk kan fremstå som en repetitiv oppgave, fordi oppsettet i de ulike regelbaserte situasjonene ofte har den samme formale grunnstrukturen. Det kan fremstå som endimensjonalt, fordi det skjer sjelden mer enn hva tittelen uttrykker. Å lese disse beskrivelsene kan derfor fremstå som en pregløs opplevelse. Sehgal mener at tiden verkene hans oppleves i, ikke kan overføres til andre materialer. Man må delta i øyeblikket, man må delta i den simultane produksjon og oppløsning av hendelsen. Sehgal's kunst har med sine faste regler og alternative produksjonsformer kommentert kunstinstitusjonen med en radikal form, på innsiden av systemet. I neste kapittel vil jeg se på hvordan andre kunstnere har arbeidet med denne tematikken tidligere, og forsøke å lese Sehgal inn i en tradisjon. Kommenterer Sehgal på nye måter, og hvilke konsekvenser gir i tilfelle Sehgal's praksis?

⁴⁸ Anne Midgette, ”You can't hold it, but you can own it”, *New York Times*, (25. november 2007). <http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25midg.html> (opp søkt 08.05.2009)

Kapittel 3. Performativitet, konseptkunst og kunstmarkedet

Tino Sehgal's kritiske kommentarer til materiell produksjon, dokumentasjon og presentasjon av kunstverk, kan forstås som en videreutvikling av de performative og konseptuelle strategier som ble utviklet fra midten av 1960-tallet og til midten av 1970-tallet. Med performativ mener jeg situasjonsbaserte kunstverk, der kunstneren alene eller i gruppe produserer temporære og deltakerorienterte verk. Med konseptuell mener jeg informasjonsbaserte kunstverk, der kunstneren alene eller i en gruppe bruker referanser og kilder fra omverden som utgangspunkt for produksjonen. De to praksisene har ulike former for materiell struktur, der begge undersøker nye produksjonsmodeller for kunst.

Jeg belyser perioden i et amerikansk perspektiv med fokus på kunstmiljøet i New York, og vil trekke frem personer og kunstverk som kan være paralleller til Sehgal's praksis. Det finnes ingen entydig historie man kan kartlegge performativitet og konseptkunst ut fra. Ideologiene og aktørene er mange, og sammen problematiserer de perioden ved ulike refleksjoner over kunstfeltet og perioden de praktiserer i.

Flere kunsthistorikere som skriver om konsept- og performativ kunst daterer den første perioden til 1965-75, som sammenfaller med tiåret Vietnam-krigen (1959-1975) pågikk. Kunstnere, i likhet med resten av verdenssamfunnet deltok eller var vitne til et historisk politisk prosjekt på 1960-tallet. Demonstrasjoner mot krig og for frigjøring av kjønn og rase ble de politiske kampene som ble kjempet både på grasrotnivå og innen akademia. Frigjøringskampen inkluderte også en kritikk av samfunnets maktstrukturer. Kunstnere rettet et kritisk søkelys på institusjonen, hvor museet gikk fra å være et nøytralt presentasjonssted for kunst, til å bli politisk ladde bygg som indirekte deltok i krig.⁴⁹ Kunstnerstyrte aktivistgrupper som Art Workers' Coalition (AWC) og Guerrilla Art Action Group (GAAG) organiserte aksjoner mot store museer, som Museum of Modern Art (MOMA) i New York, blant annet for deres finansielle støtte til det amerikanske militær-industrielle bidraget i Vietnam-krigen. Inntil da hadde museene vært institusjoner som skapte tendenser og kunsthistoriske kanoner, ved å velge ut hvilke verk som skulle kjøpes, stilles ut og kontekstualiseres. Frem til 1960-tallet hadde interessen i de fleste institusjoner vært et fokus på det objektbaserte kunstverket. På 1960-tallet utvikler mange kunstnere en

⁴⁹ Francis Frascina, "Chapter 2 The politics of representation", *Modernism in dispute: Art since the forties*. Med bidrag fra Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris og Charles Harrison, 2. utg. (New Haven: Yale University Press, The Open University, 1994), 93.

institusjonskritisk kunstpraksis, hvor kunsten de produserer kommenterer eller ”avslører” museet eller kunstinstitusjonens definisjonsmakt. Institusjonskritikk er ikke synonymt med konseptualisme, og bør leses som en spesialisert og politisk videreføring av konseptuell praksis.⁵⁰ Institusjonskritikk undersøker de ideologiske, sosiale og økonomiske funksjonene i kunstmarkedet, spesielt museets, samlerens distribusjon og presentasjon.⁵¹ Disse verkene tok også nye presentasjonsformer, ved enten å ikke trenge hvite vegger i et galleri, eller ved å utfordre museenes utstillingspraksis.

Museets kunsthistoriske kanon ble også et element i diskusjonen, der kunstverkets vesen ble revurdert. Det abstrakt ekspresjonistiske maleriet⁵² var allerede på 1950-tallet blitt kommersialisert i den grad at stilen nærmest var definerende for kunstpraksiser. Mange kunstnere på 1960-tallet opponerer mot de abstrakt ekspresjonistiske trekk indirekte eller direkte i sine prosjekter, når de undersøker kunstverkets vesen. Som nevnt analyserte Benjamin hvordan reproduksjon av kunst endret kunstverkets auratiske innhold. På 1960-tallet oppstår det en kritikk av de abstrakt ekspresjonistiske bildene, fordi de utgir seg for å ha en aura. Fremfor å være plassert i en reell sammenheng, har de abstrakt ekspresjonistiske malerne plassert kunstverkene i en subjektiv sfære, med skildring av indre sjelsliv uten noen form for kritisk refleksjon hos verken kunstner eller betrakter. Det er produksjonen av disse abstrakt ekspresjonistiske maleriene som gjør dem unike, og møtet betrakteren får med disse verkene er først og fremst sanselig.

Kunstnere på 1960-tallet anvender en marxistisk varekritikk på kunstverk som unnlater å problematisere sine utgangspunkt eller synliggjøre sin produksjon. Varekritikken hos kunstnere fra midten av 1960-tallet vises blant annet gjennom performative og situasjonsbaserte kunstprosjekter, hvor hendelsen er verket heller enn kunstobjektet. I 1867 introduserer Karl Marx (1818-83) i *Kapitalen* begrepet varefetisjisme, i sin fremstilling av arbeidernes fremmedgjøring fra varen de produserer. Varefetisjisme oppstår i markedsøkonomiske kapitalistiske samfunn, og fremheves av at sosiale relasjoner blir transformert til relasjoner mellom materielle

⁵⁰ Julia Bryon-Wilson, ”A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art”, *New institutionalism*, Verksted #1, red. Jonas Ekeberg, 2. utg. (Oslo: Office for Contemporary Art, 2003), 94.

⁵¹ Ibid, 91.

⁵² Abstrakt ekspresjonisme, også kalt ”The New York School”, er stilen som blant annet Jackson Pollock (1912-56), Willem De Kooning (1904-97) og Mark Rothko (1903-70) var foregangsfigurer innen i de første tiårene etter andre verdenskrig. Ambisjonen i bildene var å produsere malerier, hvor kunstnerens indre følelsesliv og ubevissthet kom til syne i maleriet, som betrakteren kunne oppleve gjennom sine sanser.

objekter. Byttesituasjonen blir abstrahert til penger som sirkulerer på markeder, hvor varens verdi inngår i et økonomisk system, og som der ser ut til å få et eget liv.⁵³ Varen på markedet får en selvstendig egenverdi, til fortrensel for arbeidet som ligger bak den, den egentlige verdiskapningen. Marx kritiserer forbrukersamfunnet og mener at mennesker ønsker en overfladisk tilnærming til virkeligheten, når det fysiske arbeidet og de sosiale strukturene bak arbeidet hemmeligholdes eller skjules.

Marx's kritikk av varen er en standardreferanse innen politisk økonomi og kritisk teori, og ble videreutviklet av blant annet Situasjonistene (1957-1972). De utvidet bruken til andre sosiale relasjoner enn dem man tidligere hadde betraktet som byttesituasjoner. Den internasjonale gruppen gikk dypere inn i en økonomisk og politisk kritikk av samfunnet enn hva AWCs og GAAGs aksjoner gjorde. Situasjonistene opererte med en venstreradikal kritikk av samfunnet. Kunstnergruppen mente at kapitalen hadde en kontroll på den vestlige kulturen, og at kapitalismen hadde tatt form av en varefetisjisme. Resultatet er i følge Situasjonistene blitt et "skuespillsamfunn" hvor mennesker er redusert til tilskuere, uten mulighet til å gripe inn i og endre sin egen virkelighet. Ideene stammer fra en av bevegelsens grunnleggere, Guy Debord (1931-94), som spesielt i boken *Skuespillsamfunnet* (*La Société du spectacle*) fra 1967 beskriver disse holdningene.

*Skuespillet er det moment hvor varen har opnået den totale besættelse af samfundslivet. Ikke alene er vareforholdet synlig, men man ser ikke andet end det: den verden man ser er vareforholdets verden.*⁵⁴

Hos Sehgal har tilskueren tilsynelatende muligheten til å gripe inn og endre situasjonen som pågår i museet. Dersom det er verk av Sehgal som åpner for dialog, inviteres betrakteren til å delta i samtalen eller diskusjonen verket produserer, som i *This is Exchange*, *This Situation* eller *This Progression*. Men Sehgal's verk er iscenesatte situasjoner, de er ikke faktiske hendelser, samtaler eller diskusjoner som oppstår tilfeldig utenfor kunstinstitusjonen. Sehgal's samtaler er styrt etter regler, noe som derfor begrenser betrakterens mulighet til å gripe inn og endre virkeligheten, eller i disse tilfellene, Sehgal's situasjoner. Betrakteren må ta i bruk spillereglene til Sehgal for å delta i samtalen eller diskusjonen, hvilket betyr at diskusjonen ikke kan få nye

⁵³ Karl Marx, "Første kapittel Varen", *Kapitalen*, første bok, bind 1, overs. av Erling Kielland og Stein Rafoss, (Oslo: Forlaget Oktober A/S, 1995), 85-100.

⁵⁴ Guy Debord, "Kapittel 1. Den fullendte adskillelse", *Skuespillsamfundet*, overs. av Ole Klitgaard, (København: Bibliotek Rhodos, 1972), 29.

temaer eller finne nye former. I den forstand opprettholdes et eventuelt skuespillsamfunn også i Sehgal's situasjoner.

Samfunnskritikken på 1960-tallet omfatter mer enn økonomien, politikken og den generelle strukturkritikken av makten. Samme år som *Skuespillsamfunnet* publiseres, utgis *The medium is the message* av Marshall McLuhan. I boken analyserer han hvordan medias kommunikasjon i økende grad påvirker måten mennesker tenker på, og hvordan de oppfatter og forholder seg til verden rundt dem.

*All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered.*⁵⁵

Sehgal's forbud mot en rekke publiseringsmetoder tyder på at også han har en bevissthet om kommunikasjon i media, og hvordan han vil posisjonere sin praksis i forhold til samtidens bruk av media. Der hvor standard promotering siden midten av 1960-tallet har vært å nå ut med mest mulig informasjon, i form av reklame, promotering og redaksjonelle artikler i flest mulige informasjonskanaler, forsøker Sehgal å gjøre det motsatte.

Kunstnere på 1960-tallet befant seg med andre ord, som vitner eller deltakere, til en tid med samfunnskritikk av de økonomiske og politiske strukturene i samfunnet, der en yngre generasjon opponerte mot de autoritære med definisjonsmakt, og ble mer opplyst om menneskets konsumentidentitet og informasjonssamfunnets påvirkningskraft. I Sehgal's praksis finner man også elementer av kritikk, men i motsetning til det aktivistiske forholdet en del kunstnere på 1960-tallet hadde, later det til at Sehgal inkluderer kritikk mer som et fundament for sin kunstpraksis. Sehgal presenterer sin tids tilstand, heller enn å agitere i mot den. Når Sehgal i *This Success/This Failure* stiller unger som løper rundt og leker i museet, viser han formidling til skoleelever i museet som en situasjon hvor barna må lytte og ikke finne på høylytte aktiviteter. Verket presenterer en tilstand i samtidens museum, hvor kommunikasjonen mellom kunstformidlerne, lærerne og elevene er basert på ordensregler. Kritikken fremstår hos Sehgal slik å være mer implisitt i kunstverkene, fremfor å være hans hovedoppgave.

⁵⁵ Marshall McLuhan, *The medium is the message*, (London: Penguin books, 1967), 26.

3.1 Tino Sehgal og performativitet

Performance, body art og live art er ulike betegnelser på kunstformen som fra 1960-tallet får en sentral rolle hos mange kunstnere, der de undersøker nye medier, og forsøker å overføre essenser fra konvensjonelle medium over til kroppen. Yves Klein (1928-62) sitt forsøk på å skape et spirituelt billedlig rom (spiritual pictorial space) fører ham inn i en situasjonsbasert praksis.⁵⁶ Hans utforskning av fargen, og spesielt bruken av fargen blå i monokrome malerier, resulterer i at han bytter ut en rekke konvensjonelle redskap når han maler. Fremfor å bruke mennesker som modeller til motiver, fungerer menneskene som Kleins pensler. Han lar sine modeller i *Anthropometries of the blue period* (1960) dekke seg med blå maling og deretter bevege seg på et lerret, som om de er gigantiske pensler. Der prosessen mot et ferdigstilt verk vanligvis forekommer i kunstners studio, er den hos Klein erstattet med en offentlig situasjon som spilles ut foran et publikum. Kleins kunstpraksis utfordret ikke bare konvensjonene tilknyttet maleriet, men også andre medier som boken eller musikkstykket. Han tok utgangspunkt i formens vedtatte konvensjoner, for så å endre innholdet, ved å fjerne ordene i en bok, eller komposisjonen i et musikkstykke. Kleins bruk av modeller som verktøy, gjør at han har overlatt en rekke vurderinger knyttet til produksjonen sin til andre mennesker.

Sehgal har flere fellestrekk med Kleins praksis. I sine reglebaserte situasjoner, overlater også Sehgal en rekke avgjørelser til menneskene han bruker i verkene. Sehgals ansatte utøvere er, i likhet med Kleins modeller, de som fysisk gjennomfører ideene han har utviklet. I likhet med Kleins malerier, spilles også Sehgals situasjoner ut foran og i relasjon til betrakteren. Sehgals motvilje mot å etterlate seg materielle spor i form av dokumentasjon, som blant annet kontrakter, kan også spores tilbake til Kleins *Zones of Immaterial Pictorial Sensibility* (1959-62), hvor han selger dematerialiserte soner i byen mot en betaling i gullblader. Kjøperen av Kleins soner får et sertifikat som bevis på eierskap av verket. Verket er kjøpt av syv personer. Da *Immaterial Pictorial Sensitivity Zone 5* (1962) blir kjøpt ved Seine i Paris, brenner kjøperen sertifikatet og Klein kaster gullbladene i elven for å markere at verket er dematerialisert. Sehgal har tatt et steg lengre bort fra det objektbaserte enn Klein gjorde, når han fremfor å brenne eksisterende beviser, aldri produserer dem.

Som jeg har nevnt tidligere i oppgaven, refererer Sehgal til kunsthistoriske verk i *20 minutes for the 20th Century, Instead of allowing some thing to rise up to*

⁵⁶ RoseLee Goldberg, "Chapter six: Living art c. 1933 to the 1970s", *Performance art: From the futurism to the present*, 1988, (London: Thames and Hudson, 1999), 144.

your face dancing bruce and dan and other things og *Kiss*. Han lar de refererte motivenes opprinnelige form, skulptur, maleri, video og foto, bli overført til kroppen som medium. Dette er en form man sporer tilbake til performativ praksis på 1960-tallet. I *Site* (1964) transformerer Robert Morris (1931-) og Carolee Schneemann (1939-) portrettet *Olympia* (1863) av Édouard Manet (1832-83) til en performance.⁵⁷ Man kan tyde en forskjell i bruk av kunsthistoriske referanser mellom Sehgal og Morris og Schneemann. *Site* kan leses som et forsøk fra Morris og Schneemann på å plassere *Olympias* potensielle samfunnskommentar i en ny tid, mens Sehgal bare ønsker å flytte kunsthistoriske verk over til et nytt medium. Det kan tyde på at Sehgal har en kritisk metode i bruken av de kunsthistoriske verkenes objektbaserte produksjon, mens Morris og Schneemann forflytter det kunsthistoriske verkets kritiske potensial til et nytt og mer hendelsesbasert medium.

Sehgals bruk av levende skulpturer som i *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* og *Selling Out*, er også en praksis som kan spores tilbake til 1960-tallet. Den britiske kunstnerduoen Gilbert and George opptrer fra 1969 til 1971 med en skulpturserie de kaller ”singing sculptures”, hvor de utfører komiske nummer med sang innenfor kunstinstitusjonen, og fremfører dikt og annet i det offentlige rom. I sin første syngende skulptur *Underneath the Arches* (1969), er de plassert på et lite bord. Iført dresser og med ansikter malt i gull, synger de ”Underneath the arches” av komikerduoen Bud Flanagan (1896-1968) og Chesney Allen (1893-1982) mens de danser mekanisk. Verket varer i seks minutter. Gilbert and George separerer ikke mellom deres aktiviteter som skulpturer og aktiviteter i deres virkelige liv.⁵⁸ Iført dresser og under parolen ”Art for all” blandes skulpturene deres sammen med kunstnernes virkelige liv. Til den første levende skulpturen presenterer Gilbert and George fire regler som de definerer som ”The Laws of Sculptors”, hvor duoen indirekte lar formal klesstil og gode sosiale manerer spille en vesentlig rolle.

I likhet med Gilbert and George, anvender også Sehgal menneskekroppen som en levende skulptur. Men i motsetning til de syngende skulpturene som avslutter etter noen få minutter, looper Sehgal verket, og presenterer det på lik linje med andre objektbaserte verk, som vises i museet. I likhet med kunstnerduoen, kan man også tyde en bruk av regler i Sehgals praksis. Men i motsetning til Gilbert and George, har

⁵⁷ Henry M. Sayre, ”Chapter two: A new person(a)”, *The object of performance: The american avant-garde since 1970*, 1989 (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), 67.

⁵⁸ Goldberg, *Performance art: From the futurism to the present*, 167.

ikke Sehgal presentert disse offentlig, de befinner seg mer på underflaten av hans praksis. Sehgal forholder seg også til kunstinstitusjonen og det offentlige rom på en annen måte enn hva Gilbert and George gjør. De presenterer seg som levende skulpturer i kunstsammenheng, men disse rollene endrer seg ikke i det offentlige rom. Sehgals levende skulpturer presenteres bare innenfor en kunstinstitusjon, hvor enhver form for reproduksjon er forbudt fra kunstnerens side.

Sehgals situasjonsbaserte kunst kan som nevnt oppleves av betrakteren som påtvunget, som i *This is so Contemporary*, der tre innpåsletne museumsvakter omringer og synger og danser rundt besøkeren. En slik ekstrem variant av deltakerorientert kunst kan blant annet spores tilbake til Vito Acconci (1940-). I hans *Following Piece* fra *Street Works IV* (1969) velger han ut tilfeldige mennesker på gaten og følger etter dem helt til de går inn til et privathus. Kunstverket består slik av at han tvinger kunstnersubjektet på tilfeldige mennesker ved forfølgelse.⁵⁹ Acconcis påtvungne deltakelse forekommer i det offentlige rom og blir påført uvitende mennesker, mens hos Sehgal har derimot betrakteren valgt å besøke museet og den deltakerorienterte kunsten.

3.2 Tino Sehgal og konseptkunst

Konseptkunsten er kritisk til de definisjonsgrunnlag kunstverk plasseres under. Fra midten av 1960-tallet opponerte konseptkunstnere mot forståelsen av at kunst skulle vurderes ut i fra håndverksmessige og visuelle kriterier. Kunstverkets mediumsspesifikke sjangrer, som maleri og skulptur, og dets konvensjoner innen utføring og betraktning vurderes på nytt gjennom nye medier og nye kunstneriske fremgangsmåter. I *Conceptual art: A critical anthology* trekker Alexander Alberro frem fire elementer som inngår i konseptuell praksis fra midten av 1960-tallet. Felles for dem er at de utfordrer definisjonsgrunnlaget for kunstverk. Alberros oppsummering av konseptualismens formale og tematisk karakteristiske trekk, kan gjenfinnes i Sehgals praksis.

Det første elementet Alberro trekker frem som en del av en konseptuell definisjon, er ”den selvreflekterende modernistiske praksis”, som problematiserer og bryter ned de interne elementene i det tradisjonelle kunstverket. Donald Judds (1928-1994) industrielle objekter kan representere en videreutvikling av denne retningen. Judds verk er ofte gulv- og veggbaserte, tredimensjonale, geometriske objekter som er

⁵⁹ Amelia Jones, ”Chapter 3. The body in action: Vito Acconci and the ”coherent” male artistic subject”, *Body art: Performing the subject*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 126.

produsert i serier, hvor alle enhetene er identiske og distansen mellom delene er like stor. Objektene er produsert med materialer fra industrien som aluminium, pleksiglass, armert stål, og tilført industriell maling eller lakk. En del konseptualistiske verk bryter ned det konvensjonelle hierarkiet i verket, presenterer de ulike elementene som likestilte komponenter, og forkaster de tekniske ferdighetene som tradisjonelt har vært nødvendige. Judd tar med sitt maskinproduserte verktøy avstand fra de mer tradisjonelle kunstneriske verktøyene som oljemaling og lerret, og de likestilte enhetene i verket hans skaper en komposisjon som er brutt ned, uten et fokus eller noen form for narrativ oppbygning. Sehgal's regelbaserte verk problematiserer og bryter, i likhet med Judd, ned det konvensjonelle verkets interne elementer. Der Judd bryter ned hierarkiet ved å plassere identiske former etter hverandre, bryter Sehgal ned et eventuelt hierarki i sine verk ved å la tittel og tema i verk utgjøre det samme. De regelbaserte situasjonene inneholder i likhet med Judds geometriske og industrielle former, ingen bruk av metaforer eller symboler.

Det andre elementet Alberro nevner er ”reduktivisme”, som utfordrer det konvensjonelle objektbaserte kunstverket mot en dematerialiserende praksis, hvor kunstverkets visuelle elementer og betrakningskonvensjoner utfordres. Samtidig som en reduktiv praksis bryter ned de visuelle komponentene i verket, åpner den også for en større sammenheng å inkludere verket inn i for betrakteren. Sol LeWitts (1928-2007) modulbaserte geometriske kuber kan eksemplifisere videreføringen av denne retningen. LeWitt presenterer åpne, gulvbaserte, tredimensjonale konstruksjoner, hvor modulene følger et sett med regler LeWitt har utviklet. Hans konstruksjoner, i likhet med Judds, har brutt ned enhver form for hierarkisk komposisjon i verket. Hver modul følger den samme formen. Til forskjell fra Judd, blir rommet rundt objektene vektlagt like mye som objektene selv. Betrakteren må forholde seg til det konstruerte, regelbaserte systemet og forestille seg komposisjonen mer enn å bare beskue den. De formale deskriptive beskrivelsene er også verkets tematiske innhold. I likhet med LeWitts verk, er også Sehgal's verk reduktive, i den forstand at han bryter ned verkets visuelle komponenter og inkluderer betrakteren som en del av det, fordi samtalen eller situasjonen betrakteren inkluderes i, utgjør verket.

Det tredje elementet Alberro nevner, er den type konseptkunst som inkluderer Marcel Duchamp (1887-1968) og de ringvirkninger hans praksis gav kunst etter 1960. Duchamp står for sin ettertid som den første kunstneren som setter idé fremfor selve utførelsen i produksjonen av kunst. Han presenterte readymades, hverdagsobjekter

som han satte i en kunstsammenheng, og dermed omdefinerte til kunstverk. Hans readymades stod som en kontrast til samtidens oppfatning om at kunst skulle vurderes ut fra estetiske kriterier. Duchamps arv består av å skape en praksis hvor kunst deltar i diskusjonen om hva som definerer kunstverk. Denne retningen har hatt ulike nedslag gjennom det tjuende århundret, men Joseph Kosuth (1945-) kan eksemplifisere denne retningen i et 1960-talls perspektiv. Han stilte ut fotokopier med sort bakgrunn og hvit deskriptiv tekst hentet fra oppslagsverk og leksikon. Ordene eller setningene han brukte var meningsbærende og gjerne kunstterminologiske, som i *Art as Idea as Idea* (1967), hvor ordet ”painting” får sin leksikalske forklaring. Bildet Kosuth presenterer nedprioriterer estetiske kvaliteter, og vektlegger heller informasjonen den bringer eller kommenterer. Sehgal’s regelbaserte situasjoner plasseres også i en tradisjon basert på Duchamps praksis, hvor synliggjøring av definisjonsmakt i systemer ofte er sentrale. I likhet med Kosuths fotokopier som fremstilte leksikalske definisjoner av begreper, presenterer Sehgal’s samtaler og situasjoner om spesifikke temaer, som i *This is Exchange* eller *This is Right*, hvor ved å presentere en konvensjonell definisjon, fremtrer det også en kritikk i verket.

Det fjerde og siste elementet Alberro trekker frem som en del av konseptualistisk praksis, er den typen kunst som har vært opptatt av å inkludere plasseringen av verket som en del av den kunstneriske kontekst. Verkets tematikk blir påvirket av sine omgivelser, og verket vil kommentere eller interaktivere med plasseringen, det være i et magasin, galleri, landskap eller offentlig rom. Douglas Huebler (1924-1997) er en av mange kunstnere, konseptualister og andre, som har videreutviklet denne praksisen. Huebler er blant annet kjent for å stille ut kart og veibeskrivelser, der han har markert en distanse på kartet. Meningen er at betrakterne skal kunne fysisk eller mentalt ta den anbefalte turen, og det er den interaktive opplevelsen som blir kunstverket. ”There is no way you can frame it, you just have to experience it”, sier Huebler.⁶⁰ Også hos Sehgal er også plasseringen av hans regelbaserte situasjoner sentrale. Sehgal’s ”radikale” kunstform kan opptre med den formen på grunn av bekræftelsen verkene hans har ervervet av museet, galleriet eller kunstmessen. Det er kun innenfor en kunstinstitusjon de fungerer.

Med disse fire kjennetegnene, konkluderer Alberro med at en definisjon av konseptualistisk praksis er å arbeide med en utvidet kritikk av materialiteten hos

⁶⁰ Alexander Alberro, ”Part II: Primary and secondary information”, ”Chapter three: Locations, variables, and durations”, *Conceptual art and the politics of publicity* (Cambridge: The MIT Press, 2003), 64.

kunstobjektet, en bevisstgjøring av den kunstpraksis som er rent visuell, en fusjon av verket, dets plassering og den kontekst som presenteres, samt en voksende bruk av offentlighet og distribusjon.⁶¹

3.3 Dokumentasjon av situasjons- og informasjonsbasert kunst

*What saved the museum, what in effect gave it access to objectless art, was the document, the record of the art event that survived the event.*⁶²

Den situasjonsbaserte performansen og den informasjonsbaserte konseptkunsten hadde fra midten av 1960-tallet forflyttet seg til nye medier. Kunstverkets konvensjonelle materialitet var byttet ut med en form for dematerialisert praksis. Men bortsett fra Lucy Lippards (1937-) påstand om at performative og konseptuelle kunstnere ville dematerialisere kunstverket og eliminere dets varestatus⁶³, var det en form for enighet i situasjons- og informasjonsbasert praksis om at kunstproduksjon plasserte seg bare i nye og mer komplekse materielle strukturer enn før. Der hvor kunstverkets vare tidligere bestod av kunstnerens produserte objekt, ble varen med performance og konseptkunst en situasjons- og informasjonsbasert vare. Der hvor det objektbaserte kunstverkets vare ble presentert som et originalt objekt med et auratisk innhold, ble varene i performance- og konseptuell praksis presentert i kunstinstitusjonen som dokumenter på at hendelsen eller ideen hadde funnet sted og/eller eksisterte fortsatt. De situasjons- og informasjonsbaserte verkene kunne kjøpes i form av en kontrakt, signatur, et sertifikat eller en artefakt som bekreftet eierskap til ideen, instruksene eller retten til å utføre eller dokumentere verket. Dokumentering av idébaserte verk erstattet det som tidligere hadde vært kunstobjektets vareverdi, og ble de situasjons- og informasjonsbaserte verkenes innpass i kunstinstitusjonene. Men man kan ikke fortape seg i detaljene og få en sansbar opplevelse foran denne dokumentasjonen, slik man kan foran et abstrakt ekspresjonistisk maleri. Dokumentene er først og fremst beviser på hendelser som allerede har funnet sted.

Jeg har vist i oppgaven at Sehgal kan leses som en forlengelse av den situasjons- og informasjonsbaserte kunsten, og jeg har kommentert hans forbud mot

⁶¹ Alexander Alberro, "Reconsidering conceptual art, 1966-1977", *Conceptual art: A critical anthology*, redigert av Alexander Alberro og Blake Stimson, (Cambridge: The MIT Press, 1999), xvii.

⁶² Sayre, *The object of performance*, 2.

⁶³ Lucy Lippard, *Six years: The dematerialization of art from 1966 to 1972, 1973* (California: University of California Press, 1997).

dokumentasjon og materiell reproduksjon. Det er med andre ord en forskjell i kunstproduksjonen hos Sehgal, i forhold til de tradisjoner han anvender. Det var nødvendig for den situasjons- og informasjonsbaserte kunsten å etterlate seg spor fra hendelsen i form av dokumentasjon eller reproduksjon, for å kunne bli presentert som en kunstvare i institusjonen. Hos Sehgal er det derimot nødvendig å bli presentert i institusjonen som verifikasjon på at det er kunst, så lenge han nekter dokumentasjon og reproduksjon som en del av varen.

Det er med andre ord mulig å foreslå at det autentiske forflytter seg fra objektet og til hendelsen i situasjons- og informasjonsbasert kunst. De situasjons- og informasjonsbaserte verkene er aksjonistiske, de intervensjoner med bybildet eller det offentlige rommet. De aktiverer en ny form for kollektivitet, som er kritisk ladet. De skaper en ny form for interaktivering, som er både situasjonsbasert og flyktig, men også konfronterende. Det autentiske i situasjons- og informasjonsbasert kunst blir da å være en betrakter eller deltaker til det som spilles ut gjennom en rekke nye former. Men i motsetning til de situasjons- og informasjonsbaserte verkene, kapitaliserer ikke Sehgal verket i form av dokumentasjon eller reproduksjon. Han kapitaliserer kunstverket ut i fra opplevelsen selv. Dette aspektet kommer jeg tilbake til.

De nye og mer komplekse materielle strukturene som oppstår med situasjons- og informasjonsbaserte kunstverk på midten av 1960-tallet, spiller på lag med en ny og mer kompleks form for økonomi. Alberro analyserer kunstens nye form i relasjon til forretningenes nye identitet.

3.4 Materielle strukturer i den nye økonomien

På slutten av 1960-tallet var den amerikanske økonomien fortsatt i vekst og dette gav positive ringvirkninger for kunstnerne. Det var spesielt avantgarde-samlere som tok en interesse i situasjons- og informasjonsbaserte verk, men utover sekstitallet ble denne forsamlingen utvidet til å inkludere bedrifter, som ville bruke kunsten som markedsføring. Bedrifter som definerte seg innen den nye økonomien var opptatt av å samle på kunst som ble oppfattet som nytenkende og progressiv – noe de mente ville reflektere bedriftens identitet. Alberro ser sammenhengen mellom utviklingen av konseptualistisk praksis og den nye formen for avansert kapitalisme som vokste frem på midten av 1960-tallet, som han beskriver slik:

(...) postindustrial, information, and consumer society, it was marked, among other things, by novel modes of communication and distribution of information, new types of

*consumption, an ever-more-rapid rhythm of fashion and style changes, and the proliferation of advertising and the media to an unprecedented degree. Providing services and manipulating information became the heart of this new economic paradigm (...) termed informazation.*⁶⁴

Den nye økonomien ble betegnet som serviceøkonomi. Den var knyttet til et postindustrielt produksjonsapparat, og anvendte nye former for presentasjon og distribusjon av kommunikasjon i et konsumsamfunn som var i kontinuerlig forandring. Alberro ser relasjonen mellom kunstnerne og kjøperne av kunsten som en symbiose, der begge parter reklamerer for den andres image, som slik skaper et gunstig utbytte. Jo mer ”usynlig” den konseptualistiske kunsten ble, desto mer nødvendig var det å markedsføre kunstneren som kunstner.

Dersom man skal plassere Sehgal i en form for symbiose med en annen part, der begge parter nærer av hverandres status, kan Sehgal's relasjon til museet og kunstinstitusjonen være like avgjørende for ham og museet, som det progressive næringslivets relasjon til konseptkunst var fra midten 1960-tallet. Hans ”radikale” utstillingspraksis defineres implisitt som kunst med høy kvalitet når det stilles ut ved museer. Kunstinstitusjoner som viser Sehgal's kunst, argumenterer indirekte mot fordømmer som betegner museet som en institusjon der det bare stilles ut tradisjonell og objektbasert kunst. Ved å stille ut Sehgal's kunst gir de derimot inntrykk av å være en nytenkende institusjon, som er villig til å delta i samtidige debatter om hvilke tendenser det er interessant å presentere og diskutere.

3.5 Seth Siegelaubs presentasjonsmodell

Seth Siegelaub (1941-) er den personen som ser utfordringene ved å markedsføre situasjons- og informasjonsbasert kunst tydeligst på 1960-tallet. Han mente at imaget til kunstneren ble viktigere enn kunstverket selv.⁶⁵ Siegelaub hadde et syn på museet og de etablerte galleriene som statiske steder med fastlåste organisasjonsstrukturer, hvor institusjonens utstillingsformel fremsto som rutinemessig. I 1964 legger han derfor ned ”Seth Siegelaub Contemporary Art” og forflytter praksisen til sin leilighet på Madison Avenue og 82nd Street på Manhattan. Her går han fra å være gallerist til å bli noe som ligner mer på en promotør for kunst, i et større og mer markedsanalytisk perspektiv. Fra leiligheten sender han ut informasjon om kommende utstillinger og arrangerer møter mellom kunstnere og kunstsamlere. Hver søndag arrangerer han

⁶⁴ Alberro, *Conceptual art and the politics of publicity*, 2-3.

⁶⁵ Ibid, 40-41.

eksklusive ”show cases” av de kunstnerne han representerer for et knippe utvalgte kritikere, kunstsamlere og museumscuratorer. Nattklubben Max’s Kansas City, hvor kunstelitens utøvere, kuratorer, samlere og kjendiser frekventerer, blir hans kveldskontor hvor all nettverksbygging foregår.⁶⁶ Den situasjons- og informasjonsbaserte kunsten trenger ikke et galleri for å bli presentert og diskutert. Siegelaub når ut til alle de kanaler han trenger fra leiligheten og nattklubben. Eksklusive møter med kunsteliten, uformelle samtaler på nattklubb, samt hans pågående informasjonssendinger via brev, pressemeldinger og telefonsamtaler blir oppskriften.

Med sine organiserte utstillinger utvikler Siegelaub en modell, som behandler informasjon relatert til kunstverk og utstillinger på tre måter: Utenforliggende informasjon (outside information), primær informasjon (primary information) og sekundær informasjon (secondary information). Utenforliggende informasjon forstås hos Siegelaub som en offentlig markedsføring av kunstneren, og den kan komme i form av komplimenterende intervjuer i aviser, tidsskrift, gjennom samtaler og diskusjoner på seminarer. Intensjonen bak utenforliggende informasjon kan være å definere kunstnerens uttrykk som en del av en større praksis eller å gi betrakteren en innfallsvinkel med nye begreper i møte med kunstnerens praksis. Markedsføring av kunst ble en form for avansert informasjon, som tidligere kun var et område kunstkritikken hadde hatt tilgang til. Mange av kunstnerne begynte også å skrive egne tekster i tidsskrifter som definerte hvordan man skulle forstå deres verk og praksis, som Judds *Specific objects*⁶⁷ i 1965, Morris’ *Notes on sculpture 1-3*⁶⁸ i 1966-67 og LeWitts *Paragraphs on conceptual art*⁶⁹ i 1967. Siegelaub arrangerer paneldebatter og seminarer tilknyttet de fleste utstillingene han organiserer, der kunstnere, kritikere og andre fagfolk diskuterer og definerer hvilke tendenser kunstverkene kan leses inn i. Den primære informasjonen står for Siegelaub som kunstverkets essens, det som er det idébaserte i verket. Den sekundære informasjonen står for Siegelaub som verkets materialitet, det som former presentasjonen av verket og som plasserer ideene inn i en

⁶⁶ Ibid, 12.

⁶⁷ Donald Judd, ”Specific objects”, ”VII Institutions and objections”, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, *Art in theory 1900-2000: An anthology og changing ideas*, 2003, 8. utg. (Blackwell Publishing, 2007), 824-828.

⁶⁸ Robert Morris, ”Notes on sculpture 1-3”, ”VII Institutions and objections”, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, *Art in theory 1900-2000: An anthology og changing ideas*, 2003, 8. utg. (Blackwell Publishing, 2007), 828-835.

⁶⁹ Sol LeWitt, ”Paragraphs on conceptual art”, ”VII Institutions and objections”, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, *Art in theory 1900-2000: An anthology og changing ideas*, 2003, 8. utg. (Blackwell Publishing, 2007), 846-849.

sosial og økonomisk atmosfære. Med dette påstår han at i det materielle formatet, i den sekundære informasjonen, som i magasiner, kataloger, i språket og i grafikken, ligger det et nytt potensielt rom for kunstnerisk kommunikasjon. Selv om Sehgal forbyr materiell produksjon og reproduksjon av sine arbeider, betyr ikke det nødvendigvis at han i motsetning til Siegelaub, ikke tror det eksisterer sekundær informasjon i kunst. Det er mulig å forstå Sehgal's forbud av sekundær informasjon som hans forsøk på å kontrollere sine verks vareverdi.

Frem til 1971 anvender Siegelaub seg av disse tre informasjonstypene i sin organisering av kunst. I *Xerox Book* (1968) presenterer han kunstverk der kunstnere har anvendt kopimaskinen som produksjonsmaterieell, i en masseprodusert bok. Den sekundære informasjonen, altså boken, stiller ut og distribuerer kunsten. I *Inert gas series* (1969) slipper Robert Barry (1936-) ut en dose helium i atmosfæren i et ørkenområde i Sør-California. Verket presenteres via en plakate og en telefonsvarer, som informerer om at Barry skal slippe ut en dose med gass, uten å spesifisere i hvilket område eller på hvilket tidspunkt det vil skje. Den sekundære informasjonen av verket står som eneste bevis på at hendelsen har skjedd. I *July, August, September 1969* (1969) organiserer Siegelaub en gruppeutstilling som er spredt geografisk utover flere kontinenter, der noen verk stilles ut gjennom hele visningstiden, mens andre verk er tilgjengelige for betrakteren i en mindre periode. Ved å plassere verkene på totalt ulike steder, blir det nærmest umulig for en betrakter å besøke hele utstillingen. Det eneste stedet som Siegelaub samlet alle kunstverkene ble derfor gjennom utstillingens katalog. Siegelaub utvisker i *July, August, September 1969* ikke bare skillet mellom primær og sekundær informasjon, men utfordrer i tillegg utstillingspraksis i et globalisert perspektiv.

Det eksisterer paralleller mellom Siegelaub's og Sehgal's kurator, Jens Hoffmans praksis. Man kan betegne Hoffmans kuratoriske valg, som å plassere koreografen Sehgal's prosjekter i et museum, som den samme form for iscenesettelse Siegelaub drev med. Han plasserte også "sine" kunstnere i nye medium, som å plassere dem utendørs eller å be dem være mediumsspesifikke i et kopimaskinprosjekt. Hoffmans kuratoriske grep ved å flette langtidsutstillinger med Sehgal inn i andre utstillinger, utfordrer på samme måte som Siegelaub's utstillingspraksis, den tradisjonelle måten å betrakte kunstverk på.

Ved å etablere en ny måte å produsere og presentere kunst på som ikke var forpliktet til et sted i en tidsavgrenset periode, ble Siegelaub's praksis med på å

forflytte kunstverket bort fra den sfæren som fortsatt gjorde krav på at kunsten skulle være objektbasert. Til forskjell fra Siegelaub som dematerialiserte kunstobjektet til fordel for å lage en praksis utenfor de konvensjonelle utstillingsrammene, gjør Sehgal det motsatte med sine objektløse verk. Hans regelbaserte situasjoner er tilskrevet museet og institusjonene.

Der Benjamin viser at kunst unngår å bli et autentisk objekt forankret i en rituell tradisjon ved å reprodusere den, presenterer Siegelaub en utstillingspraksis som plasserer kunstverket i medier og relasjoner som tilhører 1960-tallet. Men Siegelaubs bruk av begrepene primær og sekundær informasjon, fjerner kun til en viss grad det autentiske i kunstverket. Varen forblir i kunstverket i form av det som blir de materielle restene av utstillingen, det være en kvittering, plakater, et opptak eller dokument. Hos Sehgal er objektene erstattet med mennesker, hvor all materiell dokumentasjon er forbudt. Det gjør det problematisk å tydeliggjøre en eventuell primær og sekundær kilde til informasjon i Sehgal's kunst. Det primære, essensen, blir i hans regelbaserte situasjoner ideen, reglene og instruksjonen bak verket. Den sekundære informasjonen eksisterer ikke hos Sehgal på samme måte som hos Siegelaub. Hos Sehgal er verkets referanseramme mer beslektet med en modernistisk resepsjon. Det modernistiske verket skal være selvrefererende, og kunstverkets eventuelle kontekst er avskåret fra verket.

Benjamins reproduksjonsanalyse ble presentert i en tid med industriøkonomi, da masseproduksjon av varer rådet. Siegelaubs utstillingspraksis utarbeides under serviceøkonomien, hvor tjenester tilknyttet varer råder. Når Sehgal entrer kunstverden i 1999, er det en ny form for økonomi, kalt opplevelsesøkonomi, som har tatt steget videre fra serviceøkonomien. For å kunne gi en analyse av Sehgal's praksis, mener jeg det derfor er nødvendig å se ham i lys av sin økonomiske og teknologiske samtid.

Kapittel 4. Tino Sehgal og den kapitaliserte samtalen

Jeg har i de tre første kapitlene av oppgaven forsøkt å plassere Tino Sehgal i en kunsthistorisk diskurs, hvor en utvikling mot et samfunn med en mer komplisert økonomi og teknologi har preget kunstnerens produksjon, institusjonens presentasjon og distribusjon av kunst i offentligheten og i media.

Første kapittel redegjorde for hvordan kunstverkets autentisitet (rituelle aura) ble utfordret under mekanisk reproduksjon, som åpnet for en ny, distansert og kritisk betraktningmodell av kunstverk. Andre kapittel introduserte Sehgal kunstnerskap, og viste at praksisen hans er basert på en rekke regler som forholder seg til kunstinstitusjonene og betrakteren på en bevisst måte. Hans praksis er bundet i et sett med egenproduserte regler, fordi han er kritisk innstilt til det materielle produksjonsapparatet. Gjennom å skape et eget system for produksjon, agerer Sehgal imot det konvensjonelle systemet. Tredje kapittel viste at Sehgal kritiske produksjonsmetode kan spores tilbake til en del performative og konseptuelle praksiser som fant sted på sekstitallet, der endring av kunstverkets materialitet stod i fokus, som et ledd i opposisjonen mot det etablerte varesystemet. Situasjons- og informasjonsbaserte kunstverk var likevel et element i serviceøkonomien, og brukte også den nye teknologien til å presentere og distribuere kunstverk. Dokumentasjonen og presentasjonen av kunstverket ble nå en separat vare, og noe annet enn hva selve hendelsen eller det temporære verket hadde forestilt. Tredje kapittel viste at til tross for endringen av kunstobjektets materielle strukturer, fantes det spor av verket, bare i andre medium enn de tidligere konvensjonelle uttrykksformene.

Siste kapittel undersøker hvilket medium og tradisjon det er mulig å analysere Sehgal produksjon videre inn i, for så å vurdere ham i lys av sin egen tids teknologi og økonomi.

4.1 Tino Sehgal muntlige medium

Tino Sehgal kunstpraksis er situasjons- og informasjonsbasert. Men ekskluderer det kunstproduksjonen hans fra å tilhøre et medium med en presentasjons- og distribusjonsmodell? Sehgal praksis bruker kroppen som medium med dans, sang og samtaler. Han produserer verkene gjennom å instruere mennesker til å improvisere med et sett regler. Han presenterer de regelbaserte situasjonene innenfor museet og galleriet uten noen form for materiell reproduksjon og dokumentasjon. I likhet til å bruke kroppen som medium i kunsten og som presentasjon i institusjonen, anvender Sehgal en muntlig og gestisk distribusjonsmodell. Museene distribuerer kunsten hans

ved å slippe besøkende inn til utstillingene, foredragene, debattene og presentasjonene av kunstneren. Denne presentasjons- og distribusjonsmodellen står i kontrast til konvensjonell utstillingspraksis i museet, der pressemeldinger vanligvis sendes med dokumentasjonsfoto- og videoklipp ut til kunstkritikere og andre som skal anmelde eller anvende utstillingen. Hos Sehgal blir den etablerte dialogen mellom kritikere og institusjonen svekket, når de som skal anmelde utstillingen er utstyrt med et mindre vurderingsapparat enn ellers. Selv om Sehgal anvender muntlig og gestisk presentasjon og distribusjon av kunst, *genererer* likevel hans metode de tradisjonelle og skriftlige publiseringsformene som kritikker, anmeldelser, diskusjoner, intervjuer og akademiske avhandlinger. Likevel, fremfor å kun plassere Sehgal i en materiell kunsttradisjon der en skriftkultur presenterer og distribuerer verkene, kan det være gunstig å belyse hans praksis også i en muntlig kultur.

Historisk sett anvendes begrepet muntlig kultur om perioder hvor fortellinger har blitt muntlig overlevert eller tradert fra generasjon til generasjon (vertikal tradering) eller fra gruppe til gruppe i samme generasjon (horisontal tradering). Det må eksistere en sender (en forteller) og en mottager (en som lytter), for å tradere fortellingen. Muntlige kulturer bruker ikke skriftlige nedtegninger som dokumentarisk verktøy, som fører til at historien kjennetegnes ved en fast struktur, som kronologi, repetisjon og stilistiske karaktertrekk. Det gjør at historien blir lettere å huske og videreformidle. Tradisjonelt er opphavspersonen av muntlig traderte historier ukjent, og dersom eventyret har en forfatter, defineres det som ”kunsteventyr”.

I motsetning til tradisjonell tradering, har Sehgal en mer aktiv rolle i overleveringen av verkene. Selv om han ikke er den som fysisk overlever verkene til betrakteren (mottakeren), blir han alltid førstehåndskilden til verkene for avsenderen, når det er han som instruerer dem. Hos Sehgal blir derfor de innleide skuespillerne senderne, mens betrakterne blir mottakere i en horisontal tradering.

Som tidligere nevnt, varierer graden av deltaker- og betrakterposisjon i verkene hans, hvilket betyr at sender og mottaker sjeldent er statiske størrelser i hans praksis. I enkelte verk danser, synger eller snakker verkene for betrakteren, mens andre ganger er inkludering en mer avgjørende faktor. De regelbaserte situasjonene har en struktur og et sett med faste regler som gjør at betrakteren kan videreformidle verket uten skriftlige kilder: De presenterer et tema som tittelen signaliserer rent deskriptivt uten annet innhold. Det vil si at de befinner seg innenfor en kunstinstitusjon, med ett eller flere mennesker som i ulik grad interaktiverer med

betrakterne, med et forhåndsbestemt tidsforløp, som det ikke er lov til å fotografere eller dokumentere. I den muntlige fortellingstradisjonen finnes det eventyrvarianter som alle er knyttet til samme grunnform, men som er ulike på den måten at de miljømessig er tilpasset landet eller området de blir fortalt i. Verden over finner man derfor ulike fortellinger med samme form, samme moral og samme poeng. I Sehgal's verk fremtrer dette ved at han blant annet tilpasser seg landets språk i flere av de dialogbaserte verkene, som *This is Critique*, hvor en museumsvakt starter en diskusjon om Sehgal's kunst med en eller flere betraktere. Situasjonene tilpasser også i noen verk innholdet til stedet eller landet det presenteres i, som i *This is New*, hvor avisoverskriftene som velges kan komme fra landet det utspilles i. *This is New* har samme grunnform selv om verket endrer seg til ulike språk og ulike overskrifter, fordi verket alltid kan leses som et ”dette er siste nytt i nyhetsverden” verk. *This is Critique* beholder også sin grunnform til tross for ulike språk og samtalepartnere, ettersom verket først og fremst handler om å gi en kritikk av Tino Sehgal's kunstpraksis. Hvis tradisjonsbevisstheten i historien er stor, vil fortellingen overleveres i en fast form og sikker stil, og fortelleren vil gjøre seg flid med å gjengi den omtrent som hun selv har fått den fortalt, uten å forandre på noe. Dersom tradisjonen går i oppløsning, kan viktige elementer gå tapt og fortellingen kan forandre karakter og innhold. Hos Sehgal traderes verkene muntlig først av de innleide skuespillerne og siden av de mange menneskene som besøker en av Sehgal's regelbaserte situasjoner. Hos de innleide skuespillerne er tradisjonsbevisstheten preget av at de får formidlet historien og verket av skaperen selv, som bidrar til å gi deres tradering en nøyaktighet. Betrakternes tradering vil være basert på egne minner av verket, samtaler de har med andre om verket og eventuelle artikler, intervjuer og anmeldelser de vil lese før eller etter museumsbesøket. En tradering i vår tid kan med andre ord også anvende skriftlige kilder, men tilgjengeligheten av nyanserte kilder hos Sehgal synes å være liten.

*There are no closed systems and never have been. The illusion that logic is a closed system has been encouraged by writing and even more by print.*⁷⁰

Ettersom Sehgal's muntlige og gestiske kunst genererer tekstlig produksjon, bør man undersøke Sehgal's produksjon videre i lys av en polarisering mellom en skriftlig og en muntlig kultur. En slik lesning av Sehgal er også i større grad tilpasset vår tid ettersom de fleste muntlige kulturer for lengst er erstattet med skriftlige kulturer. I

⁷⁰ Walter J. Ong, ”Some Theorems”, *Orality and Literacy: The technologizing of the word*, 1982 (New York: Routledge, 2002), 166.

Orality and Literacy: The technologizing of the word skriver Walter J. Ong i 1982 om forholdet mellom muntlig (orality) og litterær (literacy) tilnærming til det skrevne språket, og analyserer dem i lys av teknologiseringen av det skrevne ord. Med teknologisering av språk, mener Ong når nedskrevne historier og andre tekster blir masseprodusert gjennom trykk. Før teknologisering av det litterære språket, var fortellinger produsert for å bli lest høyt i grupper. Ong påstår at det er teknologi som har vært det momentet som har fremskyndet en stadig mer omfattende skriftlig kultur, hvor den muntlige fortellingen forsvinner. Det skriftlige språket har endret seg fra å være tekst som ble lest høyt i grupper (orality), til å bli et skriftspråk man leser alene i stillhet (literacy). Ong ser i 1982 denne endringen i lys av utviklingen av radio, TV og datamaskinen.

Skriftkulturen endres når de elektroniske medier overtar som samlingspunkt for mennesker. Før skrev forfatteren til og for bestemte menneskegrupper, i dag forholder forfatteren seg til en uidentifiserbar skare med individer som leser teksten alene.⁷¹ Kan man forstå Sehgal's neglisjering av skriftlig og annen produksjon rundt verkene hans som et forsøk på å skape en sosial ramme rundt verkene, som kanskje ellers ville blitt nedprioritert i en ren skriftkultur? Er det lettere å besøke et verk og ha en refleksjon omkring det med Sehgal's utgangspunkt, enn i den konvensjonelle skriftkultur?

Ong mener at kontrasten mellom muntlig og tekstlig kultur er at den muntlige kulturen er retorisk og kontekstuell i sin mentalitet, mens den tekstlige har en mer autonom karakter, selv om han understreker at alle tekster er påvirket av og bygget på andre tekster.⁷² Denne beskrivelsen passer også til Sehgal's praksis, ettersom hans kunst kan sees i lys av en del tidlig performativ og konseptuell praksis. Kunsten hans er muntlige og gestiske situasjoner, som er retorisk komponert og plassert i en kontekst tilhørende en kunstinstitusjon. Foruten å være basert i en performativ og konseptuell tradisjon, påvirkes praksisen hans også av samtiden, både implisitt i verkene (*This is New* og *This is Competition*) og i møte med offentligheten. Men Sehgal forsøker samtidig å kontrollere på hvilken måte hans verk skal traderes videre, og i hvilket format, når han skiller mellom muntlig og tekstlig presentasjon og

⁷¹ Ong, *Orality and Literacy: The technologizing of the word*, 154-156.

⁷² *Ibid*, 159.

distribusjon av kunsten, med retningslinjer for hvordan tekstproduksjon får bruke hans verk.⁷³

4.2 Resepsjon og dekonstruksjon hos Tino Sehgal

Roland Barthes (1915-80) og Jacques Derrida (1930-2004) bruker ikke det samme skillet mellom muntlig og skriftlig tekst som Ong gjør, men tilnærmingen deres er relevant for å fortsette diskusjonen om situasjonens og dokumentets status hos Sehgal. Polariseringen mellom muntlig (aktiv) og litterær (passiv) tilnærming til språket oppnår nye dimensjoner fra 1960-tallet med poststrukturalisme og dekonstruksjon, hvor teksten blir utfordret av leseren gjennom en ny og kritisk lesemetode. Barthes er interessert i den individuelle resepsjonen av en tekst, fremfor eventuelle intensjoner forfatteren har. Hos Barthes blir dermed leserens kommentar en selvstendig tekst.

*The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination.*⁷⁴

Barthes lar i *The death of the author* tekstlesning bli en aktiv prosess for leseren, i motsetning til å være en enveis form for kommunikasjon fra tekstprodusenten. Fremfor å være en konsument, blir leseren en produsent av teksten hun leser. Teksten produseres ikke lengre av forfatteren, det er derimot leseren som bruker teksten, og som fullfører den gjennom sin egen refleksjon. En gjenlesning kan igangsette helt nye tanker om en tekst. Teksten har ingen mening før noen leser den, den må være fortolket og relatert til den verden leseren befinner seg i, og slik også relatert til alle tider. Deltakelse i det skriftlige språket har blitt en ny mulighet.

Dekonstruksjon kan kanskje sees som en fenomenologisk og språkkritisk versjon av poststrukturalismen.⁷⁵ Dekonstruksjon er betegnelsen på en prosess der tekster synes å endre seg og kompliseres, når man ser på premissene disse tekstene bygger på, hvordan de sier mot sine egne intensjoner og påstander. Fremfor å være en term, mente Derrida at dekonstruksjon var en teknikk for å avsløre hva den enkelte teksten og dermed leseren tar for gitt. Derrida mente selv at det var lettere å snakke

⁷³ Tino Sehgal's "retningslinjer" for pressens bruk sier at kunstfaglige tidsskrift er ikke tillatt å trykke oppstilte foto, mens dagspresse kan trykke slike fotografier. Ref. til intervju med Flavio Del Monte, desember 2008, Milano.

⁷⁴ Roland Barthes, "The death of the author" (1968), *Participation*, red. Claire Bishop, (Cambridge: Whitechapel London og The MIT Press, 2006), 45.

⁷⁵ Arne Melberg, "11. Poststrukturalisme og dekonstruksjon", *Moderne litteraturteori: En innføring*, Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei, 1991, 5. utg. (Oslo: Universitetsforlaget Oslo, 2001), 73.

om hva dekonstruksjon ikke var enn hva det var. Han kritiserte den franske 1960-tallsstrukturalismen som metafysisk. Med det mente han dens forestillinger om essenser og hierarkier i tankens verden, om at strukturer skulle ha et sentrum, og at tekster skulle ha en strukturerende opprinnelse. Derrida tenker i stedet desentrert og iterativt: Gjentakelsen og forskjellsproduksjonen avgjør språkets karakter for ham og bestemmer dermed det han kaller tekst.⁷⁶ Derrida bruker slik et skriftbegrep som er mer fleksibelt enn Ong sitt, der skrift ikke er en motsetning til det muntlige.

Siden Platon har filosofien hatt en forståelse av skrift som et transparent redskap for tankevirksomhet, og mener at den filosofiske refleksjon er uanfektet av det. Skrift er kun en erstatning for tale, noe som indirekte plasserer tale i en naturlig relasjon med metafysisk mening. Det talte ordet eksisterer da i seg selv, mens det skrevne ordet er en erstatning. Derrida undersøker denne forståelsen av det talte og skrevne ordet, og argumenterer mot teorien, ved å vise at ulike filosofiske ståsteder er logosentriske eksempler, hvor skriftproduksjon også er årsak til filosofisk produksjon. Filosofien har vært preget av nærværsmetafysikk, der alt som er relatert til det fundamentale prinsipper eller et sentrum, må ha en konstant nærhet.

*Presence of the object to sight as eidos, presence as substance/essence/existence (ousia), temporal presence as the point (stigmé) of the now or the instant (nun), self-presence of the cogito, consciousness, subjectivity, co-presence of the self and other, intersubjectivity as an intentional phenomenon of the ego etc.*⁷⁷

Derrida foreslår at nærvær ikke lenger skal oppfattes som noe absolutt, men i stedet noe som relaterer seg til tid som noe som endres (differing/difference). Med dette mener Derrida at ingen begreper/ord er konstante, men at de er under endring på grunn av påvirkning fra bruken av ordet, noe Jonathan Culler betegner som ”paradox of structure and event”. Det som til enhver tid er nærvær, er allerede noe som er komplekst, merket av forskjeller, et produkt av forskjeller.⁷⁸

Skrift har som nevnt blitt nedvurdert i filosofien, da bruk av skrift kan skape misforståelser, siden taleren/forfatteren ikke er tilstede for å forklare lytteren/betrakteren hva hun mener med teksten. Det kan i følge strukturalisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) oppstå misforståelser som korrupperer teksten. Derrida undrer seg over at dersom en skrevet tekst kan påvirke talen, så er relasjonen

⁷⁶ Ibid, 71.

⁷⁷ Jonathan Culler, *On deconstructuralism: Theory and criticism after Structuralism* (New York: Routledge, 1983), 92-93.

⁷⁸ Ibid, 93-96.

mellom skrift og tale mer komplisert enn hva den utgav seg for å være. Derrida endevender hierarkiet, og mener at tale også er en form for skrift.

If "writings" means inscription and especially the durable instituting of signs (...) then writing in general covers the entire domain of linguistic signs. (...) Writing-in-general is an archi-écriture, an archi-writing or protowriting, which is the condition of both speech and writing in narrow sense.⁷⁹

Teksten hos Derrida har dermed ingen utside: Det finnes ingen instans utenfor teksten som kan avgjøre tekstens innhold. Heller ikke i teksten finnes noen privilegert stabil, og dermed meningsgivende instans. I stedet er det forskjellen, forskyvningen, gjentakelsen og erstatningen som skaper mening.⁸⁰ Derrida samler slik det muntlige og det skriftlige språket under samme betegnelse av tekst. Det muntlige er et resultat av det skriftlige, og det skriftlige et resultat av det muntlige.

The spoken word is still a material form which, like the written form, works through its differences from other forms (...) Though speech and writing may produce different sorts of effects of signification, there are no grounds for claiming that voice delivers thoughts directly, as may seem to be the case when one hears oneself speak at the moment of speaking.⁸¹

All tekst er dermed påvirket av tidligere tekst. All tekst har slik spor av fortid og fremtid i seg, i form av de spor som teksten inneholder, og de fremtidige spor teksten selv vil påvirke andre tekster med. Derridas dekonstruktive prosjekt kan slik sammenfattes i én formel: Som spenningen mellom hendelsen som unik og tegnet som gjentakelig.⁸²

Tekstteoriene til Ong, Barthes og Derrida problematiserer relasjonen mellom teksten og leseren på ulike måter. Ong kommer frem til at teknologiseringen synliggjør et skille mellom gruppelesning og individuell lesning, der tekst i fellesskap er en mer aktiv handling. Barthes påpeker at det er lesning av tekst som aktiviserer teksten og som bidrar til tekstproduksjon. Derrida viser at både det muntlige og det skriftlige inngår i en nær relasjon som er under konstant påvirkning. Han mener at alle tekster har spor av fortid og fremtid i seg og er dermed i konstant endring. Disse tre teoretikerne synliggjør slik på hver sin måte at tekster er avhengige av å bli lest,

⁷⁹ Ibid, 102.

⁸⁰ Ibid, 105.

⁸¹ Ibid, 108.

⁸² Melberg, *Moderne litteraturteori: En innføring*, 72.

kommentert og produsert, og slik være del av en konstant produksjon av tekst i form av å etterlate seg spor i andre tekster og deretter bli spor i fremtidige tekster.

Hvordan kan man forstå Sehgal's regelbaserte situasjoner i lys av Barthes teorier om tekst og deltakelse? Til tross for at det i flere av Sehgal's verk er en implisitt oppfordring til deltakelse, mangler betrakteren muligheten til å bidra med kommentarer til verkene. De regelbaserte situasjonene har en fast formel i sin dialog, som det er vanskelig å plassere seg utenfor og samtidig påvirke. Man kan med andre ord kommentere verket på verkets *egne* premisser, det vil si forholde seg til verkets egen formel, tematikk, tids- og stedsavgrensing.

Deltakelse i Sehgal's situasjoner vises gjennom de valgene betrakteren har i møte med verket. Fremfor å delta aktivt i en leseprosess gjennom språk, må betrakteren kunne delta aktivt i en leseprosess gjennom tale og bevegelser i verket, og siden i formidlingen av sine erindringer av situasjonen. Dersom skriftkulturen hadde vært en sterkere instans i Sehgal's egne representasjoner, ville muligens betrakterens erindring vært mer preget av en institusjonell informasjonspresentasjon enn sin egen. Men i hvor stor grad får betrakteren bruke verket? Deltagelsen er alltid regulert hos Sehgal. Betrakteren har frie tøyler til å snakke om verket i ettertid, men ethvert forsøk på å publisere visuelle dokumenter blir motarbeidet av kunstneren. Den *tekstlige* produksjonen derimot, godtas i etterkant. En ren skriftlig tekstproduksjon ekskluderer i følge Derridas tekstbegrep en rekke spor, dersom man skal inkludere alle de forum og kommunikasjonsmodeller vi bruker i 2009, som inkluderer en rekke andre uttrykk enn bare de rent tekstlige. Sehgal's bruk av tekst i hans deltakerorienterte praksis fremstår på bakgrunn av de tre nevnte teoretikerne som et paradoks, mellom det auratiske og autonome, og det situasjonsbaserte og dokumentasjonsorienterte.

Muntlig og gestisk medium ble også nylig problematisert gjennom et organisert helgeprogram på Tate Modern. I forbindelse med serien "USB Openings: Saturday Live" presenterte den britiske institusjonen 20.-21. februar 2009 en to dagers event under tittelen "Characters, figures and signs".

This unique two-day event takes the alternately spoken and movement-based form of the choreographic 'lecture-demonstration' as it's starting point, and presents contemporary dance in dialogue with visual art and discussion. Taking place on a boat on the river Thames, in the Turbine Hall and in the Starr Auditorium at Tate Modern, the programme explores a number of ways in which verbal

*and gestural languages intersect, staging tensions between language and meaning in a deliberately unresolved manner.*⁸³

Tate Modern arrangerer programmet utenfor sine utstillingslokaler. De iscenesetter kunsten i en kontekst som minner om steder kunstprosjekter brukte på sekstitallet når de bruker tidligere industriområder, forelesningssaler og ukonvensjonelle scener. Det kommer frem fra Tate Moderns pressemelding at de ville skape spenning mellom språket og mening ved det kroppslige og verbale språket. Programmet inkluderte blant andre Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Mårten Spångberg og Tino Sehgal, og bestod av kunstnersamtaler, filmvisninger, foredrag, performancer og paneldiskusjoner. Florian Hecker og Jennifer Lacey oversatte blant annet en performance til verbale instruksjoner som kunne tas i bruk av andre. Sehgal ble invitert til å holde et foredrag om sin kunstpraksis. Kanskje Tate Modern inviterte ham til å holde foredrag fremfor å presentere et verk, nettopp fordi hans praksis eksemplifiserer denne tematikken så grundig? Ønsket Tate Modern seg en innføring i hans bruk av mediet, fremfor en fysisk presentasjon av det?

*Whilst verbal language is typically seen as a system of communication in which direct meaning is created through discrete relationships between signifier and signified, gesture (and, often, dance) is commonly understood as being 'outside' language: functioning at the level of the image and therefore constituting a "pure mediality" (Giorgio Agamben).*⁸⁴

Kunstnerne, kuratorene og koreografenes ambisjoner i programmet var i følge pressemeldingen å tilnærme seg begrepene ”saying” og ”doing” som distinktive former for signifikasjon, og å utfordre den konvensjonelle oppfatningen om at den første kun er deskriptiv mens den andre kun er effektiv. Prosjektet skulle foreslå en form for koreografi, med nye kulturelle former og modeller for kommunikasjon og deltakelse.⁸⁵

6.-31.mai samme år arrangerer ICA ”Talk Show” som er et månedslangt program med

events, displays, residencies and workshops that directly address speech as a tool and as a medium to produce and negotiate meaning, both within the field of art and across

⁸³ E-flux, ”USB Openings: Saturday Live: Characters, figures and signs”, *Tate Modern* (pressemelding) <http://www.e-flux.com/shows/view/6373> (oppøst 08.05.2009)

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

*other areas of life such as politics, business and entertainment.*⁸⁶

I likhet med Tate Moderns ”Characters, figures and signs” presenterer også ICA det månedslange prosjektet på ulike arenaer og i ulike format. De presenterer blant annet en utstilling som undersøker bruk av stemme i ulike kunstpraksiser i galleriet til ICA, og arrangerer ulike workshops, med utgangspunkt i stemmebruk og muntlig medium i kunst og dens terminologi og teorier. Samme måned har kunsttidsskriftet *Metropolis M* temanummer om det muntlige som medium i kunsten.⁸⁷ Det er derfor sannsynlig å påstå at det rettes et fokus mot det muntlige og gestiske som medium i kunsten, gjennom problematiseringer og presentering ved kunstinstitusjoner og i tidsskrifter.

4.3 Performative språkhandlinger

Man kan se en overgang mellom det muntlige og det litterære, mellom det aktive og det passive, i språkhandlingsteorien ”speech act”. I 2004 skriver Jörg Heiser Sehgal selvrefererende kunstpraksis inn i språkhandlingsteorien, i et nummer av *Frieze Magazine*.⁸⁸ I 1954 kommer J.L. Austin med sin språkhandlingsteori i boken *How to do things with words*. Forfatteren skiller her mellom konstantive og performative uttalelser. En konstantiv uttalelse er når man sier noe uten at det gir en umiddelbar handling, mens en performativ uttalelse gjør noe. Austin sier at enhver ytring har tre aspekter; locution (selve handlingen å uttale ytringen), illocution (handlingen som begås når en ytring blir produsert, for eksempel et råd, et løfte eller en invitasjon) og perlocution (en effekt som blir produsert på grunnlag av locution og illocution).⁸⁹

De regelbaserte situasjonene hos Sehgal er selvrefererende, fordi de omhandler ingenting annet enn hva verket deskriptivt betegner seg selv som. Denne selvrefereringen kan leses som språkhandling, fordi Sehgal bruker det muntlige språket i produksjonen sin. I *This is propaganda* synges ingenting annet enn nettopp ”this is propaganda, you know, you know”. I *Selling Out* bruker Sehgal kroppen til å gjøre det samme. I likhet med Joseph Kosuth sine fotokopier som bruker vesendefinisjoner på en slik måte at man ser en dobbelthet i språket, bruker Sehgal uttalelsen og kroppen på samme måte i anvendelse av definisjonene. Disse uttalelsene

⁸⁶ E-flux, ”Talk show”, Institute of Contemporary Arts (pressemelding) <http://e-flux.com/shows/view/6673> (oppført 08.05.2009)

⁸⁷ Metropolis M, ”Voice”, *Metropolis M* nr. 2 (april/mai 2009). <http://www.metropolism.com/magazine/2009-no2/english> (oppført 08.05.2009)

⁸⁸ ”This is Jörg Heiser on Tino Sehgal”, *Frieze Magazine*, utgave 82, april 2004.

⁸⁹ J. L. Austin, ”VIII Locutionary, Illocutionary, and Perlocutionary Acts”, *How to do things with words*, 1962, 2. utg. (Oxford: Oxford University Press, 1975), 94-108.

handler ut sine ytringer, og som oftest inkluderes betrakteren i en eller annen grad i verket.

I klassisk kommunikasjonsteori forstås kommunikasjon som transformasjon av mening fra et subjekt til et annet. I *Signature, event, context* problematiserer Derrida signaturen, hendelsen og konteksten til en tekst. Signaturen bak en tekst kan betegnes som inskripsjonen bak en tekst i tid, som kan muliggjøre alle de ulike sporene teksten etterlater seg. Hendelsen er hos Derrida det som skaper spenning med tegnet. Kontekst hos Derrida vil si alle de ulike sammenhenger tekster kan leses i. Kommunikasjon er for Derrida ikke transformasjon av mening fra et subjekt til et annet, hvilket betyr at skrift er samme form for kommunikasjon som muntlig tale er. I både skrift og tale forekommer det en hendelse (event) som skaper konteksten for mening, men ifølge Derrida er heller ikke dette det viktigste aspektet for mening. Derrida etablerer fire trinn. Man må vise at skrift fungerer på tvers av kontekster. Dette utgangspunktet må deretter generaliseres for all form for kommunikasjon. Ved å etablere en ikke-kontekst (non-contextuality) med kommunikasjon fraskriver man også enhver form for transformasjon av mening fra et subjekt til et annet. En tekst må kunne stå alene, mener Derrida. En tekst må kunne eksistere i fraværet av et subjekt og et intendert publikum. Denne overlevelseshverformen kaller Derrida for ”iterability”. Når en tekst er iterativ, så er ikke dens kommunikasjonsform avhengig av en kontekst. Den fremste iterative formen for Derrida er bruk av sitering. Ved å markere en del av en tekst for så å plassere den i en annen setting, markerer et skifte i tekstens intenderte mening.

Han leser Austins språkhandlingsteori som en metode som gjeninnfører nærhet. Språkhandling hos Austin inneholder meninger i seg selv. Derrida hevder at en ytring må kunne gjentaes i en variasjon av seriøse og useriøse kontekster, at den kan både bli sitert og parodiert.⁹⁰ En tekst har hos Derrida med andre ord ikke en sannhet i seg, men blir i stedet påvirket av fortid, nåtid og fremtid. ”Meaning is context-bound, but context is boundless. (...) No meaning can be determined out of context, but no meaning permits saturation”.⁹¹ En tekst, en ytring, et verk vil slik alltid være under påvirkning av tidligere, nåtidige og fremtidige kontekster og ytringer.

Hvordan kan man definere Sehgal's praksis med utgangspunkt i Derridas dekonstruksjon og tekstbegrep? Derridas ser på dekonstruksjon som en prosess der

⁹⁰ Culler, *On deconstructuralism: Theory and criticism after Structuralism*, 120.

⁹¹ *Ibid*, 123.

tekster synes å endre seg og kompliseres når man ser på premissene disse tekstene bygger på, og hvordan de sier mot sine egne intensjoner og påstander. Dersom man plasserer Sehgal's deltakerorienterte kunstverk i en tilsvarende dekonstruktiv prosess, må man stille spørsmålet: Hva tar man for gitt i en samtale? Det finnes sikkert mange svar på det spørsmålet, men deltakelse er nok et av de mest vesentlige svarene. Bruker man Derridas tekstbegrep, oppdager man flere motsetninger i Sehgal's situasjoner. Som nevnt tidligere, eksisterer det et paradoks i Sehgal's prosjekt, når han opererer med et selvrefererende regelverk, samtidig som han definerer det som deltakerorientert. Hos Derrida står tekst alltid i relasjon til andre tekster, og spenningen befinner seg mellom hendelsen og tegnet. Hendelsen, som hos Sehgal blir opplevelsen betrakteren inviteres til gjennom muntlig og gestiske kommunikasjon, fremtrer slik som et paradoks. Betrakteren kan tilsynelatende delta i samtalen, men kunstneren har klare restriksjoner på hvilken form for forskjellsproduksjon av tekst som tillates og i hvilke forum. Derridas sitering blir bare i et mangelfullt omfang mulig i møte med Sehgal's verk og en videre lesning av dem. Derridas kontekstfrie tekstproduksjon blir nærmest en kontekstbunden opplevelse hos Sehgal. For å undersøke Sehgal's paradoksale bruk av deltakelse nærmere, krever en nærlesning av hvilken type økonomi som kan leses ut i fra Sehgal's produksjon.

4.4 Opplevelser som økonomi

Tino Sehgal's produksjonskritiske praksis bør vurderes i lys av sin egen økonomiske samtid, for det er først da oppgaven kan undersøke hvorvidt Sehgal's praksis er noe enestående eller om hans praksis står i relasjon til andre samtidige bevegelser. I 1999, samme år som Tino Sehgal lager sin "første og siste" performance, publiseres *The experience economy: Work is theatre and every business is a stage*. De to amerikanske økonomene B. Joseph Pine II og James H. Gilmore definerer og utforsker hvordan økonomien i en stadig større grad kapitaliserer menneskers følelser og opplevelser. "Opplevelsesøkonomien" lanseres som en del av en historisk oppsummering forfatterne trekker ut av en økonomisk utvikling. De mener at vår tid er inne i en ny økonomisk periode, hvor opplevelser er den nye varen.⁹² Forfatterne refererer til hvordan restauranter nå iscenesetter spisestedet med et tema som spilles fullt ut både i menyens retter, de ansattes kostymer og kundenes muligheter ved

⁹² B. Joseph Pine II og James H. Gilmore, "1. Welcome to the experience economy", *The experience economy: Work is theatre and every business a stage*, 1999, 21. utg. (Boston: Harvard Business School Press, 2008), 1-25.

besøket. En annen næring de trekker frem som bruker opplevelsesøkonomi er turistbransjen, som inviterer turister til å *ta del* i historiske, kulturelle eller naturrike opplevelser fremfor å kun iakttå dem.

Opplevelser og kunnskap blir da den iscenesatte varen som selges. Forfatterne plasserer også kulturnæringen inn under den nye økonomien. I Haraldsen, Flygind, Overvåg og Power sin kartlegging av de kreative næringene i Norge er bransjene annonse- og reklamevirksomhet, arkitektur, bøker, aviser, blader, design, film, foto, video, musikk, utøvende kunst, TV og radio, bibliotek, museum, samt produksjon av video- og dataspill tatt med som kulturnæring.⁹³ Teatre, museer og konserthus skal med opplevelsesøkonomien transformeres fra å være steder hvor kultur presenteres, til å bli opplevelser i seg selv. Det nye norske operahuset som stod klart i 2008, kan eksemplifisere dette. Bygget ble tegnet av arkitektkontoret Snøhetta i samarbeid med en rekke kunstnere på utsmykningsoppdrag. Besøkende opplever blant annet en tur på byggets tak som en attraksjon i seg selv, uavhengig av det kunstneriske programmet.

Bokens hovedtese er at opplevelsesnæringen er i ferd med å overta for servicenæringen, og at det skjer som en følge av kapitalismens egen utvikling. Pine og Gilmore anlegger et evolusjonistisk syn på kapitalismen: Den beveger seg gjennom bestemte faser mot en stadig høyere grad av abstraksjon med hensyn til varens karakter.⁹⁴ Forfatterne deler inn opplevelsesøkonomien i fire opplevelsessfærer: ”den underholdende”, ”den utdannende”, ”den estetiske” og ”den eskapistiske”. Størst uttelling i både økonomisk og underholdende verdi, gir en kombinasjon av disse i samme opplevelse. Estetisk hos Pine og Gilmore knyttes til sansene, og til det som forbindes med det kunstige. Pine og Gilmore hevdet i 1999 at tiden var moden for å innføre opplevelsesøkonomien som et like markant brudd med serviceøkonomien, som denne var med den industrielle økonomien.⁹⁵

Som nevnt i første kapittel er økonomien, teknologien og kulturen i enhver tid nært relatert. Vi kan dele det tjuende århundre inn i tre ulike økonomiske modeller, som alle fremdeles er i funksjon. I industriøkonomien er varene håndfaste, standardiserte, funksjonelle og nyttige. Selgeren er fabrikant og kjøperen forbruker. I serviceøkonomien er ikke varene til å ta og føle på, men tilpassede kundesvennlige

⁹³ Haraldsen, T., Flygind, S.K., Overvåg, K. og Power, D. ”Kartlegging av kulturnæringene i Norge: økonomisk betydning, vekst- og utviklingspotensial” (Oslo: Østlandsforskning rapport 2004) <http://www.ostforsk.no/rapport/pdf/> (oppsøkt 08.05.2009).

⁹⁴ Gran, A.B. og D. De Paoli. 2005. Kunst og kapital: Om nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv. (Pax Forlag).

⁹⁵ Donatella de Paoli, ”Opplevelsesøkonomi som fagfelt i Norge: Keiserens nye klær?”, *Magma* nr 3 2006.

tjenester. Selgeren er tilbyder og kjøperen kunde eller klient. I opplevelsesøkonomien er det selve opplevelsen som er varen. Selgeren er iscenesetter og kjøperen er gjest.⁹⁶ Gjesten blir i opplevelsesøkonomien *en del av* produktet som produseres.

4.5 Opplevelsesøkonomi i Tino Sehgal's regelbaserte situasjoner

I opplevelsesøkonomisk teori utvikles økonomien mot en stadig abstrahering av varens karakter. Dette perspektivet kan man også plassere kunstmarkedet i. Som oppgaven har vist, har kunsten siden den tidlige situasjons- og informasjonsbaserte praksis endret de materielle strukturer i kunstproduksjon. Kunstobjektet på veggen blir over tid byttet ut med situasjoner i rommet. Den passive betraktningen blir erstattet med en aktiv deltakelse, og opplevelsen blir verket. Når opplevelsen blir verket betyr også det at opplevelsen blir varen, som skal sirkulere på kunstmarkedet som er en del av økonomien. Denne varen har hittil vært materialisert via dokumenter i form av kontrakter, dokumentasjon av verket eller signatur fra kunstneren. Det er disse dokumentene som har ”reddet” museene, gitt dem tilgang til objektløse kunstverk, og som dermed har holdt kunstøkonomien flytende.⁹⁷ I Derridas tekstbegrep er også disse dokumentene spor. Det er et spor av hendelsen i ettertid, slik alle tekster har et nærvær med fortid og fremtid i seg. Det betyr at spor også er varer. Som nevnt er dokumentasjon, som blant annet fotografier, fra hendelser (performance og andre temporære kunstformer) siden sekstitallet blitt den sekundære informasjonen, som har erstattet kunstobjektets varestatus i kunstinstitusjonen. Men disse sporene forekommer også utenfor varekontrollen i institusjonen og utenfor kunstnerens kontroll i det offentlige rom. Verk fotograferes, kopieres, imiteres og presenteres utenfor institusjonens og kunstnerens kontroll gjennom sitering og parodiering. Disse sporene er i følge Derrida og Barthes en del av tekstens produksjon og betrakterens mulighet til å kunne reflektere over teksten. Disse sporene sensurerer Sehgal.

Sehgal bistår ikke med noen som helst form for materiell informasjon om at en hendelse fant sted, han bruker det muntlige og gestiske som medium og som distribusjon i ettertid. Hans regelbaserte situasjoner kan plasseres i et

⁹⁶ Kjell Magne Mælen, *Rådgiverrollen, kunnskapsløftet og utfordringer i samarbeid med næringslivet*, Foredrag på Rådgiverseminar Scenario 2020 Kulturbransjen, Høgskolen i Tromsø, (Tromsø: 17.-19.april 2005).

<http://gammel.hitos.no/attachment/36b15eda9f0bf7f79926473b30375bc4/8afbc43eb4c063e8ec9970d21c5f8aa4/Foredrag+p%E5+R%E5dgiverseminar+Scenario+2020.pdf> (oppsøkt 08.05.2009)

⁹⁷ Henry M. Sayre, ”Introduction”, *The object of performance: The american avant-garde since 1970*, 1989 (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), 2.

opplevelsesøkonomisk perspektiv av flere grunner. Sehgal praksis står i en forlengelse av den performative og konseptuelle praksis, som er kritisk til det som tradisjonelt har vært vesensdefinerende for kunstverk. Han degraderer objektet i kunsten, fordi han er mer opptatt av å utvikle produksjons- og presentasjonsmetoder av kunst som ikke er basert i materiell produksjon. Til forskjell fra tidligere konseptuell kunst tillater han ingen materielle spor i kontrakter eller dokumentasjon. Han anvender seg av et muntlig medium, hvor språket er konstruert på en måte som interaktiverer med deltakeren og slik genererer skriftlig og annen materiell produksjon og distribusjon. Hans kunstverk har endret materialet i kunsten, men han opptrer like fullt som en etablert kunstner på kunstmarkedet, noe det siste tiårets store utstillinger, biennaler og medieoppmerksomhet kan vitne om. Sehgal kunstverk blir opplevelser som i aller høyeste grad er indoktrinert i en vareøkonomi, fordi han har skapt et lukket regelverk i møte med dem. I likhet med et besøk på en temarestaurant eller en utflukt til et vikingskip, iscenesetter Sehgal situasjoner som betrakteren kan delta i. Man har ikke muligheten til å oppleve kunsten hans med mindre man drar til en av hans utstillinger. Som vanlig besøker, kritiker eller forsker, kan man ikke gjenoppleve eller reflektere over kunsten etterpå ved hjelp av notater, skisser, kort eller kataloger fra utstillingen, for disse eksisterer ikke. Man kan ikke "Google" eller "Youtube" kunstneren, for verkene eksisterer ikke der, heller. Sehgal har to ansatte, en i Paris og en i New York, som rydder internettet for dokumentasjon av kunsten hans. Sehgal uttaler selv at eventuelle avbildninger er ulovlige "bootlegs", som ikke har noe med kunsten hans å gjøre.⁹⁸ Dette skiller Sehgal fra tidligere situasjons- og informasjonsbasert praksis, som inkluderte den sekundære informasjonen som en del av verket, og benyttet seg av den som en markedsføringsstrategi.

Hos Sehgal blir frafallet av tekstlig og materiell informasjon strategien han bruker i sin praksis. Han slipper bare menneskets øyne og hukommelse inn i verkene, og det blir deres oppgave å sirkulere praksisen hans videre i en muntlig eller tekstlig distribusjon. Men det er kun opplevelsen i seg selv som kan verifisere hendelsen i ettertid, ingen dokumentariske hjelpemidler. De regelbaserte situasjonene eksisterer ikke andre steder enn "her og nå" i museet, galleriet, biennalen eller kunstmessen. Slik profesjonaliserer han opplevelsen mer enn noen kunstner før ham har gjort. I motsetning til den globaliserte verden han er omgitt av, der kunstnere verden over sliter med åndsverkloven i møte med ny teknologi og fildeling, har Sehgal en

⁹⁸ Intervju med Flavio Del Monte 12. desember 2008, Milano.

kunstnerisk kontroll over arbeidene sine til tross for den totale fravær av objekter. Sehgal kunstneriske kontroll blir dermed også et forsøk på en kontekstkontroll. Betrakteren kan ikke, som Barthes fordrer, kommentere verket slik hun ønsker. Betrakteren kan heller ikke, som Derrida fordret, plassere Sehgal produksjon i alle former for nye sammenhenger. Verket hos Sehgal eksisterer slik under en tilstand, der nye lesninger og produksjon i møte med verkene hans blir i beste fall en mangelfull mulighet. Slik fremstår Sehgal praksis som et paradoks: Han opererer med en muntlig tradering, men utelukker likevel traderingsløsninger for videre produksjon. Han produserer verk som er dialogbaserte og deltakerorienterte, men gir ikke betrakteren muligheten til å delta fullt ut. Sehgal plasserer kunsten sin i et felt hvor dialog og forskjellsproduksjon er viktig, samtidig som han utøver en utstrakt form for sensur i forhold til den ukontrollerbare produksjonen av spor.

4.6 Opplevelser i kunstinstitusjonene

Kunstinstitusjoner som kunstmesser, biennaler og gallerier har siden Siegelaubs praksis på slutten av sekstitallet beveget seg mot en mer opplevelsesrelatert praksis. Som jeg viste i forrige kapittel ble skillene mellom presentasjon av kunst og kunsten i seg selv stadig mer uklar, og organisert i intrikate samarbeid fra midten av sekstitallet. Siegelaubs ideer til utstillinger grep ofte inn og påvirket verkene betydelig i deres utføring, som i ”Xerox book” i 1969. Han delte ofte den samme estetikken som sine kunstnere, når han promoterte og distribuerte produksjonen deres. Ut i fra et opplevelsesøkonomisk perspektiv får disse institusjonene fra rundt slutten av 1990-tallet en ny rolle, de er sentrum for en opplevelse fremfor å presentere et verk. Opplevelsesøkonomien kan leses inn i, eller være en parallell til, en tendens som finner sted i enkelte kunstinstitusjoner under betegnelsen ”new institutionalism”:

These institutions seemed at last to be ready to let go, not only of the limited discourse of the work of art as a mere object, but also of the whole institutional framework that went with it, a framework that the ”extended” field of contemporary art had simply inherited from high modernism, along with its white cube, its topdown attitude of curators and directors, its links to certain (insider) audiences, and so forth.⁹⁹

⁹⁹ Jonas Ekeberg, ”Introduction”, *New Institutionalism, Verksted #1*, redaktør Jonas Ekeberg, 2. utg. (Oslo: Office of Contemporary Art, 2006), 9.

Frem til 2003 har dette begrepet først og fremst tilhørt sosialvitenskapen, som gjennom bruken ser nye muligheter i institusjoner, kombinert med en utvidet definering av hva som konstituerer institusjoner, samt et nytt fokus på institusjonelle verdier. Når begrepet adapteres til kunstteori og praksis i 2003, involverer new institutionalism en situasjon hvor kunstinstitusjonen inngår i en ny og tettere form for relasjon med kunstnere. Kunstpraksiser som opererer i et konstant utvidet felt trenger nå samarbeidspartnere i institusjonene, som kan være like fleksible og åpne som kunstnerne selv. Dette nye samarbeidet krever mer deltakelse fra institusjonen. Der kunstnere tidligere ble invitert til å gjeste en kunstinstitusjon og presentere sine arbeid over noen uker, kan institusjonen nå åpne for lengre samarbeid hvor institusjonen selv deltar i prosjektet mer praktisk og bistår kunstneren i å gjennomføre sine oppgaver og å nå sine mål – ikke ulikt Sehgal's samarbeid med gallerier, som var i mindre skala enn disse institusjonene.

Museet, galleriet, messen og biennalen inngår i et tett samarbeid med Sehgal som strekker seg lengre enn selve tiden utstillingen pågår, ettersom institusjonene bistår Sehgal i å ansette, og lønne de som skal delta i verkene. Institusjonen bistår også med å låne ut museumsdrakter. Under hans tidligste samarbeid med institusjonen, deltok også det faktiske museumspersonalet som museumsvakter i Sehgal's verk. Institusjonenes samarbeid med Sehgal foregår derfor under den praksis som får betegnelsen new institutionalism når samarbeidet med Sehgal går over lengre tid, og de inngår i et tettere samarbeid hvor de deltar mer aktivt i produksjonen av verkene. Men det er ikke bare institusjonen som med new institutionalism får nye oppgaver. Institusjonen forventer gjerne at kunstneren deltar i offentlige debatter, som ved bibliotek og i workshops, men de kan også ønske seg en kritisk holdning fra kunstneren til den institusjonen de er invitert inn i. Denne nye formen for utstillingspraksis innebærer med andre ord institusjonskritikk fra institusjonen selv. Publikum får også en ny rolle under dette begrepet, hvor deltakelse og utveksling gjennom workshops og møter blir det mest avgjørende. Den nye hyperdynamiske organisasjonsformen man opplever i museer, kunstsentre og kunsthaller, forplanter seg også utenfor de ordinære kunstinstitusjonene. I samme periode opplever man en biennale-boom som på samme måte anvender kombinasjonen av kunstneriske metoder, institusjonskritikk og mer utvidet bruk av deltakelse og utveksling mellom kunstnere, fagfolk og publikum.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Ekeberg, *New Institutionalism*, 10-15.

På den femtiende Venezia biennalen i 2003 kuraterer Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Liam Gillick and Rirkrit Tiravanija (med flere) ”Utopia station: Universes in universe”. Biennalen består av en rekke stasjoner plassert på forskjellige steder i verden, og stasjonen i Venezia åpner biennalen. Intensjonene med utstillingen skulle være å

*bring together the work of many different artists and architects who will build small structures, models and walls. Around them other small objects and projects, including drawings, small paintings and photographs, will be set up in a free arrangement. An open call has gone out to almost 160 artists for posters, which will add another layer of activity to swarm in the space and also beyond it, scattering individually into the city of Venice. The Utopia Station's artists come from around the world. (...) We imagine the Station filling with life. We imagine the Station defined as much by this life, i.e. by meeting, as by its things.*¹⁰¹

Biennalen prioriterer med andre ord de opplevelsesrike møtene fremfor de utstilte objektene. Gjennom sommeren inviterte Venezias utopia-program ulike foredragsholdere, skribenter, kritikere, dansere, performance-utøvere og musikere til biennalen for å gi en introduksjon av deres ideer. Prosjektet skulle forstås som en komposisjon med mange sjikt, hvor hvert lag spredde i ulike tempo på forskjellige tidspunkt og steder, der seminarer, møter, stasjoner, plakater, performanser og bøker gjennomføres underveis.¹⁰² Tino Sehgal deltar som det tyske bidraget på biennalen med *This is so Contemporary*. Fremfor å produsere en biennale der kunsten skulle være basert i kunstobjekter besøkeren kunne betrakte, organiserer kuratorene flere stasjoner der besøkeren møter temporære kunstverk, foredrag og diskusjoner hun kan delta i. I likhet med kunstverkets stadige abstrahering, blir også de faktiske stedene kunsten presenteres på mer abstrakte. Fra å være et utstillingslokale, blir de temporære stasjoner. Men Siegelaubs presentasjoner via telefonsvarere og paneldiskusjoner som kommuniseres via telefoner, ligger likevel et stykke videre enn disse aksjonene, samtidig som disse er mer enn Siegelaubs prosjekter globaliserte (og mer omfattende) også i fysisk format. Siegelaub la vekt på å skape en faglig kontekst rundt sine utstillinger for å bistå med informasjon – å tilby en måte å tolke verkene og kunstnerne på. Der Siegelaub brukte sekundær og utenforliggende informasjon som et middel for å promotere den dematerialiserte kunsten på, begynner en del kuratorer og

¹⁰¹ Gerhard Haupt og Pat Binder, 50.th Venice Biennial: Utopia Station: Universes in Universe (pressemelding), Universes in Universe. <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm> (oppsøkt 08.05.2009)

¹⁰² Ibid.

kunstnere på 1990-tallet, som Sehgal og Hoffman, å bruke konteksten rundt utstillingene som en viktigere del av det kunstneriske programmet.

Den muntlige og situasjonsbestemte opplevelsen blir altså en vare i kunstinstitusjonene gjennom seminarer, symposium, foredrag, kuratoriske presentasjoner, paneldebatter, artist talks og andre former for kunstpresentasjoner og situasjoner, hvor kompetanse og intellekt blir opplevelsen og varen som distribueres. I ”Characters, figures and signs” blir det muntlige og gestiske et eksplisitt tema, men med det siste tiårets økende vekst av biennaler, kunstmesser, mobile og temporære kunstutstillinger blir disse muntlige forumene en implisitt vare. Man kan også registrere nå flere større symposium, debatter og biennaler som problematiserer biennalen som format, og etterlyser flere analyser om fenomenets påvirkning på kunsten.¹⁰³

Paneldebatten har vært et sentralt element på de siste ti årenes biennaler og kunstmesser, og kan i et new institutional-perspektiv forstås som den ideelle situasjonen mellom institusjonene, fagmiljøet, kunstnere og publikum. Forumet presenteres som et møtested med deltakelse, utveksling, diskusjon og dialog av kunstteori, diskurs og praksis. Paneldebatten kan også representere et krysningspunkt mellom en skriftlig og muntlig praksis, der de planlagte innleggene er skriftlige, mens de improviserte kommentarene fra salen er muntlige. Her kan tekst i alle formater kommenteres (Barthes) og teksten synliggjør potensielt mange spor (Derrida). Panelet består som oftest av internasjonale kuratorer, kunstsamlere, kunsthistorikere, kunstnere og kritikere, som er invitert til å mene noe om en spesifikk problemstilling. Deres faglige kompetanse, erfaring og tanker danner grunnlaget for en videre diskusjon under debatten. Paneldiskusjonen åpnes gjerne av en debattleder som introduserer temaet og de inviterte i panelet. Deretter skal bidragsyterne holde et innlegg som spisser temaet og kaster innsikt over det fra deres ståsted. Deretter er det debattleders tur til å stille spørsmål til panelet, og så kanskje åpne opp for spørsmål fra salen. Hvor inngående diskusjonen blir og i hvilken grad publikum deltar, er som oftest avhenging av hvor lang tid det er satt av til diskusjonen på programmet. Panelene diskuterer gjerne tidsaktuelle problemstillinger med utgangspunkt i åpne spørsmål, som ”Har kritikeren mistet sin autoritet?”, ”Hva er forskjellen på en kurator og en kunstner?”, ”Trenger vi flere biennaler?” og så videre. En paneldebatt i en

¹⁰³ ”On biennals: Festival of contemporary art” i Faenza, Italia 17.-19. april 2009, ”Positions in flux: Artists and institutions in the networked society” 8. mai 2009 ved Netherlands Media Art Institute, og ”Bergen Biennial Conference” ved Bergen Kunsthall i 17.-20. september 2009.

kunstinstitusjon har flere fellestrekk med en regelbasert situasjon av Sehgal. Hos Sehgal møter betrakteren ofte en innleid person som forsøker å åpne for en samtale med betrakteren. Denne samtalen har ofte et spesifikt tema og den innleide aktøren bruker spesifikke spørsmål. Verket har et utvalg mulige løsninger i møte med betrakteren, avhengig om hun velger å delta aktivt eller passivt. Paneldebattens forhåndsbestemte tema bruker også formulerte problemstillinger, og debattleder vil forsøke å styre diskusjonen mest mulig inn på emnet uten for mange sidespor. I motsetning til paneldeltakeren, har ikke publikum i salen, i likhet med Sehgal betraktere, mange muligheter til å diskutere utenfor problemstillingen, da er det i hvert fall sannsynlig at man ikke vil få svar eller utløse en videre diskusjon. I likhet med Sehgal's regelbaserte situasjoner, er derfor også samtalen i paneldebatten styrt fra forhåndsbestemte tekster, muntlige så vel som skrevne, og deltakelsen fra publikum er begrenset.

4.7 Opplevelsens materialitet

Samtalen hos Sehgal og diskusjonen i en kunstinstitusjon blir i et opplevelsesøkonomisk perspektiv varen som selges. I opplevelsesøkonomi er selgeren iscenesetter mens kjøperen er gjest, hvilket betyr at Sehgal og de fleste kunstinstitusjoner kapitaliserer samtalen og diskusjonen. Det betyr at når en institusjon inviterer til en diskusjon om kunstteoretiske emner eller ber en kunstner være institusjonskritisk, så kapitaliseres handlingen og opplevelsen deretter. I likhet med institusjonen, kapitaliserer Sehgal samtalen og opplevelsen, når han iscenesetter den for betrakteren.

Ifølge opplevelsesøkonomien er kjøperen gjest, hvilket krever en ny deltakelse av betrakteren. Hos Sehgal kan betrakteren oppleve det deltakende elementet som påtvunget. Betrakterens rolle som gjest er tilsynelatende å delta i opplevelsen, utveksle ideer og kunnskap, men som jeg har vist i oppgaven, forekommer denne deltakelsen kun på et lavt nivå. Sporene etter Sehgal's verk forekommer i offentlige rom kun gjennom kunstnerens egen kontroll. Slik sensurerer han oppfatningene, erfaringene, kommentarene – sporene, hans produksjon etterlater seg.

I andre kapittel redegjorde jeg for hvordan Sehgal mener at museene er demokratiets viktigste bygning i vår tid. Det er der man kan være fri for konsummarkedets verden vi ellers befinner oss i. Men stemmer dette? Sehgal's regelbaserte situasjoner utgir seg for å være deltakerorienterte opplevelser i museet, men som oppgaven har vist, eksisterer det flere motstridende elementer i hans bruk av

opplevelsesformen. Gjør dette Sehgal's situasjoner mindre autentiske som opplevelser? Den svenske etnologiforskeren Tom O'Dell mener at opplevelsen er autentisitetens siste kontrollinstans,¹⁰⁴ men at

*Upplevelser existerar inte bara, utan människor skapar dem tillsammans, investerar tid och pengar i sökandet efter dem, och företag, stadsplanerare och politiker lägger ner stora ansträngningar på att paketera och sälja dem.*¹⁰⁵

Opplevelsesøkonomiske varer tilbyr derfor minner, nye former for kunnskap og innsikt om seg selv og andre. Men som O'Dell påpeker, er en opplevelse ikke autentisk med mindre man skaper den selv. En opplevelse er derfor en begivenhet eller hendelse. Når en opplevelse inntreffer, berører den våre sinn og påvirker våre følelser. Man kan bli mer erfaren gjennom opplevelser, men det forutsetter at man har lært av eller reflektert over dem.¹⁰⁶ En opplevelse kan forekomme tilfeldig eller den kan være iscenesatt, planlagt eller forutsett. Så i hvor stor grad er opplevelsen hos Sehgal og i museene autentisk? Når Sehgal sensurerer de sporene hans egen produksjon genererer, er det lett å betegne hans praksis som en kunstner som ønsker et autonomt rom rundt kunsten sin, slik modernistiske kunstnere ville før 1960. Sehgal's betegnelse av sine produksjoner som noe som produseres og oppløses i samme stund, møter motstand med Derridas tekstbegrep, for hos ham eksisterer det alltid spor av fortid og fremtid i øyeblikket, i opplevelsen.

Som jeg har redegjort for i oppgaven, er Sehgal's verk regelbaserte, noe som innebærer at de innleide personene er instruert til å diskutere rundt spesifikke temaer. De har også et sett med regler for hvordan de skal reagere på betrakterens passive eller deltakende respons på verket. De innleide personene repeterer dette mønsteret med ulike tolkninger gjennom utstillingsperioden. For de innleide er det derfor sannsynlig at opplevelsen sjelden erfares som autentisk, siden situasjonen ikke bare er konstruert, men har et begrenset antall mulige utfall. Betrakteren som aktivt eller passivt opplever verket, kan til en viss grad utvinne innsikt og refleksjon ut av opplevelsen. Man kommer inn i et rom, som oftest uten å være forberedt på hva som venter en, og blir invitert inn i en samtale, der man kan utveksle meninger og spørsmål rundt et spesifikt tema. Men opplevelsen er kun til en viss grad autentisk, fordi den passive eller aktive betrakteren vil ikke få muligheten til å frigjøre seg fra

¹⁰⁴ Tom O'Dell, "Uppelevelsens lockelser, tingens dynamik", *Uppelevelsens materialitet*, red. Tom O'Dell, (Lund: Studentlitteratur, 2002), 19.

¹⁰⁵ O'Dell, *Uppelevelsens materialitet*, 13-14.

¹⁰⁶ Ibid, 20.

Sehgals rammeverk. Situasjonene har alltid sine begrensninger: En situasjon er tidsavgrenset, stedsspesifikk og innbundet i temaets avgrensingsregler. Sehgal har konstruert en diskurs for et tema og verket presenterer dette. Som aktiv deltaker og bruker av denne diskursen vil autentisiteten aldri bli fullendt, fordi betrakteren aldri blir en fullendt deltaker. For å bli en fullendt deltaker i opplevelsen må man være med å skape den, og i Sehgals situasjoner betyr det å være med å definere tid, sted og tematikk. En instruert opplevelse i tid og rom med repetisjon, er med andre ord vanskelig å fremstille som en autentisk opplevelse. Uten autentisitet i opplevelsen, minskes sannsynligheten for reell innsikt og refleksjon over verkets innhold også. Dette betyr at betrakteren er en konsument av verket på lik linje som med andre konvensjonelle verk, som ikke påberoper seg å deltakerorienterte.

En vurdering av deltakelse i en paneldebatt må sees i flere perspektiv, som inkluderer de inviterte til panelet og til publikum i salen. De invitertes påstander, kunnskap og holdninger begrenses til et tidsrom og et tema som debattleder allerede har spisset, gjennom å formulere spørsmål til paneldeltakerne. En slik begrensning kan bidra til å ekskludere ny refleksjon hos paneldeltakeren ettersom dialogen ikke er ”fristilt og åpen”, men iscenesatt. Publikums potensielle deltakelse med spørsmål, kommentarer og replikker til panelet er også begrenset ettersom diskusjonen er styrt etter tid. Sideprogrammene som seminarer og debatter, som utgir seg for å være et forum for utveksling av kunnskap gjennom åpen dialog, er derfor i praksis begrenset.

Etter min gjennomgang av Sehgal praksis, synes tre mulige aspekter å gjøre seg gjeldende for Sehgals bruk av regler og sensur i kunsten sin. Én forståelse av Sehgals praksis, tilsier at han er en kunstner som lar seg fascinere over opplevelsesformen som medium. Det vil si at han har valgt å utforske kunstformens muligheter og begrensninger gjennom sine prosjekter. En slik praksis forutsetter ikke en kritisk undersøkelse av mediet eller de potensielle sammenhenger verket plasseres i. En annen mulig tolkning kan være at Sehgals praksis undersøker opplevelsesformens definisjonsgrunnlag. Det vil si at han gjennom en overdreven bruk av regler og sensur, dekonstruerer selve opplevelsesformen som kunstform. Dette gjør han ved å skape en rekke paradoks og motsigelser i sin bruk av termen opplevelse. En tredje forståelse av Sehgals kontrollerende bruk av opplevelsesformen, kan være at reglene og sensuren er hans eneste utvei dersom opplevelsen også skal være en vare i kunstinstitusjonen. Når Sehgal gir avkall på dokumentene, må han kontrollere strømmen av spor opplevelsen etterlater seg. Dersom hans

opplevelsesbaserte kunst skal kunne fungere som en vare i institusjonen, må all form for reproduksjon og dokumentasjon sensureres, og bli betegnet som noe annet enn varer. Derfor godkjenner ikke Sehgal en rekke former for dokumentasjon av kunsten sin, og kaller disse sporene ulovlige bootlegs.

4.8 Oppsummering og konklusjon

Jeg har i denne oppgaven gitt en presentasjon av Tino Sehgal's kunstpraksis fra 1999 til 2009. I denne perioden har Sehgal endret sin praksis fra å være en aktør på scenekunstheltet, til å bli en iscenesetter i kunstinstitusjonen. Etter sitt møte med kurator Jens Hoffman i 2001, har Sehgal stort sett plassert sine produksjoner i en kunstinstitusjonell sammenheng. I samme periode som han entret kunstfeltet, begynte han å kommentere kunstens tradisjonelle produksjonsapparat. Sehgal ville med sin kunst presentere alternative metoder å produsere på kunst på, som ikke var tilknyttet materiell produksjon. Sehgal utvikler derfor et sett med regler i møte institusjonen, betrakteren og offentligheten. I institusjonen skal verkene hans produseres og oppløses samtidig, og derfor iscenesetter han personer til situasjoner basert på muntlig og gestisk kommunikasjon med betrakteren.

Jeg har i oppgaven anvendt Tyler Coburns begrep om Sehgal's kunst, ”rulebased situations”, og oversatt det til ”regelbaserte situasjoner” på norsk. Disse regelbaserte situasjonene tvinger seg på besøkeren, og flere av verkene trenger en betrakters deltakelse for å være regnet som fullendt av kunstneren. Deltakelse i Sehgal's situasjoner kan være å delta i en samtale, diskusjon eller lek. Jeg har vist i oppgaven at Sehgal's relasjon til offentligheten er komplisert. Kunstneren tillater ingen form for materiell produksjon, dokumentasjon og reproduksjon av situasjonene sine. Det vil si at all publisering av og refleksjon over Sehgal's praksis må baseres på erindring fra besøket.

Jeg har underveis i oppgaven forsøkt å problematisere Sehgal's praksis i lys av noen etablerte kunsthistoriske problemstillinger, for så å plassere ham i en kunstnerisk tradisjon, og til slutt analysere hans prosjekt i lys av sin egen samtid. Jeg har benyttet meg av Walter Benjamins analyse, *The work of art in the age of mechanical age*, der han viser at kunstens aura utfordres når et verk endres fra å være én original, til å bli masseprodusert. I oppgaven brukes Benjamins analyse, for å vise det problematiske med å definere Sehgal's kunst som originale eller masseproduserte verk. Jeg sammenligner deretter Sehgal's praksis med en rekke performative og konseptuelle praksiser fra perioden 1965-75, som også utforsker alternative måter å produsere

kunst på. Disse praksisene endrer kunstverkets materialitet, ved blant annet bruke å kroppen og temporære installasjoner som sine medier. Sehgal skiller seg ut fra de nevnte praksisene, ved å forby all form for dokumentasjon og reproduksjon av kunstverkene sine. Den situasjons- og informasjonsbaserte kunsten på seksti- og syttitallet trengte dokumentet – verkets sekundære informasjon, for å kunne opprettholde sin status som varer i kunstinstitusjonen. Mye peker mot at Sehgal gir avkall på dokumentasjon for å kunne produsere varer i opplevelsesform innenfor kunstinstitusjonen. I siste kapittel av oppgaven gikk jeg derfor nærmere inn på hva Sehgals muntlige medium og hans avkall på dokumentasjon egentlig betyr. Jeg kom frem til at Sehgals bruk av muntlig tradering som verksform blir et paradoks, når han i samme stund ønsker å kontrollere verkene videre tradering. Jeg benyttet meg av Walter J. Ongs, Roland Barthes og Jacques Derridas tekstteorier, som innebærer at en tekst er avhengig av å bli lest, kommentert og forskjellsprodusert for å kunne defineres som en tekst. Teoretikernes tekstbegrep utfordrer dermed Sehgals bruk av deltakelse i verkene sine, fordi han kontrollerer hvilken form fremtidige spor av hans verk får materialisere seg i. Oppgaven plasserer derfor Sehgals paradoksale deltakerorienterte verk i et opplevelsesøkonomisk perspektiv, hvor objektbaserte varer er erstattet med opplevelser. I oppgaven har jeg derfor presentert tre mulige måter å definere Sehgals praksis ut i fra. Sehgals bruk av kontroll og sensur i kunsten, kan bety at han arbeider ut fra en fascinasjon over opplevelsesformens muligheter, eller at han vil dekonstruere de kjennetegnene som legges i en definisjon av opplevelsesformen. Min siste og mest pragmatiske forklaring på hvorfor Sehgal velger å anvende kontroll og sensur i sine deltakerorienterte verk, er at disse grepene blir hans eneste mulighet dersom verkene skal være abstraherte varer, altså opplevelser, innenfor kunstinstitusjonen.

Konklusjonen jeg utformer på bakgrunn av denne oppgaven, er at Sehgals praksis viser at det trengs en ny gjennomgang av hvilke kriterier vi bør legge til grunn for en diskusjon om autentisitet og deltakelse, i møte med situasjons- og informasjonsbasert kunst, der all form for resepsjon og forskjellproduksjon kontrolleres.

Etterord

Tino Sehgal har i skrivende stund ti år med produksjon bak seg. Mitt utgangspunkt har vært å forstå ham i et kunsthistorisk perspektiv, for deretter å definere hans praksis ut fra mer samtidige problemstillinger. Siden det fortsatt mangler en kunsthistorisk presentasjon av kunstneren, har jeg forsøkt å gi en oversiktlig introduksjon og kritisk lesning av hans praksis. Men nå som oppgaven nærmer seg slutten, dukker det opp stadig nye interessante elementer ved hans praksis, og nye tendenser Sehgal kan analyseres i lys av. Som jeg nevnte i fjerde kapittel, gis mediet muntlig tradering mye oppmerksomhet i disse dager. Hvilken rolle Sehgal vil få i presenteringer av den muntlige og gestiske kunstformen gjenstår å se. Problemstillinger knyttet til produksjon og distribusjon av situasjons- og informasjonsbasert kunst, vil mest sannsynlig følge en eventuell muntlig og gestisk praksis videre.

Det er stor sannsynlighet for at Sehgal's praksis vil fortsette å endre form, innhold og kritisk metode i årene som kommer. Hvorvidt han klarer å opprettholde kontrollen over produksjonen som oppstår i møte med hans kunst, blir interessant å følge fremover.

Litteraturliste

- Adorno, Theodor. "Letter to Benjamin", *Art in Theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 8. utg. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, 527-529.
- Alberro, Alexander. *Conceptual art and the politics of publicity*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- Alberro, Alexander og Stimson, Blake. *Conceptual art: A critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Alberro, Alexander og Sabeth Buchmann. *Art after conceptual art*. Cambridge: Generali Foundation Collection series og The MIT Press, 2006.
- Austin, J.L. *How to do things with words*. 2. utg. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- Barthes, Roland. "The death of the author" (1968), "Theoretical frameworks", *Participation: Documents on contemporary art*, redigert av Claire Bishop. Cambridge: Whitechapel og MIT Press, 2006, 41-45.
- Benjamin, Walter. "The work of art in the age of mechanical reproduction". *Art in Theory 1900-2000: An anthology of changing ideas*, redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 8. utgave. Oxford: Blackwell Publishing, 2007, 520-527.
- Bishop, Claire. "No Pictures, Please: Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal". *Artforum* (mai 2005): 215-217.
- Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax forlag A/S, 2007.
- Bryan-Wilson, Julia. "A curriculum for institutional critique, or the professionalization of conceptual art", *New institutionalism*, Verksted #1, redigert av Jonas Ekeberg. 2. utg. Oslo: Office for Contemporary Art, 2006, s.89-109.
- Cash, Stephanie. "Tino Sehgal at the ICA", *Art in America* (september 2005): http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_8_93/ai_n15343055/ (oppsøkt 08.05.2009).
- Coburn, Tyler. "Artworker of the week #64: Tino Sehgal". *Kultureflash* nr.192 (februar 2007): 1-5. <http://www.kultureflash.net/archive/192/priview.html> (oppsøkt 08.05.2009).
- Culler, Jonathan. "Chapter two: Deconstruction", *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. New York: Routledge, 1983, 85-135.
- Debord, Guy. *Skuespilsamfundet*. Oversatt av Ola Klitgaard. København: Bibliotek Rhodos, 1972.

- Derrida, Jaques. "Signature, event, context", *Margins of philosophy*. Oversatt av Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982, 309-330.
- E-flux. "Tate Modern: UBS Openings: Saturday Live: Characters, Figures and Signs". <http://www.e-flux.com/shows/view/6373> (oppsøkt 08.05.2009).
- . "Institute of Contemporary Arts: Talk Show". <http://e-flux.com/shows/view/6673> (oppsøkt 08.05.2009).
- . "Institute of Contemporary Arts: Tino Sehgal". <http://www.e-flux.com/shows/view/2555> (oppsøkt 08.05.2009).
- Ekeberg, Jonas. "Introduction", *New institutionalism, Verksted #1*, redigert av Jonas Ekeberg, 2003, 2. utgave. Oslo: Office of Contemporary Art, 2006, s. 9-15.
- Farinati, Lucia. "Tino Sehgal", *Audio Arts Magazine*, volum 23, nr, 4 og 24, nr 1, 2005, Tate Britain. http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/audioarts/cd4_ts_transcript.htm (oppsøkt 08.05.2009).
- Frascina, Francis. "Chapter 2: The politics of representation", *Modernism in dispute: Art since the forties*. Med bidrag av Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris og Charles Harrison. 2. utg. New Haven: Yale University Press, The Open University, 1994, 77-169.
- Frenzel, Sebastian. "Ceci n'est pas le vide". *signandsight.com* (09.juni 2005): <http://www.signandsight.com/features/203.html> (oppsøkt 08.05.2009).
- Gilbert, Alan. "The talking Lure", *Village Voice* (4. desember 2007): <http://www.villagevoice.com/2007-12-04/art/the-talking-lure/> (oppsøkt 08.05.2009).
- Goldberg, RoseLee. *Performance art: From futurism to the present*. 2. utg. London: Thames and Hudson, 1999.
- Gran, A.B. og D. De Paoli. *Kunst og kapital: Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Oslo: Pax Forlag, 2005.
- Griffin, Tim. "Tino Sehgal. An Interview", *Artforum* (mai 2005): 218-219.
- Gysin, Karen. "Walker Art Center Presents Tino Sehgal: Where the Artist Creates Experience Through Expression" (pressemelding). Walker Art Center (14.11.2007): <http://press.walkerart.org/release.wac?id=4162> (oppsøkt 08.05.2009).
- Hansen, Tone, *Hvordan tenke museum i dag?* Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo, Torpedo press, Fotogalleriet, 2007.

- Haupt, Gerhard og Binder, Pat. "50.th Venice Biennial: Utopia Station: Universes in Universe" (pressemelding). *Universes in Universe*. <http://www.universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/utopia/e-press.htm> (oppsøkt 08.05.2009).
- Heiser, Jörg. "This is Jörg Heiser on Tino Sehgal". *Frieze* nr 82 (april 2004): 62-63.
- Hoffman, Jens. "Passengers" (pressemelding). *CCA Wattis Institute for contemporary arts* (2007): <http://www.wattis.org/exhibitions/passengers> (oppsøkt 08.05.2009).
- Hubbard, Sue. "Tino Sehgal". *The Independent* (06.02.2007): http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20070206/ai_n17198386/ (oppsøkt sist 08.05.2009).
- Jones, Amelia. "Chapter 3: The body in action: Vito Acconci and the "coherent" male artistic subject". *Body art: Performing the subject*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998, 103-150.
- Lippard, Lucy. *Six years: The dematerialization of art from 1966 to 1972*. California: University of California Press, 1997).
- M, Metropolis. "Voice". *Metropolis M* nr. 2 (april/mai 2009): <http://www.metropolism.com/magazine/2009-no2/english> (oppsøkt 08.05.2009).
- Marx, Karl. *Kapitalen*. Første bok, bind 1. Oversatt av Erling Kielland og Stein Raufoss. Oslo: Forlaget Oktober A/S, 1995, 43-100.
- McLuhan, Marshall. *The medium is the message*. New York: Penguin Books, 1967.
- Mælen, Kjell Magne. "Rådgiverrollen, kunnskapsløftet og utfordringer i samarbeid med næringslivet". *Høgskolen i Tromsø* (17.-19.april 2005): <http://gammel.hitos.no/attachment/36b15eda9f0bf7f79926473b30375bc4/8afbc43eb4c063e8ec9970d21c5f8aa4/Foredrag+p%E5+R%E5dgiverseminar+Scenariorio+2020.pdf> (oppsøkt 08.05.2009).
- Midgettes, Anne. "You can't hold it, but you can own it". *The New York Times* (25. november, 2007): http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25midg.html?_r=1 (oppsøkt 08.05.2009).
- Morton, Tom. "Tino Sehgal", *Frieze Magazine* nr. 106 (april 2007): http://www.frieze.com/issue/review/tino_sehgal/ (oppsøkt 08.05.2009).
- Museum of Contemporary Arts Chicago. "Tino Sehgal: Kiss" (pressemelding). http://www.mcachicago.org/exhibitions/exh_detail.php?id=177 (oppsøkt 08.05.2009).
- Obrist, Hans Ulrich. "Schaars Goed". *Metropolis M* vol.1 (Februar 2004): 109-111.
- O'Dell, Tom. *Opplevelsens materialitet*. Lund: Studentlitteratur Lund, 2002.

- Ong, Walter J. *Orality and literacy: The technoogizing of the word*. 5. utgave. New York: Routledge, 2002, 154-156.
- Paoli, Donatella de. "Opplevelsesøkonomi som fagfelt i Norge: Keiserens nye klær?" *Magma* nr 3 2006.
- Pine II, B. Joseph og Gilmore, James H. *The experience economy: Work is theatre and every business a stage*, 1999. 21. utg. Boston: Harvard Business School Press, Massachusetts, 2007.
- Reiss, Julie H. *From margin to center: The Spaces of installation art*, 1999. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- Ruyters, Domeniek. "Lights out, voice on", *Metropolis M*, (april 2009): <http://www.metropolism.com/magazine/2009-no2/licht-uit-stem-aan/english> (oppsøkt 08.05.2009).
- Sayre, Henry M. *The Object of Performance: The American Avant-Garde Since 1970*, 1989. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Searle, John S. *Speech acts: An essay in the philosophy of language*, 1969, 30. utg. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Steeds, Lucy. "Tino Sehgal", *Art Monthly* nr. 284 (mars 2005): 28-29. <http://www.artmonthly.co.uk/seghal.htm> (oppsøkt 08.05.2009).
- Smith, Roberta. "Art in review: Tino Sehgal", *New York Times* (14.12 2007). <http://www.nytimes.com/2007/12/14/arts/design/14gall.html?partner=rssnyt&emc=rss> (oppsøkt 08.05.2009).
- Tate Liverpool. "Tino Sehgal" (pressemelding) (2008): <http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/thefifthfloor/artists/seghal.shtm> (oppsøkt 08.05.2009).
- Wattis Institute of Contemporary Arts, CCA. "Tino Sehgal" (pressemelding). <http://www.wattis.org/exhibitions/tinoseghal> (oppsøkt 08.05 2009).
- Wood, Catherine. "Jeff Koons and Tino Sehgal". *Artforum* (mars 2009): 87-100.

Intervjuer

Flavio Del Monte, Milano, 12.12.2008.
Tino Sehgal, via e-post, 21.01. 2009.

Illustrasjon

Fig. 1 Her er Tino Sehgal med noen av barna som deltok i *This is Right* (2003) og *This is About* (2003) på Frieze Art Fair i London 2003. Bildet er tatt i forbindelse med en prøve. Foto: David Weightman.