

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM BAND ÄUSSERN SICH JENS HOFFMANN, FREISCHAFFENDER KRITIKER UND KURATOR IN BERLIN, SOWIE CAY SOPHIE RABINOWITZ, PARKETT-REDAKTORIN IN NEW YORK.

THIS IS TINO SEHGAL

Tino Sehgal möchte nichts produzieren. Zumindest nichts, was als herkömmliches, physisch vorhandenes Kunstwerk betrachtet werden könnte. Er möchte keine greifbaren Dinge schaffen; es liegt ihm nichts daran, eine sichtbare Spur zu hinterlassen. Sein Medium ist das Immaterielle und er benutzt es, um äusserst flüchtige Werke hervorzubringen, die den traditionellen Museumskontext herausfordern.

Auch wenn Sehgal's Werk auf den ersten Blick recht zugänglich erscheinen mag, ist es doch ausserordentlich komplex und oszilliert zwischen verschiedenen künstlerischen und intellektuellen Spannungsfeldern, um Grundlagen der heutigen Gesellschaft

JENS HOFFMANN

in Frage zu stellen. Sehgal ist als Künstler erst vor kurzem in Erscheinung getreten, hat aber – unter Künstlern, Kuratoren und Kritikern gleichermaßen – bereits eine bemerkenswerte Reputation erlangt. Diese gründet vor allem in der Charakteristik seiner Arbeiten, die dem Besucher oft buchstäblich ins Gesicht springen. Der Schlüssel zu einem Verständnis von Sehgal's künstlerischem Anliegen liegt einerseits in seiner Beschäftigung mit Choreographie und andererseits in seinem Studium der politischen Ökonomie: Beides ist zentral im Hinblick auf seine

Positionierung in der bildenden Kunst. Die Konzeptkunst und insbesondere Werke von Künstlern wie Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren oder James Coleman sind signifikante Vorläufer. Auch wenn Sehgal einen direkten Einfluss dieser Künstler nicht hervorheben würde, besetzt sein Werk letztlich dennoch vergleichbares Terrain, da es das filigrane Fundament der Kunst und ihre Konventionen, ihre ungeschriebenen Gesetze und Machtstrukturen hinterfragt, indem es die Beziehung zwischen Mensch und Objekt einer genauen Prüfung unterzieht.

Sehgal sieht den untrennbaren Zusammenhang zwischen Kunst und Gesellschaft aus der Perspektive ihrer

Note: *Le Plein* 2003

~~Connemara Landscape, 1980~~, is to be experienced as an ^{exhibition} ~~projected image~~. The artist kindly requests that the ^{Piece} ~~image~~ is not photographed or visually recorded.

Tino Sehgal
© James Coleman

identischen ökonomischen Prämissen: der Produktion und des Austauschs von Gütern und Waren. Seine Werke fordern diese Prämissen heraus, indem sie Bedeutung durch die Transformation von Handlungen in einer transitorischen Situation hervorbringen, und nicht durch die Transformation physischer Materialien. Sein Werk ist hoch politisch, weil es ein System in Frage stellt, das auf einer kulturellen Hierarchie fusst, die Gegenständliches und Stofflichkeit glorifiziert. Sehgal schafft flüchtige Gesten, die auf der Bewegung oder dem gesprochenen Wort basieren (Tanz oder Gesang). Er inszeniert diese auf höchst artifizielle Weise und es ist äusserst interessant zu beobachten, was passiert, wenn sie in dem musealen Raum stattfinden, der gewöhnlich für die Ewigkeit geschaffene Objekte beherbergt.

Seine bisher vielleicht bekannteste Arbeit ist OHNE TITEL (2001), die im Moderna Museet in Stockholm uraufgeführt wurde. Das Werk hat eigentlich mehrere Titel, doch der Künstler zieht es vor, diese jeweils erst bei der Auf-führung mündlich zu verkünden. Auf Deutsch heisst es ...DAS XX. JAHRHUN-DERT; auf Französisch MUSÉE D'ART MODERNE, SECTION XXIÈME SIÈCLE,

DÉPARTEMENT, und auf Englisch 20 MINUTES FOR THE 20TH CENTURY. Sehgal wollte ein Stück machen, dessen Bedeutung nicht im Inhalt oder in der Form liegt, sondern das viel-mehr den spezifischen Produktionsmo-dus ausstellt, der dem Medium Tanz inhärent ist. Er führt OHNE TITEL selbst auf und stellt offensichtlich eine Verbindung her zwischen dem institu-tionellen Kontext des Museums be-ziehungsweise dessen archivarischer Funktion und dem Kontext des Tanzes. Was Sehgal macht, ist zwar simpel, aber in seiner konzeptuellen Komplexität schlicht brillant. Er wird selbst zum Museum, einem Museum des Tanzes. Für die Dauer von 55 Minuten sehen wir ihn alles tanzen, was die Ästhetik des Tanzes im zwanzigsten Jahrhundert ausmacht. Von Isadora Duncan bis Merce Cunningham und jüngeren Pro-tagონisten der internationalen Tanz-szene wie Xavier Le Roy zeigt Sehgal einen Abriss der Geschichte des Tan-zes. Angesichts der Tatsache, dass Sehgal völlig neue Elemente in den Mu-seumskontext einführt, ist es letztlich aber gar nicht so wichtig, welche Choreographen er in seinem Stück Revue passieren lässt. In der Tat wird an keiner Stelle ein choreographisches

Werk rekonstruiert, vielmehr eignet er sich die verschiedenen Formen des Tanzes an und kreiert daraus eigene Bewegungsabläufe, so dass das Publi-kum konsequent mit einer Historisie-rungspraxis konfrontiert wird, die der des Museums entgegenläuft. Noch er-staunlicher ist, dass Sehgal den spezi-fischen Produktionsmodus des Tanzes nicht nur intellektuell, sondern auch physisch zu erfahren sucht, indem er sämtliche Tanzstile durchexerziert und sich selbst in ein lebendes Archiv der Choreographie verwandelt. OHNE TI-TEL ist eine frühe Arbeit, die eine klare Gratwanderung zwischen Tanz und bildender Kunst darstellt. Sie ist nicht für den Ausstellungsraum, sondern für die Bühne eines Museumsauditoriums gedacht. Und es ist genau diese Verän-derung des Dispositivs, die im Zentrum von Sehgal's Arbeit steht. Es werden nicht länger immobile, starre Gegen-stände von angeblich ewiger Gültigkeit gezeigt, sondern Bewegung, Transfor-mation und Vergänglichkeit sind jetzt die leitenden Prinzipien.

Sehgal interessiert die Idee des Œuv-re und deshalb ist er bei der Platzie-rung seiner Arbeiten in Ausstellungen und Institutionen äusserst sorgfältig. Man merkt, dass ihn der Kontext, den

er abzulehnen scheint, gleichzeitig anzieht. Gute Beispiele dafür liefern eine Reihe von Arbeiten, in denen er Museumswärter einsetzt, wie etwa in THIS IS GOOD (2001), einer Arbeit, die 2002 im Rahmen der Gruppenausstel-lung «I promise it's political» im Köl-ner Museum Ludwig gezeigt wurde. Beim Betreten des entsprechenden Ausstellungsraums erblickte das Publi-kum einen Wärter, der ohne ersicht-lichen Grund plötzlich von einem Bein aufs andere hüpfte, dabei ein paar Se-kunden lang die Arme vor dem Körper kreisen liess und schliesslich sagte: «TINO SEHGAL, THIS IS GOOD, 2001. Im Besitz des Künstlers.» Jedes Mal, wenn ein Besucher den Raum betrat, wiederholte die Aufsicht diese Bewe-gungen und denselben Satz, und zwar während der gesamten Dauer der Aus-stellung. THIS IS GOOD ist mit Sicher-heit mehr als die blosse Verwandlung eines Museumswärter's in ein Kunst-werk. Mit Hilfe der Choreographie wirft Sehgal ein neues Licht auf das Verhältnis zwischen Kunst und Kunst-gegenstand, Objekt und Subjekt, Mu-seum und Gesellschaft. Wenn Sehgal gerade jene Personen, die physisch un-sere Traditionen und unser kulturelles Erbe schützen, als Medium seiner Ar-beit einsetzt und sie darüber hinaus zum mündlichen Übermittler der

Werkbezeichnung macht, rüttelt er fraglos an den Grundfesten der her-kömmlichen Kunstpraxis. In THIS IS PROPAGANDA (2002), einem Werk, das unter anderem an der Biennale in Venedig 2003 Bestandteil der «Utopia Station» war, wird nicht Tanz, sondern Gesang als transitorischer Akt einge-setzt. Der Künstler engagierte für die Ausstellung eine Gruppe von Sängerin-nen als Aufseherinnen und bat sie, je-des Mal, wenn ein neuer Besucher auf-tauchte, «This is propaganda, you know, you know» zu singen und dann den Satz zu sprechen: «TINO SEHGAL, THIS IS PROPAGANDA, 2002, im Besitz des Künstlers». Während THIS IS GOOD mit der Ambivalenz der Titelaussage spielt – worauf bezieht sich THIS IS GOOD, auf seine Arbeit, auf die Ausstellung oder das Museum? –, ist THIS IS PROP-A-GANDA weit weniger kryptisch und be-zieht sich offensichtlich auf das, was wir im Ausstellungsraum sehen und hören: auf Sehgal's eigene Arbeit und auf die anderen Werke in der Ausstel-lung. Diese Arbeiten propagieren zwei völlig verschiedene Produktionsweisen; die eine stützt sich auf die Transforma-tion von Materie, die andere auf jene flüchtiger Handlungen.

Man könnte annehmen, Sehgal ver-urteile den Kunstmarkt und seine Öko-nomie, tatsächlich betrachtet er ihn

jedoch als integralen Bestandteil des Kunstbetriebs, der ihm erlaubt, seinen eigenen Ansatz weiterzuentwickeln. Ei-ne interessante Wendung brachte seine erste Ausstellung im kommerziellen Rahmen, als er die Arbeit LE PLEIN in der Galerie Jan Mot in Brüssel zeigte (20. Februar–5. April 2003). Das vom Galeristen und seiner Assistentin aus-geführte Werk bestand aus allen Arbei-ten, die der Künstler bis dato geschaf-fen hatte, einschliesslich einiger noch nicht realisierter Projekte. LE PLEIN begann mit einem leeren Galerieraum. Jedes Mal, wenn ein Besucher eintrat, traten der Galerist oder seine Assisten-tin rückwärts aus ihrem Büro in die Galerie und sagten: «Ceci n'est pas un vide» (Dies ist keine Leere). Dann be-gannen sie Sehgal's gesamtes Reper-toire vorzuführen und boten die Arbei-ten zum Verkauf an.

Der Verkauf eines Werks von Sehgal ist an sich beinahe schon ein Kunstwerk und ist offenkundig völlig unkonven-tionell: Es wird ein Termin mit einem Notar vereinbart, bei welchem sich der Künstler und ein potenzieller Käufer treffen. Sehgal stellt dann mündlich einen Vertrag auf, den der Notar als Zeuge beglaubigt, worauf die Transak-tion rechtsgültig wird: Der Künstler be-kommt das Geld bar auf die Hand und die Arbeit geht in den Besitz des

Note: *this is propaganda* 2002
~~Connemara Landscape, 1980~~, is to be experienced as a ^{work} ~~projected image~~. The artist kindly requests that the ^{Piece} ~~image~~ is not photographed or visually recorded.

Tino Sehgal
© James Coleman

Sammlers über. Es gibt kein Zertifikat, keine schriftliche Vereinbarung, keine Quittung und auch sonst keine sichtbare Spur des getätigten Verkaufs. Sehgal realisiert also endlich die seit langem proklamierte Entmaterialisierung des Kunstobjekts.

Auch wenn Sehgal's Werk eine noch so kritische Position gegenüber dem Kunstbetrieb und seinen Mechanismen einnimmt, so ist es doch unübersehbar, dass es diesen Rahmen auch

immer wieder affirmiert und ihn braucht, um selbst existieren zu können; in diesem Sinn enthält es – wie der Künstler bestätigt – durchaus ein konservatives Element. Sehgal besteht darauf, dass seine Arbeiten bildende Kunst sind, denn nur so sind sie in der Position, die der Ausstellungspraxis zugrunde liegenden Überzeugungen in Frage zu stellen. Vielleicht braucht die Kunst hin und wieder einen Künstler wie Sehgal, der ihren Codes und Kon-

ventionen gründlich misstraut. Beschäftigt man sich jedoch eingehender mit seinem Werk, wird deutlich, dass er dies nur kann, weil er absolut Teil dessen ist, was er dekonstruiert. Sehgal will das Kunstsystem nicht auflösen, er will es meistern.

(Übersetzung: Uta Goridis
unter Mitwirkung des Autors)

THIS IS TINO SEHGAL

Tino Sehgal does not want to produce anything. Or at least anything that could be perceived as a conventional, physically existing work of art. He does not want to create tangible objects, nor is he interested in leaving any visible trace. His medium is immateriality, and he uses it to generate highly provisional pieces of art that challenge the traditional museological context.

Even though at first glance Sehgal's work seems rather accessible, it is enormously complex, oscillating between various artistic and intellectual fields to radically question the groundwork of contemporary society. Sehgal has only been making art for a short while, but he has already gained a considerable reputation among artists, curators, and critics alike. This stems particularly

JENS HOFFMANN

from the distinctiveness of his works, which often literally jump right into the audience's face. The keys to an understanding of Sehgal's artistic concerns are his background in choreography and his education in political economy, since both play a fundamental role in the way he situates himself in the sphere of art. Conceptual art, especially the work of artists such as Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, and James Coleman, is a significant precedent. Sehgal would refuse to acknowledge being directly influenced by such artists, yet his work ultimately occupies similar territory by

questioning the delicate substructure of art and its conventions, unwritten rules, and power by looking closely at the relationship between humans and objects.

Sehgal views the art world as being completely interrelated with the rest of society and functioning along identical economic conditions, namely the production and exchange of goods and commodities. He is interested in challenging these conditions by creating works that appear as the transformation of acts and the production of meaning through a transitory situation, rather than as a transformation of solid materials. His work is intensely political, as it questions a system that is built on a cultural hierarchy that glorifies objects and materiality. Sehgal cre-

ates fleeting gestures, based on movement or spoken word (dancing or singing). He stages them in a highly artificial manner, and it is extremely interesting to see what happens when he places them in museological spaces that are mostly used to house objects created for eternity.

Perhaps his best-known work to date is UNTITLED (2001), which was first presented in 2001 at the Moderna Museet in Stockholm. The piece in fact

seum of dance. For the duration of 55 minutes, we see him dancing the most significant dance aesthetics of the twentieth century. Sehgal displays a survey of the history of modern dance from Isadora Duncan to Merce Cunningham, up to younger protagonists of the international dance scene, such as Xavier Le Roy. Ultimately, it is less significant which choreographers are reviewed in his piece, when you consider the fact that Sehgal introduces a

on a stage in a museum auditorium, a theatrical setting, and it is exactly this change of dispositive that is at the core of Sehgal's work. No longer are motionless, inflexible, and supposedly eternal objects displayed, but rather the guiding principles are now movement, transformation, and ephemerality.

Sehgal is keen on building an oeuvre and is very careful about how he places his pieces into exhibitions and institutions. One realizes that he

Note: *this is propaganda 2002*
Connemara Landscape, 1980, is to be experienced as a *piece*
projected image. The artist kindly requests that the *image* is not
photographed or visually recorded.

Tino Sehgal
James Coleman

has titles, but the artist decided to only announce them orally when he is presenting the work. In German it is called ...DAS XX. JAHRHUNDERT, in French MUSÉE D'ART MODERNE, SECTION XXÈME SIÈCLE, DÉPARTEMENT, and in English 20 MINUTES FOR THE 20TH CENTURY. Sehgal wanted to make a piece that would have no meaning in terms of its content or form but would focus primarily on exposing the specific form of production inherent to the medium of dance. In UNTITLED he performs the piece himself and clearly connects the institutional context of the museum and its role as an archive of art to the context of dance. What Sehgal does is rather simple, but brilliant in its conceptual complexity. He turns himself into a museum, a mu-

completely different set of elements into the context of museums. Although he never actually reenacts a classic choreographic style but rather appropriates the different dance forms and creates individual moves, he confronts the audience with a consequential disarrangement of common museological practices. What is even more astonishing is that Sehgal has attempted not only to intellectually comprehend the specific mode of dance production, but also to physically experience it while dancing in all the various styles, turning himself into a living archive of choreography. UNTITLED is an early piece that clearly navigates between the practice of dance and the practice of visual art. It is not supposed to take place in an exhibition space but rather

is actually extremely attracted to the context that he seemingly despises. A good example is a series of works employing museum guards, including the piece THIS IS GOOD (2001), which was presented in a group show at the Museum Ludwig in Cologne, 2002, entitled "I promise it's political." Upon entering one of the exhibition spaces, the audience saw a guard who, for no apparent reason, suddenly began to jump from one leg to the other while rotating his arms in front of his body for a couple of seconds before saying: "Tino Sehgal, THIS IS GOOD, 2001. Courtesy the artist." Every time a visitor entered the room, the guard repeated the sequence of movements and the sentence. The guard executed the piece every day for the duration of the

exhibition. THIS IS GOOD is certainly more than the simple act of turning a museum guard into a work of art. By way of choreography, Sehgal offers a different perspective on issues surrounding the relationship between art and art object, object and subject, museum and society. When Sehgal uses the persons who are in fact physically guarding our traditions and our cultural heritage to express such a conception, while also turning them into the label of his piece, he clearly cracks the foundation of common art practice. THIS IS PROPAGANDA (2002), which was included in "Utopia Station" at the 50th Venice Biennale in 2003, does not employ dancing, but instead singing as a momentary act. The artist hired a group of female singers to work as guards during the exhibition and asked them to sing, every time a new visitor entered the space: "This is Propaganda, you know, you know." Then they would say: "Tino Sehgal, THIS IS PROPAGANDA, 2002. Courtesy the artist." While THIS IS GOOD introduces an ambiguous play on titles (What is the artist actually referring to with THIS IS GOOD? His work, the exhibition, or the museum?). THIS IS PROPAGANDA is less cryptic and clearly relates to what we see and hear in the exhibition space,

Sehgal's own piece and the other artworks in the exhibition. These works propagate very different modes of production, one based on the transformation of material, and the other based on the transformation of transitional acts.

One would think that Sehgal condemns the art market and its economy, but in fact he sees it as an integral part of the art system that allows him to develop his particular approach even further. An interesting turn occurred when he presented the work LE PLEIN, his first exhibition in a commercial setting, at the Jan Mot Gallery in Brussels in 2003. Executed by the gallery owner and his assistant, the work consists of all of the pieces the artist has created to date, including several unrealized projects. LE PLEIN began with an empty gallery space, and every time a visitor entered, the owner or his assistant walked backward into the gallery from the office and said: "Ceci n'est pas un vide." Then they began to perform all of the works in Sehgal's repertoire and offered them for sale.

The actual act of selling a Sehgal piece is almost an artwork in its own right and is obviously completely unconventional. An appointment is arranged with a notary, during which the artist and the potential buyer meet.

Thereafter Sehgal states an oral contract that is carefully witnessed by the notary who legally approves the whole transaction. The artist is immediately paid in cash and the piece becomes the possession of the collector. There is no certificate, no written agreement, no receipt, or any other trace of the sale. Thus, Sehgal finally realizes the fulfillment of the long-proclaimed dematerialization of the art object.

As much as Sehgal's work seems to maintain an unconditionally critical stance toward the context of art and its mechanisms, one also realizes that his work constantly affirms this framework and needs it to exist. Thus, as the artist readily acknowledges, his work is also somewhat conservative. He insists that his pieces are visual artworks, since that is the only way they have the power to question inherent beliefs about exhibition practices. It might be that the visual arts periodically need an artist like Sehgal to fundamentally mistrust their codes and conventions. Yet, when one carefully observes his work, it becomes apparent that he can only do so because he is also absolutely fascinated by the very thing that he tries to take apart. Sehgal does not want to dissolve the art system; he wants to master it.

Note: ^{this is exchange 2003}
~~Connemara Landscape, 1980~~, is to be experienced as a ^{situation} ~~projected image~~. The artist kindly requests that the ^{Piece} ~~image~~ is not photographed or visually recorded.

♥ Tino Sehgal
© ~~James Coleman~~