

Dorothea von Hantelmann er professor i Kunst og Samfund på Bard Universitet Berlin. Hendes primære forskningsområder er samtidskunst og teori såvel som udstillingshistorie og -teori. Hun har forfattet *How to Do Things with Art*, et grundlæggende værk om performativitet inden for samtidskunst; medredaktør til *The exhibition. Politics of a Ritual*; og har skrevet om kunstnere som Daniel Buren, Jeff Koons, Pierre Huyghe og Tino Sehgal.

Abstract:

Tino Sehgals værker bliver realiseret som handlinger, som bevægelser og tale; den eneste materielle understøttelse, de kræver, er den menneskelige krop. Hans værker bliver udført kontinuerligt i åbningstiden i hele udstillingens løbetid. De sælges af gallerier og bliver solgt til samlere, som erhverver retten til at udstille dem og dermed muliggør, at værket bliver en del af en museumssamling. Som kunst betraget opfylder Sehgal's værker alle parametrene for et visuelt kunstværk undtagen den essentielle parameter, som består i en ikke animeret materialitet. Mens andre kunstnere tager udgangspunkt i en genstand og giver den en begivenhedsagtig karakter, går Sehgal ud fra en flygtig handling som at synge, bevæge sig eller tale og giver den en genstandsagtig karakter.

Sehgal's værker er tænkt som situationer, der udfolder sig i tid og rum. Værket *er* situationen inklusive beskueren. Sehgal forbyder visuel dokumentation af sine værker for at forhindre, at situationerne bliver oversat til et todimensionelt medium og undgår dermed, at dokumentationen fungerer som en erstatning for værket. Mundtlig overlevering og kropslig hukommelse – traditioner, der står i modsætning til museets princip om at bevare genstande – bliver de essentielle og definerende principper, eftersom videreførelsen af hans værk udelukkende beror på måden at huske det på.

Næsten alle titlerne på værkerne begynder med *Dette er*, som ikke kun fungerer som værkets signatur, men også udfylder en vigtig performativ funktion, nemlig at konstituere disse begivenheder som kunstværker.

”Fortolkerne” fungerer, efter de har udført værket – eftersom der ikke er nogen skriftlig information i lokalet – også som kommentatorer eller kritikere af det værk, de lige har legemliggjort.

Selve den kendsgerning, at gæsten udløser værket at det kun eksisterer for ham eller hende i det øjeblik, indeholder et element af bemyndigelse for beskueren. Denne ”bemyndigelse” er et helt centralt træk ved Sehgal's værker. Individet er ikke kun én, der ser og forstår, men en aktiv medspiller, som griber ind i og former det, der foregår. Individet har handlekraft og ansvar.

Dorothea von Hantelmanns tekst undersøger, hvordan Tino Sehgal viderefører 1960'ernes diskussioner om overskridelsen og opløsningen af det traditionelle begreb om kunstværket ved at skabe et værk uden genstande. Det gør hun i første halvdel af artiklen ved at drage paralleller til både moderne dans, minimalisme, fluxus, performance og konceptkunst og ved at inddrage et bredt teorifelt. Særligt diskuteres forholdet mellem Michael Fried's centrale postulat om, at kunsten er nødt til at transcendere sin faktiske genstands-karakter, og Theodor Adornos modstand mod kunstværkets tingslighed sat op imod Tino Sehgal's immaterielle værkproduktion.

I løbet af artiklen beskrives flere af Tino Sehgals værker, og de sættes ind i en kontekst, der redegør for deres kritiske potentiale i vor samtid, herunder kunstnerens kritik af distributionssystemet og den dominerende produktionsmodel: omdannelsen af materiale til varer, som den reproduceres af den visuelle kunst.

I sidste halvdel af teksten redegøres der for kunstværkerne og deres modtagelse som en uendelig løkke af feedback med en skrøbelig og konstant skiftende magtbalance mellem fortolkerne og gæsterne, som til en vis grad er styret af Sehgals iscenesættelse og dramaturgi. Museets rituelle rolle som samfundsinstitution sættes afsluttende i relation til det frisatte individ i Tino Sehgals værker, der i sidste ende omskaber museet til et mere socialt rum.

Denne tekst udgør Kapitel III i Dorothea von Hantelmanns bog, *How to Do Things with Art* (Zürich, Dijon: JRP|Ringier, Les Presses du Réel, 2010).

Læsevejledning

Hvis du vil have et hurtigt overblik over teksten, kan du læse tekststykkerne med fed skrifttype. Disse tekststykker konstituerer et komprimeret indblik i tekstens hovedpunkter.

Kunstværkets materialitet

Genstand og situation i Tino Sehgal's værker

Af Dorothea von Hantelmann

”Jeg tror, at problemet omkring genstanden”, sagde Daniel Buren til Seth Siegelaub i en samtale om 1960’ernes diskussioner om overskridelsen og opløsningen af det traditionelle begreb om kunstværket, ”er et af de mest interessante problemer, der skal løses, men et, som ikke kan løses ved at skabe et værk uden genstande.”¹

Både teori og praksis fra slutningen af 1960’erne sætter genstandens status og de traditionelle begreber omkring kunstnerisk produktion til debat. *The Anxious Object*, titlen på Harold Rosenbergs bog fra 1966, peger på genstandens skrøbelige status. I 1973 markerer Lucy Lippards banebrydende bog *Six Years: Dematerialisation of the Art Object from 1966-1972* ikke blot konceptkunstens fødsel, men argumenterer også for, at ”det materielle bliver negeret”. Og i 1975, i et nyt bind af *American Art Since 1900*, giver Barbara Rose et kapitel om 70’ernes kunst overskriften ”Beyond the Object” (Hinsides genstanden).² I dag må vi dog konkludere, at det var lidt for tidligt at sige farvel til genstanden. Buren går mere præcist ind til kernen af de kunstneriske og teoretiske diskussioner i 1960’erne, når han taler om en ny ”sparsommelighed med midlerne”.³ Bortset fra nogle få undtagelser er der aldrig sket nogen ”dematerialisering” af kunsten. Der er kun meget få eksempler, hvor der ikke er noget materielt grundlag for kunstværket. Som kunstneren Robert Barry udtrykker det: ”Vi nedbryder ikke for alvor genstanden, men udvider bare definitionen af den.”⁴

I Tino Sehgal's værker er der imidlertid ikke nogen genstand. Hans værker bliver realiseret som handlinger, som bevægelser og tale; den eneste materielle understøttelse, de kræver, er den menneskelige krop. Ofte er det museumskustoden, som udfører en koreografi, når man træder ind på udstillingen, hvorefter han fortæller gæsten, at det er et værk af Sehgal. Eller det kan være den person, der sælger billetter ved indgangen, som efter købet fremsiger en overskrift fra dagens avis efterfulgt af titlen på Sehgal's værk, *This is new*. I standen hos The Wrong Gallery fra New York på Frieze Art Fair i 2003 havde Sehgal placeret to børn på ca. 8 år, som bød gæsterne velkommen med ordene: ”Hello. Welcome to the Wrong Gallery. We are showing *This is right* by Tino Sehgal, ” og derefter udførte fem af Sehgal's værker for potentielle købere, mens de informerede dem om værkernes priser og størrelser. På kunstmessen i Basel året efter arrangerede Sehgal en *pas de deux* for sine kunsthandlere,⁵ som han satte til at samarbejde og konkurrere med hinanden på samme tid. De udførte forskellige værker for potentielle købere, men havde kun lov til at sige ét ord ad gangen på skift. For at kunne gennemføre en samtale med potentielle købere skulle de endda samarbejde om at formulere grammatisk korrekte sætninger.

Sehgal's værker giver kunsten et nyt materielt grundlag, men hævder ikke desto mindre at være visuelle kunstværker. **Hans værker bliver udført kontinuerligt i åbningstiden i hele udstillingens løbetid. De sælges af forhandlere og bliver solgt til samlere, som erhverver retten til at udstille dem og dermed muliggør, at værkerne bliver en del af en museumssamling. Som kunst betragtet opfylder Sehgal's værker alle parametrene for et visuelt kunstværk undtagen**

den essentielle parameter, som består i en ikke animeret materialitet. Mens andre kunstnere tager udgangspunkt i en genstand og giver den en begivenhedsagtig karakter, går Sehgal ud fra en flygtig handling som at synge, bevæge sig eller tale og giver den en genstandsagtig karakter.

Genstand og situation

I 2005 viste Institute of Contemporary Art i London en separatudstilling af Sehgals værker, deriblandt et af hans tidligste værker med titlen *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things* (I stedet for at lade en ting komme op til dit ansigt danse dan og bruce og andre ting), som var blevet til i 2000. Ved endevæggen i en aflang og i øvrigt tom sal lå en ung kvinde på gulvet og bevægede sig langsomt ud i rummet og tilbage igen. Hendes krop var aldrig i ro, men i konstant bevægelse, og skiftede *Gestalt* uden at fremhæve nogen individuel bevægelse. Figuren virkede indadvendt på en underlig måde, fjern eller fraværende, næsten som i trance. Man havde indtryk af, at bevægelserne skete uden hensigt, som om de forskellige legemsdele fulgte en bevægelse i stedet for aktivt at udføre den, bevægede sig automatisk gennem en sekvens uden begyndelse eller slutning, uden centrum og uden at skulle udtrykke noget specifikt. Impulsen til bevægelsen kom tilsyneladende udelukkende fra åndedrættet, som skabte en fast rytme af sammentrækning og afspænding i torsoen, hvorved lemmerne fulgte med automatisk og viljeløst. Efter ca. 2½ time blev danseren afløst af en anden, som lagde sig ned i samme stilling og fortsatte bevægelsen, mens den første rejste sig op og gik. På den måde eksisterede værket – udført af forskellige dansere (mænd og kvinder, unge og gamle) – alle de timer, hvor museet var åbent, fra den første til den sidste udstillingsdag.

Intet i figurens bevægelser antydede, at de var henvendt til beskueren. Dette var formodentlig en af grundene til, at mange tilskuere ikke blev klar over, at de så en koreografi blive udført. Kroppen virkede som en genstand, og på visse tidspunkter fremstod den endda som en udefineret, formløs masse. På samme tid gav denne introverte måde at bevæge sig på et indtryk af, at dansen lukkede sig om i sig selv, hvilket gjorde det muligt at opleve situationen som et kunstværk. Museumsgæsterne reagerede på det på forskellige måder. Nogle gik bare forbi, andre blev irriterede, og nogle få blev forvirrede eller endda skræmte og usikre. For mange var det åbenbart svært at kategorisere det, de så. Ofte gik nogle af gæsterne hen til skranken ved indgangen og sagde, at der var noget galt. Somme tider henvendte de sig direkte til danseren og spurgte: ”Er du okay?” Da jeg så værket på Moderna Museet i Stockholm⁶ i 2001, var der en gæst, der løftede danseren op og bar hende ud og forklarede, at han var læge. Andre troede tilsyneladende, at der var tale om en animeret dukke. Men mange betragtede værket med samme grad af opmærksomhed, som de gav andre genstande på udstillingen, som om de ville normalisere en situation, som tydeligvis ikke svarede til en normal museumsoplevelse. Engang begyndte en gruppe skoleelever at danse, efter at de havde læst titlen: *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things*.

Titlen refererer til Bruce Nauman og Dan Graham, som begge integrerede forskellige former for dans i deres arbejde, under indflydelse af den minimalistiske dans, der blev skabt af koreografer som Yvonne Rainer og Simone Forti. Nauman og Graham er mest kendt for at

bruge en krop i bevægelse i deres film og videoværker, hvorved de udvidede den visuelle kunsts medier. *Tony sinking into the floor, Face up and Face down* og *Elke allowing the Floor to rise up over her, Face up*, begge fra 1973, er de første værker, hvor Nauman brugte skuespillere, som han instruerede i at forestille sig specifikke situationer som f.eks. at synke ned i gulvet. *Wall-Floor Positions* (1968) er et tidligt værk, hvor Nauman indtager forskellige stillinger, som hver skaber en ny konfiguration mellem hans krop, væggen og gulvet. I hans fokus på rummet er der en stærk forbindelse til minimalistisk kunst, med den afgørende forskel, at Nauman bruger kroppen som både materiale og medium. Disse bevægelser blev optaget af Nauman og derefter vist som video på udstillingsstederne. Kameraet, som Nauman bruger forholdsvis ureflekteret, bliver hos Graham en integreret del af værket. *Roll* (1970) er en af en serie film, hvor Graham eksperimenterede med samspillet mellem kamera, blik og krop. Kunstneren lå på gulvet og rullede rundt om sin egen akse, mens han holdt et kamera, og blev samtidig filmet af et andet kamera, der stod på gulvet et stykke væk, hvorved der opstod to filmsekvenser. I den ene bliver det fikserede kamera filmet af det kamera, som Graham holder, og i den anden ser man kunstneren forsøge at holde sit blik og sit kamera rettet mod det faste kamera, mens han ruller.

Sehgal tog nogle stillbilleder fra *Roll*, der var blevet publiceret, og integrerede dem som positioner i sin egen koreografi. Sehgal refererer ligesom Graham og Nauman til kunstformen dans og integrerer den i den visuelle kunsts kontekst, men den måde, hvorpå denne forbindelse skabes, er fundamentalt forskellig fra de to andre kunstneres arbejde. Både Nauman og Graham arbejder med elementer af dans eller bevægelse, men den dansende krop kommer ind i udstillingsrummet, ikke som en krop, men som et levende billede – en transformation, som Graham foregiber og inkorporerer i selve værket. **Sehgal derimod, introducerer den koreograferede krop som en koreograferet krop – ikke som et videobillede – i den visuelle kunsts kontekst. Mens Graham og Nauman bragte dansen og koreografien ind i den visuelle kunst ved at oversætte den fra et medium til et andet, spørger Sehgal, hvordan den bevægelige, koreograferede krop selv kan blive et visuelt kunstværk.**

På et tidspunkt i *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things* løfter danseren hovedet og ser hen mod beskueren, mens hendes hænder danner en rektangulær form, som om hun holdt et kamera og for at fotografere beskueren, hvilket synes at hentyde direkte til *Roll*, især det øjeblik, hvor Graham fokuserer det kamera, han holder, på det fikserede kamera, der står på gulvet. Sehgals fiktive kamera genererer en effekt der har lighed med Grahams virkelige kamera, men mens Graham skaber et lukket kredsløb mellem to kameraer, skaber Sehgal et lukket kredsløb mellem danseren og beskueren. Danserens efterligning af kameraets øje synes at sende beskuerens blik tilbage. Begge værker eksperimenterer med former for medieret kommunikation, men Sehgal udelader teknologien. Det ekstra mellemrum mellem *some* og *thing* i titlen *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things* kan forstås programmatisk: **Den materielle genstand bliver erstattet af en situation mellem to personer; mens den ene legemliggør et kunstværk, observerer den anden legemliggørelsen af værket.**

Sehgals værker er tænkt som situationer, der udfolder sig i tid og rum. Værket er situationen inklusiv beskueren. Hvordan bliver de en del af historien? Sehgal forbyder visuel

dokumentation af sine værker for at forhindre, at situationerne bliver oversat til et todimensionelt medium og dermed undgå, at dokumentationen fungerer som en erstatning for værket.⁷ Det er af afgørende betydning for et situationelt kunstværks liv, om det indgår i historien som et minde eller som et dokument. Sehgal mener, at visuelle illustrationer ikke alene bekræfter det todimensionelle billedes status som den dominerende historiske bevaringsmetode for visuel kunst, men at de tilmed indskriver værket i netop den form for permanens og konservering, som værket modsætter sig.

Som specifikke situationer er Sehgal's værker flygtige og enestående, men kan gentages strukturelt, og det er det, der gør det muligt for dem at overleve. Hans værker overskrider den essentielle skelnen mellem begivenhed og permanens. **Mundtlig overlevering og kropslig hukommelse – traditioner, der står i modsætning til museets princip om at bevare genstande – bliver de essentielle og definerende principper, eftersom videreførelsen af hans værk udelukkende beror på måden at huske det på.** Værket lever videre udelukkende gennem kroppen, som selvfølgelig ikke kan foretage en identisk gentagelse, fordi videreførelse gennem hukommelsen aldrig kan garantere en identisk genskabelse af en situation. På den måde forbliver værkets struktur altid åben og underkastet ændringer, hvilket dog ikke muliggør en helt vilkårlig udførelse. Der er absolut en klart defineret måde at udføre værket på, men fordi der ikke eksisterer en fastlagt original, er de respektive individuelle måder at fortolke det på med til at definere det. **I årenes løb kan et værk af Sehgal cirkulere blandt hundredvis af kroppe, dem, der udfører dem, men ikke kun deltagerne; overraskende nok reagerer mange tilskuere mimetisk på Sehgal's værker, imiterer dem, indtager rollerne og udfører dem og fortæller om dem til andre. Disse former for genopførelse interesserer Sehgal som en modsætning til den materielle genstands bestandighed og dokumentationen af den via billeder.**

I værket *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things* genoptager Sehgal en kunsthistorisk diskurs, navnlig de visuelle kunstneres tilbøjelighed til at inkorporere bevægelse og den idé om intermedialitet, der ligger heri. Han låner fra en specifik æstetik, som han derefter omdanner til sin egen, som netop ikke er baseret på en blanding af forskellige medier, men fokuserer på den koreograferede krop på en medie-specifik måde. Denne måde at referere til historiske forgængere på kan tjene til at belyse deres praksis eller, med Paul Veynes ord, deres måde at "gøre/lave" på. Veyne skrev engang om Foucault, at hans "mest centrale og originale" tese, der viser, at "det, der bliver gjort eller lavet, genstanden eller tingen" kan forklares med "det, der – på et givet tidspunkt i historien – (blev forstået som) 'at gøre/lave'".⁸ Inden for denne tankegang glider genstanden, tingen eller produktet i baggrunden i forhold til fremstillingen eller fremstillingsmåden, dvs. i forhold til de fremgangsmåder, der genererede dem, og som selv stammer fra specifikke konventioner. Det er præcis sådan et perspektiv, Sehgal fremlægger. Hvis man ser på værkerne af Nauman, Graham og Sehgal med henblik på det, der vises, ligner de helt afgjort hinanden, er måske endda sammenlignelige, på trods af, at de er realiseret i forskellige medier. Men med hensyn til det materiale-mediale er der en afgørende forskel. Nauman og Graham skildrer kroppen ved hjælp af det medierede billede og skaber dermed en blivende genstand; hos Sehgal består kunstværket af en koreografi, som er midlertidig, men som ved at kunne gentages opnår holdbarhed og potentiale til at blive overleveret. I den forbindelse er det ikke kun eller ikke primært et spørgsmål om, *hvorvidt* begivenheden kan integreres i museet

eller – mere generelt – i et ”arkiv” (og dermed tydeligvis ændre arkivets kulturelle imperativ), men snarere et spørgsmål om at fremhæve det at arkivere som en begivenhed i sig selv. Jacques Derrida har kaldt sådan et skift (som han hovedsagelig undersøger inden for skriftmediet) for en overgang fra ”den arkiverede begivenhed” til ”den begivenhed at arkivere”.⁹ Han refererer til de sene tekster af Paul de Man, som foreslår at skelne mellem en begivenhed, som uigenkaldeligt har fundet sted, og produktion af en begivenhed i den handling at arkivere. Derrida understreger den handling, der ligger i et faktisk, materielt stykke skrift, i ”noget, der sker materielt, der efterlader et spor i verden, der gør noget ved verden som sådan.”¹⁰

Her bevæger historiebegrebet sig væk fra sit fokus på det temporale og knytter sig til spørgsmålet om magten til at placere, magten til at indskrive, til at integrere i et arkiv. ”Denne hændelses værdi”, skriver Derrida, ”forbinder historien, ikke med tiden, som man normalt tænker, ikke med den temporale proces, men ifølge de Man med magten, med magtens sprog og med sproget som magt. Derfor er det nødvendigt at tage performativiteten i betragtning, idet den netop definerer sprogets magt og magten som sprog.”¹¹ Begrebet performativitet dukker op igen her. Det betegner en temporal, materiel og samfundsmæssig måde at postulere noget på.

I sin bog *Archive Fever* sporer Derrida etymologien til ordet ”arkiv” og giver det en politisk slagkraft.¹² I det gamle Grækenland var en *arkon* ikke kun ansvarlig for at bevare vigtige dokumenter, men havde også magt til at fortolke loven – politisk lederskab og eksegese gik hånd i hånd.¹³ Derrida politiserer problematikken omkring arkivet, men ikke ved at give det angivelig neutrale arkiv en politisk dimension. Spørgsmålet om arkivet er ikke ”et politisk spørgsmål blandt andre. Det løber gennem hele feltet og bestemmer i sandhed politikken nedefra som *res publica*. Effektiv demokratisering kan altid måles på dette essentielle kriterium: deltagelsen i og adgangen til arkivet, dets opbygning og fortolkningen af det.”¹⁴

Én ting er at tillade det glemte, det marginale og det undertrykte at blive en del af arkivet, at blive ved med at åbne det for det, som det før ikke havde adgang til. Noget andet er at kræve en anden måde at arkivere på for det, der har været lukket ude, som **Rebecca Schneider foreslår i et essay, hvor hun skriver, at en anden måde at arkivere på er indbygget i kroppen, i flygtige bevægelser og gestus, i det talte ord.**¹⁵ Hun trækker på Foucault og Nietzsche og taler om en ”modhukommelse”, som ikke kun er uløseligt forbundet med kroppen, men som også udfordrer den traditionelle skelnen mellem fravær og nærvær, eksistens og forsvinden, original og efterligning. **Sehgal integrerer sådan en ”modhukommelse” i museets altdominerende arkiveringskultur.** Han insisterer på at bruge museet som kontekst for sine værker, fordi, som han siger, ”Jeg er interesseret i museets politiske effektivitet; det er stadig en af de vigtigste agenter for kulturelle værdier, og med tiden giver det mulighed for langsigtet politik. Det er et sted, hvor man kan få indflydelse på diskursen i futurum perfektum: ”Dette vil have været fortiden.”¹⁶ Kunstneren anerkender ikke alene museets betydning for kunstens bæredygtige eksistens i det lange løb, men accepterer også institutionen som medskaber af samfundsmæssige værdier.

Som modstykke til *Insted of Alling somme Thing to rise up to jour face dancing dan and bruce and other things* bliver **Sehgal's Kiss udført af to dansere i tæt omfavnelser, som bevæger sig meget langsomt og kontinuerligt gennem forskellige koreografiske konstellationer, som trækker på**

billeder af kyssende par gennem hele kunsthistorien. På visse tidspunkter kan man genkende Rodins kys eller nogle af Brancusis og Klimts eller en Picasso, på andre tidspunkter Jeff Koons' og Cicciolinas seksuelle stillinger, hvorefter man kommer tilbage til Rodin, osv. Ligesom *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things* bliver dette værk udført som en kontinuerlig, uafbrudt bevægelse. Ingen position bliver fastholdt eller særligt fremhævet, selv om man indimellem genkender en figurativ scene, som straks opløses og går over i noget uforståeligt og udefinerlig antropomorft. Værket fungerer ligesom Duchamps *boîte-en-valise*.¹⁷ I denne genskabelse af historiske skulpturelle værker som koreograferede bevægelser finder vi igen en forståelse af kontinuitet og varighed som en samtidighed mellem (kunst-) historien og de forskellige former for aktualisering af historien, hvilket netop er det performatives modalitet – gentagelse og transformation. I *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things* placerer Sehgal sit medium i en specifik tradition for visuel kunst, der handler om dans i 1960'erne, mens han i *Kiss* med sit medium refererer til finkulturens mesterværker. På et sted i koreografien fremsiger danserne på skift med ansigtet vendt bort fra beskueren: "Tino Sehgal, Kiss, 2002, Fond National d'art contemporain" og giver på den måde mundtligt den information, som man normalt ville finde på et skilt ved siden af værket: kunstnerens navn, titlen, året for dets fremkomst og dets *proveniens*. Koreografien gentages, men med danserne i ombyttede roller. Dette værk er udtænkt som et loop og det eksisterer, udført af forskellige dansere, i al den tid, udstillingen varer.

Kiss og *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things* er Sehgal's mest skulpturelle værker; ***Kiss* kan faktisk tydeligst opfattes som en skulptur, eftersom man kan gå rundt om dette "fritstående" værk og se det fra alle sider. Det langsomme tempo, som bevægelserne udføres med i begge værker, forstærker deres skulpturelle karakter. Den næsten stillestående karakter giver indtryk af, at værket skaber en hel række af skulpturer, men i modsætning til et *tableau vivant* fastholder værket ikke de enkelte stillinger.** Det kan måske forekomme mærkeligt at introducere skulpturkategorien som reference til begge disse værker. Men efter min mening er det netop, fordi disse værker insisterer på en status som kunstværk hinsides den materielle og statiske genstand, at de indgår i en dialog med skulpturen, som i løbet af det 20. århundrede uafbrudt har distanceret sig som kunstform fra fikseringen på den materielle kunstgenstand. **I samtidskunsten er termen *skulptur* blevet uspecifik som kategoribetegnelse, som Rosalind Krauss' term "skulptur i det udvidede felt" demonstrerer, idet den placerer skulpturen i et større felt, som også omfatter miljøer og installationer.**¹⁸ Jeg vil imidlertid bruge termen i dens historiske specificitet for at fremhæve forbindelserne til og forskellene fra Sehgal's arbejde. Man kan på en måde sige, at Sehgal's værker tager denne kunstforms klassiske parametre og vender og drejer dem. Mens den klassiske skulptur forsøger at transcendere sin statiske materialitet via kompositionen og fremstillingen af den menneskelige figur, udføres Sehgal's værker af levende kroppe, som bliver præsenteret på en genstandsagtig måde. På den måde berører han et emne, som er essentielt for skulpturen og indskrevet i dens historie lige fra begyndelsen. Skulpturen har altid været karakteriseret af sin stræben efter at transcendere sin karakter som materiel genstand, en stræben, som bliver videreført i moderniteten med forsøget på at negere kunstværkets varestatus, som blev betragtet som noget, der hang sammen med dens fysiske materialitet.

Skulpturens problem med sin materialitet

Lige siden antikken har diskrepansen mellem skulpturen som en fremstilling af et levende menneske og dens bogstavelige materialitet som en *ting* af sten, bronze eller gips været betragtet som et problem for denne kunstform. Pygmalion, som efter Ovid har været betragtet som en af prototyperne på kunstnerens figur, bønfaller Venus om at bringe den kvindelige genstand for begær, som han har skabt i sten, til live. Selvom maleriet altid har kæmpet med beskyldningen om falskheden ved den illusion, det skaber, deler det ikke den frustration omkring kunstværkets livløshed og materialitet, der præger et kunstværk, som fremkalder den levende tilstedeværelse af en figur som et virkemiddel, men som netop på grund af dette virkemiddel altid tydeliggør figurens indespærring i materialet. **Ubevægeligheden, fastfrysningen af de menneskelige træk i skulpturen, muliggør på den ene side en dybere forståelse for betydningen af menneskelighed end man er opmærksom på i det virkelige liv; på den anden side er det netop denne ubevægelighed og livløshed, som bringer skulpturen tæt på kun at være en *ting*, og som begrænser dens mulighed for at rumme et følelsesmæssigt og psykologisk udtryk.**¹⁹ Det at være en genstand og ønsket om at overskride sin genstandskarakter hører til essensen i skulpturen som kunstform. I sit berømte essay om Laocoon stiller Gotthold Ephraim Lessing spørgsmålet, om der er en iboende forskel mellem en begivenhed og en statisk genstand, og hvad denne forskel kan tænkes at betyde. For Lessing ligger skulpturens essens i dens statiske karakter. Til forskel fra f.eks. et digt er alle dele af et visuelt kunstværk tilgængelige for beskueren på samme tid. Han anerkender imidlertid, at skulpturen også ifølge sin natur er afhængig af at være til stede som en genstand i rummet, hvilket implicerer en vis temporalitet.

”Alle kroppe eksisterer imidlertid ikke kun i rummet, men også i tiden. De lever videre, og på et hvilket som helst tidspunkt i deres fortsatte liv kan de få en anden fremtræden og indgå i andre relationer. Hver enkelt af disse momentane fremtrædelsesformer og grupperinger var resultatet af en proces, kan blive årsagen til en følgende og er derfor centrum for en nutidig handling.”²⁰

Lessing mener, at kroppenes potentiale til at ændre sig i løbet af en handling udkrystalliserer sig i det ”mest frugtbare øjeblik og det mest frugtbare aspekt af øjeblikket.”²¹ Dette øjeblik er karakteriseret ved at have potentiale til at skabe en fortælling, det vil sige, at det indeholder et før og et efter.

Skikken fra det 18. århundrede med at se skulpturer som *tableaux vivants* i fakkelskær (som gav dem en spøgelsesagtig tilstedeværelse) udtrykte menneskets ønske om at sætte sig ud over det døde mediums grænser via illusionen. Et sådant paradoksalt ønske om at fremstå på én gang levende og quasi-menneskelig og abstrakt og ideal er ligeledes indbygget i det normative begreb om skulpturen, ligesom det er legemliggjort i den ideale klassiske skulptur. I sin bog *General Theory of the Fine Arts* (1771-74) efterlader Johann George Sulzer ingen tvivl om, at skulpturen intet har at tilbyde ud over dødt materiale, som bliver bragt til live quasi-metaforisk ved hjælp af beskuerens fantasi.²² Inden for et klassicistisk skulpturbegreb må der kompenseres for kunstformens

uundgåelige snæverhed gennem beskuerens fantasi, og samtidig må den leve op til den standard for helhed og fuldkommenhed, som er nødvendig ved fremstillingen af en menneskelig figur for at fremkalde en tilsvarende effekt hos beskueren, i det øjeblik hun ser den.

Så længe skulpturen var indlejret i en arkitektonisk og rituel kontekst, var dens meningsfuldhed sikker, men som genstand på et museum savnede den denne kontekst, hvilket gjorde dens status problematisk. Den var i fare for at blive en ren og skær genstand, en ting. Baudelaire sammenlignede skulpturen med en primitiv fetisch, der er blevet berøvet sin magi og nu kun har varens falske tiltrækningskraft.²³ Hvilken sfære tilhører et kunstværk, som ikke længere er forankret i religiøs tro og ritual, men kun er til for at blive set? Det bliver en del af den økonomiske sfære. For Baudelaire bliver spændingen mellem idealet om et sandt kunstværk, hvis imaginative kraft griber os, når vi ser det, og den trivielle eksistens som en ren ting eller vare, som kunstværket har i moderne tid, i størst grad indlejret i skulpturen. Baseret på den antagelse, at en overbevisende skulpturel fremstilling af menneskekroppen nu afhænger af accepten af dens genstandskarakter og ikke længere af illusionen om transcendent, understreger skulpturerne fra begyndelsen af det 20. århundrede deres karakter af genstande. Forsøget på at være noget, den ikke var, kompromitterede skulpturens grundlæggende egenskaber; det mente man i hvert fald. Denne idé var stå stærk, at Rainer Maria Rilke i sin ambition om at portrættere Rodins oeuvre som radikalt moderne omtalte kunstnerens skulpturer, ikke som figurer, men som ting, i sit berømte essay fra 1907.²⁴

Placeret som de er, mellem Rodins værker og 1960'erne skaber modernitetens skulpturer nye former for genstandslighed, som er fundamentalt forskellige fra monumentaliserende tendenser i den klassiske billedhuggerkunst. Denne udvikling hen imod den bogstavelige genstandsagtighed kulminerede i den amerikanske minimalisme. **Minimalismens genstande er der bare, refererer kun til sig selv og deler et fælles rum med beskueren. De udviser ikke længere en intern struktur, der kan betragtes som en formel ækvivalens til menneskekroppen eller som en legemliggørelse af menneskelig subjektivitet. På den måde skifter stedet for meningen fra en indre, formel struktur til værkets og beskuerens fælles tilstedeværelse og skaber en form for "intersubjektivt drama", som Michael Fried betegner som "teatralisk", som vi allerede har set.** Minimalistisk kunst, som Fried kalder "literalist art", "[...] forsøger ikke at overvinde eller ophæve sin genstandskarakter, men tværtimod at opdage og beskytte genstandskarakteren som sådan."²⁵ Med sin bogstavelige genstandskarakter stillede den tilsyneladende spørgsmålstejn ved den antagelse, at ethvert kunstværk legemliggør en formel-æstetisk logik, som er forskellig fra en ren tings materielle egenskaber og dermed fremkalder, som Fried skriver, "risikoen, eller selve muligheden for at se kunstgenstande som andet end rene genstande [...]".²⁶ Dette potentiale var allerede implicit til stede i dadaisternes og andre avantgardisters genstande, men nu, hvor det var kommet ind i hjertet af modernismen, var det åbenbart mere truende. Fried gjorde derfor det modernistiske maleris projekt, "at overvinde eller ophæve sin genstandskarakter" til ledemotiv i bogen *Art and Objecthood* og argumenterede for, at skulpturen skulle forsøge at transcendere sin genstandskarakter i stedet for at forfalde til bogstavelighed og udstille den uundgåelige meningsløshed. Denne præmis vedblev at være central for Fried, indtil han forlod kunstkritikken i 1970, hvilket vidner om en bevidsthed om, at den illusion, at et kunstværk er mere end sin bogstavelige materielle konsistens, er skrøbelig og – især hvad angår skulpturer – kontant i fare.

Genstands- og tingskarakter (Theodor W. Adorno og Michael Fried)

Selv om Theodor W. Adorno og Michael Fried tilhører hver sin generation og intellektuelle kontekst – Adorno havde afgørende indflydelse på en politisk orienteret måde at skrive om kunst på, mens Fried er blevet heftigt angrebet af den kritiske kunsthistorie for sin tilknytning til modernismen – er der et interessant slægtskab mellem Frieds centrale postulat om, at kunsten er nødt til at transcendere sin faktiske genstandskarakter, og Adornos analyse af kunstværkets tingslighed (*Dinghaftigkeit*) i den moderne verden.²⁷ Fra forskellige perspektiver afspejler de begge det moderne krav om kunstens autonomi og de deraf følgende spændinger, som kunstværket ikke kan slippe for. ”Kunstens evige oprør mod kunsten har sit *fundamentum in re*”²⁸, skriver Adorno i bogen *Aesthetic Theory*, som han arbejdede på i 1960’erne omkring samme tidspunkt, hvor Fried udgav *Art and Objecthood*.

For Adorno er kunstværkets tingslighed uundgåelig og samtidig noget, som kunsten altid må vende sig imod.

”Hvis det er essentielt for kunstværker, at de er ting, er det ikke mindre essentielt, at de negerer deres status som ting, og således vender kunsten sig mod kunsten. Det totalt tingsliggjorte kunstværk ville stivne til en ren og skær ting, men hvis det helt undgik at få genstandskarakter, ville det regrediere til en svag og kraftløs impuls og gå til bunds i den empiriske verden.”²⁹

Der er uden tvivl en afgørende forskel mellem Adornos begreb om kunstens tingslighed og den rene genstandskarakter, som Fried tillægger den minimalistiske kunsts genstande. Ikke desto mindre er der en parallel mellem den polaritet, som Adorno beskriver – kunstværket som en ren ”ting” og opløsningen af dens tingslighed i den ”subjektive impuls” – og Frieds påstand om den minimalistiske kunsts bogstavelige genstandskarakter og dens immaterielle, teatraliske virkning. Fried taler om, at der findes et højere plan, på hvilket modsætningen mellem kunst- og genstandskarakteren kan overvindes i selve værket, selv om det kun sker i sjældne og korte øjeblikke. Som han skriver i *Art and Objecthood*: ”tilstedeværelse er nåde.”³⁰ For Adorno kan denne overskridelse af genstandskarakteren kun ske i negativitet. For virkelig at være kunst må kunsten vende sig mod sig selv, mod sin egen tingslighed, og forhandle denne antagonisme i sin form.

”Det, der kommer frem i kunstværker, og som hverken kan adskilles fra deres fremtræden eller betragtes som simpelthen identisk med den – det ikke-faktuelle i deres fakticitet – er deres ånd. Den gør kunstværker, ting blandt ting, til noget andet end ting. Kunstværker kan faktisk kun blive noget andet end ting ved at blive ting, dog ikke gennem deres lokalisering i tid og rum, men kun via en immanent tingsliggørelsesproces, som gør dem selvberørende og selv-identiske.”³¹

Ifølge Adorno ligger et kunstværks integritet i dets konstante stræben efter at modstå den uundgåelige tingsliggørelse. Adornos overvejelser omkring kunstens genstandskarakter

stammer fra den marxistiske teori om tingsliggørelse. Deri ligger der en afgørende forskel fra den bogstavelige genstandskarakter, som Fried taler om. Adorno ser de strukturelle spændinger som et led i en større kulturel og samfundsmæssig tingsliggørelsesproces, som kunstværket er underlagt. Både et kunstværks fremtræden og oplevelsen af det er afgørende påvirket af tingsliggørelsen. ”Kun en bedsteborgerlig og stædig tro på kunstnerne kan overse, at kunstværkets genstandskarakter hænger sammen med den samfundsmæssige tingsliggørelse og dermed med dets usandhed, fetisjeringen af det, som i sig selv er en proces som relation mellem elementer.”³² **Adorno beskæftiger sig ikke med kunstværkets egenskab som fysik genstand, men med den samfundsmæssige proces, der muliggør dets fremkomst og betyder, at det kan forstås som et kunstværk, en proces, som giver det karakter af at være en vare.** Det eneste kunstværk, der er virkelig tilfredsstillende, er efter Adornos mening et, hvis individuelle momenter af sansemæssig partikularitet ikke er forbundet med hinanden på en samlende måde, og som derfor aldrig bliver til en helhed. ”Denne genstandskarakter giver kun adgang for et *membra disjecta* (orig.) fra genstandenes verden, som kun i en tilstand af opløsning er foreneligt med loven om form.”³³ Det er ikke overraskende, at Adorno hovedsagelig finder sine eksempler på denne idé om den konsekvente negation af genstandskarakteren i teater (Beckett) og musik – som ifølge Beckett er ”den mest immaterielle af kunstarterne” – eftersom det er vanskeligt for visuel kunst at opfylde kravet om en konsistent og varig negation af genstandskarakteren. Kunst kan ikke slippe ud af den materielle genstands kontekst og dennes varestatus. I ethvert kunstværk er noget materialiseret, og det er kun på den måde, det bliver et kunstværk, men dermed er det også strukturelt en ting og dermed tilgængelig for varen som form.

Kritikken af kunstværkets genstandsstatus er et af de centrale temaer i kunsten i det 20. århundrede. Den dukker op igen regelmæssigt, men bliver særlig voldsom i slutningen af 1960’erne og 1970’erne med Fluxus, performance og konceptkunst. Hvad er de afgørende træk ved denne kritik? Hvad opnåedes med den, og hvorfor slog disse nye kunstformer fejl? De tidlige 1960’eres happenings og Fluxus-begivenheder forsøgte at erstatte genstanden med processen; performance-kunsten brugte kunstnerens krop som materiale og betydningsgiver i stedet for genstanden. Konceptkunsten derimod gennemførte kritikken af genstanden inden for genstanden selv og førte dermed til varige ændringer – men også til uløste modsigelser i kritikken af kunstværkets genstandsstatus.

Kritik af konceptkunsten

Der findes ikke nogen konsistent eller sammenhængende model for konceptkunst. Den måde, vi forstår den på i dag, stammer fra forskellige, somme tider konkurrerende tilgange. Fire kunstnere opfattes i dag som hovedpersoner inden for konceptkunsten: Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth og Lawrence Weiner, men man kunne også tilføje Art & Language og Mel Bochner. Joseph Kosuth og Sol LeWitt var de første, der kaldte sig ”konceptkunstnere”. LeWitt betragtes i dag ikke som en hovedskikkelse inden for konceptkunsten, men han var den første til at definere dens væsentligste egenskab: Idéen er vigtigere end den formmæssige materialisering. I 1967 udgav LeWitt *Paragraphs on Conceptual Art*, hvor han skrev:

”I konceptkunst er idéen eller konceptet det vigtigste aspekt af værket. [...] I andre former for kunst kan konceptet ændre sig under udførelsen. [...] Når kunstneren gør brug af en konceptuel form for kunst, betyder det, at al planlægningen og alle beslutningerne sker på forhånd, og udførelsen er mindre vigtig. Idéen bliver den maskine, der frembringer kunsten.”³⁴

Konceptkunsten i bredere forstand er en forskelligartet række kunstneriske praksisser i 1960’erne og begyndelsen af 1970’erne, som på forskellige måder foretog en streng kritik af de parametre, der definerer et kunstværk. Det mest centrale for mit argument her er kritikken og nedbrydelsen af den traditionelle definition på en kunstgenstand, som Lucy Lippard med et vildledende ord kaldte for ”dematerialisering”. Et virkelig dematerialiseret kunstværk har aldrig eksisteret og kan ikke eksistere, eftersom enhver kunstnerisk ytring nødvendigvis må formidles via en materiel understøttelse. Man kan højst tale om en ændret status for genstandens karakter af kunst, som bevæger sig over mod idéen og bort fra dens faste, materielle form. Materialiseringen kan ske via sproget (”kritisk sprog” som i Lawrence Weiners værker), kan være stedsspecifik (f.eks. i Michael Ashers værker, selv om han aldrig definerede sig selv som konceptkunstner), eller kan have form af en dokumentation (som i Douglas Hueblers værker). Genstanden træder i baggrunden til fordel for informations- eller kommunikationsprocesserne, som den nu kun er den udløsende faktor for. Dette skift er originalt, og rent kunstnerisk implicerer det en fundamentalt ny definition af kunstens formelle, æstetiske og materielle egenskaber.

Der har altid ligget et kritisk og politisk aspekt latent eller eksplicit i konceptkunsten. I bred forstand kan man tale om et konglomerat af kunstneriske og politiske anti-establishment-holdninger, som i 1960’erne faldt sammen med en politiseret kulturkritik. To aspekter er i centrum af denne kritik: kunstværket som privilegeret æstetisk genstand og kunstværket som vare. De hænger sammen, men gennemføres på forskellige måder. Kritikken af den æstetiske kunsts forrang er begrundet i en bevidst selv-nedgørelse og askese, en reduktionisme, som insisterer på ligheden mellem kunst og ikke-kunst og modsætter sig enhver form for privilegier eller hierarki. Dette forsøg har sin oprindelse i modernismens utopi, hvor man troede, at massernes deltagelse i den sociale produktion og det politiske liv ville føre til radikalt anderledes former for opfattelse og kultur. I 1967 udgav Roland Barthes to afhandlinger, som fik stor indflydelse på kunstkritikken, *Death of the Author* og *Birth of the Reader*, som tilsammen formulerede en kritik af det traditionelle forfatterbegreb. I forhold til Lawrence Weiners værker kan man argumentere for, at både negationen af den privilegerede genstand og decentraliseringen af ophavsmandens status manifesterede sig, da Weiner i 1967 skrev: ”Alting er en genstand. Det er kun et spørgsmål om at indse og acceptere, at den ene genstand ikke nødvendigvis er bedre end den anden.”³⁵ Og en af denne kunstners oftest citerede udtalelser er: ”1. Kunstneren kan konstruere værket. 2. Værket kan fabrikeres. 3. Værket behøver ikke blive bygget. De er alle sammen lige og konsistente. Kunstnerens intention er at lade beslutningen vedrørende værkets vilkår hvile på modtageren i selve modtagelsen.”³⁶ Ved at overføre ansvaret for udførelsen af værket fra kunstneren til køberen eller samlere fjernede Weiner ophavsmandens position fra centrum – det var i hvert fald tanken, selv om en sådan ambition er selvmodsigende på mange måder. **At uddelegere udførelsen og dermed også ansvaret for kunstværket betød ikke, at kunstneren bogstavelig talt opgav sin position**

som ophavsmand. Ophavsmanden til værket er stadig Lawrence Weiner, eftersom uddelegeringen er en del af hans hensigt og derfor i den sidste ende viser tilbage til ham. Et lignende princip gælder for den angivelige afskaffelse af den privilegerede genstand. Transformationen af genstanden til sprog som en (angivelig) direkte, kritisk og demokratisk udtryksform er ikke det samme som et ophør af privilegier. Kunstneren *kan ikke* afskaffe ”den privilegerede kunstgenstand”, eftersom det ikke er kunstneren, der giver den privilegiet, men det blik, der ser den, og den institutionelle ramme, der omgiver den. Således er også et værk af Lawrence Weiner et privilegeret værk og ikke ”en genstand som alle andre.”

I en grundlæggende modernistisk kritik skriver Benjamin Buchloh, at kunstværket ”på én gang [er] den eksemplariske genstand inden for al vareproduktion og den exceptionelle genstand, som benægtede og modstod dens universelle dominans.”³⁷ Bag denne dialektik ligger en overbevisning om, at genstanden og kunstens vare- eller produktstatus er uløseligt forbundet. Fordi kunsten er en genstand, kan den sælges og bliver en del af markedet, hvor den cirkulerer som en vare. Hvis man vender dette begreb om – og denne idé var af afgørende betydning for konceptkunsten – kan man argumentere for, at jo mere immateriel kunsten er, jo stærkere er dens modstand mod markeds kræfterne. Dette ubehag – udtrykt latent eller eksplicit – ved kunstens varestatus skal ses i sammenhæng med de sociale og økonomiske forandringer, der skete i USA i 1950’erne og i Europa i 1960’erne. På højdepunktet af den økonomiske succes troede mange, at den fortsatte vækst var sikret, men dette var ledsaget af en følelse af, at alle dele af livet blev underlagt økonomien. Bekymringen for denne økonomiske invasion kom ikke alene fra virkelige erfaringer, men også fra læsningen af politiserede teoretiske værker, f.eks. Marx’ kritik af varens fetischkarakter, hvor princippet om udveksling er det dominerende princip, der definerer individernes forhold til hinanden, og fra Horkheimer og Adornos *Dialectic of Enlightenment* (1944), som opstiller hovedlinjerne i en teori om ”kulturindustrien”, og som har domineret det Nye Venstres kritik af både kunst og kultur efter 1968.

For at opsummere, så blev kritikken af lighedstegnet mellem kunst, genstand og vare næret af et ønske om at transcendere kunstens genstandskarakter og holde den ude af den økonomiske sfære og dermed kapitalismens dominans. I dette ønske ligger utopien om en kommunikation, der er fri af vareproduktionen, om en aktivitet, der er fri af den økonomiske udvekslingsværdi. Men de uløste og uløselige modsigelser i denne holdning blev tydelige, når disse politiske holdninger blev konfronteret med virkelighedens betingelser, med folks egne ønsker. Kritikken af værkets produkt- eller varestatus var næret af idéen om en ”udenforstående” position, som hverken var mulig eller ønskværdig i det lange løb – ikke kun, fordi kunstnerne er nødt til at skabe sig en indtægt, men også fordi kunsten kun kan vare ved gennem tiden, hvis kunstværkerne bliver bevaret og cirkulerer.

På trods af sin afstandtagen fra teorier om smag og æstetiske holdninger forblev konceptkunsten desuden på det æstetiske niveau, hvilket førte til fundamentale kunstneriske forandringer, men ikke ændrede på kunstens produkt- eller varestatus, især fordi den brugte en meget snæver definition af et produkt. I æstetisk forstand forsøger konceptkunsten ikke at leve op til smagens standarder, men den etablerer ikke desto mindre straks nogle nye standarder, som Buchloh kalder en ”administrationsæstetik” med en henvisning til konceptkunstens forkærlighed for bureaukratiets

udtryksformer.³⁸ Den forstod ikke, at alt kan være et produkt, selv et simpelt stykke papir, så længe der er nogen, der ser en værdi i det. At lægge hovedvægten på idéen ændrer overhovedet ikke på kunstværkets varestatus. Et værk – f.eks. Lawrence Weiners – som kun kan købes som et surrogat, nemlig et certifikat, gør måske processen med at købe det og indlemme det i samlingen lidt mere kompliceret, men strukturelt og bogstaveligt er dette værk lige så meget en vare som alt muligt andet, der bliver handlet på markedet. Der ligger en form for elitisme i troen på, at disse produkter ikke kunne værdiansættes og prissættes af markedet. Og historien har sandelig vist, at mange konceptkunstnere fra 1960'erne er blevet overrasket over samlernes interesse for deres værker. **Selvom konceptkunstnerne brød med de æstetiske konventioner – og i den forstand muligvis svækkede deres værkers varestatus – så bliver det fornyende ved disse værker ganske afgjort værdiansat.**

Kritikkens begrænsninger og det faktuelles magt

Det, konceptkunsten opnåede, var, at den – historisk og æstetisk – skabte begrebet *kunst som sådan*, som grundlæggende har ændret de gængse idéer om kunst. Eftersom kunsten primært handlede om idéen, som grundlæggende kunne manifesteres i et hvilket som helst medium, kunne man pludselig være kunstner uden at skulle være maler, billedhugger, musiker eller digter. Men med hensyn til en substantiel og strukturel ændring af den visuelle kunst i relation til den økonomiske sfære havde den sine begrænsninger. Mere end noget andet kunstnerisk fænomen i slutningen af 1960'erne, udstillede Konceptkunsten den afgrund, der ligger mellem ambitionen om at ændre den måde, hvorpå kunsten er vævet sammen med samfundet, og de begrænsninger, der er for sådan en ambition. Fra et kulturkritisk standpunkt udstillede konceptkunsten den indre konflikt i kunsten, mellem dens egen ambition og den samfundsmæssige virkelighed. En sådan konstatering ligger tæt på Buchlohs holdning, idet han mente, at ”det virker indlysende, i hvert fald set fra begyndelsen af 1990'erne, at konceptkunsten lige fra sin start var karakteriseret af en klar fornemmelse af sine diskursive og institutionelle begrænsninger [...] uden at stræbe efter at komme ud over selve eksistensen af disse betingelser.”³⁹

I dette perspektiv bliver ønsket om kunstnerisk og social indflydelse til en demonstration af de omstændigheder, der gør en direkte og effektiv intervention fra kunstens side umulig. Der er altså ikke nogen afgrund mellem at sige og at gøre, eller med andre ord, ingen modsigelse mellem kunstens ambition om at negere sin produktstatus og dens endelige fiasko i forsøget på at gøre det. Denne spænding udtrykker snarere en dialektik, som karakteriserer selve kunstværkets status i det borgerlige samfund. En forståelse af kunstens forvandling til vare kan udledes fra Adorno, for hvem kulturen er dybt indlejret i vareproduktionens struktur, hvilket på den ene side er nødvendigt, fordi den kun på den måde kan opnå en vis ideologisk uafhængighed – af kirken og aristokratiet – men på den anden side gør kunstværket til en ren markedsvare uden social funktion. Og kunsten som ”frit” æstetisk værk er nødt til at modsætte sig den status. Til denne dialektiske tilstand hører kunstens dobbelte karakter ”som både autonom og *fait social*,”⁴⁰ eller, som Adorno udtrykker det: ”autonome strukturer og sociale fænomener”⁴¹ Ifølge Adorno er kunsten ikke kun et ”fait social” på grund af dens ”produktionsform, i hvilken dialektikken mellem kræfterne og relationerne i produktionen er

koncentreret”, og ikke kun fordi dens temaer er sociale, men også ”på grund af dens opposition til samfundet, og den indtager denne holdning som autonom kunst.”⁴² Kun via kritik kan et kunstværk, som selv er en del af et grundlæggende fremmedgjort samfund, transcendere samfundet. Kunsten kan kun få betydning, hvis den er i stand til implicit at kritisere de forhold, som den ikke kan undslippe. Den ufrivillige komplicitet mellem kunst og samfund driver kunsten til at protestere, men nødvendiggør også, at enhver protest straks bliver neddæmpet og nyttesløs, mere en formel gestus end en vred polemik. Denne grænse for kritikken, som bliver eksplicit i forbindelse med konceptkunsten, bestemmer forholdet mellem kunst og samfund.

Adornos opfattelse af den dialektiske relation mellem kunsten og samfundet stammer fra de historiske tilgange, som forsøgte at sætte sig ud over traditionen for en idealistisk adskillelse mellem kunstnerisk og social produktion inden for æstetikken. Marx indfører betegnelsen ”produktion” for fremstillingen af både intellektuelle og materielle varer. Hans ambition var at komme ud over modsætningen mellem det æstetiske og det praktiske, som udgjorde kernen i den filosofiske idealisme. ”Religion, familie, stat, lov, moral, videnskab, kunst osv. er kun forskellige former for produktion og falder ind under dens generelle lov”, skriver han.⁴³ Marx bragte produktionens og formens kræfter sammen – dvs. de sociale relationer – og definerede dem som forskellige aspekter af det samme fænomen.

Det specifikke ved Adornos holdning ligger i hans forsøg på at forene en ideologikritisk tilgang med begrebet om kunstens autonomi. I Adornos optik eksisterer kunsten i et samfund, der ikke har noget ”udenfor”, men må ikke desto mindre hævde, at der findes et ”udenfor”, for at legitimere sig selv som kunst. Den er nødt til at distancere sig fra genstandenes sfære, at være en ”[ting] af en anden orden”⁴⁴, en beåndet version af de varer, den står i modsætning til. Eftersom kunsten er ulæseligt knyttet til samfundet gennem sine historiske og materielle betingelser, kan den kun opnå legitimitet ved at distancere sig kritisk fra samfundet. Det faktum, at kunsten er indlejret i samfundet, er uundgåeligt, men kompromitterer den ikke desto mindre. Det er et nødvendigt onde, som kunsten må overvinde via sin form og sin måde at skabe betydning på. På et repræsentationsniveau kan kunsten hævde at have en position udenfor samfundet, som den ikke har og ikke kan have.

Adornos teori kombinerer kunstværkets autonomi, dvs. dets position uden for samfundet, med en radikal kritik af samfundet. Men kritikken er ensbetydende med en negativ kraft, som kun kan materialisere sig i kunstværker imod det, der allerede findes. Denne negativitet har ikke nogen umiddelbar anvendelse eller nytte, da Adorno nærer en dyb mistillid til enhver umiddelbar, pragmatisk hensigt i kunsten.

”Det er ikke kun gennem sine manifeste praktiske intentioner, men snarere gennem sin blotte eksistens – ja, netop ved sin upraktiske natur – at kunsten manifesterer en polemisk og hemmelig praktisk karakter. Men dette kan ikke forsones ved at indsætte kulturen som en kategori – ’kulturelle aktiviteter – i hele den dominerende praksis, som det er blevet gjort helt gnidningsløst under de aktuelle betingelser.”⁴⁵

Adorno er skeptisk over for enhver form for produktiv eller pragmatisk indvirkning fra kunstens side på et samfundsmæssigt niveau, fordi det samfundsmæssige for ham udelukkende er en sfære

præget af fremmedgørelse. Derfor kan relationen mellem kunsten og samfundet kun forstås som en negation – men en negation, som altid forbliver symbolsk, og som må komme overens med sine begrænsninger med hensyn til sin indvirkning på faktiske forhold. **Set fra et teoretisk perspektiv forbliver kunstens forhold til sin egen praksis et blindt punkt og et paradoks, som ikke kan overvindes. Kunsten er drevet af en ambition om at negere eller sætte sig ud over noget, som det er og forbliver uløseligt knyttet til på et repræsentativt niveau. I denne henseende er der en forbindelse mellem kunstformen skulptur, som forsøger at transcendere sin materialitet, og Adornos postulat om, at kunsten må stræbe efter at negere sin deltagelse i samfundet.** Fiaskoen ligger i kunstens manglende evne til at udstrække betydningen til det faktuelle. I sin praksis, sin performative indvirkning på de forhold, som den kritiserede, lykkedes det ikke for konceptkunsten at kritisere eller svække det, som vi kulturelt og historisk forstår som en vare, men kun at differentiere og udvide det. Og den havde en lignende effekt på kritikken af genstanden. **Indførelsen af certifikater (som garanterer kunstværkets autenticitet i mange eksempler på konceptkunst) bekræftede det uundgåelige ved en materiel understøttelse, når kunsten møder museet og markedet, i stedet for at ophæve det.**

Dette perspektiv bliver tydeligt, når man fokuserer på de faktuelle, kulturelle og etiske implikationer af en æstetik, der er orienteret mod kunstens performative dimension. Virkeligheden af dette bliver nu tydelig. Udgangspunktet er ikke så meget identifikationen af de problematiske betingelser og omstændigheder, men snarere måden, hvorpå disse omstændigheder konstant bliver skabt og genskabt via praksisser og handlinger – og af ethvert givet kunstværk. Som vi har set i forbindelse med Burens værker, betegner Judith Butler i sin teori dette som ”performativitet”. Derigennem kan vi forstå, hvad et kunstværk er i stand til at generere – enten bekræftende eller samfundsændrende – netop på grund af sin forbundethed med sociale institutioner og processer. **Det, der bliver signifikant og meningsfuldt her, er ikke kunstværkets repræsentative niveau, ikke det, det hævder eller betyder, men selve dets eksistens, som bliver udgangspunkt for kunstnerisk handling og stillingtagen.**

At forstå begrebet om det performative på denne måde vil sige ikke kun at fokusere på, hvad et kunstværk har til hensigt at gøre, men også på dets utilsigtede og uforudsete virkninger. **Det performative understreger et kunstværks konstituerende virkning på præcis de forhold, som det er indlejret i, og via hvilke det eksisterer.** Fra det performatives perspektiv er kunstværker ikke kun produkter af nogle givne omstændigheder, de bidrager også til eksistensen af selve disse betingelser. Ikke alene er den sociale virkelighed repræsenteret i kunstværkerne, de bidrager også til den både konkret og kategorimæssigt. Ordet konkret refererer her til processer, som bliver sat i gang ved fremstillingen og eksistensen af kunstværket, kategorimæssigt refererer til kategorier, som med eller uden kunstnerens vilje bliver reproduceret i processen. Set fra denne vinkel er kunstværket langt fra magtesløst; tværtimod har det – som en integreret del af samfundet – en indbygget handlekraft (som dog kun til en vis grad kan styres med viljen). Ved hjælp af begrebet performativitet kan man forklare, hvordan et kunstværk konstituerer en social virkelighed i dens mest fundamentale parametre (f.eks. den historiske og kulturelle form, som varekategorien antager).

Modeller for en alternativ produktion

Sehgals arbejde har karakter af et eksperiment, der drejer sig om, hvordan man kan skabe *noget* ud af *intet*, hvordan man semantisk kan skabe betydning og økonomisk værdi uden at fremstille en fysisk genstand. Udtænkt for at lade en idé om genstanden, produktet og artefaktet, som ikke afhænger af det, Sehgal kalder ”transformation af materiale”⁴⁶, formulere og cirkulere, vender han sig mod traditionelle kunstformer som dans og sang, som skaber mening udelukkende via menneskekroppen uden at behøve at fremstille en fysisk genstand. **Han konfronterer medierne med den visuelle kunsts kontekst, en sfære i vores samfund, som giver en høj – hvis ikke den allerhøjeste – symbolsk (og monetær) værdi og værdsættelse af den fysiske genstand. Museet tilbyder til gengæld en rituel scene for denne høje værdsættelse. I visuel kunst er genstanden, i betydningen en genstand for opfattelse og kommunikation, fysisk, mens den i dans, sang og mundtlig poesi konstituerer sig selv *in situ* og *in actu* i kroppens materialitet. Sehgals værker handler om betydningen af denne forskel og dens kulturelle og politiske implikationer.**

Sehgals værker vidner om en forståelse af, at forholdet mellem kunst og samfund begynder, længe før der er foretaget en tematisk reference, og at dette forhold ikke så meget ligger i brugen af specifikke teknikker taget fra hverdagen – f.eks. en collage eller en montage – men først og fremmest ligger på et fundamentalt niveau, nemlig i, hvordan kunstværket bliver fremstillet, med andre ord, hvilke produktionsmåder der anvendes. Uforvarende og uafhængigt af sit indhold bekræfter det visuelle kunstværk visse sociale konventioner og traditioner via sin produktionsmåde, mest centralt den fælles overbevisning om, at økonomisk værdi nødvendigvis må findes i en fysisk genstand, at det kun er via den fysiske materialisering, at *intet* kan blive til *noget*.⁴⁷ Grundlæggende kan man karakterisere ethvert visuelt kunstværk som noget, der bekræfter denne produktionsmetode, tilsigtet eller utilsigtet. Man kan sige, at de former for kunst, som er bundet til fysiske materialer, konstituerer en social sfære, som giver denne model et element af transcendens. **Denne dominerende produktionsmodel, som er så fundamental i civilisationens historie, at den nærmest virker uangribelig, er det, Sehgal vender sig imod. Han afviger fundamentalt fra konceptkunsten og dens teoretiske referencer idet, at han ikke beskæftiger sig med en kritik af markedet eller af kunstens varestatus. Hans kritik rækker ud over emner, der vedrører distributionssystemet og er rettet mod den dominerende produktionsmodel: omdannelsen af materiale til varer, som den reproduceres af den visuelle kunst.**

”I denne henseende betragter jeg kapitalismen og kommunismen som to versioner af den samme økonomiske model, som kun er forskellige med hensyn til deres idéer om fordelingen. Denne model ville være: omdannelsen af materialer eller – for at bruge et andet ord – omdannelsen af ’naturen’ til varer for at formindske varemanglen og reducere naturens trusler, begge dele naturligvis for at gøre livet bedre. Både fremkomsten af overfloden af varer i de vestlige lande i det 20. århundrede såvel som menneskehedens trussel mod den specifikke fordeling af ’naturen’, hvor menneskers liv synes mulig, stiller spørgsmålstegn ved denne produktionsmådes dominans, som den visuelle kunsts genstandskarakter er dybt involveret i.”⁴⁸

Sehgal argumenterer på følgende måde⁴⁹: Historisk har denne økonomiske model tjent til at sikre det nødvendige til menneskers overlevelse, forbedre livet ved at formindske mangler og, som han siger, fjerne ”naturens trusler”. Men i 1950’erne i USA og i 1960’erne i Europa – nøjagtig samtidig med, at den kunstneriske kritik af kunstens gentandskarakter blev udfordret – skete der nogle paradigmatiskke ændringer, som ifølge Sehgal gjorde denne produktionsmodel tvivlsom.⁵⁰ For første gang i civilisationens historie stod de vestlige samfund ikke over for en mangel på varer til at opfylde basale behov, og samtidig blev det klart, at en produktionsmodel, som var beregnet til at gøre livet bedre, faktisk kunne gøre det ringere i det lange løb. I tidens løb kunne udtømningen af begrænsede naturressourcer og udledning af skadelige stoffer føre til, at de produktionsformer, der var beregnet til at løse civilisationens problemer, i stedet ville skabe nye problemer og dermed ikke længere forbedre livskvaliteten, men i stedet forringe den. I Sehgals øjne bliver det derfor problematisk at holde fast i denne model i en tid, hvor dens historiske præmisser ikke længere gælder, især på en institution som et museum, som beskæftiger sig med at forme værdier på længere sigt. Efter Sehgals mening kan kunsten derfor ikke handle om at svække genstanden og bestemt ikke om at erstatte den med et certifikat eller en dokumentation, men om helt bogstaveligt at ændre den materielle substans i det visuelle kunstværk, som altid har fulgt den produktionsmodel, som omdannede naturens ressourcer.

”Den visuelle kunst har altid, bevidst eller ubevidst, afspejlet den nyeste teknologi. Lige fra civilisationens begyndelse, hvor opdagelsen af sten som redskab gik hånd i hånd med hulemalerier, til nutiden, hvor den nyeste militære teknologi fører til video- eller internetkunst [...] Grundlæggende er alle visuelle kunstværker fremstillet via omdannelse af materialer; der er kun få undtagelser (Barrys telepatiskke værk og nogle af Michael Ashers værker).”⁵¹

Ethvert visuelt kunstværk begynder med en omdannelse, en behandling af materialer; i princippet gælder det for en Leonardo da Vinci såvel som for en Michel Duchamp, en Gerhard Richter eller et værk af Lawrence Weiner. Deres værker repræsenterer selvfølgelig forskellige udsagn, holdninger og verdenssyn, så at sige. Men ifølge Sehgals tankegang implicerer allerede valget af medium en specifik relation til samfundet, teknologien og (den teknologiske) proces. Derfor placerer han politisk betydning og mødet mellem kunst og samfund på det kunstneriske mediums niveau.

For bedre at forstå Sehgals tanker om det kunstneriske mediums politiske implikationer kan det være nyttigt at kontrastere hans holdning med Clement Greenbergs, som har samme fokus på kunstværkets faktuelle aspekter. Da Greenbergs udgangspunkt er marxistisk, har hans undersøgelser af det kunstneriske medium absolut en sociopolitisk dimension. Søgningen efter en specifik essens i kunsten var ensbetydende med en ”gradvis underkastelse under mediets modstand”.⁵² På grund af de ubrydelige bånd mellem kunsten og samfundet følte Greenberg, at det var nødvendigt at tildele den æstetiske oplevelse en specifik sfære inden for kunsten, for at hindre denne i at degenerere til kitsch og ren underholdning.

”Ved første øjekast ser det ud, som om kunstarterne var i samme situation som religionen. Efter at Oplysningstiden havde berøvet dem alle de funktioner, som de kunne tage seriøst, så det ud til, at de ville blive assimileret til ren og skær underholdning, og underholdningen selv så ud til at

ville blive assimileret til terapi ligesom religionen. Kunstnerne kunne kun redde sig selv fra den form for degradering ved at vise, at den form for oplevelser, de gav, var værdifulde i sig selv og ikke kunne fås gennem nogen anden aktivitet. Det viste sig, at hver kunstner måtte bevise dette på sin egen måde. Det, der skulle demonstreres, var ikke kun det, der var unikt og irreduktibelt i kunsten som helhed, men også det, der var unikt og irreduktibelt i hver enkelt kunstner.”⁵³

Denne ofte citerede passage fra Greenberg essay ”Modernist Painting” gør det klart, hvordan han gennemfører sit distinktionsprincip: han gør den enkelte æstetiske oplevelse af et kunstværk afhængigt af dets særlige medium. Greenberg genfortolker kravet om en specifik kunstnerisk oplevelse ud fra en produktionsæstetik. Han relaterer essensen af den kunstneriske oplevelse til specifikke materielle egenskaber og udformningskonventioner. Greenberg hævder, at hvert enkelt medium har brug for at bevise, at det har noget særligt og enestående at tilbyde. Det kunstneriske medium er altså ikke en neutral understøttelse og kan derfor ikke fyldes med et hvilket som helst indhold. Ethvert medium har uanset indholdet sin egen specifikke betydning, som kan være vedvarende.

Sehgal deler Greenbergs perspektiv på det kunstneriske mediums særpræg, men han behandler det underliggende spørgsmål om relationen – både praktisk og politisk – mellem kunst og samfund på en anden måde. Greenberg er optaget af adskillelsen og distinktionen mellem kunstnerne; i den henseende falder hans holdning sammen med Adornos. Men igen foregår Greenbergs argumentation på et æstetisk niveau, hvilket forklarer, at dens evne til at skelne er begrænset, som den moderne kunsts historie har vist. Hvordan skal man ellers forklare, hvorfor også en Pollock, som Greenberg satte så højt, kunne ende som en kitschet plakat? Sehgal arbejder udfører en kulturel distinktion på et andet, dybere niveau. Det bliver realiseret gennem valget af en anden produktionsmodel for kunstværket. Ligesom Buren gjorde i sine senere værker, ser Sehgal et potentiale for handling i kunstværkets faktuelle indlejring i samfundet, hvor der allerede findes en mulighed for at markere en konkret forskel. Hans værker viser denne forskel med hensyn til spørgsmålet om, i hvor høj grad et kunstværk viderefører denne produktionsmodel eller erstatter den med en anden. Hos Sehgal, ligesom hos Buren, forvandler en kritisk holdning sig til handling med forslaget om at lade noget andet ske. **I stedet for at formulere en kritik af kunstens genstandskarakter, som konceptkunsten gjorde, men derefter i sidste ende fastholde denne genstandsstatus, eller mere præcist at kritisere genstandskarakteren for faktisk at angribe kunstværkets status som produkt, men i den sidste ende bevare dets status både som produkt og som genstand, skaber Sehgal en kunstmodel, som kan klare sig uden nogen fysisk genstand.**

”Min pointe er, at både dans og sang – som traditionelle kunstneriske medier – kunne være et paradigme for en anden form for produktion, som lægger vægt på omdannelse af handlinger i stedet for omdannelse af materialer, en kontinuerlig proces, hvor nutiden beskæftiger sig med fortiden for at skabe flere nutider i stedet for en orientering mod evigheden, og en samtidig produktion og de-produktion i stedet for en vækstøkonomi.”⁵⁴

Hvordan gør han det? Sehgal s værker materialiserer sig som midlertidige artefakter i kroppen på den person, der udfører dem. Han lader handlinger – ikke mennesker – blive til genstande, som i sagens natur ikke medfører det, som kunstneren ser som problematiske konsekvenser af den sædvanlige produktionsform. Han introducerer dette medium (som fra et rent teknisk standpunkt kan betegnes som arkaisk) ikke kun som ”højkulturelt” (som i *Kiss*) men også som ”samtidigt”. Ved Biennalen i Venedig i 2005 præsenterede Sehgal værket *This is so contemporary*, som blev udført af tre personer. Når en gæst kom ind i udstillingslokalet, dansede de på en munter og empatisk måde rundt om vedkommende og sang på en ligefrem måde som i en børnesang: ”Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary.” ”Oh, this is so contemporary, contemporary, contemporary.” Melodien var så iørefaldende og dansen så smittende, at flere gæster forlod den tyske pavillon dansende. I en pavillon i nærheden hørte jeg en gæst hviske til sin nabo: ”og dette er ikke samtidigt.”

Disse anekdoter viser, at den anderledes produktionsform i Sehgal s værker ikke kun skaber et andet begreb om kunstværket, men i den sidste ende også en anden slags beskuer. Det, der begyndte som et fokus på kunstværkets performativitet, har ved sin virkeliggørelse en meget specifik performativ virkning på situationen og beskueren. Ethvert værk, der vises på Biennalen i Venedig, tilhører det, der defineres som samtidskunst, og kan hævde at være ”samtidigt”, hvorved det ikke bare repræsenterer en idé om, hvad der er samtidigt, men også grundlæggende konstituerer det. I denne henseende er værkets titel først og fremmest tautologisk. Men ved at ekspliciterer – man kan ligefrem sige ved at udstille – kunstinstitutionens performative magt til at definere, hvad der er samtidigt ved værket, lægger Sehgal også op til en diskussion om, hvad der er samtidigt. ”Normalt har vi en tendens til at tænke på samtidskulturen som noget, der er præget af det nyeste inden for samtids teknologi [...] og det er sådan, vi konstruerer samtidighed. Jeg var interesseret i at finde ud af, om vi kan konstruere en samtidighed uden at bruge samtidig teknologi eller overhovedet referere til den, men ved at bruge de ældste tænkelige midler overhovedet, nemlig kun mennesker, der bevæger sig rundt.”⁵⁵ Ved at erklære sit medium for samtidigt, selv om det virker usandsynligt fra et teknologisk synspunkt, bruger Sehgal sin egen magt, eller rettere sin performative magt til at deltage i processen med at definere, hvad der er samtidigt, en magt, han har fået ved at være den kunstner, der repræsenterer den tyske pavillon. Men i den sidste ende bliver den påstand, han fremsætter via sit værk, først bekræftet, når gæsten anerkender, at værket er samtidigt eller noget nyt og kulturelt værdifuldt. I det øjeblik vil værket – performativt – generere det, det siger: ”Hvis du bliver forført af tingen og siger: ’Dette er virkelig samtidigt’, så er hele den struktur, der siger ’samtidigt er lig med influeret af samtidig teknologi’, brudt sammen...”⁵⁶ Kunstværket er på den måde en diskursiv interrelation mellem forskellige værdier, hvilket bliver konkret gennem et system af validering og bedømmelse af disse værdier. Man kunne svare, at denne interrelation gælder for ethvert kunstværk. Ja, og det er derfor, ethvert kunstværk har en performativ dimension, der kommer i spil på præcis denne måde. Men Sehgal s værk konstruerer aktivt denne proces. Det gør sin performative magt til at fremsætte et postulat eksplicit og markerer den dermed som en proces, hvori et antal faktorer (inklusive museumsgæsten) er involveret.

Denne muntre og positive attitude kan faktisk opfattes programmatisk. Sehgal bruger bekræftelse til at gå imod en kritisk holdning til det spektakulære. Der er et spektakulært element i værket, som kunstneren kan tillade, netop fordi værkets kritiske holdning ikke ligger i dets repræsentation, men i dets produktionsform. Sehgal kan tillade sig en munter tone, fordi han har bygget sit eget politiske standpunkt ind i fundamentet for sit værks sociale eksistens. På samme måde kan Buren tillade sit værk at være dekorativt, fordi han har ændret den fundamentale måde, kunstværket fungerer på, og dets modus. På den måde flytter kritikken sig hos begge kunstnere fra det symbolske eller repræsentative niveau til konstruktionens og produktionens faktuelle niveau.

At postulere og give magt

Hvordan finder Sehgals værk vej ind på museet? Hvordan bliver det en del af kunstverdenen? Hvordan træder værket ind på markedet? Hvilke betingelser skal der opstilles, og hvilke konventioner skal overholdes, for at *intet* – i fysisk forstand – kan blive til *noget af* – økonomisk eller symbolsk – værdi? Ifølge Boris Groys sker innovation inden for kunsten, som vi så i seneste kapitel, altid ved, at traditionen på én gang brydes og videreføres, som en ”positiv og negativ tilpasning af traditionen.”⁵⁷ Historien om Duchamps *Fountain* (1917) kunne have fået en brat afslutning, da den blev afvist af Society of Independent Artists, hvis Duchamp ikke, som Thierry de Duve skriver i sin rekonstruktion af ”R.Mutt Case”, meget strategisk [havde] sikret dens indtog i kunsthistorien.⁵⁸ Han sørgede for, at Alfred Stieglitz fotograferede den på sin karakteristiske symbolske måde for at give den profane genstand en Buddha-agtig æstetik og ændre den fra en ren provokation til et kunstværk og dermed sikre, at urinalet ville blive bedømt æstetisk. Duchamp sørgede ikke kun for at ”lade beskueren gøre billedet færdigt”, men ved at involvere Stieglitz valgte han en mellemmand, der som forhenværende ærespræsident for Armory Show, mæcen for en amerikanske avantgarde og velkendt kunstner i sin egen ret havde autoriteten til at give Duchamps *readymade* status som kunstværk. Men selv en *readymade* – som formodentlig mere end noget andet legemliggør idéen om at bryde med kunstneriske konventioner – har forbindelse til specifikke æstetiske konventioner. På den ene side konstituerer den sig selv via ”æstetisk kontrastering”, som Groys udtrykker det, men på den anden side kan den også forbindes positivt til kulturelle traditioner via henvisningen til den buddhistiske ikonografi såvel som til erotiske og tabubelagte konnotationer. Kun gennem denne vekslen mellem positive og negative kulturelle referencer kunne denne genstand have fået status som et fremragende kunstværk. Ifølge Groys ville ”en dagligdags genstand uden en sådan aspiration ikke have nogen chance for at blive sat på linje med forgængere fra fortiden for dernæst at gøre den æstetiske kontrast tydelig.”⁵⁹ Innovation kan således forstås som en reevaluering og en revurdering inden for specifikke værdihierarkier.⁶⁰ Netop fordi en kunstner som Daniel Buren går tilbage til det mest konventionelle medium inden for den visuelle kunst – maleriet – er det af afgørende betydning for ham at ændre reglerne. På en vis måde gælder det modsatte for Sehgal: Han er nødt til at overholde visse konventioner, netop fordi han har fjernet den mest fundamentale konvention inden for visuel kunst, den materielle understøttelse.

Sehgals værk følger samme konvention for fremvisningen som et konventionelt visuelt kunstværk: Det er altid til stede og kan ses i hele museets åbningstid, lige så længe udstillingen varer. Og hvad der er lige så vigtigt, det kan gentages et andet sted, selv om det er et midlertidigt artefakt, og derfor lever det videre og kan overføres over tid. Det er kun på grund af overholdelsen af disse konventioner, at hans arbejde får status som kunstværk og dermed får mulighed for at skabe betydning inden for den visuelle kunsts sfære. Med andre ord: Kun via overholdelsen af et sæt konventioner, som et visuelt kunstværk normalt er underlagt, er det muligt for Sehgal at negere den mest fundamentale konvention – den materielle genstand – og for hans værk at være relevant som visuelt kunstværk. Det kommer tydeligt frem i Sehgals værker, hvordan et kunstværks performativitet, dets indlejring i og dets produktion af virkelighed er blevet redskab for et kunstnerisk statement.

Endelig er det også essentielt, at kunstværket kan købes og sælges. Kunstneren samarbejder med gallerier, som sælger værkets rettigheder og instruktioner til museer og samlere. Der indgår ikke nogen materiel genstand i disse transaktioner, ikke engang et certifikat som erstatning for værket. Køber, forhandler og kunstneren mødes på et notarkontor og aftaler kontraktens betingelser mundtligt. Notaren, hvis funktion normalt er at skrive ting ned, fungerer i denne forbindelse kun som vidne og som ekspert i spørgsmål omkring kontrakter. Der er også andre ekspertvidner til stede – kuratorer, kritikere og/eller museumsdirektører – som accepterer at huske kontraktens indhold udenad i tilfælde af strid. Selve kontrakten er ikke usædvanlig. Den indeholder punkter, som fastlægger kunstnerens og køberens rettigheder og pligter, f.eks. præsentationen af værket (kunstneren lover at instruere en person, som han har autoriseret, i den korrekte udførelse af værket, og køberen lover at vise værket i en samling eller en midlertidig udstilling i en periode på ikke under 6 uger); forbud mod at dokumentere værket; videresalg af værket (som skal ske via en ny mundtlig aftale for en notar); betaling til dem, der udfører værket (dansere og andre optrædende) osv. Begge parter bekræfter kontrakten med håndslag; intet bliver skrevet ned. Konventionerne ved et salg bliver overholdt, men Sehgal berøver dem deres centrum, den materielle genstand. Hvis Daniel Buren, som Peter Huyghe udtrykker det, skaber ”udhulede genstande” ved at berøve genstanden dens sædvanlige betydningsfuldhed, så skaber Sehgal ”udhulede konventioner”. Eftersom Sehgal fjerner deres centrum, fremstår genstandene som regler, som kulturelle aftaler, der kan forhandles, og som kan opfyldes på en anden måde.

Sehgals positive forhold til markedet er meget anderledes end kritikken af kunstværkets varestatus i 1960’erne og begyndelsen af 1970’erne. I Sehgals perspektiv er det afgørende ikke, at noget bliver solgt, men hvad der bliver solgt. Derfor er dette værk egnet til at ændre varens eller produktets natur, men ikke til at angribe selve produktets varestatus. ”Jeg fremstiller stadig genstande, ikke i den materielle betydning, men i en produktbetydning af ordet.”⁶¹ Sehgals værker henleder opmærksomheden på de sociale og kulturelle udvekslingsprocesser, som udgør det, vi kalder ”markedet”. Hans argument går ud på, at netop fordi markedet er konstrueret performativt, dvs. via handlinger som at *udbyde og efterspørge*, har markedet principielt en indbygget åbenhed, som dette værk opererer inden for. I denne henseende er markedet ikke slutningen, men begyndelsen på handlingen. Specielt kunsten repræsenterer et felt, som kan skabe en anden model for produktet, et *progressivt* produkt,

så at sige, som på den ene side ikke involverer omformning af materiale, men som på den anden side ikke desto mindre opfylder det, der udgør den historiske kerne i et kunstværk, og giver samleren mulighed for en æstetisk oplevelse og en social status.

Siden 2001 har Sehgal skabt en række værker, som bliver udført af museums-kustoder (optrædende, der er klædt som kustoder og derfor opfattes som sådan). Sehgal siger:

”Kustoden er en interessant figur, fordi det er en person, som vogter over genstande. Så de materielle genstande skaber betydning, mens kustoden ikke skaber betydning. Det er et mærkeligt forhold, fordi disse genstande i dette øjeblik bliver vigtigere end denne person. Så det, jeg gjorde, var at give kustoden en betydning og spørge: Hvad hvis denne person, som altid er her, skaber noget betydning, hvad er så forskellen? Hvad implicerer det i forhold til, hvordan vi fremstiller ting?”⁶²

Sehgal tager udgangspunkt i den normale situation, den institutionaliserede udstilling af genstande og overvågningssystemet, og vælger en person i stedet for en genstand til at formidle værket.

Disse værker foregår enten på museer eller på midlertidige udstillinger og involverer en eller flere kustoder. *This is good* (Dette er godt), f.eks., er et værk fra 2001, som også blev vist i 2005 på Moskva Biennalen for Moderne Kunst (foruden andre steder), og som hovedsagelig blev udført af ældre, mandlige kustoder. Når en gæst kom ind i rummet, begyndte kustoden pludselig at bevæge sig, hoppede med strakte ben fra den ene fod til den anden og roterede samtidig med strakte arme som møllevinger foran kroppen. Efter et par sekunder stoppede han og sagde: ”Tino Sehgal, *This is good*, Collection Museum Ludwig, Cologne.” **Værket *This is propaganda* bliver udført af en kvindelig kustode. Når man kommer ind i rummet, vender hun sig væk fra en og synger med høj og kraftig stemme: ”This is propaganda, you know, you know, this is propaganda.” Så vender hun sig langsomt om mod gæsten igen, bliver ved med at synge omkvædet: ”You know, you know” og slutter med ”Tino Sehgal, *This is propaganda*, 2002, courtesy Jan Mot Gallery.” Som vi allerede har set med *Kiss*, går Sehgal er skridt videre med hensyn til dematerialisering med disse værker og beder dem, der udfører værket, om at sige den information, som man normalt ville finde på et skilt ved siden af værket. I *This is exchange*, som også blev vist ved Biennalen i Venedig i 2005, bød kustoden gæsterne velkommen med følgende sætninger: ”Hello, my name is This is a piece by Tino Sehgal, entitled, *This is exchange*. This piece is an offer. We offer to pay you half of the amount you paid to enter the museum if you make a short statement about market economy and discuss it with me. Are you interested in this offer?” Hvis man svarede ja, fandt man øjeblikkelig sig selv midt i en samtale om markedsøkonomi. I slutningen af samtalen fik gæsten et kodeord, som vedkommende kunne sige til personen ved skranken for derefter at få halvdelen af billetprisen refunderet.**

Næsten alle titlerne på disse værker begynder med *Dette er*, som ikke kun fungerer som værkets signatur, men også udfylder en vigtig performativ funktion, nemlig at konstituere disse begivenheder som kunstværker. Det giver værket en titel, men er samtidig en del af værket, fordi titlen bliver sagt som en del af værket. Det er netop, fordi Sehgal's titler er tautologiske, at

deres performative-generative funktion bliver tydelig. ”*Dette* er det mest nutidsagtige ord, der findes [...] stærkere end nu”, skrev Michael Snow engang om brugen af dette ord i sine film.⁶³ Sehgal bruger ”This is” som en form for mimetisk trick for at kommunikere situationen og bringe spørgsmålene om indhold og mening ind i øjeblikket her og nu. De understreger denne situation, giver værdi til det, der sker i dette øjeblik, i netop dette intersubjektive forhold.

Dette er optræder som et udsagn i flere forskellige kontekster i det 20. århundredes kunst. Som en gestus, der erklærer, at en genstand er kunst, er den indskrevet på Duchamps readymades. ”This (urinal) is art” er det udsagn, der ledsager Fountain, og som betyder og udfører den performative handling, der udgør den symbolske transformation af en ting fra dens primære virkelighed som genstand til dens sekundære virkelighed som meningsfuldt tegn, som er direkte forbundet med kunstens kontekst, et museum og en beskuer. Den negative version af denne gestus er Magrittes berømte billede af en pibe. I *The Treason of the images* (1948) udfører Magritte med billedteksten ”Ceci n’est pas une pipe” den modsatte proces. Han skiller tegnet ad i dets bestanddele, det mentale billede og den materielle betydningsbærer. I 1972 kombinerede Marcel Broodthaers disse to tilgange i Kunsthalle Düsseldorf. Han viste en samling på 266 billeder af ørne taget fra kunst, kultur, religion, politik, historie og reklame; Hver udstillingsgenstand havde et skilt med denne tekst på tysk, engelsk og fransk: ”Dette er ikke et kunstværk”. I kataloget skrev Broodthaers, at skiltet ”illustrerede en idé fra Marcel Duchamp og René Magritte” og indsatte en illustration af *Fountain* ved siden af Magrittes maleri af en pibe.⁶⁴ Broodthaers bruger ørnefiguren som et tegn, der er overdetermineret i dobbelt forstand – som kunstværk og som symbol – til at stille spørgsmålet om relationen mellem billedet, genstanden, dens betydning og dens mening. Broodthaers henviser også til den mindre kendte artikel af Foucault, ”This is not a pipe” (Dette er ikke en pibe),⁶⁵ hvor Foucault sammenligner Magrittes pibebillede (eller rettere en anden version af det) med et kalligram.⁶⁶ Han sporer den forvirrende modsætning mellem repræsentation og betydning, der karakteriserer billedet, tilbage til et kalligram, der ligger under dets struktur. Et kalligram, også kaldet et ”kalligrafisk billede”, ophæver distinktionen mellem figurativ og lingvistisk repræsentation og opløser dermed forskellige tegnsystemer som f.eks. tekst og billede, tegning og skrivning, ytring og figur, og giver afbildningen en symbolsk karakter og skriften den malede afbildnings rumlige dimension. Dens kompleksitet ligger i ”at fange tingene i en dobbelt kode”.⁶⁷ ”På den måde”, siger Foucault, ”prøver kalligrammet på humoristisk vis at udvise den ældste modsætning i vores skriftcivilisation: at vise og at nævne, at forme og at sige, at reproducere og at artikulere, at imitere og at betyde, at se og at læse.”⁶⁸ Magritte opløser tegnsystemerne, men han beskæftiger sig ikke desto mindre med betydningstillæggelse, med udpegning, og ikke med væren. Ingen ville for alvor påstå, at billedet af en pibe virkelig *er* en pibe. I den forstand afviger Magrittes ”Ceci n’est pas une pipe” fra Duchamps implicite ”Dette er kunst” og Sehgal ”Dette er godt”. For både Duchamp og Sehgal er interesserede i at vise, ligefrem udstille, deres udsagns sandhed.

Udstillingen af Duchamps *readymades* på et museum viser, at alt kan være kunst. I Sehgal’s perspektiv er dette *alt* afgrænset af specifikke grænser, nemlig den fysiske materialitets parametre. Den illokutionære (generative) funktion af sætningen ”Dette er godt” ligger først og fremmest i at få det, den betegner, til at fremstå som *noget*, skelne *noget* fra *intet*. Den identificerer begivenhederne som noget, der har en symbolsk, kunstnerisk mening. Dens

egentlige indhold er dermed ”Dette er noget” – og ikke *noget*. Dette er Sehgal's titels vigtigste funktion. Dens udførelse, dens finden sted, er i sig selv et postulat.⁶⁹ Heri finder vi en bekræftelse af det ”det” (quod), der karakteriserer et postulat og som allerede havde betydning i forbindelse med Buren. Det drejer sig først og fremmest om det postulerende ”det”, om selve det at postulere noget, og ikke om at hævde, at noget er ”som” noget andet. Sehgal's værk refererer ikke til virkeligheden, men udspringer af transformationen af en given situation. Det normale maledede eller udhuggede kunstværk konstituerer sig selv via en ontologisk forskel i forhold til den verden af ting, der omgiver det. Derfor taler Adorno om kunstværket som ”en ting af en anden orden”⁷⁰ for at understrege dets ontologiske forskel fra en dagligdags genstand. I Sehgal's hænder realiserer kunstværket sig derimod ikke som en ontologisk forskel, men som et ontologisk skift fra en dagligdags situation til et kunstværk, som midlertidigt materialiserer sig i handlinger, bevægelser og tale. **Overgangen mellem dagligdagssituationen i et udstillingslokale og kunstværket er flydende. Efter at de har udført værket, fungerer fortolkerne – eftersom der ikke er nogen skriftlig information i lokalet – også som kommentatorer eller kritikere, da de er de eneste, der kan tale om det værk, de lige har legemliggjort. I minimalistisk kunst transformerer genstandene oplevelsen af kunst til en oplevelse af selve situationen, som er potentielt uendelig. I den forbindelse talte Michael Fried om ”ubestemmeligheden ved situationen”, og for Sehgal er dette endnu mere sandt, eftersom værkerne ikke kun er en udløsende faktor for oplevelsen af en situation, men også kan reagere på beskueren. Der foregår en reciprok udveksling mellem værket og beskueren, som har potentiale til at blive virkelig ubestemmelig eller uendelig. Men netop fordi der ikke er nogen klare grænser mellem værk, beskuer og situation, er der brug for noget, der kan afgrænse værket – og denne opgave varetager titlen.**

Selvom Sehgal's titler er tautologiske, skaber de også mening. Når kustosden siger ”Dette er godt” efter at have udført værket, er det i princippet tautologisk, eftersom ethvert kunstværk implicit hævder dette og – i betragtning af den dobbelte betydning af ”godt” som en positiv vurdering, men også som betegnelse for et produkt eller en vare – indtager denne status. Ikke desto mindre er den situation, hvor titlen bliver sagt, mere kompleks og på en vis måde ikke spor tautologisk, eftersom det ikke er klart, hvad titlen refererer til, når den bliver sagt. Man kan forstå den som selvrefererende (refererende til det, der lige er sket), men man kan også relatere den til kunstgenstandene i rummet. Titlens status er uklar, og dermed bliver den udstillet som en proces, hvor institutionen, værket og også beskueren (med sin bedømmelse) handler performativt ved at lade bestemte værdier – som f.eks. *samtidighed* – blive realiseret. I *This is good* konfronterer titlen i sidste ende museumsgæsterne med deres forudfattede meninger, hvis de f.eks. regner kustosdens bevægelser eller kun den nærmeste genstand for et kunstværk. **Gennem sine titler tydeliggør Sehgal de forskellige aspekter, som hans værker indeholder. *This is propaganda* handler om kunstens politiske dimension, *This is so contemporary* om kunstens magt til at forme og tillægge værdier, og *This is exchange* peger på forskellen mellem at sige og at gøre. Faktisk er *This is exchange* det mest eksplicite værk, hvad angår Sehgal's overvejelser omkring markedets økonomi og kultur. Hvis gæsten accepterer at få halvdelen af billetprisen refunderet til gengæld for en samtale om markedsøkonomi, skaber han eller hun et virkeligt produkt inden for rammerne af et værk, som selv er et produkt. Det, at gæsten spiller en usædvanlig konstituerende rolle, er en vigtig del af værket.**

Selvets teknologier

Et af Sehgals mest komplekse værker til dato er *This objective of that object* fra 2004, som blev opført i ICA i London i 2005 sammen med *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things*. Man kom ind på stedet for værket gennem en gang, hvorfra to udstillingslokaler gik ud til hver sin side, begge fremstod tomme. Efter kort tid blev man imidlertid, mens man stadig var i gangen, omringet af fem personer, hvoraf den ene blokerede udgangen til trappen. En efter en gik fem personer baglæns hen mod gæsten, standsede i en afstand af 3-4 meter og dannede en cirkel. De vendte alle ryggen mod gæsten og åndede tungt og i en synkron rytme. Først blev en næsten uhørlig mumlen til en sætning, der blev fremsagt i kor og gentaget på en insisterende måde: ”The objective of this work is to become the object of a discussion”. Jo højere sætningen blev udtalt, desto mere virkede den som et krav, med længere og længere pauser mellem ytringerne. Dette var prologen til et kunstværk, som forsøger at fremprovokere dets egen kommentar. Hvis gæsten ikke kommenterer det, dvs. hvis der ikke kommer nogen reaktion fra gæsten, falder de optrædende sammen efter få minutter. Deres stemmer bliver svagere, mens de langsomt synker ned mod gulvet og for sidste gang, som med deres sidste åndedrag, siger: ”The objective ... of this work ... is to become ... the object ... of ... a discussion. ”Så er det slut, og de optrædende ligger tavse og livløse på gulvet. Uden kommentarer, uden kommunikation har kunstværket ingen livskraft. Men så snart der sker noget, om det så kun er en gæst, der rømmer sig, rejser de sig op igen og siger begejstret: ”We have a comment, we have a comment. Who will answer, who will answer?”. Så svarer en af dem ”Mig” eller ”Jeg vil”, hvilket starter en diskussion mellem dem. De optrædende diskuterer – stadig stående i en cirkel med ryggen mod gæsterne – den mulige betydning og konsekvens af gæstens kommentar. Eftersom kommentarerne må formodes at være forskellige, er diskussionerne også meget forskellige. En diskussion, jeg oplevede, blev sat i gang af det hyppigt forekommende spørgsmål om, hvorfor de optrædende hele tiden står med ryggen til, hvilket førte til en samtale om den kulturelle betydning af øjenkontakt. En mobiltelefon, der pludselig ringer, en latter eller en kommentar på et fremmed sprog kan blive begyndelsen til en anden diskussion. De optrædende fortolker gæsternes kommentarer på en måde, der minder om den måde, hvorpå en kritiker diskuterer et kunstværk. Selvom gæsterne kan få indflydelse på diskussionen ved at bidrage til den eller komme med en kommentar, får de aldrig den samme position som de optrædende, til dels på grund af den formelle opstilling. Den lagdelte struktur, som Sehgal skaber med dette værk, er en mærkelig blanding af en samtale og en skulptur eller en social situation og dens æstetik. **Gæsterne er altafgørende og konstituerende for værket; uden deres kommentarer kunne hoveddelen af det ikke finde sted. Hvis der ikke kommer nogen kommentarer, kommer værket ikke ud over den faste prolog. Kunstværket er nødt til at blive genstand for en overvejelse, ligesom gæsterne er nødt til at blive genstand for den diskussion, de overværer – det er, som om værket holder et spejl op foran beskueren.**

”Normalt bliver man konfronteret med noget, når man går ind på en udstilling [...] denne genstand [...] repræsenterer en bestemt *Zeitgeist* eller en bestemt kultur, som vores

samfund eller vores stat mener, det er værd at bevare. I mit tilfælde [...] spørger værket dybest set beskueren: ”Hvad synes du?” og antyder dermed også, at det, du gør eller siger, er vigtigt og vil ændre værkets forløb.”⁷¹

Kunstværket og modtagelsen af det udgør et uendeligt feedback-loop med en skrøbelig og konstant skiftende magtbalance mellem de optrædende og gæsterne, som til en vis grad er styret af Sehgal's iscenesættelse og dramaturgi. Hvis der var fem par øjne rettet mod gæsterne, ville de være udsat for en helt anden form for magt. Det er helt afgørende, at de optrædende vender front mod væggen, fordi det giver gæsterne mulighed for at forstå opstillingen som noget konstrueret og æstetisk. Den rumlige opstilling skaber en form for ligevægt mellem dem, der spiller og dem, der ser på. De optrædende ved, hvad de skal gøre, og gæsterne kan identificere de optrædende. Eftersom de optrædende hele tiden står vendt ind mod væggen og ikke har det fulde overblik over den foranderlige situation, kan de ikke opdage ting som f.eks. nonverbal kommunikation mellem gæsterne. ”Det er en mellemting mellem ballet og skak”, sagde en gæst, og det er rigtigt, at dette værk virker som et rumligt og formelt spil, som gæsterne prøver at forstå og også at kontrollere. ”Gæsterne prøver at spille et spil med os”, sagde en optrædende, idet en gruppe gæster trængte hende op i et hjørne i et forøg på at se hendes ansigt og dermed ændre den rumlige opstilling af værket.

Om dette værk siger Sehgal: ”I de fleste af mine værker er der et øjeblik, hvor gæsten kan tale med min fortolker, og jeg ville gerne integrere dette øjeblik, som for mig altid er en del af værket, i det for alvor. [...] Jeg ville på en måde gøre det til værkets centrum.”⁷² Han giver netop gæsten en del af ansvaret og indfører dermed en etisk dimension i sit værk, hvis man forstår etik som ”udformningen af relationer til andre og til sig selv”, som Foucault engang sagde, som et essentielt træk ved alle Sehgal-værker. Selve den kendsgerning, at gæsten udløser værket, at det kun eksisterer for ham eller hende i det øjeblik, indeholder et element af bemyndigelse for beskueren. Denne ”bemyndigelse” er et helt centralt træk ved Sehgal's værker, som ikke kun bliver fremkaldt på en helt anden måde, men som tilmed skaber en helt anden beskuer, sammenlignet med Coleman og Buren. Colemans værker afspejler den opløsning af ideologien om et suverænt, selvdefinerende subjekt, som var fremherskende i moderniteten. I Colemans værker er der et stærkt element af henvendelse til beskueren, men som det er tydeligt i *Box*, er den dialektisk kontrasteret med et lige så stærkt element af adskillelse, opløsning og næsten en voldsom trængen ind på beskueren. Næsten alle Colemans værker kredser allegorisk om subjektet. Det eksisterer, men kun som en forsvinden, som en figur, der oplever sin egen opløsning. Hvis Coleman viser subjektet som en figur, der er ved at gå i opløsning, så bliver subjektet i Burens værker tømt gennem svækkelse af sit modstykke, objektet. Burens værker giver en stærk æstetisk oplevelse, men den forbliver diffus, de tillader ikke nogen fordybelse eller overvejelse, men er snarere beregnet til at opløse selve den form for kunstoplevelse.

I Sehgal's værker er opfattelsen af subjektet anderledes. Netop fordi han så grundlæggende har ændret parametrene for den visuelle kunst, kan han genfortolke subjektets rolle på en positiv måde og omdefinere den. Man kan sige, at i *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing dan and bruce and other things* går Sehgal tilbage til en kontemplativ form for relation mellem værk og beskuer, som næsten virker anakronistisk. Ligesom i et maleri af Chardin kan man,

i det mindste for en stund, føle sig midt i den fordybelse, der er repræsenteret i værket. I den henseende kommer Sehgal forbavsende tæt på det, som Fried kaldte ”absorption”.⁷³ Fried genoptager en model, der blev udviklet af Denis Diderot for både teater og malerkunst og som forudsatte, at der ikke var nogen beskuer foran maleriet og ikke nogen tilskuer i teateret. Figurerne på et billede eller skuespillerne på scenen skulle ikke vende sig udad. De skulle være fuldstændig optaget af deres handlinger og deres samspil. Men netop fremstillingens fokus på sig selv, altså negationen af tilskueren, hans eller hendes udelukkelse fra kompositionens fokus, involverer i sidste ende beskueren i kraftigere grad og mere autentisk i det, der repræsenteres. Sehgal benytter denne model som en kunstnerisk teknik, som gør det muligt for ham at konstituere sit værk som kunstværk og dets modstykke som objekt-beskuer. På den måde skaber han et værk-beskuer-forhold, som ikke længere kommer i stand via en genstand eller, som Fried beskriver det, bliver ”sammenfattet i genstanden.” Heri ligger det afgørende anderledes ved Sehgals værker. Via en mental og quasi-metafysisk oplevelse af kunstværket og selvet skal Frieds tilskuer bringes i en ”fuldkommen absorptions-trance”,⁷⁴ som han kalder det, og glemme, at han eller hun i virkeligheden står foran en profan ting.

”[...] at oversætte den bogstavelige varighed, den tid, der faktisk går, mens man står foran lærredet, i en ren billedmæssig effekt; som om selve stabiliteten og uforanderligheden ved det malede billede opleves af beskueren, ikke som materielle egenskaber, som ikke kunne være anderledes, men som manifestationer af en opslugt tilstand – billedets opslugthed af sig selv, så at sige – som kun ved et tilfælde varer ved.”⁷⁵

I den sidste ende er der altid en vis stilstand indbygget i den form for objekt-subjekt-relation, der skabes her. Dette forklarer en stor del af kritikken af de kunstneriske metoder fra 1960’erne og 1970’erne, som sigtede mod at aktivere og åbne parametrene for disse relationer og dermed skabe en mere åben form for subjektivitet. **Eftersom der ikke er nogen materielle genstande i Sehgals værker, og kunstværket og beskueren tilhører samme *medium*, skaber de en flydende og aktiv bevægelse mellem optrædende og gæst, som hele tiden ændrer sig i takt med al aktivitet inden for dette forhold.** Når Adorno taler om kunstværker, der ”åbner deres øjne”,⁷⁶ mener han det metaforisk. I Sehgals værker kan et blik forandre hele situationen. Det kan ramme beskuerens blik og måske få denne til at se ned i gulvet eller vende sig væk. I disse øjeblikke er Sehgals værker ikke bare begivenhedsrige, men udgør selv en begivenhed eller en hændelse. Som filosofisk kategori er en *hændelse* karakteriseret ved at være forekomsten af en situation, som ikke kan kategoriseres. Dette passer på Sehgals værker i de øjeblikke, hvor der sker noget, som ikke er forudsat i den givne kontekst, og som ikke passer ind i nogen eksisterende kategorier for æstetiske oplevelser. Opfattelser, som vi alle deler – ethvert barn, der går gennem et museum, ved, at det er et sted, hvor man ser på ting, det står eller hænger – synes at blive sat ud af kraft. For en kort stund bliver en orden, som man tager for givet, afbrudt af en oplevelse, som er radikalt anderledes. Gilles Deleuze skriver: ”Det at skabe en hændelse – hvor lille den end måtte være – er det mest sarte i verden, det modsatte af at skabe et drama eller at skrive historie.”⁷⁷ Hændelsen kan hverken styres bevidst eller reduceres til sit indhold. Den er et øjeblik af ren begivenhed, som med Deleuzes ord tilhører ”en anden dimension end den, der rummer denotation, manifestation eller signifikation.”⁷⁸ Sådan en

hændelse eksisterer kun i et kort og enestående øjeblik, og i forbindelse med Sehgal's værker bliver den efterfulgt af en søgen efter potentielle forklaringer og kategoriseringer. ”Han er blevet tosset”, sagde nogle af gæsterne, når de mødte den dansende kustode. Og en kvinde sagde til den kustode, der sang *This is propaganda*, og hvis stemme kunne høres over hele museet: ”Jeg kunne have svoret på, at du bare sang. ”

Med Tony Bennetts udtryk kan man forstå museet som et sted, som bidrager til at eksemplificere specifikke *teknologier for selvet*, som konstituerede den historiske skabelse af en borgerlig subjektivitet. I Sehgal's arbejde bliver museet på den ene side skueplads for et eksperiment, men på den anden side er eksperimentet baseret netop på de konventioner for subjekt-konstitution, som altid har været indlejret i museet som institution. Sehgal tager nogle fundamentale konventioner for selv-dannelse, som museet dyrker, og styrer dem i en anden retning, som kunstneren selv fremhæver:

”[...] det, jeg laver, er faktisk ganske mediespecifikt for udstillingen. Udstillinger har altid handlet meget mere om mennesker, dvs. museumsgæster, der gik rundt i rummene som individer og blev mødt af kunstoplevelser som individer. Det er den virkelige fornyelse af udstillingen, af den offentlige udstilling, uden den guidede rundvisning. Det særlige ved en udstilling er, at den kan henvende sig til mennesker som individer og ikke, lad os sige, som film stadig gør, og som teatret har gjort i tusindvis af år, nemlig at henvende sig til folk som ”folket”. Udstillingen har altid handlet meget mere om individer og om, at individer også ser hinanden.”⁷⁹

Museets historiske og kulturelle bedrift ligger netop først og fremmest i, at det har skabt et historisk og kulturelt ritual, som tjener til dannelse og selv-dannelse af borgeren. Set i dette perspektiv er museet ikke kun og måske ikke engang primært et sted for udstilling af genstande. Disse genstande fungerer snarere som redskaber i et ”civiliserende ritual” for individet, som Carol Duncan skriver, som sigter mod internalisering af kontrol og magt. Museet er således ikke kun det sted, hvor værdier og ideologier er repræsenteret i kunstværker. Det er også det sted, hvor disse værdier bliver en del af en mental og fysisk øvelse, hvor de er og skal legemliggøres for overhovedet at være effektive. For Sehgal bliver dette ritual med at se og forstå anderledes igen, fordi det er individet i forhold til sig selv, som hans værk henvender sig til – og ikke kun som en, der ser og forstår, men som en aktiv medspiller, som griber ind i og former det, der foregår. Individet har handlekraft og ansvar; det er så at sige engageret i selvets arbejde med selvet.

I begyndelsen af 1980'erne tog Foucault, som siden 1966 havde været involveret i at opløse den modernistiske idé om et suverænt og selvdefinerende subjekt, og som i årtier havde arbejdet med subjektets position i forhold til viden og magt, spørgsmålet om subjektet op fra en anden vinkel. Han var ikke længere primært interesseret i kritikken af begrebet om det oplyste subjekt, men snarere med *selvets praktikker*, hvorigennem individer genkender sig selv som subjekter. Som led i dette projekt vendte han sig til Kants essay ”Hvad er oplysning?”: ”Den generelle ramme for det, jeg kalder ’Selvets teknologier’, er et spørgsmål, som opstod i slutningen af det 18. århundrede. [...]

Dette spørgsmål er meget forskelligt fra det, vi kalder traditionelle filosofiske spørgsmål: Hvad er verden? Hvad er mennesket? Hvad er sandhed? Hvad er viden? [...] Det spørgsmål, som jeg tror opstår i slutningen af det 18. århundrede, er: ”Hvad er vi i vores aktualitet?” I kan finde formuleringen af dette spørgsmål i en tekst skrevet af Kant.”⁸⁰ Kants skitse til en ontologi af nutiden, hvor han spørger, hvad det vil sige at være et ansvarligt og i politisk forstand modent menneske i dag, er ifølge Foucault et eksemplarisk filosofisk arbejde. Foucault er imidlertid interesseret i de praksisser eller ”selvets teknologier”, gennem hvilke individet konstituerer sig selv som et moralsk subjekt.

”Dette sidste er ikke bare ’selvbevidsthed’, men skabelsen af sig selv som et ’etisk subjekt’, en proces, i hvilken individet afgrænser den del af sig selv, som vil udgøre genstanden for hans moralske praksis, definerer hans position i forhold til det forbillede, han vil følge, og beslutter sig for en specifik højere måde at være på, som vil tjene som hans moralske mål. [...] Og dette kræver, at han arbejder med sig selv, overvåger, afprøver, forbedrer og transformerer sig selv. [...] Moralsk handling er uadskillelig fra disse former for selv-aktivitet.”⁸¹

Foucault er interesseret i konkrete former for subjektivitet som en metode til at forholde sig til sig selv og sin eksistens. Det handler om det etiske subjekt, som konstituerer sig selv gennem erfaring og former sig selv gennem praksis. Foucault fokuserer på individets kreative potentiale uden at vende tilbage til modernitetens subjektbegreb, som normalt forbindes med kreativitetsbegrebet. Han forstår snarere kreativiteten fra den tekniske side som en evne til at tilegne sig visse teknikker og bruge dem på specifikke måder, som en vilje til at følge reglerne såvel som til at bryde dem og formulere nogle nye. **Sehgals værker beskæftiger sig også med en etik, som handler om selvets praksis og den deraf følgende proces med differentiering af selvet. Hans værker giver museumsgæsten en følelse af både magt og magtesløshed foruden en fornemmelse af mulighederne og grænserne for hans eller hendes ageren. Han henvender sig kort sagt til beskuerne som potente og ansvarlige individer.** Det, der var impliceret på en subtil måde i *Instead of allowing ...* bliver mere og mere tydeligt i de efterfølgende værker: Gæsten bliver den, der sætter værket i gang, og hvis beslutninger influerer på og former værkets forløb. På den måde bliver den etiske dimension af det at respondere, at være villig til at respondere, det centrale element i værket. Det, at værket bliver udført på en anden måde, skaber i den sidste ende en anden beskuer, en museumsgæst, som ikke længere kun er modtager, men en person, der former og influerer på værket på en ansvarlig måde. Uanset om man føler sig opfordret til direkte handling eller tiltalt på en mere subtil måde i et værk som *Instead of allowing ...*, så implicerer Sehgal's værker altid spørgsmål om ansvarlighed og handling i en intersubjektiv relation. Man forhører konstant sig selv: Bør jeg iagttage den person? Hvordan skal jeg placere mig selv i forhold til ham? Eller i *dødsscenen* – hvor de optrædende synker sammen på gulvet, når der ikke kommer nogen kommentarer, i *This objective of that object*: Er det her min skyld? Det kan ikke være rigtigt. Bør jeg gøre noget? Især dette værk skaber en konstant skiftende relation mellem de optrædende og gæsterne, som føler sig set i spejlet og på en måde udsatte, fordi deres kommentarer bliver genstand for diskussionen. Ikke alle gæster bryder sig om at gå med på dette. En gæst, som oplevede dette værk sammen med mig, nægtede at kommentere og sagde: ”Jeg har ikke lyst til at tale om det i det her rum.”

-
- ¹ Daniel Buren i samtale med Seth Siegelaub og Michel Claura i *Daniel Buren: Erscheinen, Scheinen, Verschwinden*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Richter, Düsseldorf, 1996, s. 113.
- ² Harold Rosenberg: *The Anxious Object*, Horizon, New York, 1964; Lucy Lippard: *Six Years: Dematerialisation of the Art Object from 1966-1972*, Frederick A. Praeger Publishers, New York, 1973; Barbara Rose: *American Art since 1900*, Frederick A. Praeger Publishers, New York, 1975.
- ³ *Buren: Erscheinen, Scheinen, Verschwinden*, s. 112.
- ⁴ Interview med Robert Barry i Alexander Alberro, Patricia Norvell (red.): *Recording Conceptual Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2001, s. 90.
- ⁵ Jan Mot fra Galerie Jan Mot i Bruxelles og Jörg Johnen fra Johnen Galerie, Køln/Berlin skiftevis med nogle af deres medarbejdere.
- ⁶ Som en del af udstillingen *I'll never let you go*, kurateret af Panacea/Marten Spangberg, 31. Januar-28. februar 2001.
- ⁷ Ang. det, at Sehgal's værker ikke kan og ikke må dokumenteres, og at de udføres live, se Sehgal i samtale med Jörg Heiser i Jörg Heiser (red.): *Funky Lesson*, Revolver, Frankfurt am Main, 2005, s. 104f.
- ⁸ Citeret efter tysk: Paul Veyne: *Foucault. Die Revolutionierung der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1992, s. 36f.
- ⁹ Se Jacques Derrida: "Typewriter Ribbon: Limited Ink (2) ('within such limits')" i Tom Cohen, Barbara Cohen, J. Hillis Miller (red.): *Material Events. Paul De Man and the afterlife of theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2001, s. 310.
- ¹⁰ Derrida: "Typewriter Ribbon", s. 320.
- ¹¹ Derrida: "Typewriter Ribbon", s. 319.
- ¹² Se Jacques Derrida: *Archive Fever. A Freudian Impression*, oversat af Eric Prenowitz, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- ¹³ Derrida: *Archive Fever*, s. 2.
- ¹⁴ Derrida: *Archive Fever*, s. 4.
- ¹⁵ Rebecca Schneider: "Archives. Performance Remains", *Performance Research*, 2 (2001), s. 100-108.
- ¹⁶ Tino Sehgal citeret efter Claire Bishop i Claire Bishop: "No Pictures, Please. The Art of Tino Sehgal", *Artforum*, 5 (2005), s. 217.
- ¹⁷ I 2000 skabte Sehgal et danseværk som en slags *boîte-en-valise*. I (uden titel) bevæger Sehgal sig bogstaveligt talt gennem dansens historie i det 20. århundrede. Han danser 20 sekvenser på få minutters længde af de dansestilarter, der var typiske for århundredet. På den måde bliver hans krop stedet for en retrospektiv gennemgang af dansen i det 20. århundrede. Dette teaterlignende værk har en lignende status i Sehgal's oeuvre som Colemans *GuaiRE*. Det vidner om hans interesse for overførsel fra krop til krop og for alternative metoder til at arkivere og videregive viden.
- ¹⁸ Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge/Mass. and London, 1986, s. 276-290.
- ¹⁹ For en omfattende analyse af dette argument, se Alex Potts: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, London, 2000.
- ²⁰ Gotthold Ephraim Lessing: *Laocoon. An Essay upon the limits of painting and poetry*, oversat af Ellen Frothingham, Robert Brothers, Boston, 1874, s. 91f.
- ²¹ Lessing: *Laocoon*, s. 16.
- ²² Se Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, bd. 1, Olms Verlag, Hildesheim, 1994, s. 292-294.
- ²³ Potts: *The Sculptural Imagination*, s. 63.
- ²⁴ Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*, oversat af Daniel Slager, Archipelago Books, New York, 2004, s. 68ff. Se også Potts: *The Sculptural Imagination*, s. 77ff.
- ²⁵ Michael Fried: "Art and Objecthood", *ibid.*, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998, s. 151 (Det originale essay blev trykt i *Artforum*, 5 (1967)).
- ²⁶ Fried: "Objecthood", s. 160.
- ²⁷ Se også Potts: *The Sculptural Imagination*, s. 199ff.
- ²⁸ Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, oversat og udgivet af Robert Hullot-Kentor, Continuum, London, 2004, s. 230.
- ²⁹ Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 230.
- ³⁰ Fried: "Objecthood", s. 168.
- ³¹ Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 114.

-
- ³² Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 130.
- ³³ Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 223.
- ³⁴ Sol LeWitt: "Paragraphs on Conceptual Art", *Artforum* 5, (1967), s. 79-84.
- ³⁵ Samtale med Lawrence Weiner i Alberro og Norwell: *Recording Conceptual Art*, s. 109.
- ³⁶ Dette er Weiners *Statement of intent* fra 1969, der fungerer som en form for guide for forståelsen af hans kunst.
- ³⁷ Benjamin H.D. Buchloh: "Open Letters, Industrial Poems" i Benjamin H.D. Buchloh (red.): *Broodthaers. Writings, Interviews, Photographs*, The MIT Press, Cambridge/Mass. and London, 1988, s. 72.
- ³⁸ Se Benjamin H.D. Buchloh: "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *October* 55 (1996), s. 105-143.
- ³⁹ Buchloh: "Conceptual Art 1962-1969", s. 141.
- ⁴⁰ Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 6.
- ⁴¹ Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 323.
- ⁴² Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 296.
- ⁴³ Karl Marx: "Private Property and Communism" i Economic and Philosophic Manuscript of 1844 (III), *Marx, Karl/Engels, Friedrich: Collected Works*, bd. 3 (1843-1844), Progress Publishers, Moscow; International Publishers Inc., Moscow and New York; Lawrence & Wishart Ltd., London, 1975, s. 297.
- ⁴⁴ Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 129.
- ⁴⁵ Theodor W. Adorno: „Culture and Administration“ i Theodor W. Adorno og J. M. Bernstein: *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, New York, London, 2008, s. 116.
- ⁴⁶ Tino Sehgal i samtale med Hans Ulrich Obrist i Kunsthalle Bremen (red.): *Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen 2003*, Kunsthalle, Bremen, 2003, s. 50-55, især s. 50.
- ⁴⁷ Sehgal's holdning bliver særlig tydelig, hvis man sammenligner to værker af Marcel Broodthaars og Sehgal. Broodthaars, som var digter i 20 år, før han blev kunstner, havde hele sit liv beskæftiget sig med sproget og genstanden og deres respektive betydningsindhold. I 1968 lavede han et værk, der bestod i at dække ordene i Mallarmés digt *Un coup de dés* med sorte bjælker, hvorved han både gjorde dem ulæselige og fremhævede layoutets visuelle og plastiske egenskaber og på en måde dets genstandslignende karakter. Broodthaars gav sit værk undertitlen *Image*. Sehgal bidrog til en publication med titlen *Perform* (Jens Hoffmann og Joan Jonas (red.), Thames & Hudson, London, 2005) med et værk, hvor han refererer til disse værker af Mallarmé og Broodthaars. I stedet for at tildække teksten erstattede han den – med samme skrifttype og layout – med en ny, som ligesom Mallarmés original kunne læses på flere niveauer. Den primære sætning, der strækker sig ned gennem siderne, lyder: "This sentence already performed." Resten af teksten, som udfylder mellemrummene mellem ordene i den primære sætning, dokumenterer hvert enkelt led i sin fremstilling, dvs. opregner de præcise mængder af materiale, ressourcer og energi, der er medgået til produktionen af den (for et givet antal udgivne bøger). Disse to værker viser forskellene mellem Broodthaars og Sehgal med hensyn til deres holdninger til relationen mellem kunsten og de samfundsmæssige produktionsformer. Broodthaars' værk er ment som en kritik af konceptkunsten og sætter fokus på, at selv sproget kan blive en vare. Med Sehgal ændrer fokus sig; det er ikke længere et spørgsmål om, hvorvidt noget kan blive en vare eller ej, men snarere om, at ethvert kunstværk allerede er involveret i den samfundsmæssige proces med at omdanne råvarer – uafhængigt af deres respektive tematikker og uden at bruge specifikt industrielle produktionsmetoder.
- ⁴⁸ Sehgal i Dorothea von Hantelmann, Marjorie Jongbloed (red.): *I promise it's political*, Museum Ludwig Köln, Walther König, Köln 2002, s. 91.
- ⁴⁹ For en grundig gennemgang af argumentationen hos Sehgal, som er uddannet økonom, se Sehgal i Mark Kremer, Maria Hlavajova, Maria Fletcher (red.): *Now What? Artists Write!*, Revolver, Frankfurt am Main, 2004, s. 166ff.
- ⁵⁰ Ang. indflydelsen fra John Kenneth Galbraiths bog *The Affluent Society* fra 1958 på kunsten, se Robert Hobbs: "Affluence, Taste and the Brokering of Knowledge. Notes on the Social Context of Early Conceptual Art" i Michael Corris (red.): *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, s. 200-222.
- ⁵¹ Sehgal i Jens Hoffmann (red.): *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, Revolver, Frankfurt am Main, 2004, s. 72f.
- ⁵² Clement Greenberg: „Towards a newer Laocoon“ (1940) i Francis Frascina (red.): *Pollock and After. The Critical Debate*, Routledge, London and New York, 1985, s. 68.
- ⁵³ Clement Greenberg: „Modernist Painting“ (1960), John O'Brian (red.): *Clement Greenberg – The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance*, bd. 4 (1957-1969), The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993, s. 86.
- ⁵⁴ Sehgal i *I promise it's political*, s. 91.
- ⁵⁵ Tino Sehgal i samtale med Hans Ulrich Obrist i Hans Ulrich Obrist: *Interviews*, bd. II, Charta, Milano, 2010, s. 833.
- ⁵⁶ Obrist, *Interviews (II)*, s. 833f.

-
- ⁵⁷ Oversat fra tysk: Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Hanser, Frankfurt am Main, 1999, s. 91.
- ⁵⁸ Se Thierry de Duve: *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambridge/Mass. and London, 1998, kap. 2.
- ⁵⁹ Groys, *Über das Neue*, s. 87.
- ⁶⁰ Groys, *Über das Neue*, s. 14.
- ⁶¹ Obrist: *Interviews (II)*, s. 823.
- ⁶² "The Objectives of the Object. An Interview with Tino Sehgal by Silvia Sgualdini", *UOVO* (Torino), 10 (2005), s. 171.
- ⁶³ Michael Snow i "An Intercontinental Collage, Catsou Roberts and Michael Snow (Interview)" i Catsou Roberts og Lucy Steeds (red.): *Michael Snow. Almost Cover to Cover*, Black Dog, London, 2001, s. 15.
- ⁶⁴ Marcel Broodthaers: *Der Adler vom Oligozän bis heute*, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf, 1972, s. 12-15.
- ⁶⁵ Broodthaers: *Der Adler*, s. 13; Michel Foucault: *This is not a Pipe*, oversat og udgivet af James Harkness, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2008.
- ⁶⁶ Foucault: *Pipe*, s. 19ff.
- ⁶⁷ Foucault: *Pipe*, s. 20.
- ⁶⁸ Foucault: *Pipe*, s. 21.
- ⁶⁹ Det afgørende træk ved disse titler, kunne man opsummere med Foucault, er, at de finder sted. Det vigtigste er deres "udtalelsesfunktion". "Talehandlingen er ikke det, der skete lige før det øjeblik, hvor udtalelsen blev fremsat (i ophavsmandens tanker eller hensigter); den er ikke det, der kunne være sket efter begivenheden, i dens kølvand, og de konsekvenser, den fik; den er det, der skete, i og med at en udtalelse blev fremsat – og præcis denne udtalelse (og ingen anden) under specifikke omstændigheder." Michael Foucault: *Archaeology of knowledge*, oversat af A.M.Sheridan Smith, Routledge, London, New York, 2007, s. 93.
- ⁷⁰ Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 129.
- ⁷¹ Tino Sehgal i samtale med Hans Ulrich Obrist, 2005 (upubliceret manuskript).
- ⁷² Tino Sehgal i samtale med Hans Ulrich Obrist, 2005 (upubliceret manuskript).
- ⁷³ Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.
- ⁷⁴ Fried: *Absorption and Theatricality*, s. 103f.
- ⁷⁵ Fried: *Absorption and Theatricality*, s. 50.
- ⁷⁶ Adorno: *Aesthetic Theory*, s. 86.
- ⁷⁷ Gilles Deleuze, Claire Parnet: *Dialogues*, oversat af Hugh Tomlinson a.o., Columbia University Press, New York, 1987, s. 66.
- ⁷⁸ Gilles Deleuze: *The Logic of Sense*, oversat af Mark Lester, Columbia University Press, New York, 1990, s. 52.
- ⁷⁹ Tino Sehgal i samtale med Hans Ulrich Obrist, 2005 (upubliceret manuskript).
- ⁸⁰ Michel Foucault: "The Political Technology of Individuals" i Luther H. Martin, Huck Gutman, Patrick H. Hutton (red.): *Technologies of the Self. A seminar with Michel Foucault*, Tavistock Publications, London, 1988, s. 145.
- ⁸¹ Michel Foucault: "The Use of Pleasure", *ibid.*, *The History of Sexuality*, bd. 2, oversat af Robert Hurley, Vintage Books, A Division of Random House Inc., New York, 1990, s. 28. Se også *ibid.*, "The Care Of The Self", *ibid.*, *The History of Sexuality*, bd. 3, oversat af Robert Hurley, Penguin Books, New York, 1990.