

Formas de construir silêncios: Tino Sehgal e as instituições da arte

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília

Nosso trabalho visa perceber o impacto da “ausência” de registros autorizados para a compreensão e a circulação das obras do artista. Instigados pelo pensamento de Jérôme Glicestein, em sua reflexão sobre as informações que sucedem uma exposição de arte contemporânea e sua capacidade de construir uma história da arte alternativa, e pelas análises de Anne Bénichou, interessadas no impacto da documentação museológica para as narrativas da arte contemporânea, optamos por discutir as razões que constituem o rito censor sobre as “esculturas” performáticas de Tino Sehgal. Nesse sentido, o Sehgal pertence a uma geração de criadores preocupados na confecção ritual de contra-representações, que pretendem desafiar a pedagogia museal das instituições dedicadas a expor e arquivar arte. O controle sobre os registros funciona como um investimento, debruçado sobre economias simbólicas complexas, pois coloca em evidência a relação entre artistas, mediadores e o público; dedicados a compreender, observar e experimentar.

Palavras-chave: Performance; Museu de arte; arte contemporânea; Tino Sehgal.

In this article we discuss the reasons in the sensory rite on the performative “sculptures” of Tino Sehgal. Our work aims to comprehend the impact of the lack of authorised records for the understanding and circulation of the artist's works. We were motivated by Jérôme Glicestein, in his reflection on information that succeeds the exhibition of contemporary art, and by his capacity to build an alternative history of art, as well as by the analysis of Anne Bénichou, focussed on the impact of museological documentation in the narratives of contemporary art. Sehgal is part of a generation of artists concerned with the creation of a rite of counter-representations that aims to challenge the museum pedagogy of the institutions dedicated to expose and archive art. The control of the records works as an investment, focussing on symbolic and complex economies, because it underlies the relationship between artists, mediators and the public; dedicated to comprehend, observe and experience.

Keywords: Performance; Art Museum; contemporary art; Tino Sehgal.

Equilibrando-se na fronteira entre o controle institucional e a presença de corpos que narram, dançam, cantam, paralisam-se, o visitante que tem contato com as “esculturas” de Tino Sehgal pode encontrar um museu vazio (C.C.A. Wattis Institute para Arte Contemporânea em São Francisco), desprovido de seguranças, educadores ou qualquer funcionário da instituição. Apenas você, outros visitantes e outras obras, sem, necessariamente, tomar consciência de que está vivendo uma situação, uma ação artística. Do mesmo modo, uma criança pode abordá-lo lhe perguntando se quer participar de um trabalho de Sehgal¹. Não raro as situações provocadas pelo artista são debates improvisados sobre temas como a sustentabilidade, a política urbana ou relacionamentos afetivos. Debates que ocupam e atravessam os espaços museológicos, aliteram seu silêncio e reintroduzem os visitantes como agentes propositores.



Fig 1 | Tino Sehgal, *This Is Good*, 2001, Stedelijk Museum.

Em outra situação, os visitantes se deparam com ações corporais aleatórias – pular, bater palmas, girar etc. – combinadas, realizadas pelos funcionários dos museus que raramente chamam a atenção do visitante, como a equipe de manutenção, os seguranças, atendentes entre outros. A cada ação, o *performer* pronunciava “Isto é bom” (fig. 1). Funcionários dos museus podem também abordá-lo e recitar as principais manchetes dos periódicos locais como se fossem poesia (“Isto é Novo”, de 2003). Do mesmo modo, o visitante do museu pode ser abordado na bilheteria da instituição: você terá parte do valor pago para o ingresso se concordar em debater sobre a “economia de mercado” com um profissional dentro do museu. Independente da resposta, “This is

¹ IBRAHUM, Diana. “Imaterial Art”, *Contemporary Practices Review*. Visual Arts from the Middle East, 23 de março de 2012; disponível em <http://www.contemporarypractices.net/essays/volumex/immaterialart.pdf>; acesso em agosto de 2016.

Exchange", de 2003, incitava o público a refletir sobre a lógica do mercado e sua implicação com a instituição museológica. Ou ainda, o visitante pode ser cercado por cinco performers que viram as costas, criando uma barreira em seu entorno, caso não diga nada os performers se lançam ao chão, uma reação verbal do visitante propõe reanima-los, mas um deles irá chorar, enquanto os demais exaltaram o comentário proferido, iniciando um debate.

Em outra ocasião, podemos nos lembrar de obras de Rodin, Brancusi, Jeff Koons entre outros. Os gestos são ora acelerados, ora contidos e expressam poses de obras (pinturas, esculturas e fotografias), cujo ato de beijar é o elemento central. Criada em 2002 *Kiss* expressa não apenas um procedimento apropriacionista em relação à história da arte, mas um jogo de movimentos que se dedica a evocar na audiência imagens consagradas pela história da arte no "palco" onde essas imagens se fazem ver e de onde difundem-se numa cadeia desordenada na contemporaneidade.

Longe de estar restrita à chave "dança-performance", a performatividade em *Kiss* depende de um público ativado no museu, capaz de ligar cada cena a obras de uma coleção particular, temática e canônica. Assim, Sehgal se torna o ativador de imagens que celebram no museu sua própria autoridade. Isso evidentemente não retira a potência da obra e não a aprisiona nessa interpretação. *Beijo* foi reapresentada em espaços não convencionais, como ocorrera em Berlim em 2006, o que traduz sua extensão e complexidade, pois a obra fora do museu, transforma-se em outra obra. Já se tornou lugar comum classificar as ações performativas delegadas, colaborativas, interacionistas ou intervencionistas de Sehgal como pertencentes a práticas pouco comuns nos museus, distantes das ações performáticas tradicionais por sua aversão à documentação, por exemplo, e próximas das práticas da dança experimental contemporânea ou da ação-evento, especialmente aquelas dedicadas a envolver não-bailarinos e incluir o público como debatedor.

A literatura crítica e historiadora² construída para sua obra não deixam de salientar as sobreposições entre diferentes práticas performativas (música, teatro, dança etc.). Já na década passada, Claire Bishop incluía Tinho Sehgal no rol de artistas dedicados às performances realizadas por não-profissionais. Nela temos obras de Maurizio Cattelan, Santiago Serra, Dora Garcia, Phill Collins, Artur Zmijewski, colocando em perspectiva o trabalho de Sehgal com o de Garcia, como "performance que enfatizam simples instruções".³

É certo que estamos diante de um jovem criador que possui formação em dança e economia. Suas ações em espaços museológicos são acompanhadas por uma pré-produção que transforma cada aparição numa sucessão de seleção de elenco, ensaios, preparação dos corpos "estáveis" das instituições e, em alguns casos, do público acionado. Atores, produtores, educadores, gestores entre outros profissionais

² Claire Doherty, Arthur Lubow, Jerry Saltz, Catherine Wood, Yasmin Raymond, Jens Hoffmann, entre outros.

³ BISHOP, Claire. *Artificial Hell*. Participatory art and the Politics of Spectatorship. Londres; Nova York: Verso, 2012, p.225.

constituem a equipe que possibilita as ações do artista⁴. A duração das ações é variável, mas não raro são situações que contam com algum improviso e tomam horas nos espaços de exposição. O tempo de cada ação não é divulgado, embora possamos apreender que além de variáveis a temporalidade é negociada com cada instituição que as recebe; criando versões e variações a cada reapresentação.

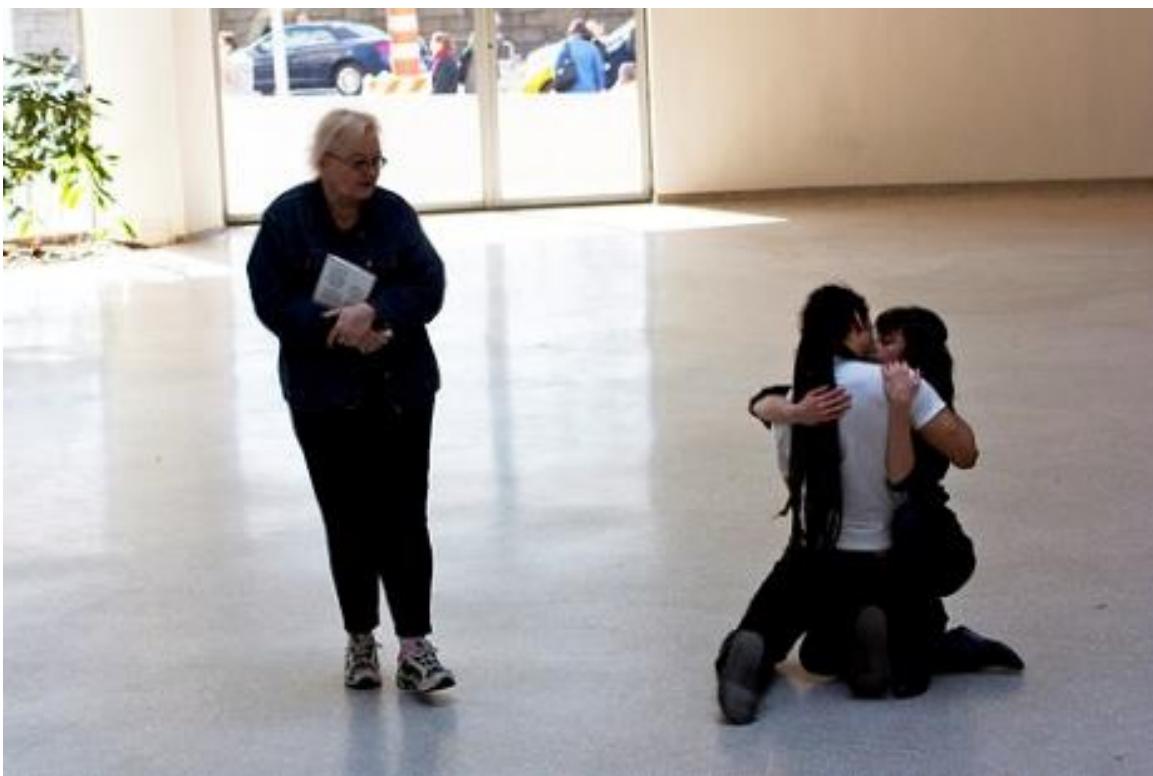


Fig.2 | Kiss, 2004, Guggenheim Museum, Nova York

Fonte: <https://mnaves.wordpress.com>

O trabalho de Seghal parece seguir duas linhas claras: a primeira composta de trabalhos silenciosos e "escultóricos"; e na segunda, temos as "situações construídas", cuja inclusão do visitante à lógica do trabalho é determinante para sua realização. Embora muitas das suas obras sejam acionadas pelo sistema das artes visuais, a primeiras ações, de fato, estão próximas da *Jam Session* próprias da dança, onde não apenas corpos são ativados, mas uma série de conceitos ligados ao compartilhamento, ao coletivo e às ações colaborativas são apresentados. Embora tal nexos seja reiteradamente apresentado, o próprio artista se esquivava: "Eu sempre me sinto mais perto de Marcel Broodthaers do que de Martha Graham"⁵.

Em especial suas ações parecem desconcertantes para um sistema de classificação museológico, pois analisadas de perto as obras se aproximam de diferentes linguagens. Há ações que funcionam como performances programadas, outras guardam similaridades com *happenings*, com a dança e mesmo com o teatro, música e literatura. O que unifica seu trabalho é "uma ênfase no presente, no instante em que

⁴ MARTINS, M.M.. "O público-participante na obra de Tino Sehgal". In: *Gambiarra*, nº7, Niterói, dezembro de 2014, 41-56.

⁵ apud LUBOW, R. "Making Art Out of an Encounter" *The New York Times*, 15 de janeiro de 2010.

o trabalho ocorre, transformando-o quase em um rito no qual o público se vê compelido a participar, viver exatamente aquele momento".⁶

Parece-nos que o artista não está preocupado em classificar sua produção. Sua veemente recusa por narrativas textuais mostra-se útil nesse sentido. Sehgal frequentemente utiliza o termo escultura para suas obras, todavia suas situações graças ao processo programático que "dispara" a ação e seu caráter repetitivo e serial não está distante das práticas artísticas que tem conquistado diferentes instituições museológicas dedicadas às artes visuais, na última década⁷. De fato, obras como *This is So Contemporary* (2005); *This Success/This Failure* (2007), *This Progress* (2010) ou *This Variation* (2012) implicam numa certa obsessão comum a artistas dedicados a produzir performances no circuito das artes visuais: o fortalecimento da experiência que vincula o performer ao público num dado instante, que se propõe ir repetível.



Fig.3 | "Essas Associações", Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, 2014

Fonte: <http://patrialais.blogspot.com.br/2014/03/artes-visuais-tino-sehgal.html>.

Em *Essas Associações*, rerepresentada no Brasil em 2014 (fig.3), por exemplo, a obra transforma o artista num efêmero coletor de histórias pessoais ao pedir que os colaboradores contassem relatos pessoais ao público, produzindo uma conexão entre os performers e os visitantes.⁸ Coleta sem colecionamento, uma vez que Sehgal apenas

⁶ Martins, *op.cit.*, p.51.

⁷ OLIVEIRA, E.D.. "Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, rerepresentação e registro" In: KNAUSS, P.; MALTA, M.. *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2015.

⁸ "Os mais de 200 participantes possuíam motivações diversas: alguns precisavam de dinheiro (não havia um salário envolvido como forma de remuneração, dispondo somente de uma ajuda de custo de

age como propositos, ele constrói dentro da exposição espaços de relacionamento, cada vez mais frequentes nos museus dedicados à arte contemporânea.

Os performers são orientados a não explicar a obra, ou seja, a não reproduzir o processo clássico de mediação das instituições. "Existem muitos artistas que estão realizando ações ao vivo, baseadas em esculturas, mas o que o distingue é sua insistência purista na imaterialidade – ou materialidade efêmera – do trabalho, de modo que se efetiva e se dispersa novamente, sem qualquer vestígio do que foi realizado", comenta Catherine Wood.⁹



Fig.4 | "Essas Associações", Tate Modern, Londres, 2012

Fonte: <http://www.metamute.org/community/reviews/>

Sehgal envolve o público em duas dimensões. Primeiro nas centenas de performers não profissionais escolhidos para realização das ações, eles os denomina como "interpretes". Raramente os selecionados são diretamente remunerados o que implica em acionar um colaborador geralmente implicado na dimensão pública do sistema das artes visuais. Ou seja, numa perspectiva reducionista, podemos afirmar que dos dois lados – entre aqueles que agem e reagem às ações propostas – temos o público que frequenta as instituições culturais que acolhem as ações.

aproximadamente R\$10,00 por hora); outros já conheciam o trabalho do artista e tinham um conhecimento de causa e portanto interesse em participar; outros simplesmente estavam ainda adentrando e tateando o universo da arte; enquanto muitos, como ficou claro no decorrer do tempo, compartilhavam da ideologia do próprio artista e acreditavam na proposta do trabalho" MARTINS, *op.cit.* p.53.

⁹ *apud* LUBOW, *op.cit.*.

Está não é uma dimensão casual. Frequentemente o artista é inquirido do porquê exercitar suas ações em espaços museológicos convencionais, alguns deles são os museus e os eventos mais importantes do circuito internacional das artes visuais (fig.4). O artista insiste que “muitas vezes esquecemos de que mesmo a arte é um campo muito bem-sucedido na cultura contemporânea, ainda há muitas pessoas alienadas por ele. Mesmo que as pessoas não entendam completamente, meu trabalho será bem-vindo, pelo menos há alguém de pé a te olhar educadamente e se envolver contigo. As pessoas reagem”, comenta Sehgal em entrevista a Danielle Stein¹⁰. Em outra ocasião, insiste que justamente em instituições que valorizam demasiadamente o objeto, em sua dimensão material e simbólica, ele optou por evocar a condição ritual das relações humanas, ou seja, “dentro deste templo de objetos”, sua ambição é deslocar a atenção para as relações humanas.

Nesse sentido, Yasmil Raymond, então curadora do DIA Center, nos lembra que o artista trabalha de modo obsessivo no controle de suas ações, pois “o ser humano é um material explosivo. Você precisa trata-lo com delicadeza e, por vezes, colocá-lo sobre pressão. Estamos lidando como mais frágil dos materiais de arte - a mente humana”¹¹. A proposição é convincente e encontra nos projetos do artista acolhida. Todavia, o ser humano em questão continua sendo de uma especificidade. Trata-se do público do museu, que a depender do ângulo pode exprimir uma categoria tão ampla de sujeitos, quanto nos indicar um grupo específico dentro da economia cultural.

Nesse aspecto, como dito antes, “as pessoas reagem”, justamente porque estão no museu. Sehgal, que insistentemente nos lembra que sua carreira começou num museu e não num teatro, sabe o que a instituição, enquanto meio/mídia, pode oferecer.

O artista recorrentemente nega seu desejo de adensar as fileiras da crítica institucional, ou de construir novos ambientes para a arte contemporânea, portanto, não acredita que seu trabalho possa ser resumido a jogos conceituais. Sua ambição é de um deslocamento dos olhares, gestos e expectativas sem excluir as instituições da arte. “Meu trabalho precisa definitivamente deste enquadramento com a arte, quanto mais próximo dela, mais forte é esse enquadramento”, comenta o artista.¹²

Já é demasiadamente conhecida a venda de *Kiss* para o MoMA, cujo contrato de aquisição fora verbal diante de um tabelião e advogados, sem a confecção de nenhum documento escrito. Nesse momento, a própria venda se torna uma ação, momento em que o artista descreveu a obra sumariamente, concedendo o direito de reapresentá-la, as condições dessa reexibição, sempre com a supervisão do artista ou seus representantes. Exigiu-se, também verbalmente, que o museu se comprometesse a não documentar a obra futuramente, o que se estende para os futuros proprietários do trabalho no caso de venda pela instituição. Nos parece evidente que um contrato

¹⁰ STEIN, D.. “Tino Sehgal”, *W Magazine*, novembro de 2009; disponível em: <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/>; acesso: maio de 2016.

¹¹ *apud* LUBOW, *op.cit.*.

¹² *Idem*.

nessas condições traz aos historiadores da arte o antigo debate sobre a autenticidade. A tal ponto que podemos nos perguntar se no futuro poderemos assistir a “falsos Sehgal”, obras que não cumprem as medidas indicadas.

Nesse tocante, vale lembrar que o sistema da arte, da mercantilização direta às estratégias museológicas, continuamente, se adapta para alcançar obras e artistas cujas práticas foram rotuladas de efêmeras¹³. De Yves Klein que vendeu o vazio, certificando a transação, nos anos de 1960, a Ian Wilson que comercializa uma conversa sobre qualquer assunto mais recentemente, as instituições, especialmente as colecionadoras, continuam a reorganizar-se para assimilar tais obras.

De qualquer modo, no caso de Seghal a ausência de discursos autorizados produzidos pelos museus, geralmente presentes em catálogos, entrevistas, manuais para educativo, forja uma nova realidade para o circuito dependente de uma cultura material e letrada, exigindo outras formas de aproximação da obra. Van den Brand enfatiza que criadores como Seghal, de fato, potencializam a autoridade do artista sobre seus trabalhos, o controle sobre o modo como elas podem ser apresentadas, reexibidas, arquivadas, numa ‘comoditização’ dos corpos e das ações artísticas¹⁴.

Embora advogue restrições quanto a publicidade de seus trabalhos, a difusão das imagens de suas obras é apropriada pelo público. O mesmo público que reage, frequentemente amistoso, as proposições do artista. Um público consciente do espaço museal e de suas possíveis provocações. Nesse tocante, na perspectiva defendida por Jérôme Glicenstein¹⁵ a saber: a potência dos discursos proferidos pela exposição, para exposição e a partir da exposição na formação das narrativas autorizadas conectadas às obras, ao “delegar” indiretamente ao público a sobrevivência de suas ações na forma de imagens, relatos, textos, testemunhos, Seghal dissolve a capacidade das instituições em controlar sua produção. A dimensão massiva das imagens em trânsito acaba por preservar a autoridade do artista, em última instância¹⁶.

Numa perspectiva distante, a interdição da criação de bases documentais parece evitar aquilo que Anne Bénichou¹⁷ e Vivian van Saaze¹⁸ chamam de fetichização do documento. As autoras, em diferentes momentos, chamam a atenção para a prática de substituir as obras consideradas não repetíveis por exposições que alçam o documento ao estatuto do estético. Aqui, somente o documento age como obra. Bénichou chama atenção para o fato de que tal documento passa a oferecer uma experiência delimitada

¹³ VAN DEN BRAND, Jessica. Tino Sehgal. Art as imaterial commodity. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ GLICENSTEIN, J. *L'art contemporain entre les lignes*. Texts et sous-textes de médiation. Paris: PUF, 2013.

¹⁶ Um dos textos usados nessa reflexão é da performer Jennifer Uleman (2012), que foi uma das intérpretes de *This Progress*, no Guggenheim Museum, em 2010.

¹⁷ BÉNICHOU, Anne. “Ces documents qui sont aussi des œuvres...” In : _____ (org.) *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les press du réel, 2010.

¹⁸ SAAZE, Vivian van. *Installation Art and the Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

dentro de regras marcadas no campo simbólico das instituições¹⁹. O documento é tomado em seu afastamento. Os registros controlados por instituições, colecionadores, pela mídia especializada tornam-se substitutos subalternos, são mostrados numa relação de dependência, as vezes numa lógica espetacular de elogio ao acontecimento a que se referem²⁰.

No caso das ações de Sehgal, "O único gasto é energia humana; trata-se da ideia de como fazer arte sem qualquer traço visível, sem qualquer resíduo" esclarece Nancy Spector²¹. De fato, há resíduos: entrevistas, críticas, imagens digitais em redes sociais diversas, relatos pessoais, entre tantos outros. Uma rápida consulta nos dispositivos de busca nos oferece uma vasta quantidade de imagens "clandestinas". Embora pareça questionar a mercantilização e a fetichização do registro, a obra de Sehgal, dependente das estratégias e do público dos/nos museus. Seu trabalho pode questionar os arquivos, a memória, a história, o repertório ou a repetição das obras. Mas, pode, também, reintroduzir os problemas de autenticidade e autoria. Seu caráter fabricado é demasiadamente perceptível.

Ao proibir que suas ações não ofertam resíduos para que possam ser musealizados. O artista recusar-se a acrescentar objetos a suas ações, Sehgal transforma em mercadoria sua própria presença nos regimes de circulação, exposição e mercantilização das obras, como defende Van dem Brand. Ao mesmo tempo, o artista parece transformar o próprio museu em sujeito performativo, ou seja, numa instituição capaz de abrigar conhecimento e relações ao invés de simplesmente oferta-los. O enfoque no ritual constituído por experiências (situações) dentro de instituições convencionais, antes de negá-las, potencializa sua condição de espaços próprios da arte, da relação entre artista-obra-público. "Eu passo muito tempo tentando convencer as pessoas a participar (...) essa é a realidade de minha obra". O controle sobre os registros funciona como um investimento, debruçado sobre economias simbólicas complexas, pois coloca em evidência a relação entre artistas, mediadores (curadores, historiadores da arte, educadores, gestores, editores, etc.) e o público; dedicados a compreender, observar e experimentar.

A instituição torna-se o contexto da obra, na acepção de "arte situada" de Claire Doherty²² ou como site-specific performance como tematizada por Mike Pearson²³. Menos que combater o "templo dos objetos", ele os utiliza, constringendo e alterando

¹⁹ BÉNICHOU, Anne. "Exposer l'art de la performance : un laboratoire historiographique ? L'hipermédia, l'hétérotopier, l' répertoire et la parallaxe" *Thema. La revue des Musées de la civilisation*, nº 3, 2015.

²⁰ "Eu não faço reproduções fotográficas ou fílmicas de meu trabalho, porque ela existe como uma situação e, portanto, substituí-lo com algum objeto material como uma foto ou vídeo não parece adequado. Além disso, meus trabalhos assumem uma forma que existe ao longo do tempo - como eles podem ser mostrados uma ou mais vezes -, por isso eles não são dependentes de qualquer tipo de documentação para existirem" (*apud* GRIFFIN, Tim. *Tino Sehgal. An interview, Artforum International*, vol. XLIII, n.9, maio de 2005, p.2)

²¹ *Apud* STEIN, *op.cit.*

²² DOHERTY, Claire. *Art Contemporary. From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

²³ É preciso salientar que Pearson não debate o museu como "place", ao lado paisagem, da cidade, da casa etc., mas como contexto, ou seja como condição virtual, material, conectiva para o surgimento da obra; PEARSON, M.. *Site-specific performance*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

os regimes de força entre arte, artista e instituição. O que no estado e na ordem atuais, não é pouco.

Referências Bibliográficas

BÉNICHOU, Anne. "Ces documents qui sont aussi des œuvres..." In :_____ (org.) *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon, France : Les press du réel, 2010.

BÉNICHOU, Anne. "Exposer l'art de la performance : un laboratoire historiographique ? L'hipermédia, l'hétérotipier, l' répertoire et la parallaxe" *Thema. La revue des Musées de la civilisation*, nº 3, 2015.

BISHOP, Claire. *Artificial Hell. Participatory art and the Politics or Spectatorship*. Londres; Nova York: Verso, 2012.

DOHERTY, Claire. *Art Contemporary. From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.

IBRAHUM, Diana. "Imaterial Art", *Contemporary Practices Review*. Visual Arts from the Middle East, 23 de março de 2012, disponível em <http://www.contemporarypractices.net/essays/volumex/immaterialart.pdf>; acesso em agosto de 2016.

GLICENSTEIN, J. *L'art contemporain entre les lignes. Texts et sous-textes de médiation*. Paris: PUF, 2013.

GRIFFIN, Tim. *Tino Sehgal. An interview, Artforum International*, vol. XLIII, n.9, maio de 2005.

LUBOW, R. "Making Art Out of an Encounter" *The New York Times*, 15 de janeiro de 2010.

MARTINS, M.M.. "O público-participante na obra de Tino Sehgal". In: *Gambiarra*, nº7, Niterói, dezembro de 2014, 41-56.

METZGER, Cyle. *Building something out of nothing (or vice versa) in Tino Sehgal This Progress*.

OLIVEIRA, E.D.. "Regimes de exibição da arte contemporânea: instalação, reapresentação e registro" In: KNAUSS, P.; MALTA, M.. *Objetos do olhar: história e arte*. São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2015.

PEARSON, M.. *Site-specific performance*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

SAAZE, Vivian van. *Installation Art and the Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013.

STEIN, D.. "Tino Sehgal", *W Magazine*, novembro de 2009; disponível em: <http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/>; acesso: maio de 2016.

ULEMAN, J.. "Sehgal", *Art Review*, nº 60, 2012, p.84-87.

VAN DEN BRAND, Jessica. *Tino Sehgal. Art as imaterial commodity*. Saarbrücken, LAP LAMBERT Academic Publishing, 2015.