

# You are already doing all of it

NOTITIES BIJ LE PLEIN VAN TINO SEHGAL

Jeroen Peeters

‘Tonen van het medium “dans” als dusdanig. Gebruik maken van haast elke mogelijke vorm of inhoud die beschikbaar is in de kunstvorm “podiumdans” is, naar ik meen, het dichtst dat men kan geraken bij de afwezigheid van een specifieke vorm of inhoud. Daarom bestaat mijn artistieke positie of intentie louter uit de keuze voor dans als medium om in te werken, en het tonen van de bijzonderheden van dit medium en hun politieke implicaties. Mijn punt is dat het objectkarakter van beeldende kunst diep geworteld is in ons model om de maatschappij te denken of te organiseren, en dat dans – als een ander traditioneel artistiek medium – een paradigma zou kunnen zijn voor een andersoortig model, dat te maken heeft met: tegenwoordigheid in plaats van eeuwigheid, transformatie van handelingen in plaats van transformatie van materiaal, gelijktijdigheid van productie/disproductie in plaats van een groei-economie.’ (Tino Sehgal)

Omdat het werk van de Duitse choreograaf, danser en beeldend kunstenaar Tino Sehgal zich zo nadrukkelijk en hardnekkig aan de geschreven taal probeert te onttrekken, vroeg ik me af of hij er niettemin iets over op papier zette. Waar de programmablaadjes steeds blank blijven, vind ik al surfend op het net toch het bovenstaande citaat. Het is een soort manifest dat welbeschouwd als een rode draad door het oeuvre van Sehgal loopt: een duidelijk omlijnd gedachtegoed met politieke inzet dat zich vertaalt in uiteenlopende vormen en in meerdere contexten. Hoewel Sehgal bekend is door podiumwerk met onder meer Jérôme Bel, Alice Chauchat, Christine de Smedt en Xavier Le Roy, begeeft zijn parcours zich in toenemende mate binnen de beeldende kunst, met deelname aan belangrijke expo's als *Manifesta 4* (2002) in Frankfurt of *I promise it's political* (2002) in Ludwig Museum Köln. Door choreografieën of kleine handelingen in te zetten in een museale context, ontwikkelt hij strategieën om zijn politieke kritiek op het objectkarakter van beeldende kunst, haar institutionele kader

en economie aan de man te brengen. Hoewel het aangehaalde statement aan duidelijkheid niets te wensen overlaat, en het bovendien met grote helderheid in Sehgal's werk resoneert, is dat oeuvre er nog niet geheel mee uitgelegd: Sehgal's interventies creëren immers hoogst verwarrende situaties. Eerder dan Sehgal's geciteerde uitgangspunt dus nog eens te herhalen in een meer theoretische vorm,<sup>1</sup> zijn het precies de weerbarstigheid en werkzaamheid van zijn ingrepen die me hier fascineren. Daarin wordt het welomlijnde concept in zoverre het neergeschreven staat in het fameuze citaat ook onttafeld, omdat het pas in de act daadwerkelijk kritisch of politiek wordt, en duikt ook de vraag op naar alternatieve communicatievormen hierover. In maart 2003 presenteerde Sehgal bij Galerie Jan Mot in Brussel *Le Plein*, zijn eerste solotentoonstelling in een galeriecontext, die tevens een introductie in 's mans werk is.

Wie aanbelt aan de Dansaertstraat 190 wordt binnengelaten in een lege galerieruimte, waarin een man langzaam rugwaarts naar je

toestapt, tenslotte stilstaat en zegt ‘*Ceci n'est pas un vide*’. Vervolgens richt hij het woord tot de bezoeker, geeft uitleg bij de oorspronkelijke context waarin deze performance gebracht werd, en noemt de titel, de oplage en de prijs van het werk. Op die manier wordt aan de hand van uittreksels en heropvoeringen in de galerie zowat het hele performance-oeuvre van Tino Sehgal voorgesteld, inclusief bijzondere projecten voor wedstrijden en publicaties, alsook niet-gerealiseerde projecten. Een gek stukje choreografie voor suppoosten wordt getoond, dat oorspronkelijk in een museum uitgevoerd werd telkens er nieuwe bezoekers binnenkwamen. Verder een song: *This is propaganda*, een stripact, een langdurige kus met de galerie-assistente. Ook performances waarbij de bezoeker direct betrokken wordt: stel dat je in een museum bent en toegang betaalt, dan krijg je in ruil voor een gesprek van vijf minuten over markteconomie de helft van je entreegeld terugbetaald. Plots gaat het licht uit in de galerie, zoals elders geregeld de stroom uitviel in een heel

museum; als een bezoeker er om uitleg vroeg aan een suppoost, antwoordde deze: 'This is performance. Tino Sehgal 2002.'

Het heeft veel weg van een *lecture-demonstration*, maar waar gaat dit nu eigenlijk over? Alle projecten spelen zich af in een 'alsof'-modus: de ingreep krijg je deels of geheel te zien, maar de context waarin die plaatsvond moet je er zelf bij verzinnen, alsook de manier waarop er zich dan een specifieke situatie voordeed. Als die werken beperkt blijven tot een toelichting van hun concept, voltrekken ze zich dan wel? Gaat het dan wel om de performance in kwestie? Na verloop van tijd wordt *Le plein* voorgesteld, een uniek werk uit 2003 dat 9500 euro kost. De duur ervan hangt af van de bezoeker. Een en ander begint te dagen: hoewel er een hele reeks werken voorgesteld en verkocht wordt, is er slechts één werk dat zich daadwerkelijk voor onze ogen afspeelt, of beter, in onze aanwezigheid. Zolang ik in de ruimte blijf, gaat het verder; als ik buitenga, begint het opnieuw van zodra er een andere bezoeker binnenkomt. Het is een logica die ook in Sehgal's andere performances lijkt te spelen: het museumpubliek bewust maken van de noodzaak van zijn aanwezigheid, een bewustzijn dat veel minder speelt dan in het theater, waar het publiek ook als groep een zekere identiteit heeft. Waar performances een bepaalde duur hebben, vindt het werk van Sehgal als een soort installatie permanent plaats, namelijk tijdens de openingsuren van een museum of gedurende de aanwezigheid van de toeschouwer.

De titel *Le plein* wijst op een zekere paradox: de ruimte is simpelweg leeg, als het werk één ding niet heeft, dan is het wel substantie. Of maakt hij een ironische verwijzing naar de *presentness* van modernist Michael Fried: een volheid voorbij het 'objectkarakter' en de 'theatraliteit' van het minimalisme? Of terugdenkend aan de uitspraak 'Ceci n'est pas un vide': zelfs in een lege galerie zinderen zoveel ideologieën, verbonden met het object, na – kunsthistorische, visuele, economische. Sehgal's werk tracht door simpele ingrepen een hele context zichtbaar te maken en een mentale realiteit te creëren; het is conceptueel in alle opzichten.

Afgezien van het citaat waar we mee openen, valt het immateriële karakter van zowel *Le plein*, als van andere werken van Sehgal op. De concepten krijgen vorm in het hoofd van de kunstenaar en worden slechts via mondelinge weg gecommuniceerd. Voor *Le plein* kregen Jan Mot en twee medewerkers de hele

performance aangeleerd via een orale workshop; een draaiboek van het werk bestaat niet. Bijzonder aan *Le plein* is, dat er in de galerie werken verkocht worden, eveneens volgens een nauwgezette strategie: de kandidaat-koper bepaalt samen met de galeriehouder de afspraken, vervolgens wordt er bij de notaris een mondeling contract afgesloten, en tenslotte volgt een cash betaling van het werk, waarvan een deel naar de verloning van de getuige gaat.

Hoewel Sehgal enigszins weigerachtig staat tegenover de term 'performance', bestaat er geen specifieke term voor zijn ingrepen. De status van documentatie is sowieso problematisch als het over performance gaat: in beeldende kunst blijkt die documentatie systematisch belangrijker te zijn dan de performance zelf. Foto's, opnamen, teksten of documentatie over Sehgal's werk zijn er echter niet. Om de authenticiteit van de gebeurtenis of de opvoering zelf is het hem echter ook niet te doen: in tegenstelling tot zijn podiumwerk, voert hij zijn beeldend werk nooit zelf uit. Precies die uitvoering door de kunstenaar zelf leidt in performance nogal eens tot verwarrende authenticiteitsclaims, terwijl het Sehgal eerder te doen is om bepaalde concepten die een bepaalde context verstoren – de uitvoering zelf is slechts een mechanische tussenstap.

Van een zekere incarnatie is er natuurlijk wel sprake. Een choreografie die bedacht werd voor een suppoost, dient natuurlijk in een museum door de man in kwestie gedanst te worden. *Le plein* is met name interessant als werk omdat het uitgevoerd wordt door een galeriehouder, die bijgevolg tot een voortdurende reflectie gedwongen wordt over zijn eigen artistieke en economische activiteiten. In verhouding tot de toeschouwer levert dat overigens vreemde situaties op: Jan Mot presenteert fragmenten van performances en licht deze vervolgens toe, zodat er telkens een terugbuiging op dat eerdere werk plaatsvindt. Tussendoor beantwoordt hij ook vragen van de bezoeker, of slaat hij een praatje: vanuit een theaterstandpunt ben je geneigd te denken dat hij voortdurend in en uit zijn rol stapt. Maar om welke rol zou het dan gaan, die van performer of die van galeriehouder? De verhouding tussen galeriehouder/performer en bezoeker is niet in theatrale of visuele zin gedefinieerd, maar louter door co-presentie.

Over authenticiteit gesproken, zijn – los van de context waarin ze verschijnen – de concepten die Sehgal bedenkt dan de plaats

waar hij zich als auteur toont? Of is dat het moment waarop zijn naam uitgesproken wordt om het werk te signeren? Voor de meeste ingrepen gaat Sehgal te leen bij collega's uit de kunstgeschiedenis: uittreksels uit performances van Dan Graham of Bruce Nauman, een knipoog naar werk van Marcel Broodthaers. Of ze zijn volstrekt tautologisch, erop uit om een kortsluiting in een bepaald systeem te veroorzaken. Op het internet vind ik nog een werk van Sehgal, een bijdrage aan het project *Do it* van curator Hans-Ulrich Obrist.<sup>2</sup> De instructie bestaat uit een enkele zin: 'You are already doing all of it.' Tijdens de act van het lezen ontstaat er in die wederzijdse getuigenis een soort medeplichtigheid, die speelt met de idee van interactiviteit die zo centraal staat in netkringen.

Wat te denken van zo'n doortrappt staaltje conceptuele kunst dat alles en iedereen te snel af is? Krijgt daarin de medeplichtigheid van de toeschouwer geen wrange bijmaak? Of *Le plein*: is de zelfgenoegzaamheid van dat werk niet minstens even groot als de politieke inzet waar Sehgal prat op gaat? Ik weet het niet goed, maar het feit dat ik achteraf met heel wat vragen opgescheept zit, is betekenisvol. Waar houdt dit werk zich überhaupt op? Om wat voor schrijftuur vraagt dit werk eigenlijk? De gebruikelijke zelfculpabilisering van de criticus dat hij door taal de vluchtige aard van de performance aantast, doet hier weinig terzake. In dit contextgebonden werk verschijnt deze problematiek wel in een ander licht: is het mogelijk over dit werk te schrijven zonder te vervallen in een eeuwige economie van theoretische lezingen, met of zonder zelfbewustzijn daarvan? Terugkerend naar het openingscitaat, vraagt dit werk misschien om een gedurige 'disproductie' van gedachten – kan die echter voorbij de tautologie treden en een alternatieve ruimte openen? Misschien was een opstel over het galeriewezen in dit geval nog het meest *to the point*?

1 Voor een theoretische omkadering van de politieke aspecten van Sehgal's werk, zie Dorothea van Hantelmann, *Specificness, again*, Art Press spécial 23, 2002, pp. 132-136. Zie verder ook Stéphanie Moïsson, *Stéphanie Moïsson 'moi je dis, moi je dis...'*, Newspaper galerie Jan Mot 35, jan-febr 2003, pp. 1-2.

2 Zie [http://www.e-flux.com/projects/do\\_it/manuals/artists/S005/S005A\\_text.html](http://www.e-flux.com/projects/do_it/manuals/artists/S005/S005A_text.html)