

<b>REVISTA</b> <b>ARTA</b>	#20-21 2016 Anul VI
arte vizuale   fondată în 1954	 Uniunea Artiștilor Plastici din România

CONCEPTUALISMUL  
ÎN ESTUL ȘI  
CENTRUL EUROPEI  
CONCEPTUALISM  
IN EASTERN AND  
CENTRAL EUROPE



a abandona

a abate

a abdica

a aboli

a abona

a aborda

a abrevia

a abroga

a abrutiza

a absolutiza

a absolvi

a absorbi

a aburi

a abuza

a acapara

CONCEPTUALISMUL  
ÎN ESTUL ȘI CENTRUL EUROPEI

CONCEPTUALISM IN EASTERN  
AND CENTRAL EUROPE

a accelera

a accentua

a accepta

a accidenta

a achita

a aclama

a aconta

a acoperi

a acorda

a acostă

a acredita

a acri

a activa

a actualiza

a acțiune

a acuza

a adapta

a adăpa

a adăposti

a adăuga

# Note despre subvertirea, revizuirea și solidificarea concomitentă a unui canon al artei alternative

■ Text  
CRISTIAN NAE

*La ce poate servi astăzi revizuirea artei conceptuale, într-un dosar tematic publicat în România, la mai bine de cincisprezece ani de când problematicile moștenirii și configurației sale globale au fost deja dezbătute pe scară largă? De ce tocmai arta conceptuală – mai precis, conceptualismul? Și de ce (din nou) acest decupaj geografic regional, într-o perioadă istorică în care blocurile politico-economice sunt pe cale să se schimbe încă o dată?*

În privința primei întrebări, intenția dosarului de față nu este aceea de a reaminti, pur și simplu, în atenția publică și de a repune, astfel, în circulație pe plan internațional artiști și proiecte artistice despre care s-a scris relativ puțin în România, și încă mai puțin în afara ei. De asemenea, el nu își propune doar să reviziteze concomitent nume devenite celebre ale artei conceptuale din Polonia, Croația, Cehia, Ungaria, Slovenia, Slovacia sau din Uniunea Sovietică, așa cum s-ar putea considera la prima vedere, îndeosebi întrucât versiuni ale unora dintre textele cuprinse în dosar au mai fost publicate în diverse reviste academice, cărți de autor, volume colective sau studii monografice.

Desigur că această intenție de resincronizare tardivă nu lipsește, iar faptul că arta conceptuală din Centrul și Estul Europei a fost prea puțin analizată în România, mulți dintre artiștii deveniți deja canonici în Occident fiind puțin cunoscuți publicului de aici, reprezintă una dintre motivațiile incipiente ale acestei propuneri de cartografiere regională a conceptualismului artistic. În cadrul acestei cartografii, prezervarea unui criteriu al apartenenței naționale a artiștilor și proiectelor analizate este justificat de diferențele dintre diversele contexte culturale, economice și sociale care condiționau configurația sistemelor artistice din aceste țări, ceea ce fracturează aparenta omogenitate a acestei regiuni. Însă rațiunile mai profunde ale revizitării conceptualismului într-o manieră cartografică, ce asumă astfel unele dintre presupuneri metodologice ale geoisto-

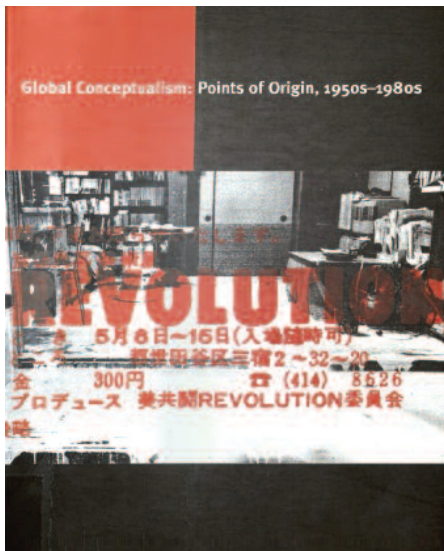
riei artei, depășesc simpla tentativă de revizionism istoric, motivată de perspectiva națională asupra istoriei artei (încă activă în mod rezidual). Nici nu se intenționează destabilizarea canonului (eurocentric sau occidentalizat al) istoriei artei globale. Mari expoziții retrospective, precum *“Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s”*, montată la Queens Museum of Art din New York în anul 1999, au introdus deja în agenda istoriei artei contemporane problema spinoasă a comparativismului geoistoric, reformulând problema sincronicității, propunând revizuirea conceptelor unidirecționale de influență și dispersie și reconceptualizând relația dintre arta neoavangardelor și contextul lor social.

Aceste problematici de ordin teoretic se regăsesc la un nivel metateoretic și în această scurtă tentativă de revizuire critică a locurilor comune, care își asumă, așadar, nu doar o dimensiune recuperatoare, ci și una prospectivă. Deși cea din urmă afirmație poate părea paradoxală, modul în care înțelegem trecutul relevă aspecte semnificative ale cadrelor în care prezentul își generează identitatea de sine, instanțindu-le petele sale oarbe, omisiunile sale voluntare sau involuntare și discursurile dominante, care însoțesc istoria recentă a artei. Iar în această privință, conceptualismul joacă un rol decisiv, fiind, în opinia lui Terry Smith, „cea mai radicală, avangardistă, inovativă și aparent influentă artă a vremii sale și și-a păstrat o bună parte din acea aură până astăzi” (v. *“Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art”*, în *„e-flux journal”*, vol. 29, no. 11, 2011).

Consider, așadar, că o asemenea revizuire este simptomatică pentru moștenirea acestor practici astăzi, devenită aproape ubicuă (într-un anume sens, toată arta contemporană este „postconceptuală”), precum și pentru modul în care specificitățile socio-politice ale acestei regiuni și relația lor cu o parte din neoavangarda artistică pot fi din nou puse în discuție printr-o comparativă la nivel global sau, cel puțin, pentru moment, pe tradiționala axă Est-Vest.

Proiectul expozițional nord-american (un reper în istoria recentă a expozițiilor de artă) a evidențiat, pe de o parte, caracterul limitativ al canonului occidental, iar pe de altă parte, dificultățile inerente unei încercări de conectare și clasificare coerentă a unor practici artistice ce au avut loc aproape simultan în diferite regiuni geografice îndepărtate, ale căror conexiuni nu erau (încă) realizate. În tendința sa recuperativă, expoziția a introdus o serie de disjunctii, clasificări și chiar dihotomii întemeiate pe contextul politic și social în care arta conceptuală s-a manifestat încă de la sfârșitul deceniului șase, alăturând spre exemplu arta din fostul bloc Estic și a Uniunii Sovietice cu cea provenind din America Latină, Coreea de Sud și China / Taiwan / Hong Kong. Aceasta a fost caracterizată de organizatorii expoziției, Luis Camnitzer, Jane Farver și Rachel Weiss drept „existențială”, o mărturie a luptei pentru autonomie și libertate individuală și colectivă, purtată cu armele limbajului și comunicării deopotrivă vizuale, gestuale și textuale, de artiștii din aceste regiuni, spre deosebire de subversivitatea față de sistemul artistic în general și de piața de artă în particular, manifestată de artiștii conceptuali provenind din regiuni geografice în care capitalismul avansat oferea o anumită stabilitate.

Fără a împărtăși întru totul această dihotomie, revizuirea sa în context regional, propusă și în structura acestui dosar, este motivată de necesitatea revizitării unei perioade din istoria artei românești (anii



*Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s*, coperta catalogului, Queens Museum of Art, New York, 1999. Courtesy of the author

'60-'80), în care, în primul rând, arta conceptuală nu a fost desemnată, clasificată ca atare și în privința căreia sunt puține exemple în care artiștii s-au identificat efectiv cu tendința conceptualistă. Deși o parte dintre artiștii pe care îi putem considera conceptuali, discutați în acest dosar, cultivă și totodată contestă marginalitatea și izolarea, manifestă o tendință subversivă față de anumite modalități dominante de reprezentare și față de anumite discursuri și practici artistice incapabile să își problematizeze principiile, metodele de cercetare și limbajul utilizat, ei se înscriu cu dificultate în canonul deja constituit al artei conceptuale americane.

Sunt însă și excepții în această privință (precum benzile lui Șerban Epure sau unele lucrări ale lui Iulian Mereuță discutate aici, la care se pot adăuga și altele), care se datorează însă mai curând similitudinii formale generate de gândirea conceptuală, care a propus echivalarea notației textuale (a proiectului) cu opera de artă, generând astfel un nou limbaj abstract, aparent universal. Plasarea artei românești într-un context mai larg nu are însă rolul de a legitima și reinstituționaliza practica unor artiști marginalizați, ci de a le nuanța particularitățile.

Focalizarea acestui dosar pe regiunea centrală și est-europeană (cu o extensie în fosta Uniunea Sovietică) relevă, pe de o parte, faptul că această regiune nu a fost omogenă, generând pe plan național versiuni distincte de angajament conceptual, iar pe de altă parte, că ceea ce putem desemna astăzi drept conceptualism nu reprezintă un nou limbaj artistic, în sens restrâns (chiar dacă, pe scurt, putem afirma că el se opune în bloc formalismului),

ci mai curând o tentativă de expansiune transmedială a producției artistice, incluzând performance, elemente ale culturii (socialiste) populare, structuri compoziționale cvasiminimaliste, artă poștală, planuri arhitecturale și diverse modalități de documentare și arhivare a informației care a traversat neoavangardele în deceniile 6-8, generată de o mai largă nevoie de comunicare și conectivitate translocală.

Totodată, textele selectate sau comisionate în acest dosar nuanțează dihotomia simplistă între arta „alternativă” (în care arta conceptuală s-ar încadra în mod uzual) și cea „oficială”, precum și cea între arta angajată politic într-un sens social mai larg și cea angajată doar în critica sistemului artistic în sens restrâns.

Relevanța contextului socio-politic în proliferarea artei conceptuale în regiune se vedește atât în necesitatea de a inventa și descoperi modalități alternative de comunicare, concepere și expunere a artei, iar pe de altă parte, în subvertirea constantă a raționalității specifice discursului politic dominant, prin producerea unor deviații sau chiar o crize produse în logica gândirii și reprezentării specifice modernității.

Însă o bună parte din arta conceptuală produsă în Centrul și Estul Europei (și îndeosebi, în România), pe bună dreptate asociată contraculturii și mișcării de avangardă, se dovedește a fi fost apolitică, la fel de interesată astfel de configurarea unor zone de autonomie și gândire liberă ca cea din America de Nord sau Germania, de pildă; de asemenea, după cum reiese limpede din acest dosar, angajamentul politic explicit a avut loc la nivelul configurării unor sisteme de reprezentare și limbaje alternative, specifice contraculturilor globale din acele decenii și în consonanță cu celelalte sfere ale artei (literatura, muzica, dansul sau teatrul). Acest lucru s-a produs însă de pe poziția unei *marginalități asumate și contestate*, în raport cu care poate fi înțeleasă și strategia invizibilității asumate de multe dintre intervențiile conceptuale discutate aici, precum și tendința mai generală de critică instituțională generată de arta conceptuală a deceniului 7.

Chestionând „distribuția sensibilului”, artiștii conceptuali din această regiune

s-au angajat deseori deopotrivă în redefinirea artei în raport cu sfera socială și în problematizarea zonelor de invizibilitate produse de discursul (altfel spus, complexul artistico-politic) dominant și a strategiilor sale de excluziune și reducere la tăcere, reușind să transgreseze aceste bariere. Deși aspectul „romantic” (cu trimiteri la textele lui Boris Groys, Jorg Heiser sau Sarah Wilson) sau existențial al conceptualismului poate fi decelat în practica unor artiști diferiți precum Jiří Kovanda, Decebal Scriba sau grupul Acțiuni Colective, el nu constituie o determinare unică a artei conceptuale din această regiune, ci exprimă aceeași nevoie de comunicare interumană care a impulsionat întreg programul conceptualist pe plan internațional, cuprinzând deseori aspecte transregionale (uneori instituționalizate, oficial sau neoficial, în structuri precum Centro de Arte y Communication din Buenos Aires, Artpool din Budapesta, Artworkers Coalition din Statele Unite ale Americii).

Acest lucru ne conduce către cea de a doua întrebare anunțată la începutul acestui text. În privința terminologiei utilizate, conceptualismul nu se referă la un stil sau la un gen artistic deja cristalizat și osificat, ci mai curând la o serie de atitudini, preocupări de cercetare și practici artistice care *pot lua orice formă*, susținute, pe de o parte, de un interes acordat limbajului artistic și mecanismelor de putere în care este implicat (precum și efectelor politice pe care le generează), de o concomitentă mefiență față de autonomia prezumtivă a reprezentării vizuale, iar pe de altă parte, de un interes față de sistemul instituțional și, implicit, social în care (sau în raport cu care, adesea în afara căruia) arta este produsă.

Fără a reprezenta exclusiv o „artă a ideilor” (Wood) sau o „artă dematerializată” (Lippard), opusă densității și voluptății materiei (ce ar fi specifice mai curând picturii sau sculpturii), după cum este cel mai adesea prezentată și înțeleasă, conceptualismul se prezintă în mod proteic și polimorf: poate reprezenta o tendință de analiză a artei ca sistem semiotic (și o concomitentă înțelegere a artei ca discurs), dublat de o atitudine critică față de propriile mijloace și potențialități și însoțit uneori de o hipersensibilitate față

de aspectul proiectiv al imaginației, dar cuprinde totodată și o strategică repliere asupra formelor de comunicare, care depășesc limbajul artistic tradițional, susținut de o critică adusă formalismului. În diversele sale manifestări (politic, romantic, analitic sau neomaterialist), conceptualismul a cultivat din punct de vedere estetic deopotrivă indiferența de tip duchampian față de frumos, aspectul asept, impersonal al „operei”, susținute pe obiectivitatea prezumtivă a documentului și a arhivei, și sublimul, incalculabilul și absurdul, sugerate de propensiunea pentru testarea limitelor reprezentării.

Ce-i drept, conceptualismul privilegiază existența mentală a artei; însă o poate privi ca pe un proiect social, utopic, ca pe o structură generativă, un microsistem (închis sau deschis) sau ca pe un proces interactiv. Astfel, conceptualismul din Centrul și Estul Europei poate fi asociat atitudinii și activităților Fluxus, după cum poate fi conectat cu manifestarea performativă (cu precădere atunci când activității îi lipsește publicul imediat și este recuperată doar prin intermediul mărturiei sale fotografice, însoțită de comentarii sau de scenariul său scris), poate fi asumat drept angajament existențial manifestat prin intermediul corporalității atunci când testează limitele vizibilității sau poate exista doar ca document (arhivabil). Pe scurt, conceptualismul desemnează o tendință (*auto-critică și anti-formalistă*).

În toate aceste ocurențe, termenul se referă la o practică, mai curând decât la un produs finit, denotă o serie de operații asupra sistemelor de reprezentare și de transformări petrecute la nivelul tehnologiilor de subiectivizare mai curând decât un sistem de reprezentare autonom. Fiind capabilă de cele mai diverse materializări (datorită accentului asupra informației condensate într-o potențialitate, în detrimentul actualizării sale în obiect) și înglobând forme multiple de relaționare și comunicare interumană (precum microscenariul, epistola – în cazul artei poștale), precum și sisteme de diseminare a informației dintre cele mai diverse, precum aparatul birocratic, ștampilele și timbrele specifice sistemului poștal, arta conceptuală din regiunea central și est-europeană a chestionat deopotrivă sistemele existente de distribuție și producție culturală, habitu-

dinile receptării (cantonate într-un proces contemplativ) și expectanțele privind experiența estetică a publicului.

În acest fel, așa spune că un alt element-cheie al conceptualismului regional, revizitat în acest dosar alături de marginalitatea strategică, autonomia potențială a limbajului artistic și explorarea dialecticii vizibil/invizibil, îl constituie potențiala reconfigurare a sferei publice și a noțiunii înseși de publicitate. Pe de o parte, acest lucru se reflectă în chestionările relației dintre artă, bani și spațiul public, a posibilităților de exprimare și reprezentare a colectivității (și acțiunii colective) și a modalităților în care discursul politic gestionează circulația discursului și structurează astfel spațiul public ca spațiu al comunicării – fără a deveni astfel artă interactivă sau acțiune colectivă propriu-zisă. Pe de altă parte, ea derivă din caracterul potențial, procesual sau deseori imaginar al *proiectelor* de artă conceptuală, al căror aspect subversiv este mai curând generat de această situație în planul posibilității de a exista, exprimată de timpul verbal al viitorului perfect, mai curând decât de cel al prezentului continuu.

Multe dintre aceste proiecte au fost îndreptate nu doar împotriva fetișizării obiectului artistic (asumat îndeosebi de conceptualismul nord-american) sau a limbajului politic (ca în situația conceptualismului moscovit), ci și împotriva reducerii artei la o simplă reprezentare a unei realități date, mai curând decât la un proces generativ și comunicațional, la o serie de strategii artistice, metodologii de cercetare (a artei înseși și a potențialului său transformațional) și uneori (însă nu întotdeauna), la inventarea unor tehnici de rezistență politică și a unor tehnologii de subiectivizare alternativă. Aceste lucruri se află deopotrivă în consonanță cu aspectul material al unor lucrări conceptuale deja amintit de unii dintre autorii cuprinși în acest dosar (deseori apărând drept un comentariu asupra picturalității, iar mai recent, al mediului însuși) și cu observațiile mai generale făcute de Rosalind Krauss în deceniul 8 potrivit căreia arta contemporană a intrat, după arta conceptuală, într-o condiție „post-medială”, hibridă, inter- și trans-medială, iar câmpul său a fost redefinit prin intermediul unor opere care constau mai curând într-o serie de operații realizate asupra unor termeni culturali, decât în producerea unor reprezentări finite.

Nu în ultimul rând, din perspectiva momentului cultural și istoric în care ne aflăm, consider că interesul acestui dosar poate rezida în modul în care noi, istoricii de artă, producem efecte și testăm raporturi de putere de fiecare dată când propunem asemenea narațiuni, fie ele fragmentare și plurale, precum și în maniera în care gestionăm politicile memoriei. Pericolul constă chiar în maniera în care se poate produce revizuirea canonului global, reintroducând arta conceptuală într-o istorie paralelă, care s-a osificat la rândul său, producând astăzi figuri patriarhale ale rezistenței culturale și narațiuni dominante, deseori eroice și mitizate. În fața acestui pericol, analiza tranziției de la producția de artefacte culturale de excepție și obiecte estetice la critica socială și politică petrecută în deceniile 6-8, trecând prin analiza condiției artei, a posibilităților sale de manifestare și a eficienței sale (transformatoare) în câmpul cultural, repusă aici în discuție, poate deveni o nouă mărturie a necesității de a înțelege dacă și în ce fel atitudinea critică pe care a generat-o în mod implicit a fost resorbită și recanalizată între timp în arta contemporană. De asemenea, ne poate ajuta să înțelegem în ce fel conștiința muzeală, care deja ne apasă acum, obligându-ne să ne (re)producem constant istoria recentă, generează micronarațiuni plurale, care mai pot fi contestate încă și chestionate.

Dincolo de criteriul naționalității, prezerat pentru motivele strategice indicate mai sus, textele din acest dosar au fost organizate potrivit unor decupaje tematice. S-a urmărit relația artei conceptuale cu performativitatea, dimensiunea criticii instituționale (și inventarea unor instituții și strategii de comunicare alternativă), relația artei conceptuale cu mediile tradiționale (pictura, desenul, sculptura sau structurile generative), lupta pentru autonomia limbajului artistic în câmpul mai larg al culturii vizuale și explorarea sistemelor de semnificare, precum și dimensiunea lor uneori utopică, alteori absurdă, racordată unui angajament social subsidiar, ce a generat în mod explicit sau implicit o critică a aparatului birocratic de stat, a discursului ideologic oficial și a limbajului utilizat de clasa politică dominantă.

# Notes on the Concomitant Subversion, Revision and Solidifying of an Alternative Art Canon

Text CRISTIAN NAE

*What is the use today of revisiting conceptual art in a themed file, published in Romania, more than 15 years since the topics of its global legacy and configuration have already been widely debated? Why precisely conceptual art – conceptualism, to be more accurate? And why (again) this regional geographical cut, in a historical period when political-economic blocs are changing once more?*

As to the first question, the intention of the present file is not just to bring back to public attention and thus into international circulation artists and artistic projects that have been relatively largely ignored in Romania, and even more so outside the country. Also, it does not ambition only to concomitantly revisit names from Poland, Croatia, the Czech Republic, Hungary, Slovenia, Slovakia or the Soviet Union which have earned fame in conceptual art, as might be considered at first sight, especially as versions of some of the texts included in this file have already been published in various academic magazines, author books, collective volumes or monographs.

Of course, the intention to achieve a late re-synchronizing is not lacking, and the fact that conceptual art in Central and Eastern Europe has been too little analysed in Romania, with many already canonic artist in the West being less known to the public here, is one of the incipient motivations of this proposal at a regional mapping of artistic conceptualism. In this mapping, the preservation of a criterion of national belonging of the artists and projects under analysis is justified by the differences between the various cultural, economic and social contexts which conditioned the configuration of the artistic systems in these countries, which fractures the apparent homogeneity of this region.

However, the more profound reasons of revisiting conceptualism in a mapping manner, which thus assumes some of the methodological presuppositions of the geo-history of art, go beyond the mere attempt at a historical revisionism, motivated by the national perspective on the history of art (still residually active). Nor do we intent to destabilize the (Eurocentric or Westernized) canon of global art history. Large retrospectives, such as “Global Conceptualism: Points of Origin 1950s – 1980s”, organized at the Queens Museum of Art in New York in 1999, have already introduced in the agenda of contemporary art history the thorny issue of geo-historical comparatism, rephrasing the problem of synchronicity, proposing to revise the unidirectional concepts of influence and dispersion and reconceptualising the relationship between the art of neo-avant-gardes and its social context.



Collective Actions, *Slogan*, 1977. Moscow region, Leningradskaya railway line, Firsanovka station. January 26, 1977. Photo documentation. Courtesy of the author and Stella Art Foundation, Moscow

These theoretical issues are also reflected at a meta-theoretical level in this brief attempt at critically revisiting common places, which therefore assumes not only a recovering dimension, but also a prospective one. Although the latter assertions might seem paradoxical, our way of understanding the past highlights significant aspects of the frameworks in which the present generated its self-identity, instancing its blank spots, its voluntary or involuntary omissions and the dominant discourses which accompany the recent art history. And in this matter, conceptualism plays a decisive role, being, in Terry Smith's opinion, “the most radical, avant-garde, innovative and apparently influent art of its time and it has kept a good part of that aura until today.” (See “Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art”, in “e-flux journal”, vol. 29, no. 11, 2011).

Therefore, I think that such a revisiting is symptomatic for the legacy of these practices today, which has become almost ubiquitous (to a certain extent all contemporary art is “post-conceptual”), as well as for the way in which the socio-political specificities of this region and its relationship to part of the artistic neo-avant-garde can be discussed gain through a comparative at a global level, or at least, for the time being, on the traditional East-West axis.

The U.S. exhibition project (a landmark in the recent history of art shows) has highlighted, on the one hand, the limiting character of the Western canon, and on the other hand, the inherent difficulties of an attempt at coherently connecting and classifying artistic practices which took place almost simultaneously in different and remote geographical regions, and whose connections were not (yet) realized. In its recovering tendency, the exhibition introduced a series of disjunctions, classifications and even dichotomies, based on the political and social context in which conceptual art expresses itself as early as the end of the sixth decade, by joining, for instance, the art from the former Eastern bloc and of the Soviet Union with that coming from Latin America, South Korea and Chita / Taiwan / Hong Kong.

This was characterized by the organizers of the show, Luis Camnitzer, Jane Farver and Rachel Weiss as “existential”, a testimony to the fight for autono-

my and individual and collective freedom carried with the arms of the language and communication which are at the same time visual, gestural and textual by the artists of this region, unlike the subversion with respect to the artistic system in general and to the art market in particular, shown by the conceptual artists coming from geographical regions where advanced capitalism offered a certain stability. Without totally sharing this dichotomy, its revisiting in the regional context, also proposed in the structure of this file, is motivated by the need to revisit a period in the history of Romanian art (the sixties-to the eighties), when, first of all, conceptual art was not defined and classified as such, and for which there are few examples in which the artists effectively identified with the conceptualist tendency.

Although part of the artists we can consider conceptual, discussed in this file, cultivate and at the same time contest marginality and isolation, they evince a subversive tendency to some of the dominant ways of representation and towards certain artistic discourses and practices unable to problematize the principles, methods of research and the language used, they difficultly belong to the already constituted canon of American conceptual art. However, there are also exceptions in this respect (such as the strips by Serban Epure or some works by Iulian Mereuță discussed here, to which we might also add others), which are yet due more to the formal similitude generated by conceptual thinking, which proposed to put an equal sign between the textual notation (of the project) and the work of art, thus generating a new abstract, apparently universal, language.

Placing Romanian art in a broader context does not serve to legitimize and re-institutionalize the practice of marginalized artists, but to nuance their particularities. Focusing this file on the Central and East European region (with an extension to the Soviet Union) points out on the one hand, the fact that this region was not homogeneous, generating distinct versions of conceptual commitment at a national level, and on the other hand, that what we can call conceptualism today is not a new artistic language, in a narrower sense (even though in brief, we can say that it totally opposes formalism), but

rather an attempt as a trans-media expansion of the artistic production, including performance elements of the popular (socialist) culture, quasi-minimalist composition structures, post art, architectural plans and various ways of documenting and archiving information, which permeated the neo-avant-gardes of the sixth-eighths decades, generated by a broader need to communicate and to achieve trans-local connectivity.

The texts selected or commissioned in this file nuance the simplistic dichotomy between “alternative” art (where conceptual art would usually fit) and “official” art, as well as that between politically committed art to a broader social sense and art committed only in the criticism of the artistic system in a narrow sense is manifest. The relevance of the socio-political context in the proliferation of conceptual art in the region shows both in the need to invent and discover alternative ways of communication, conceiving and exhibiting art, and, on the other hand, in the constant subversion of the specific rationality of the dominating political discourse by triggering deviations or even crises in the logic of thought and of the specific representation of modernity.

However, a large part of the conceptual art produced in Central and Eastern Europe (and especially in Romania), which has rightly been associated to the counter-culture and the Avant-garde movement, proves to have been apolitical, just as interested thus in configuring areas of autonomy and of free thought like the art in North America or Germany, for instance: also, as is clearly shown in this file, the explicit political commitment took place at the level of the configuration of new systems of representation and alternative languages, specific to the global countercultures from those decades and in harmony with the other spheres of art (literature, music, dance or theatre).

This has nevertheless happened from the position of an assumed and contested marginality, with respect to which we can also understand the strategy of invisibility assumed by many of the conceptual interventions discussed here, as well as the more general tendency of institutional criticism generated by the conceptual art of the seventh decade. Questioning “the distribution of the sensible”, the conceptual artists of this region often engaged in redefining art in relationship with the social sphere and in problematizing the areas of invisibility produced by the dominating discourse (in other words, the artistic-political complex) and its strategies of exclusion and reducing to silence, succeeding in transgressing these barriers.

Although the “romantic” aspect (with references to the texts by Boris Groys, Jorg Heiser or Sarah Wilson) or the existential one of conceptualism can be perceived in the practice of different artists, such as Jiří Kovanda, Decebal Scriba or the Collective Actions group, it does not produce a unique determination of conceptual art in this region, but rather expresses the same need for inter-human communication which fuelled the whole conceptualist program at international level, often also comprising trans-regional aspects (sometimes officially or unofficially institutionalized, in structures like Centro de Arte y Comunicación of Buenos Aires, Artpool of Budapest, Artworkers Coalition of the U.S.).

This leads us to the second question raised at the beginning of this text, Regarding the terminology used, conceptualism does not refer to a style, or to an already crystallized and ossified artistic genre, but rather to a series of attitudes, research preoccupations and artistic practices which can take any shape, on the one hand, by an interest granted to the artistic language and to the power mechanisms in which it is involved (as well as the political effects in generates) and by a concomitant distrust of the presumptive autonomy of visual representation, and on the other hand, by an interest in the institutional and, implicitly, social system in which

(or in relationship to which, often outside of which) art is produced.

Without representing exclusively “an art of ideas” (Wood), or a “dematerialized art” (Lippard), opposed to the density and voluptuousness of matter (which would be rather specific of painting or sculpture), as it is most often represented and understood, conceptualism presents itself in a protean and polymorphic way: it can be a tendency of analyzing art as a semiotic system (and a concomitant understanding of art as a discourse), doubled by a critical attitude towards its own means and potentialities, and sometimes accompanied by a hypersensitivity towards the projective aspect of imagination, yet it also encompasses a strategic return to the forms of communication which exceed the traditional artistic language, backed by a critique of formalism. In its various expressions (political, romantic, analytical or neo-materialist), conceptualism has aesthetically cultivated both the Duchampian indifference to beauty, the aseptic, impersonal aspect of the “work,” backed by the presumptive objectivity of the document and the archive, and the sublime, incalculable and the absurd, suggested by the propensity for testing the limits of representation.

Indeed, conceptualism privileges the mental existence of art, yet, it can consider it as a utopian, social project as a generative structure, a (closed or open) micro-system or as an interactive process. The conceptualism of Central and Eastern Europe can be associated to the attitude and activities of Fluxus, just as it can be connected to the performing manifestation (mainly when the activity lacks the immediate audience and when it is only recovered through the agency of its photographic recording, accompanied by comments or by its written script); it can be assumed as an existential commitment manifested through corporality when it tests the limits of the visible or can only exist as a document which can be archived. In a nutshell, conceptualism designated a ( self-critical and anti-formalistic ) tendency. In all these occurrences, the term refers to a practice, rather than to a finite product, it denotes a series of operations on the systems of representation and of transformations at the level of the technologies of subjectivizing, rather than as an autonomous system of representation.

Being capable of the most various materializations (due to the accent on information condensed in a potentiality to the detriment of its actualizing in an object), and encapsulating multiple forms of inter-human networking and communication (such as the micro-script, the epistle – the case of mail art), as well as systems of dissemination of information of the most various kinds – such as the bureaucratic system, the stamps and specific stamps for the postal system, the conceptual art from the Central and East European area has both questioned the existing systems of cultural distribution and production, the habits of reception (stuck in a contemplating process) and the expectations regarding the aesthetic experience of the public.

As such, I would say that another key element of regional conceptualism, revisited in this file, together with strategic marginality, the potential autonomy of the artistic language and the exploration of the visible/invisible dialectics, is given by the potential reconfiguration of the public sphere and of the notion of publicity itself. On the one hand, this reflects in the questionings of the relationship between art, money and the public space, of the possibilities of expressing and representing the collective (and the collective action) and of the ways in which the political discourse manages the circulation of the discourse and thus structures the public space as a space of communication – without thus becoming an inter-active art or collective action proper.

On the other hand, it derives from the potential, process-like, or often imaginary character of the projects of conceptual art, whose subversive aspect is rather generated by this situation in the plane of

the possibility of existing, expressed by the future perfect verbal time, rather than by the present continuous. Many of these projects were aimed against not only the fetishization of the artistic object (assumed especially by the North American conceptualism), or of the political language (as in the situation of the Moscow conceptualism), but also against the reduction of art to a mere representation of a given reality, rather than a generating and communication process, to a series of artistic strategies, research methodologies (of art itself and of its transformational potential) and sometimes (but not always) to inventing techniques of political resistance or technologies of alternative subjectivization.

These things are equally consonant with the material aspect of conceptual works already reminded by some of the authors included in this file (often appearing as a comment on the pictoriality and more recently, on the medium itself), and with the more general observations made by Rosalind Krauss during the eighties, according to whom contemporary art has entered, after conceptual art, a “post-medial,” hybrid, inter- and trans-medial condition, and its field has been redefined through the intermediary of works which consisted more often than not, in a series of operations made on certain cultural terms, rather than in the production of finite representations.

Last but not least, from the perspective of the present cultural and historic moment, I think that the interest of this file might derive from the way in which we, art historians, produce effects and put to the test relationships of power every time we propose such narratives, be they fragmentary and plural, as well as in the way in which we manage the policies of memory. The danger lies in the very way in which we might produce the revision of the global canon, reintroducing conceptual art in a parallel history, which has become ossified in its turn, and by producing today patriarchal figures of the cultural resistance and of the dominating, often heroic and mythifying, narrative.

In the face of this peril, the analysis of the transition from the production of exceptional cultural artifacts and of aesthetic objects to the social and political criticism of the sixties to the eighties, passing through the analysis of the condition of art, of its possibilities of manifestation and of its ) transforming efficiency in the cultural field, which is put back into discussion here, can become a new testimony to the need to understand whether and in what way the critical attitude which conceptualism has implicitly generated has been meanwhile absorbed and re-channeled in contemporary art. Also, it might help us understand the extent to which the museum consciousness which already weighs heavy upon us now, compelling us to constantly (re)produce our recent history, generates plural micro-narratives which can be still contested and questioned.

Beyond the nationality criterion, preserved for the strategic reasons indicated above, the texts in this file have been organized according to thematic groupings. We have followed the relationship between performance character, the dimension of institutional criticism (and the invention of institutions and strategies of alternative communication), the relationship of conceptual art with the traditional media (painting, drawing, sculpture or the generative structures), the fight for the autonomy of the artistic language in the wider field of visual culture and the exploration of the signifying systems, as well as its sometimes utopian, other times absurd, dimension, attached to a subsidiary social commitment, which has explicitly or implicitly generated a criticism of the state bureaucratic apparatus, of the official ideological discourse and of the language used by the dominating political class.

# Conceptualismul hibrid în arta românească

■ Text

ALEXANDRA TITU

O formulare sintetică a lui Sol LeWitt din 1968<sup>1</sup>, semnaleză independența ideii ca „operă de artă” față de materializarea ei. Artistul american prezintă esența uneia dintre cele mai restrictive direcții ale artei contemporane, ce debutează în contextul reevaluărilor moștenirii dilematice a deja post-avangardei și neoavangardei, arta conceptuală. Această direcție dezvoltă din nou semnificațiile puse în joc de avangarda istorică, de provocările duchampiene.

„Antiarta”, „Anarta” propun ca proiect desolidarizarea de toate reperatele definatorii ale actului artistic producător de semnificație (plăcere senzorială, implicare afectivă, expresivitate, anvergură conotativă). Dincolo de aceste exigențe, Duchamp păstrează însă o relație directă cu autoritatea realității, prin tehnica ready-made, prin preluarea brută de elemente de context de civilizație deja elaborate.



Horia Bernea, *Obiect intens colorat*, 1969, 130 x 80 cm. Colecția MNAC. Foto: Gabriela Pană



Pe cât de tranșantă ca precizare a rupturii de investiția și tehnicile de limbaj, dezvoltate de-a lungul istoriei artei europene, sunt teoria și practicile frecventării realității formulate de Duchamp, pe atât de ambigue sunt limitele dintre rezultatul produs – obiect sau antiobiect, anobiect, anti- sau anartă și câmpul realității „apropiate” înseși. Această ambiguitate este intenționată, nediferențierea faptului de artă față de faptul obscur, fără semnificație culturală, fiind unul dintre scopurile derivate din programul fracturării dintre sistemele semiologice și nucleul sensului mediat de jocul semnificațiilor. Pe fondul acestei permeabilizări a granițelor dintre fenomenul omologat drept artă și realitatea de mult absorbită civilizației și sustrasă naturalității, curente ce debutează în a doua jumătate a deceniului 7, renegociind chiar condiția realității la limita și în limitele artei și, cel mai acut, condiția termenului din ce în ce mai problematizat, subminat și extrateritorializat de „artă”, se grupează pe două coordonate radical opozitive, dar inevitabil convergente și reciproc integrative. La fel de ferm teoretizate se impun direcția puristă, reductibilă la enunțul ideatic, cât și cea ancorată până la nediferențiere în concretul obiectual, contextual, evenimential. În ambele situații, discursul se impune ca atitudine, preluând tropismul pentru ideologic al avangardelor. În ambele situații, demersul reprezentării, ca și strategiile ei tradiționale sunt abandonate. În 1971, în textele dedicate conceptualismului în catalogul Bienalei Tineretului de la Paris, atât Alfred Pacquement<sup>2</sup>, cât și Catherine Millet<sup>3</sup> sintetizează diversitatea modalităților de raportare a realității la condiția unei artisticități imprecise și retoric ambigue ca integrate, unui câmp teoretic și definindu-se în limitele acestuia. În cadrul acestei bienale, artistul român Horia Bernea este distins cu premiul pentru artă conceptuală „François Sthali”. El participase cu unul dintre jur-

nalele sale cuprinzând notații, reflexii, meditații și desene, obiect-proiect mai complex, dar mai puțin elaborat ca operă de artă.

În punctul disponibilității spre materializare se conturează distanța față de conceptualismul consecvent, în refuzul transpunerii într-o imagine cu condiția tradițională de operă artistică, act esențial diferit de convența cu un concret decupat și apropiat din realitate, fără a fi transpus metaforic. Anii '70 sunt pentru Bernea perioada unei disponibilități maxime, când experimentează citarea elementelor textuale din mediul industrial, în ciclul *Grafice de producție*, a unor exerciții cromatice libere și a unor obiecte ludic conceptuale – *Haltera pentru umăr*, *Zmee* (care mai târziu, în alt context creativ, devin Prapori). Dar, simultan cu exercițiile obiectuale, inaugurează ciclul Deal, la rândul său cu un puternic fond conceptual, care gestionează serialitatea și regimul comparatist la nivelul modurilor de figurare, al mediumului, dar și opțiunea stilistică asupra genului, toate aparțin celei mai tradiționale condiții a reprezentării picturale. Schițe și caiete de notații, experimente fotografice, texte, note de idei și comentarii teoretice mențin relația artistului cu conceptualismul, dar ciclurile de pictură nu negociază condiția complex metaforică și mimetică.

O nouă raportare la peisaj, cum o propune Bernea, ca reflecție asupra percepției și, mai târziu, ca deschidere metafizică, recuperarea complexității experienței existențiale, filtrate conceptual, cum le practică Paul Neagu, explorarea tradițiilor rurale și ale avangardei istorice prin grila neoavangardelor, practicată de Mihai Olos, George Apostu, Ion Bitzan, Ilie Pavel, Ana Lupaș, Mircea Spătaru, aderența grupului timișorean 1.1.1., devenit Sigma, la neoconstructivism și la practicile land artei și ale artei performative sau la expresionismul abstract, prin Romul Nuțiu, produc, pe suportul conceptualist, o re-

conversie ideologică la nivelul artei, într-o simbioză latent conflictuală cu versiunile conformiste sau neutre ideologic.

Prezent la aceeași ediție (1971) a Bienalei pariziene, dominată de conceptualism (cu proiectul performativ axat pe comunicare prin text și dialog cu publicul, Ploi orizontale), Paul Neagu este un caz concludent pentru raportul flexibil dintre artiștii români, foarte atenți la aspectul teoretic al traseelor de evoluție ale artei momentului, și condiția fundamental metaforică a artei prezervate de tradiția europeană până la revoluția primei avangarde.

Creația sa se derulează pe mai multe coordonate, de la ciclul de desene *Antropocosmos*, finalizate printr-un obiect efemer, la seria performativă de relaționare senzorială cu lumea concretă, tactilă, ingestivă (*Blind bite*, *Cake man*), kinetică (seria *Jump*). Deja aceste exerciții performative se referă la soluții și situații ale istoriei recente, prelungite în prezentul complezent al anilor '70, ca arta manjabilă și gestualismul, care nu mai generează în cazul său o pictură-acțiune, ci un discurs spațial, o tridimensionalitate fulgurantă, o sculptură / arhitectură acțiune.

În această perioadă fecundă pentru arta românească, ce își regăsea vocația europeană, Mihai Olos aplica un program conceptualist foarte liber resurselor patrimoniale ale artei populare / folclorului și realității sociale a timpului. Într-o primă etapă, prelucrează în cheie neoconstructivistă elementul decorativ cu funcție apotropaic-ludică a fusului cu zdrăngăne, într-o serie de picturi, desene, proiecte urbanistice și obiecte sculpturale. O astfel de sculptură devine subiectul ciclului performativ *O statuie umblă prin Europa*. Acțiunile Anei Lupaș din aceeași perioadă, dar și mai recente, interferând cu lucrările de tapiserie, la rândul lor experimentale în majoritate, au același statut complex de dominantă conceptuală, dar fără a renunța, în majoritatea situațiilor la obiect, fie că este vorba de cununile vege-



Ion Bitzan, *Harta continentelor*, 1996-1997, tehnică mixtă pe hârtie, 197 x 338 cm. Colecția MNAC. Foto: Gabriela Pană

tale legate de sărbătorile solstițiale agrare, fie de pânzele *Instalațiilor umede*, repetate în momente diferite.

Unul dintre cazurile cele mai complexe ale deceniilor 7-8 este Ștefan Bertalan, care traversează etapa neoconstructivistă cu grupul 1.1.1., pentru a deveni teoreticianul grupului SIGMA, cu amplul său program care combină acțiunile de land art, explorările corporalității obiectualizate, contextul cotidian urban și posibilitățile mediumurilor analogice, fotografia și filmul experimental, procedee specifice direcției nonmetaforic realiste ale binarului curent. Grupul SIGMA, în ansamblul său, pune în practică programele conceptualiste. Dintre acțiunile realizate de Bertalan, reținem două, cele mai concludente pentru relația cu universul material, în sensul transformării „obiectelor” vii, plantelor-partener în opere de artă. Aceste „acțiuni de observație” sunt cele legate de conviețuirea-studiu cu două plante, o floarea soarelui și o conopidă, cărora le urmărește procesul vegetativ și dispariția /

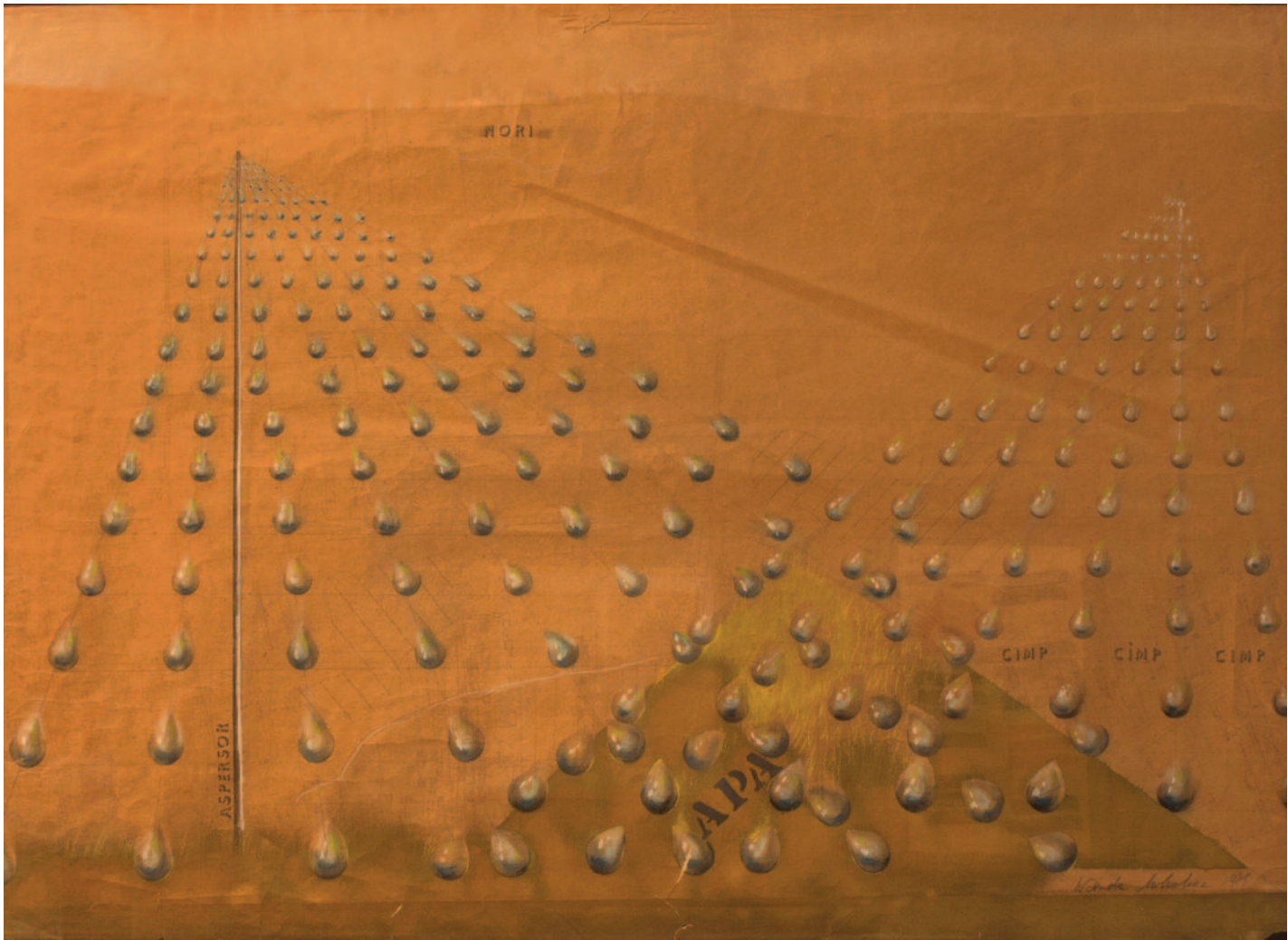
descompunerea treptată, întocmind hărțile, diagramele acestor procese pe care le reprezintă în desen și fotografie.

Dincolo de interesul experimental, aceste narații vizuale sunt expresia unei participări subiective de un lirism profund și de o subtilă condiție metaforică. Studiul dedicat cartofului atinge un dramatic nivel metafizic.

Un filon conceptualist este prezent și în extrem de complexa creație a lui Ion Bitzan, care parcurge și, mai ales, interpretează posibilitățile realismului mai nuanțat și refuzând cu subtilitate sau direct aspirația simbolică sau doar paradigmatică a acestei direcții prea compromise ideologic pentru a deveni o plauzibilă ideologie estetică, obiectualismul neoavangardist, și exploatează la fel de interogativ, de ludic și de nedogmatic conceptualismul, care îl conduce la ampla creație legată de universul caligrafiei nontextuale, textului, cărții, hârtiilor, bibliotecii. Cele două regimuri de tratare a textului (desen sau scriitură) contrapun igno-

rarea și importanța acordată scrierii ca instrument de inventariere / transcriere a realității.

Una dintre cele mai spectaculoase atitudini conceptualist-ludice și protestatara aparține lui Andrei Cădere, afirmat după emigrarea la Paris prin acțiuni-frondă, care combină producerea de obiecte minimaliste și expunerea lor frauduloasă la vernisarea unor expoziții. El atinge apogeul jocului provocator cu principiile participării la proiecte și în galerii, ale relațiilor dintre artist și rigorile societății de consum (așa cum înaintea emigrării se raportase la societatea totalitaristă), când răspunde parodic invitației de a participa la Documenta Kassel în 1977. În această etapă, conceptualismul se integrează firesc ca program al unei libertăți față de dogmatismele programatice, ceea ce generează accentuarea artisticității obiectului produs contrar exigențelor acestei direcții binare, spiritul ludic și conviețuirea noilor principii cu experiența creativă tradițională.



Wanda Mihuleac, *Proiect pentru ploaie artificială*, 70 x 100 cm. Colecția MNAC. Foto: Gabriela Pană

Cu aceeași libertate susținută de suportul teoretic responsabil pentru creații complexe, se configurează aportul generației imediat emergente a Getei Brătescu, a Wande Mihuleac, a lui Ion Grigorescu. Aportul acestei generații, căreia trebuie să îi includem ca pe purtătorul de cuvânt și teoreticianul conceptualismului, pe criticul de artă Mihai Drișcu, se impune printr-o coerență de program susținută de prestații diferite, de la respectarea riguroasă a normelor conceptualismului, în cazul Wande Mihuleac, a cărei relație cu fragmentele de realitate sunt critic apropiate, atât în cazul elementelor de natură în discursul ecologist, cât și al imaginilor corpului uman străin sau propriu, de text sau imagine reintegrate unui nou context ce le vectorizează mesajul, îl comentează, la interesul acut pentru realitate, surprinsă de obiectivul fotografic și mixată, interpretată sau substituită de un lapidar comentariu imagistic / textual la Ioan Grigorescu, preocupat de degajarea

sensului mitic al factologiei cotidiene, și la autoexplorarea propriului subiect, de la portret expus, machiat, acoperit, identificat cu spațiul, devenit, la rândul său, un autoportret, în cazul Getei Brătescu. Fie că practică tehnici performative, al căror conținut referențial este dens cultural, fie că produc imagine pe suporturi specifice fiecăruia dintre ei, fie că apelează direct sau prin intermediari la, pe-atunci, noile media, prestația lor are acel caracter hibrid, nuanțat și legat de obiecte elaborate tipic pentru arta românească.

În 1981, expoziția *Scrierea* confirmă atracția pe care conceptualismul în relația cu textul și, mai ales, cu scriitura o exercită asupra artiștilor români, atracție pe care trebuie să o înțelegem dincolo de o obsesivă raportare la ideologia dominantă. Mai devreme sau mai târziu, în creația lor, artiștii conceptualismului românesc devin interesați de textualism, de scriere, fie că este, ca în cazul lui Bitzan și al Doinei Simionescu, o pseudo-

scriere, fie că este vehiculul unor mesaje complexe, de la gravitatea filozofic-poetică a textelor integrate compozițiilor (desene, pictură, instalație) lui Alexandru Chira, tapiseriilor și cărților-obiect ale Șerbanei Drăgoescu, ale cărei relații cu conceptualismul de graniță sunt mult mai complexe, legate de soluții scenografice, instalație și ambient, jocurilor ironic-poetice ale lui Nicolae Onușan sau explorării / exploatarei argourilor marginale ale lui Romelo Pervolovici sau Gheorghe Rasovszky. Textul devine în două etape important pentru Marilena Preda Sânc, mai întâi când realizează seria cărților-obiect și, recent, în compozițiile dedicate textelor mobilizatoare ale politicilor feministe, ecologiste și culturale.

Revenind la un parcurs relativ cronologic, odată cu „generația '80”, pentru a prelua o definiție din limbajul criticii literare, conceptualismul intră într-o fază târzie, încă autoritară, cu programul său teoretic care legitimează o pluralitate de soluții și

surse referențiale, între care chiar creațiile din arealul său de început. Traseul său deja dispersiv și, în același timp, integrator, disponibil oricărui angajament, intersectează tematologia politică și socială, care se impune ca o urgență, ocupând în deceniul următor prim-planul, suprapus, metisat cu alte curente diferite ca program, dar coerente ca intenționalitate – cel mai reprezentativ fiind realismul, hibridare deja întâlnită la Ion Grigorescu. Deși preocupat chiar în anii '90 de experimentul asupra suprafeței pictate, Ioan Augustin Pop recuperează, în anii următori, conceptualismul și realismul. Într-o suită de cicluri acut critice, de un retorism simbolic / metaforic, atacă declinul economic și social. Teodor Graur, cu abordările sale ironice, ce se referă aluziv la situații ca tentativele de evadare din spațiul autohton închis și apoi la obiectele și semnele simbolice ale socialismului, ale mitizării autohtoniei, interferente cu seriile de performance-uri cu țintă socială și cu recentul design ironic. Binaritatea preocupărilor pentru traseele conceptualist sociale și pictura tradițională amprentează creația Marilenei Preda Sânc, cu primele semnale de feminism autoreferențial, dezvoltându-și potențialul politic-social în obiecte și videoclipuri, alături de pictură expresionist abstractă.

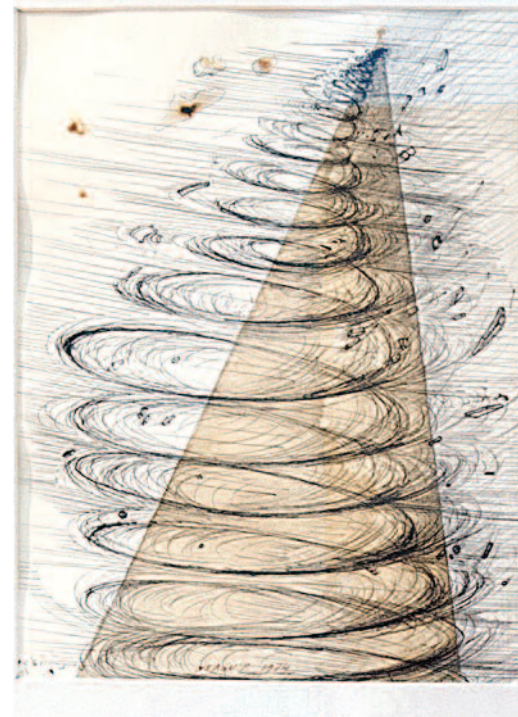
Hibridările conceptualismului cu forme de comportament artistic tradiționale răspund eclecticismului stilistic și mediatic al epocii, sub presiunea recuperării unor ratate înscrieri în prezentul istoric european. Dan Perjovschi, din aceeași generație, denunță impuritatea opțiunii conceptualiste, persistența dependenței de prezența și consistența obiectului cu prestanță nu doar materială, ci și artistică. Aportul unor artiști ce vin imediat din urmă, prezenți la finele deceniului 9 – Călin Dan, activ mai ales prin aportul de critic lider de opinie, Iosif Király, Dan Mihălțianu (reuniți la începutul deceniului 10 ca grupul subReal) sau Nicolae Onucsan, care abordează tematicile grave cu o ironie provocată de conformisme, inerții interpretative, automatisme, susțin acest program de reasumare a unui conceptualism deja asumat la timpul emer-

genței sale, dar care, odată cu bătălia pentru integrarea instrumentalistă a videoartei și pentru mediurile ambiental-performative, impun acest proiect recuperator ca pe o ideologie legitimatoare. Programe retrospective sau actuale, persistența tendințelor prospective, intervenții în contextul spațial semnificativ social și revizuirea / revizitarea tipologiilor de realism definesc, în aceeași măsură, prestația artiștilor acestor generații compactate de accelerația timpului istoric – radical contemporan și obsedat de apartenența la o contemporaneitate din ce în ce mai restrictivă.

Debutul unuia dintre cei mai ingenioși, imaginativi și degajați ca atitudine și opțiune mediatică, dintre tinerii artiști, Mircea Cantor, este legat de fotografie, evoluând spre instalația ambient-acțiune, cu fond conceptual grav, deseori în cheie ludică, cu teme provocatoare, în unele cazuri citând, în perspectiva postproducției, teme clasice ale postmodernismului.

Matei Bejenaru debutează solicitat de la început de destinul clasei muncitoare în disoluție, a emigranților și riscurilor dramatice sau banale ale existenței lor precare, dar și de exercițiul în arealul textului ca discurs citat, ca apropiere a discursurilor de factură Kosuth, pentru a atinge comentariul analitic al unei realități naturale, lectură vizual și conceptual poetic, asociind fotografia, filmul și poezia. De la *Afumătoarele* anilor '90, la filmele de atitudine ca *Maersi Dubai* și reabilitarea artistică a unui fost cartier muncitoresc, de la investigările cuvântului sonor la lirismul poeziei vizuale, traseul său este foarte coerent, legat fără rigiditate de predicția conceptualistă. Pe același teren al explorării cuvântului, dar ca experiență a confruntării aleatorului / hazardului cu ordinea inevitabilă, evoluează Marius Jurca, operând la confluența dintre grafica manuală și dinamismul spațiului cvadridimensional digital.

Pe acest fond, conceptualist tardiv, deschis pluralității moștenirilor recente și referințelor aleatorii din depozitul culturii universale, în contextul unor oscilații de la conformismul față de noile ideologii care traversează și bântuie universul



Paul Neagu, *Gradually Going Tornado*, 1977, tuș și acuarelă pe hârtie, 29,5 x 22,5 cm. Colecția MNAC. Foto: Gabriela Pană

politic global, la suspiciunea față de noile tendințe de dogmatizare ale ideologiilor ce subîntind conflictele majore ale actualității și refugiul în confruntarea liberă față de vechile totalitarisme, artiștii generațiilor lansate în ultimul deceniu, ca și artiștii care au traversat o mai lungă sau mai scurtă etapă a trecutului recent își asumă atitudini polemice, răspund unor provocări curatoriale sau pur estetice, sociale, tehnologice, fără restricții și fidelități care sunt, în general, ale unei direcții sau ale unui curent nou.

Remarcabile prin capacitatea de selecție a mediumului și versiunii stilistice adecvate tematicilor care îi provoacă, sau familiare autorului, proiectele sau lucrările lui Sorin Oncu, Cosmin Hăiaș, Mitoș Micleșanu, Elena Copuzeanu legitimează câțiva dintre artiștii care practică această formă hibridă, deschisă ideologiilor estetice și extraestetice ale acestei contemporaneități mai curând hermeneutice, reflexive și îndatorate inovației secolului XX.

1. Publicată în „Paragraphs on Conceptual Art”, în „Artforum”, vol. 5, aprilie 1967.
2. V. *Art conceptuel: Pratique et théorie*, Septième Biennale de Paris, 1971, Paris, pp. 32-37.
3. V. „Utilisation du langage dans l'art conceptuel”, op. cit., pp. 37-43.

# Hybrid Conceptualism in Romanian Art

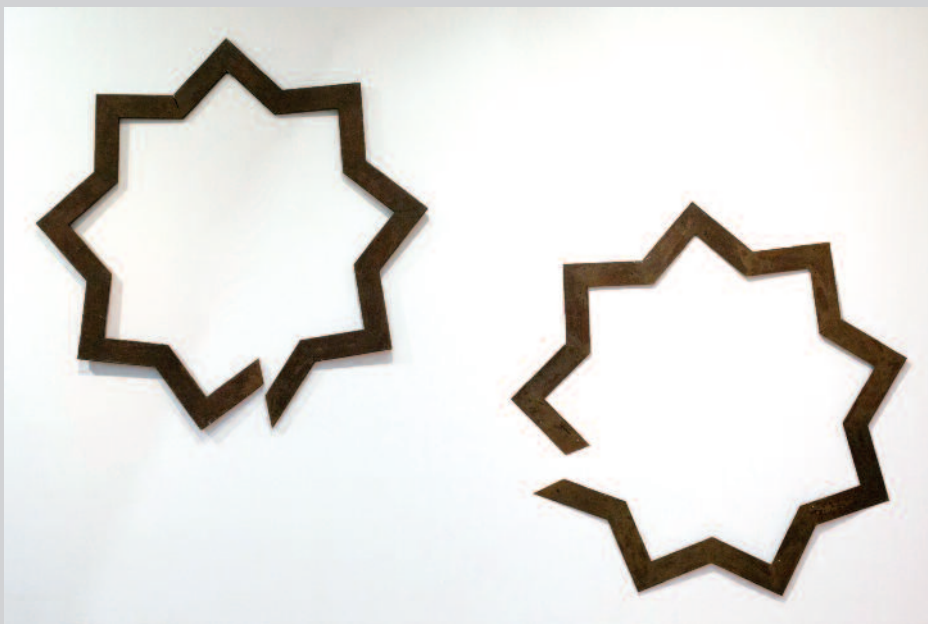
Text ALEXANDRA TITU

A synthetic expression by Sol LeWitt dating from 1968<sup>1</sup>, points out the independence of thought as a “work of art,” as opposed to its materialization. The American artist exhibits the essence of one of the most restrictive directions of contemporary art, which has its debut against the background of the re-assessment of the dilemmatic legacy of what already is post-avant-garde and neo-avant-garde, namely conceptual art. This direction develops once again the meanings put forward by the historical avant-garde, by Duchamp’s provocations. “Anti-art”, “Anart” propose a departure from all the defining landmarks of the meaning-producing artistic act (sensory pleasure, emotional involvement, expressiveness, connotative scope. Beyond these exigencies, Duchamp however preserves a direct relationship with the authority of reality, via the ready-made technique, by an unprocessed take-over of already developed contextual civilization elements.

As radical – in terms of underlying the break-away from the investment and language techniques – the theories and practices of visiting the reality described by Duchamp appear to be, as ambiguous are the limits between the output – object or anti-object, anobject, anti or anart and the field of the „appropriated” reality itself. This ambiguity is intentional and a non-differentiation of the art fact from the obscure fact, devoid of cultural significance, and it is one of the derived aims in the fracturing program between the semiological systems and the core of the meaning mediated by the game of significations.

Against the background of this permeation of the border lines between the phenomenon sanctioned as art and the long-absorbed-into-civilization as well as extracted-from-nature reality, the currents that emerge in the second half of the seventh decade, while re-negotiating the very condition of reality at the boundary and within the boundaries of art, and most acutely, the condition of the more and more problematized, undermined and extra-territorialized concept of “art”, group themselves along two different and radically opposable but inevitably convergent and mutually integrative coordinates. As firmly theorized should be the purist direction, reducible to the ideatic statement, and the direction anchored up until non-differentiation in the objectual, contextual, eventual concrete sphere. In both situations, the discourse imposes itself as an attitude, while taking over the tropism for ideology of avant-gardes. In both situations, the approach of representation and its traditional strategies are abandoned.

Back in 1971, in the texts devoted to conceptualism in the catalogue of the Paris Youth Biennial, both Alfred Pacquement<sup>2</sup> and Catherine Millet<sup>3</sup> make a synthesis of a diversity of ways of placing reality against the condition of an undefined and rhetorically ambiguous artisticity, as integrated into a theoretical field and defining itself within its boundaries.



Paul Neagu, *Fusion I, Fusion II*, undated, steel / nedatat, oțel sudat, 183 x 183 x 11 cm. Collection MNAC. Photo: Gabriela Pană

On the occasion of that biennial, Romanian artist Horia Bernea is given the François Sthali award for conceptual art. Bernea had joined in with one of his journals containing notations, reflections, introspections and drawings, a more complex project-object but less developed as a work of art. At the point of openness towards materialization, what becomes noticeable is the distance from consistent conceptualism by a denial of the transposition into an image with the traditional condition of work of art, an act which is essentially different from the connivance with a concrete cut out from and appropriated from reality, with no metaphorical transposition. The seventies are for Bernea a period of utmost openness when he experiments the quotation of textual elements from the industrial environment, in his cycle *Production graphs*, of free chromatic exercises and conceptual ludic objects – *Weightlift for the shoulder*, *Kites* (which later become, in a different creative context, *Prapori*). But, at the same time with the objectual exercises, Bernea debuts his *Hillside* series, equally marked by a strong conceptual foundation., that manages the seriality of the comparatist regime at the level of the figuration modes, of the medium, but also the stylistic option on the genre as well, which belong to the most traditional condition of the pictorial representation. Various sketches, notebooks, photographic experiments, texts, thoughts and theoretical commentaries maintain the relationship of the artist with conceptualism, but the painting cycles do not negotiate the complex metaphorical and mimetic condition.

A new referencing to the landscape, as proposed by Bernea, as a reflection on perception and, later on, as a metaphysical aperture, the recovery of the complexity of the conceptually filtered existential experience, as exercised by Paul Neagu, the exploration of the rural traditions and historical avant-garde through the grid of neo-avant-gardes, as exercised by Mihai Olos, George Apostu, Ion Bitzan, Ilie Pavel, Ana Lupas, Mircea Spataru, the adherence of the Timisoara group 1.1.1, re-named Sigma, to neo-constructivism and land and performance art practices, or to abstract expressionism through Romul Nutiu, generate, on a conceptualistic support, an ideological reconversion of art in a symbiosis which is latently clashing with the conformist or ideologically neutral versions.

Attending the same edition (1971) of the Paris Biennial, dominated by conceptualism (with a

performative project focusing on communication via text and dialogue with the audience, *Horizontal Rainfall*), Paul Neagu is a self-evident case of flexible relation between the Romanian artists who are very keen about the theoretical aspect of the lines of development of current art, and the fundamentally metaphorical condition of art as preserved by the European tradition up until the revolution of the first avant-garde. His creation runs along several coordinates, from the series of drawings titled *Antropocosmos*, completed by an ephemeral object, to the performative series that establishes a sensory relation with the concrete world – whether tactile, ingestive (*Blind bite*, *Cake man*), or kinetic (the *Jump* series). Yet, such performative exercises refer to solutions and situations of recent history, extended into the complaisant days of the '70s, as a manageable art and gestualism, which, in his case, does not generate an action-picture, but a spatial discourse, a flashing tri-dimensionality, an action-sculpture / architecture.

In those fecund days for a Romanian art that recovered its European vocation, Mihai Olos applied quite a free conceptualistic program to the heritage resources of folk art and social reality of the day. In a first stage, Olos processes in a neo-constructivist key the decor element with an apotropaic-ludic function of the jingle-spindle, in a series of paintings, drawings, urban projects and sculptural objects. Such a sculpture becomes the subject matter of the *A statue wanders about Europe* performative cycle. The actions of Ana Lupas from the same period, but also more recent ones, interfering with the tapestry works, the majority of which are experimental themselves, have the same conceptually dominant complex status, but without abandoning the object in most cases, whether vegetal garlands relating to agrarian solstice celebrations or *Wet Installations* canvases which are repeated at different points in time.

One of the most complex cases of the seventh / eighth decade is Stefan Bertalan, who crosses the neo-constructivist stage alongside the 1.1.1. Group, to grow into the theorist of the SIGMA group, with his far-reaching program that combines the land art actions, explorations of the objectualized corporeality, the everyday urban context and the possibilities of the analogical, photography and experimental film which are as many procedures specific of the realistic non-metaphorical direction of the current binary. The SIGMA Group – as a whole – puts into

practice various conceptualistic programs. Of all Birtalan's actions, the most noteworthy as to the relationship with the material universe, in the sense of transforming living "objects", partner-plants into works of art. These "observation actions" relate to the study-cohabitation with two plants, a sunflower and a cauliflower where he observes their vegetative process and their gradual disappearance / decomposition while mapping and charting such processes which he represents in his drawings and photographs. Beyond the experimental investment, such visual narratives are the expression of a subjective participation of a profound lyricism and subtle metaphorical condition. The potato study reaches a dramatic metaphysical depth.

A conceptualistic vein is also noticeable in the very complex work of Ion Bitzan who traverses but especially interprets the possibilities of a more nuanced realism while denying with subtlety or directly the symbolic or only paradigmatic aspiration of this direction which is too compromised ideologically to become a credible aesthetic ideology, neo-avant-garde objectualism and exploits conceptualism in an as interrogative, ludic and non-dogmatic manner, moving towards the far-reaching creation that relates to non-textual calligraphy, text, book, maps, library. The two manners of treating the text (drawing or writing) counter pose the ignoring and importance attached to the writing as an inventory / transcript tool for reality.

One of the most spectacular conceptualistic-ludic and protest attitudes goes to Andrei Cadere, who gained notoriety due to his rebellious actions after he immigrated to Paris. Cadere combines the production of minimalistic objects and their fraudulent display at various exhibitions. He reaches the climax of the provoking game with the principles of the participation in projects and galleries, and relationships between the artist and the norms of the consumption society (just like he had addressed the totalitarian society prior to his emigration), when he answers in paradoxically to the invitation to participate in the *Dokumenta Kassel* (in 1977). At this particular stage, conceptualism integrates itself naturally as a program of a freedom towards programmatic dogmatisms, which generates an accentuation of the artisticity of the object manufactured contrary to the exigencies of this binary direction, the ludic spirit and the cohabitation of the new principles with the traditional creative experience.

The same freedom backed by the theoretical support that accounts for complex creations is noticeable in the contribution of the immediately emerging generation of Geta Bratescu, Wanda Mihuleac, Ion Grigorescu. The contribution of that generation that should also include the spokesperson and theorist of conceptualism, art critic Mihai Driscu, asserts itself by a program coherence with different performances, from the rigorous observance of the norms of conceptualism, in the case of Wanda Mihuleac whose relationship with the snippets of reality is appropriative in a critical manner, for both the elements of nature in the ecological speech and the images of the human body, whether her own or someone else's, of a text or image that is re-integrated into a new context with the role of a vector and commentator for the message, to the keen interest in the reality immortalized by the photo camera and mixed, interpreted or substituted by a succinct imagistic/textual commentary with Ion Grigorescu who attempts to derive the mythical sense of the everyday factology, and to the self-exploration of his own subject, from an exhibited, made-over, covered portrait which identifies itself with the space that becomes a self-portrait, in the case of Geta Bratescu. Whether they employ performative techniques with a culturally thick referential content, or they produce images on supports that are specific of each of them, whether they turn, directly or through intermediaries, to the then novel media, their creation has that hybrid, nuanced nature that is linked to the objects developed typically for the Romanian art.

In 1981, the "Scrierea" exhibition confirms the attraction that conceptualism, in its relationship with the text and especially the writing, exercises on the Romanian artists, an attraction we need to understand beyond an obsessive referential to the dominant ideology. Sooner or later, in their creation, the artists of the Romanian conceptualism become interested in textualism, writing, whether it is pseudo-writing like in the case of Bitzan and Doina Simionescu, or it is the vehicle for complex messages, from the philosophical-poetic gravity of texts integrated into compositions (drawings, painting, installation) of Alexandru Chira, tapestries and object books of Serbana Dragoescu whose relations with border conceptualism are much more complex, suggesting stage setting solutions, installation and ambient, the sarcastic-poetic games of Nicolae Onucsan, or the exploration / exploitation of the marginal lexicons of Romeo Perivolovici or Gheorghe Rasovszky. The text becomes important in two stages for Marilena Preda Sanc, first when she achieves the object-book series and, recently, in the compositions devoted to the mobilizing texts of the feminist, ecological, cultural policies.

Coming back to a relatively chronological roadmap, with the "generation of the '80s" in order to take over a definition of the language of the literary critic, conceptualism enters a late stage, still holding a strong grip of its theoretical program that legitimizes a plurality of solutions and referential sources among which the very creations from its area of inception. It's already dispersive route and, at the same time integrating route, available to any commitment, intersects the political and social the matology of an urgent nature and takes the forefront in the next decade, superposed, cross-bred with other currents, different from each other in terms of program but coherent in terms of intentionality – with realism as the most representative of them, a hybridation we already see with Ion Grigorescu. Even though Ioan Augustin Pop was invested in the experiment on the painted surface even in the nineties, he recovers in the following years, conceptualism and realism. In a sequence of acutely critical cycles of a symbolical / metaphorical rethorism, he attacks the economic and social decline. Teodor Graur with his sarcastic approaches allusively touching upon situations such as the attempted escapes from a closed autochthonous space, and then upon the symbolical objects and signs of socialism, of the mythicization of the autochthonous world, interfering with the performance series with a social undertone and with the recent sarcastic design. The binarity of the preoccupations for the conceptually social routes and the traditional painting leaves its mark on the creation of Marilena Preda Sanc, with the first self-referential feminist signs, which develops its political and social potential in objects and videos, alongside abstract expressionist painting.

The hybridations of conceptualism with traditional forms of artistic behavior respond to the stylistic and mediatic eclecticism of the era, under the pressure of recovering failed adherences to the European historical present day. Dan Perjovschi, from the same generation, denounces the impurity of the conceptualistic option, the persistence of the dependence on the presence and consistency of the object that has a material as well as artistic stature. The contribution of some immediately succeeding artists who emerged at the end of the 9th decade – Calin Dan who was mainly active by his contribution as a critical opinion leader, Iosif Király, Dan Mihaltianu (known at the beginning of the 10th decade as the subReal Group), or Nicolae Onucsan who tackles grave themes with a sarcasm stemming from conformism, interpretive inertias, automatisms, sustain this program of reassuming of an already assumed conceptualism at the time of its emergence but which, with the battle for the instrumental integration of video art, and impose for the ambiental / performative media this recovering project as a legitimizing ideology. Retrospective or present-day programs, the persistent prospective tendencies, interventions in the socially significant

spatial context and the revision / revisiting of the realism typologies define to the same extent the performance of the artists of these generations compacted by the acceleration of the historical time – radically contemporary and obsessed with the allegiance to an increasingly restrictive contemporary world.

An important chapter of contemporary art that connects modernity to the present day, as an ever transforming technology, is photography, an experimental exercise in the works of the artists responsive to this route that provides consistency to the creation of the 8th decade. From the secondary, complementary or preparatory condition, photography ends up becoming the main tool of expression for the artists of the border decades of the two centuries that close the millennium and open the 3rd millennium: Iosif Király, Alexandru Patatics, ambient, action, with a grave conceptual background in ludic disguise, condensed parables or narratives that resume already classical themes of post-modernism.

The debut of one of the most ingenious, imaginative and laid-back – in terms of attitude and mediatic option – young artists, Mircea Cantor is related to photography, evolving towards the ambient-action installation, with a grave conceptual background, often in a ludic key, with thought-provoking themes, that cite in some cases, in the perspective of post-production, classical themes of post-modernism. Matei Bajenaru makes his debut under the imperative sign of the destiny of a working class in dissolution, of emigrants and dramatic or mundane risks of their precarious life, but also driven by the exercise in the area of the text as a cited discourse, similar to the Kosuth-like speeches, in order to attain the analytical commentary of a natural reality, read visually and conceptually in a poetic key, by associating photography with videos and poetry. From the *Smokehouses* of the '90s to the attitude films such as *Mersi Dubai* and the artistic restoration of a former neighborhood of the working class, and from the investigations of the sonorous word to the lyricism of visual poetry, his route is very coherent, loosely connected to the conceptualistic predication. Marius Jurca operates on the same ground of word exploration, but as an experience of the confrontation of the randomness with the inevitable order, at the meeting point between the manual graphics and the dynamism of the digital quadr-dimensional space.

Against this tardy conceptualistic background, open to the plurality of recent legacies and random references from the repository of the universal culture, and within the context of tribulations from conformism towards the new ideologies that run through and haunt the global political universe, to the suspicion towards the new ideology-dogmatizing tendencies that haunt the major conflicts of the present world and the refuge to the free confrontation as opposed to the old totalitarianism, the artists of the generations launched out over the past decade, as well as the artists who have traversed a longer or more partial stage of the recent past take up polemic attitudes while responding to curatorial or purely aesthetic, social, technological challenges, with no restrictions or loyalties that generally define a new direction or current. The projects or works of Sorin Oncu, Cosmin Haias, Mitoş Miculeuşanu, Elena Copuzeanu that stand out by the selection capacity of the medium and stylistic version matching the themes that challenge them, legitimate some of the artists who operate with this hybrid form, open to aesthetic and extra-aesthetic ideologies of this rather hermeneutical contemporary world, which is also reflexive and indebted to the 20th century.

1. Published in "Paragaphs on Conceptual Art", in „Artforum”, vol. 5, April 1967.
2. See *Art conceptuel: Pratique et théorie*, Septième Biennale de Paris, 1971, Paris, pp. 32-37.
3. See "Utilisation du langage dans l'art conceptuel", *op.cit.*, pp. 37-43.

# Conceptualismul neomaterialist

■ Text

CĂTĂLIN GHEORGHE

*În perioada de expansiune a Internaționalei neoconceptualiste, nu neapărat după modelul formării unui imperiu, ci mai curând în acord cu o paradigmă a hibridizării rețelelor, s-au constituit mai multe direcții, pentru unii chiar tendințe, de generare a unor sensuri (exploratorii, ironice, spectaculare), stări (lichide, gazoase, afective), regimuri (ale partajării sensibilului, ale pieței târgurilor, licitațiilor și galeriilor de artă, ale industriilor creative), turnuri (situaționiste, instituționale, relaționale, participative, colaborative, educaționale, performative, de cercetare).*

Dacă teoriile culturale și științifice sunt încă înțelese ca moduri de a privi ansamblurile de relații (de la cele intime la cele economice) din societate și stările de lucruri (de la cele vibrante la cele obiectuale) din natură, practicile artistice și produsele lor (nu în toate cazurile materiale) procesează critic ori compoziționist interpretările acestor teorii sau le ilustrează reprezentational ori creativ, funcționând ca dispozitive de vizualizare a modurilor de a privi ale artiștilor, într-o incomensurabilă și inevitabilă fetișizare a hegemoniei axei istorie-actualitate-viitor. În acest timp, inflexibil la exterior și elastic la interior, în care, în teoriile artei, nu se mai pot subestima controversatele elaborări ale postumanismului, determinismului biologic și constructivismului social, fiind astfel puși în situația de a ne autoexplica paradoxurile noului materialism. Cu cât tindem să ne clarificăm, cu atât mai mult realizăm faptul că noul materialism nu se bazează pe o explicație condiționată de o dualitate structurală bipolară între realitatea materiei și idealitatea semnificațiilor, ci pe înțelegerea și trăirea unui transversalism inevitabil.

În aceste condiții, se poate constata cum o serie de lucrări de artă se bazează pe ansamblaje de elemente preluate din biologie, geologie, meteorologie, medicină, arhitectură ș.a., în încrucișările cărora sunt deopotrivă intercalate stări fizice corespondente noilor tehnologii și realismelor naturale. În producerea conceptu-

ală a unor astfel de lucrări de artă se face un transfer operativ de la un interes pentru solicitarea unui reprezentacionism lingvistic, la contrapunerea unei materializări care să includă variațiuni ale interpretării conceptului. În acest fel, în cazul unui conceptualism neomaterialist nu se mai pune accent pe preeminența conceptului în raport cu materializarea sa fizică, ci pe importanța materiei de a comunica concepte și situații.

Deși în istoria conceptualismului aplicarea principiului dematerializării artei corespundea interesului de a evita asocierea producției artistice cu consumul artei ca marfă, teoretizarea dialectică a „întoarcerii materialității” e justificată din perspectiva purificării sensurilor sale consumiste, printr-un discurs care încearcă să redefinească raporturile dintre materie și semnificație, în marja procesului istoric prin care s-a făcut trecerea de la turnura lingvistică la turnura neomaterialistă.

Dincolo de descrierea constituirii diferitelor altor formațiuni realist speculative, de la descrierea modului în care critica materialismului economic a dus la inventarea sistemelor prin care circulă fluxurile financiare virtuale, până la descrierea modului în care managementul strategiilor generate de interesele valorizării comerciale a produselor culturale a resuscitat studiile culturii materiale și ale artefactualității, rămân încă dominante acele descrieri ale modurilor în care

cotidianitatea lucrurilor nu ar mai fi explicată prin defetișizarea lor compulsivă, ci de înțelegerea obiectelor ca fiind implicate în practicile noastre culturale prin agenția lor inerentă. Din acest motiv, pentru conceptualismul neomaterialist importante sunt nu doar efectele prestațiilor materiei, ci și determinarea efectivității proceselor materializării din perspectiva impactului politic postumanist al agenției lucrurilor.

În ordinea exemplificării, pentru expoziția instalată la sfârșitul anului 2012 la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, intitulată „Greutăți inerte”, prezentată apoi în cartea de artist *Dead Weights* (publicată de Plan B Cluj / Berlin în conjuncție cu expoziția „*The Invisible Clerk*” de la Art Basel în 2013), Ciprian Mureșan a realizat o serie de gravuri [inspirate dintr-un fragment din proza scurtă *O personalitate luminoasă (Funcționarul invizibil)* de Ilf și Petrov], lăsate să se usuce și să se îndrepte între plăci din PFL, pe care au fost așezate sculpturi din colecția muzeului. În specularea relației dintre invizibilitate (ascundere) și materia vizibilă (grea și apă-sătoare), subzistă dependența conceptualizării în raport cu efectivitatea ideologiei materialiste.

Într-una dintre imaginile publicate în cartea sa, fotografiată în depozitul foarte aglomerat cu sculpturi al muzeului, se poate resimți modul în care fiecare piesă sculpturală stabilește o rețea irepetabilă de relații, situații și sensuri în care, dincolo de etichetarea numerică și nominală, se configurează posibilitatea unei agenții a fiecărei reprezentări care își solicită propria autonomie, propria supraviețuire ideologică a încărcăturii sale istorice. În această situație, materialismul istoric se articulează cu materialismul corporal, caz în care sculpturile ar putea fi văzute nu doar ca instrumente ale simbolizării (inclusiv în cazul în care simbolismul nu ar fi o invenție convenționalizată strict ca fiind umană, ci și în cazul în care noi am fi



preluat din lucruri calitatea lor de a se autosimboliza), ci și ca materii agențiale cu un spectru propriu de efectivitate a existenței lor.

Într-un alt registru conceptualist neomaterialist, se poate aduce în discuție și lucrarea *MDU (Mobile Darkroom Unit)*, realizată de Matei Bejenaru în 2013 pentru galeria de artă Kettle's Yard din cadrul Universității Cambridge. Concepută ca rezultat al unei cercetări artistice în cadrul unei rezidențe de „artist asociat”, lucrarea s-a constituit procesual prin construirea unui kit operațional cu echipamente recondiționate și materiale fotografice colecționate de artist încă din anii '90, prin editarea unui manual de utilizare a kitului, prin transportarea kitului cu mașina personală a artistului, conducând peste 2600 de kilometri prin Europa, de la Iași la Cambridge, prin donarea kitului către Colecția Kettle's Yard și prin desfășurarea, la Comberton Village College, a unor cursuri de instruire a studenților în utilizarea echipamentelor din acest kit, formulând instrucțiuni de la expunerea negativului până la procesarea imaginii și printarea sa pe hârtie fotografică.

Într-o cutie de lemn, asemănătoare valizei duchampiene, Matei Bejenaru a descompus un foto-măritor Krokus, fabricat în anii '80 în Polonia, și a inserat diferite ustensile necesare realizării fotografiei analogice într-o cameră obscură. Dincolo de metafora inversării sensului transferului tehnologic și de cunoaștere dinspre Europa de Est înspre lumea occidentală, se poate vorbi despre reinvestirea relevanței materiale a fotografiei realizate pe film și printate pe hârtie fotografică, despre sculpturalitatea minimal-monumentală a aparatului de mărit, despre inerența manualității manipulării tehnice a dispozitivului, despre agenția unui obiect de a determina decizii concrete ale fotografului etc.

Așadar, în pofida faptului că avem de-a face aici cu o delimitare interpretativă a câtorva aspecte ale acestor două lucrări, fără a insista asupra unei reglări a opiniei în funcție de intenționalitatea autorilor, se poate constata posibilitatea argumentării valabilității includerii în teoriile artei recente a acestei tendințe a conceptualismului neomaterialist.

Ciprian Mureșan, *Greutăți inerte / Inert Weights*, 2012, Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, imagine din expoziție / view from the exhibition. Courtesy of the author



# Neo-Materialist Conceptualism

Text CĂTĂLIN GHEORGHE

*During the expansion of the neo-conceptual International, not necessarily according to the model of empire formation, but rather to a paradigm of hybridization of networks, several directions, or even trends, emerged. These directions were meant to generate meanings (exploratory, ironic, and spectacular), regimes (of sharing the sensitive, of the fair market, auctions and art galleries, of the creative industries), and turns (situational, institutional, relational, participatory, collaborative, performative, educational, of research).*

If cultural and scientific theories are still seen as ways of looking at combinations of relationships (from intimate to economic ones) in the society and the state of affairs (from vibrant to object-oriented ones) in the environment, art practices and their products (not in all cases material) process in a critical or compositional manner the interpretations of these theories or illustrate them in a representational or creative way, functioning as devices of visualizing artists' ways of looking, in an immeasurable and inevitable fetishization of the hegemony of the history-present-future axis.

Meanwhile, inflexible on the outside and flexible on the inside, the controversial expansions of post-humanism, biological determinism and social constructivism can no longer be underestimated in art theories, thus being faced with the situation to self-explain the paradoxes of the new materialism. The more we tend to clarify it to ourselves, the more we realize that the new materialism is not based on an explanation subject to a bipolar structural duality between the reality of the material and the idealism of the significances, but on understanding and living an inevitable transversalism.

Under these circumstances, it can be noticed how a series of art works are based on ensembles of elements taken from biology, geology, meteorology, medicine, architecture and other fields, which overlap and are interspersed with physical states corresponding to new technologies and natural realisms. In the conceptual production of such art works an operative transfer takes place, from an interest in requesting a linguistic representation to a materialism which includes variations of the concept interpretation. Therefore, in the case of neo-materialist conceptualism, the preeminence of the concept against its physical materialization is no longer emphasized, but the importance of the matter in communicating concepts and situations.

Although in the history of conceptualism applying the principle of dematerialisation of art was corresponding to the interest in avoiding the association of art production with its consumption as a commodity, the dialectic theorizing of the "return of materiality" is justified in the light of purifying its consumerist meanings through a discourse that attempts to redefine the relationship between matter and meaning in the margins of the historical process by which the shift from the linguistic turn to the neo-materialist one has taken place.

Beyond describing the creation of various other



Matei Bejenaru, Krokus enlarger with lamp / aparat de mărit negative fotografice Krokus cu lampă, MDU, Mobile Darkroom Unit, project by / proiect produs de Kettle's Yard, University of Cambridge, UK, 2013. Courtesy of the author

realistic speculative formations, from the depiction of the manner in which the critique of economic materialism has led to the invention of the systems through which virtual financial flows circulate, to the description of the way in which the management of strategies generated by the interests in commercial enhancing of cultural products has resuscitated the studies of material culture and art, remain dominant those descriptions of the manners in which the mundane of things would no longer be explained by their compulsive defetishization, but by the understanding of the objects as being involved in understanding our cultural practices through their inherent agency. For this reason, for neo-materialist conceptualism, it is not only the effects of the performance of materials, but also determining the effectiveness of the materialization processes in terms of the post-humanist political impact of the agency of things.

In order to provide an example, for the exhibition installed in late 2012 at the Art Museum in Cluj-Napoca, named "Greutăți inerte", later on presented in the artist's book as *Dead Weights* (published by Plan B Cluj/Berlin in conjunction with the exhibition "The Invisible Clerk" from Art Basel in 2013), Ciprian Mureșan created a series of engravings [inspired by an excerpt from the short story *The Bright*

*Personality (The Invisible Clerk)* by Ilf and Petrov], let them dry and straighten between PFL boards on which sculptures from the museum collection were placed. In speculating the relationship between invisibility (concealment) and visible matter (heavy and oppressive) subsists the dependence of conceptualization in relation to the effectiveness of materialist ideology.

In one of the images published in his book, photographed in the museum warehouse, which is very crowded with sculptures, one can feel how each sculptural piece sets a unique network of relationships, situations and meanings, in which, beyond the number and name labeling, it is configured the possibility of an agency of each representation which claims its own autonomy, the ideological survival of its own historical significance. In this case, historical materialism is articulated with body materialism, where the sculptures could be seen not only as tools of symbolization (including the case where symbolism would not be an invention conventionalized as strictly human, but also in case where we would have taken from things their capacity to self-symbolize), as well as matter agencies with their own spectrum of effectiveness of their existence.

View from the stores of the Art Museum, Cluj, in Ciprian Mureșan, *Dead Weights*, artist book published by Plan B Cluj / Berlin in conjunction with the exhibition „*The Invisible Clerk*”, Art Basel, 2013.  
*Courtesy of the author*

Imagine din depozitul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, în *Greutăți inerte* de Ciprian Mureșan, carte de artist publicată de Plan B Cluj / Berlin, în conjuncție cu expoziția „*The Invisible Clerk*”, Art Basel, 2013.



In another neo-materialist conceptualist register, it can also be brought into discussion the work *MDU (Mobile Darkroom Unit)*, created by Matei Bejenaru in 2013 for Kettle's Yard Art Gallery at the University of Cambridge. Conceived as a result of artistic research carried out during an "associate artist" residency, his work was created by building an operational kit with reconditioned equipment, and photographic materials collected by the artist since the '90s, by editing a user manual for the kit, by transporting the kit with the artist's personal car, driving for more than 2 600 kilometers through Europe, from Iași to Cambridge, by donating the kit to Kettle's Yard Collection and by delivering at Comberton Village College courses to train students how to use the equipment in this kit, formulating instructions from the exposure of the negative until the processing of the image and its printing on photo paper.

In a wooden box, similar to Duchamp's suitcase, Matei Bejenaru decomposed a Krokus photo-enlarger, manufactured in the '80s in Poland, and inserted various utensils needed to create analog photography in a darkroom. Beyond the metaphor of reversing the direction of technology transfer and knowledge from Eastern Europe into the Western world, one can talk about reinvesting material relevance in the image made on film and printed on photographic paper, about the minimal-monumental sculptural quality of the photo-enlargement device, about the inherence of the manual technical handling of this device and about the agency of an object to trigger specific decisions from the photographer.

Despite the fact that we are dealing here with an interpretative delimitation of some aspects of these two works, without insisting on shaping an opinion according to the authors' intentionality, it can be noticed the possibility of bringing arguments in favor of the validity of including this tendency of neo-materialist conceptualism in recent art theories.

Matei Bejenaru, *MDU, Mobile Darkroom Unit*, project produced by / proiect produs de Kettle's Yard, Universitatea Cambridge, UK, 2013.  
*Courtesy of the author*

### O tendință a arhivării

În domeniul artelor vizuale, s-a putut observa, încă de la începutul anilor '60, o tendință din ce în ce mai accentuată pentru arhivarea / descrierea, documentarea, catalogarea și indexarea realității, și pentru surprinderea și înregistrarea acesteia prin fotografie sau video (exemple fiind Art and Language, Mary Kelly, Susan Hiller sau Douglas Huebler). În același timp, artiști interesați de arhivă și de fenomenul arhivării reliu experiențele și experimentele primelor avangarde.

Suprapunând problematicilor specifice fenomenului arhivării efectele hazardului și ale actului artistic aflat sub semnul inconștientului sau al automatismului, suprarealiștii, constructiviștii și dadaiștii au deconstruit noțiunea de arhivă a secolului al XIX-lea, cu ideologia sa specifică: sursă, demers exhaustiv și adevăr<sup>1</sup>. În cazul artiștilor neo-avangardiști, această tendință nu a generat lucrări în care reprezentarea arhivei se extinde, izomorf, asupra realității, ci dimpotrivă, în anii '60 și '70 a tins către o rupere totală între reprezentare și referința sa (o anti-indexare), către experiența simulacrului, către evidențierea precarității suportului material al arhivelor – fragmentat și inadecvat, sau către încercări de structurare, temporară și provizorie, a realității anomice.

În același timp, practicile artistice legate de arhivarea realității au coincis și s-au suprapus peste o altă serie de practici care, încă de la mijlocul anilor '60, începuseră să respingă noțiunile tradiționale de operă de artă și obiect artistic, mutând accentul, în schimb, pe ceea ce înseamnă proces, idee și lucru (lucrarea fiind atât rezultatul acțiunii, cât și acțiunea însăși).

Practicile de arhivare nu s-au limitat la a beneficia de instrumentarul artei efemere, procesuale sau performative, dezvoltându-l, ci l-au re-formulat și redefinit. Se poate însă vorbi și despre unii artiști, puțini de altfel, care au fost, pe de o parte, dominați de „impulsul arhivării”, iar pe de altă parte, de dorința de a documenta acele practici efemere care altfel riscă să se piardă.

Printre aceștia se numără, în Polonia, Zofia Kulik și Przemysław Kwiek – duo-ul artistic KwiekKulik – care, de la sfârșitul anilor '60 a pus bazele unei arhive pe care a denumit-o, în 1974, *Studioul de activități, documentare și proliferare* (Pracownia Działań, Dokumen-



Imagine a instalației cuplului KwiekKulik, *Enciclopedia lui Meyer*, PDDiU, Varșovia, 12.1975 – 01.1976. / View of the KwiekKulik's installation, *Meyers' Encyclopaedia*, PDDiU, Warsaw, 12.1975 – 01.1976. Courtesy of KwiekKulik Archive (fragments of the exposition lit from behind by a red light, where the original postcard from Anastazy Wiśniewski was placed).

tații i Upowszechniania, PDDiU). Contextul în care a apărut și funcționat inițial arhiva Kwiek și Kulik, aflată fizic în spațiul unui apartament personal, era marcat de un anume orizont de imposibilitate – indiferența instituțiilor oficiale și reținerea, dacă nu chiar ostilitatea, galeriilor consacrate (ca de exemplu, Galeria Foksal) practicilor neoavangardiste.

Proiectul PDDiU se diferenția de celelalte demersuri similare prin faptul că, dedicat acțiunilor, aducea în prim-plan problematicile specifice documentării și comunicării lor adecvate. Inițial, PDDiU a documentat acțiuni ale KwiekKulik, multe dintre acestea (cum ar fi, de exemplu, proiectele lor de absolvire) fiind în principal proiecte de arhivare.

Cu timpul, însă, arhiva a devenit un fel de „serviciu de urgență”<sup>2</sup> pentru documentarea acțiunilor unor artiști care, la nivel atât existențial, cât și artistic, erau inspirați și motivați de idei cu care rezonau și KwiekKulik. Încă de la început, PDDiU s-a construit în jurul intenției de a proteja, genera și distribui date despre aceste fenomene artistice, aflate în afara interesului critic și teoretic al aparatului ideologic specific epocii. Structura PDDiU era cea a unei arhive nu doar

În sens metaforic, materialele fiind încă de la început catalogate, indexate și clasificate în taxonomii complexe, având la bază atât referințe comune cât și afinități artistice. PDDiU nu a fost o structură organizată după o ordine impusă din exteriorul fenomenului, ci a urmat, mai curând, ceea ce Foucault definea ca *a priori istoric* – principiile care se definesc în același timp cu lucrurile pe care le formulează<sup>3</sup>.

În acest sens, PDDiU este o arhivă alcătuită nu doar ca bază de date, dar și, în primul rând, ca instrument pentru „diferențierea discursurilor în multipla lor existență și determinarea în propria durată”<sup>4</sup>. Pe măsură ce construiau PDDiU, cei doi artiști deveneau din ce în ce mai acut conștienți de faptul că orice act artistic care scapă documentării și înregistrării urmează să fie iremediabil pierdut. Această temere a stat la baza extinderii activităților lor de înregistrare și în afara propriei zone de interes și, de asemenea, la baza abandonării afective a spațiului privat – decizie metaforică și literală de a „ieși în lume” pentru a salva, de la uitare, arta efemeră. În același timp, instrumentarul documentar elaborat de KwieKulik a avut un rol mai complex decât simpla asigurare a înregistrării, de multe ori devenind factor determinant și parte integrantă a întregului proces. În acest sens, pentru practica lor documentară, mediul devenea mesajul, iar arhiva a devenit ceva care „își definește rezultatul ca sistem al propriei enunțări, atât ca premisă a evenimentului-enunț, cât și în ceea ce încorporează acesta”<sup>5</sup>.

### Documentarea practicilor artistice în Polonia

Cu toate că problematicile arhivării nu constituiau, la sfârșitul anilor '60 și la începutul anilor '70, un subiect central în dezbaterile artistice poloneze, se pot identifica, privind retrospectiv, o serie de astfel de lucrări sau artiști interesați de arhivare, mai ales de ceea ce implica ea ca proces al documentării, informării și comunicării. Înțelegând arhiva în sensul cel mai larg posibil, cel dat de Foucault, ca sistem de formare și identificare a enunțurilor, categoriile menționate mai sus pot determina atât posibilitățile, cât și limitările expresiei artistice. În perioada analizată se pot discerne trei moduri de înțelegere a documentării – ca practică intervenționistă a comunicării, ca enunț complex, performativ, cât și ca activitate de colectare cu deschidere istoricizantă.

Primul mod ar include practicile artistice ce au la bază înregistrarea și distribuirea de informații (prin mail-art, de exemplu), provocarea și orice altă tehnică de apropiere (de exemplu, Biroul de poezie – Biuro Poezji a lui Andrzej Partum, Galeria de Informație Creativă – Galeria Informacji Kreatywnej a lui Jan Chwalczyk, sau Galeria Da – Galeria Tak a lui Anastazy Wiśniewski). Cel de-al doilea mod poate fi descris ca spațiu al explorării problematizării arhivei în contextul redefinirii radicale a sculpturii la Academia de Arte din Varșovia, în atelierelor lui Jerzy Jarnuszkiewicz și Oskar Hansen: o tranziție de la documentarea utilitară a stadiilor succesive ale realizării unei sculpturi, la procesul care devine subiect de investigație, dar și o trecere de la explorarea rolului și a utilității fotografiei în construcția formei, la acțiuni, jocuri sau „conversații” intermediale și interpersonale.



Imagine din a doua expoziția și al treilea eveniment *Enciclopedia lui Meyer* de cuplul KwieKulik, PDDiU, Varșovia, 12.1975 – 01.1976. / View of the KwieKulik's second exhibition and third public event, *Meyers' Encyclopaedia*, PDDiU, Warsaw, 12.1975 – 01.1976. Courtesy of KwieKulik Archive (view from the front door; at the top the painting with an inscription "KwieKulik" had copied from the postcard from Anastazy Wiśniewski, *A Happy New Year, a Month Ahead*; the enlarger in the corner where the photographic dark room was placed; in the background: a fragment of the exhibition).

În acest context se pot, de asemenea, investiga și modalitățile adecvate de documentare a comunicării vizuale, modalități care devin parte integrantă a procesului, nefiind doar ecouri ale acestuia (exemple Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Jan Stanisław Wojciechowski, Wiktor Gutt sau Waldemar Raniszewski)<sup>6</sup>. Cel de-al treilea mod este cel practicat de artiștii care, fără a aștepta intervenția instituțiilor oficiale, și-au documentat și arhivat propria operă; fotografiile care au documentat mediile artistice (cum ar fi Zygmunt Rytka) și galeriile (cu varii statute instituționale) care promovau avangarda și neo-avangarda, în cadrul cărora documentarea era tratată ca formă de indexare a acțiunilor înregistrate. Galeria în general au documentat evenimente care au avut loc în contexte strict delimitate spațial, temporal și auctorial, de asemenea și evenimente la care au contribuit, în funcție de idiomul lor specific (Galeria Foksal, Galeria Współczesna sau Galeria Akumulatory 2). Astfel de acțiuni documentare erau determinate de o succesiune cronologică și de procesul acumulării, definit de similitudine. KwieKulik și-au elaborat tehnicile și tacticile de arhivare

În paradigma primelor două modele de înțelegere a documentării, cel de-al treilea fiindu-le în schimb diametral opus. PDDiU a avut întotdeauna o poziție radical diferită de cea a „galeriile de autor”, fiind un demers cu totul personal – au eșuat toate încercările de a-l oficializa, în sensul de a-i dedica un spațiu sau un buget. Asemenea instituțiilor avangardiste din Rusia post-revoluționară, PDDiU s-a referit mai curând la un etos științific, decât la unul artistic, concentrându-se pe cercetare și încercând să creeze legături între reflecția teoretică și practica artistică. Cei care au condus PDDiU nu au avut o identitate coezivă și nu au documentat acțiuni prin care ar fi putut-o dobândi, ci au expus atât propriile acțiuni, cât și această arhivă, care se înmulțea prin rizomi, influenței alterității – practici definite de relații nu atât prin similitudine, cât prin adiacență, prin familiar și nefamiliar în același timp.

### Arhivă vie, arhivă deschisă

Problematika documentării și a structurilor arhivistice a fost pentru prima dată analizată în Polonia de către criticii de artă afiliați Galeriei Foksal PSP, în textele din 1971 – *Arhiva vie și documentarea*, și în antiexpoziția *Arhive vii* (1972). Contextul era definit printr-o din ce în ce mai accentuată tendință de recuperare a practicilor critice neoavangardiste din Europa de Vest, prin deja menționatul număr crescând de proiecte artistice motivate de fenomenul documentării locale și, de asemenea, printr-o impresionantă acumulare de documente în arhiva Galeriei Foksal. Expoziția *Arhive vii* a inclus manifeste, cataloage, note, filme și material audio. Toate aceste documente au fost înfășurate în plastic, devenind astfel ilizibile. Scopul expoziției nu a fost să prezinte, ci dimpotrivă, să submineze statutul documentului ca sursă a cunoașterii și adevărului. Arătând ceea ce prefigurează o arhivă (izolarea, excluderea, reprimarea), *Arhive vii*, atât textul, cât și expoziția, într-o încercare autodestructivă a arhivei de anihilare a puterii arhontice a documentului și a documentării, au dorit să contrazică acel concept definit de către Derrida – de arhivă a morții, a cărei structură structurală este memoria.

În decursul deceniului 8, arhiva Galeriei Foksal PSP s-a transformat într-o structură ierarhică închisă, exclusivă față de contemporanii săi și excluzând pe acei artiști aflați în opoziție față de galerie sau care explorau în lucrările lor teme incomode, cum ar fi autoritatea, corporalitatea, sexualitatea, realitățile politice imediate sau cultura de masă din timpul președintelui Gierek.

Pe lângă PDDiU, un alt proiect care se opunea hegemoniei avangardei instituționalizate, cu istoria și arhivele sale, a fost *Arhiva deschisă* (1975) a lui Jan S. Wojciechowski<sup>7</sup>. Arhiva personală a artistului a fost prezentată ca operă de artă în cadrul expoziției Bernacki, Bruszewski, Wojciechowski de la Galeria Współczesna din Varșovia. Proiectul lui Wojciechowski a evidențiat, printre altele, procesul continuu al autoistoricizării neoavangardei, prin documentare, întreaga suită de practici de arhivare și prezentarea acestora, în același timp, înfățișând structurile arhivistice ca neverosimil de deschise, într-o iluzorie promisiune a unui transfer liber al conținutului.

### PDDiU: O arhivă orizontală

Expoziția *Arhiva vie* a Galeriei Foksal PSP a avut ca temă centrală încremenirea sensului la nivel teoretic, dar a făcut-o de pe poziția celei mai importante instituții central-europene dedicate avangardei; în lupta cu propria istorie, ea avea ca instrument propriile filtre selective și propria arhivă alcătuită sub semnul exclusivismului. PDDiU, pe de altă parte, a fost guvernată de un spirit pragmatic și de un etos al „bunei practici”, al unui demers necesar în situația unei arte sustrase istoricizării și care se desfășura, în același timp, în afara instituțiilor și în afara discursului generat de acestea. Datorită arhivei KwieKulik, această artă a putut deveni discursivă, deschizând trecutul efemer către efectul viitorului: posibilitățile nelimitate de asamblare și dezasamblare, montaj și reconfigurare. Efortul PDDiU poate fi comparat cu un mecanism defensiv împotriva pierderii traumatice și ireversibile<sup>8</sup>. PDDiU a funcționat sub semnul incluziunii, al nedeterminării, al absenței unei ierarhii, înregistrând atât evenimente importante, cât și unele mai puțin semnificative.

Posibilitățile nelimitate ale nenumăratelor legături între indivizi au însemnat pentru PDDiU potențialul creării unei „istorii orizontale”: abandonarea Marii Narațiuni pentru numeroase și polisemice istorii alternative. Într-o manieră apropiată conceptului de „istorie orizontală”, PDDiU a refuzat dihotomia dintre centru și periferie, plasându-și subiecții și arta creată de aceștia într-un context specific și într-o relație mereu deschisă și supusă schimbării<sup>9</sup>. În polifonica arhivă KwieKulik, crescând și fragmentându-se pe axa timpului, trecutul se reîntoarce din viitor. Dar nu ca o traumă, ci ca un „eveniment”, înțeles în accepția lui Alain Badiou: ca breșă în ordinea cunoașterii, care permite subiectului să se re-creeze, în mod afirmativ, din nou<sup>10</sup>. Se reîntoarce ca amintire / neuitare activă despre radicalismul artistic și existențial, un eveniment în care Kwiek și Kulik nu au încetat să creadă.

1. Sven Spieker, *Marea arhivă: birocrăția ca sursă artistică*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2008.
2. Sintagmă creată de Zofia Kulik, vezi „Sztuka i teoria ilustrowana przypadkami zyciowymi, czyli SZTUKA Z NERWÓW”, 1986-1995). Link: [www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2\\_wywiad1.html](http://www.kulikzofia.pl/polski/ok2/ok2_wywiad1.html). Accesat: 25 august 2009.
3. Sven Spieker, *op. cit.* Deși Spieker nu citează în cartea sa un caz similar cu PDDiU (cum ar fi arhiva Artpool, creată în Ungaria la sfârșitul anilor '70 de către György Galántai și Júlia Klaniczay), el aplică, într-o manieră interesantă, conceptul lui Foucault de a priori istoric, tehnicilor arhivării din anii '70, concept care pare astfel adecvat și pentru interpretarea structurii PDDiU.
4. Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, Londra, Routledge, 2002, p. 146.
5. *Ibidem*.
6. Jan Stanisław Wojciechowski, „Rzeźbiarze fotografują – moje lata 70”, *Rzeźbiarze fotografują*, ediție îngrijită de Grzegorz Kowalski și Maryla Sitkowska, Varșovia, Muzeum Narodowe, 2004, p. 27.
7. Łukasz Ronduda, „Jan Stanisław Wojciechowski – Otwarte Archiwum”, „Piktogram”, nr. 5/6 (2006), pp. 106-107.
8. În acest sens, PDDiU combină caracteristicile arhivelor Meydenbauer (arhivă a monumentelor publice) și Rodcenko (o arhivă Lenin), ambele analizate de către Spieker. Vezi: Sven Spieker, *op. cit.*, p. 134.
9. Pentru întregul paragraf, folosesc conceptul de istorie orizontală definit de Piotr Piotrowski. Vezi: Piotr Piotrowski, „Cum să scrii o istorie a artei Europei Centrale și de Est?”, „Al treilea text”, 96 (2009), pp. 5-14.
10. Alain Badiou, *Etica: Eseu despre înțelegerea răului*, trad. de Peter Hallward, New York, Verso, 2002, pp. 40-44.

# Artist Networker / Artist Clerk: Endre Tót's Zero's and Gladnesses\*

Text KLARA KEMP-WELCH

*Despite the pluralism that had now clearly crept into Hungarian cultural life, Tót recalls feeling frustrated by Hungary's on-going isolation from international artists and developments, a situation which was not helped by the steady flow of more and more of his colleagues into emigration 1. In 1970, Tót announced his decision to become "a conceptualist", and set about compiling the most comprehensive international artists' mailing list in Hungary at that time, drawing on all the existing contacts he could, in consultation with colleagues in Czechoslovakia, such as Petr Štembera, and Jiří Valoch, and taking advantage of the "International Artists' Cooperation" list and the calendar of international events that was regularly compiled and updated for sharing, as of 1968, by Klaus Groh's, besides rifling through issues of foreign magazines, which, at that time, often provided lists of artists' addresses.*

These investigations yielded the opportunity to contribute, among others, to the postal section of the VII Biennale de Paris organised by Jean-Marc Poinot in 1971. Although, officially, East European participation in the Biennial was centrally controlled by appointed commissioners, and national representation at the Biennial tended to be sporadic, reflecting the vicissitudes of domestic cultural policy at different times – with certain editions should greater openness to new tendencies, and others tending to reassert orthodoxy, including artists working in traditional media, the Biennale also offered opportunities for artists to participate peripherally, though collateral events. Crucially, it was feasible for artists to send works without, themselves being able to attend (Koller, for instance, sent a number of textile pieces for inclusion in the VI Biennale, of 1969). The VII Biennale was an extraordinary survey of the latest trends at the beginning of the new decade, with sections organised thematically under the headings "Concept", "Hyper-realism", "Interventions", "Group works", "Artists' Films", and the section masterminded by Poinot – "Envois".

In his introductory essay for the "Envois" section, Communication at a Distance and the Aesthetic Object, Poinot argued that "communication at a distance", taking advantage of the institution of the post, provided an opportunity for artists to "take charge of all the problems connected with the dissemination and realisation" of their work, thereby bypassing galleries and artistic institutions traditionally responsible for mediating between artist and receiver. Under the constraints of traditional forms of institutionalised distribution, he observed, the dissemination of an object entails more labour than its production, for it relied on middlemen. Mail art cut out the need for middlemen, enabling artists to distribute their work directly to the receiver.

Poinot explained that all the works received for the "Envois" section had been accepted – as the criterion for the section was that works should arrive in a particular medium, without regard to form or content. Tót saw an opportunity, and sent a selection of works on the theme of the zero – a "zer0 postcard", "zer0 letters" (in zero-code), and a telegraph reading "nothing nothing nothing", for what would be his first participation in an international event on this scale. These simple communications, consisting of series of zeros executed on a type-writer, eschewed the expressive indexicality of painting, emphasising that form and content were less important than the means of their dissemination. Arguably, the artists' overriding concern was now to overcome the marginal position of the Hungarian avant-garde in the international art world, by taking charge of distributing of his work to a wider audience, in the mail.

Tót signalled his embrace of conceptual art through two samizdat publications – one enigmatically entitled *Nothing Ain't Nothing* (1971), the other, *My Unpainted Canvasses* (1971). The latter was a twelve page catalogue of what he called his "future paintings", as though skipping forward in time to excuse himself from future painterly production, offering, instead a selection of rectangular, and dimensions, while leaving the pictures themselves blank. If Koller's artistic universe was split between the doubt articulated by his question marks, and his ironic enthusiasm for U.F.O.s, two of the central pillars of Tót's new conceptual enterprise were to be his espousal of the zero, and his humorous parodies of the culture of optimism, articulated via a long-term series of actions which he called "gladnesses". Both series explored the vicissitudes of Central European

censorship sketched out so brilliantly in Kundera's novel, with a playful but pointed sense of irony.

Tót's first "gladness" piece, of 1971, was a postcard with the sentence "I am glad that I could have this sentence printed", printed, signed and dated, in Hungarian and English. As Tót later explained: "It was printed on a piece of cardboard, illegally, on the side, at night, in a printing press in Pest. As is well known, permission had to be obtained at that time to print anything". In addition to using his personal contacts to produce a simple, apparently self-reflexive text-based piece, he had made an ironic piece that would be immediately legible not just for his Hungarian circle, while simultaneously suited for international distribution in the mail. If the medium is the message, Tót's simple message conveyed the rare joy of gaining access to the medium of printing, tackling, with his first conceptual strike, the authorities' most powerful weapon in the war against political dissidence.

In an equally matter of fact and understated way, his postcard announced his newfound gladness in a language that could be understood by foreigners, potentially facilitating international dialogue – another prime example of precisely the sorts of activity the authorities were seeking to discourage. Another postcard-sized piece of 1971 thematised the language barrier more explicitly. The question *Do you speak English?* was rendered almost illegible beneath a mass of zeros – a performance of self-censorship barely masking the desire to cross the linguistic divide between Hungary and the world, posing the urgent artistic question of a shared or universal language.

If Tót replaced his earlier abstract gestures and readymade elements with glad zeros, he recalls that these were to a great extent a "protest against the impossibility of communication in communist Hungary". Other artists were impressed by what they saw as the "attitude of criticism inherent in Tót's gesture: a talented painter suddenly gives up painting and he is only glad if he can draw 000". Zero's replaced Hungarian as another impossible vehicle from which to articulate the impossibility of communication itself while continuing to convey the expressive desire to communicate at all costs – even if all that could be communicated was this desire itself. "What you don't understand write in a language that can't be understood by anyone", Tót scrawled in the margin of another early samizdat artist's book, this time called *Incomplete Informations / verbal & visual 1971-1972*, published by the I.A.C, The International Artists' Cooperation, founded by Klaus Groh. That Tót was able to seek Groh's assistance in publishing the book at this early stage suggests he had established himself in international circuits swiftly.

Although Géza Pernecky dramatizes the situation, writing that Tót "used to stealthily board the train in Budapest and ride to Belgrade, to send his mail art dispatches to the West". Tót recalls that censorship of the mail was erratic, at best: "My letters was scarcely controlled or not at all and because of that I could communicate very well with the western world". Rather than close down meaning, Tót's zeros opened out to an infinity of possible interpretations, as Tót expressed in, in a characteristic double negative: *Nothing ain't nothing* (1971). His zeros generated and exported the desire to communicate, but without revealing any information that potential censors could latch onto. Ken Friedman has observed that Tót's use of repetition is comparable to Arman's accumulations<sup>5</sup>. Tót's accumulations of zeros met on the page, with a rival system – erasure. Zeros and the alphabet entered into a silent war to produce undecipherable coded messages, sent out into the world from a country where everyone was accustomed to reading between the lines.

The early 1970s saw a steady increase in Hungary's participation in international exhibitions, often in part due to the efforts of émigré Hungarians to support artists who had remained behind. The art historian Janos Brendel, who had emigrated to Poland, was instrumental in producing a number of opportunities for young Hungarian artists to exhibit there. Although Poland was the most culturally relaxed of the satellite countries, under Gierek, in the 1970s, to organise an exhibition of unofficial artists from a neighbouring satellite country remained no mean feat, and a combination of careful negotiation and rule-bending. Following up on his success at having managed to coordinate the "Exhibition of a Group of Hungarian Artists" which toured Poznań, Łódź, Sopot, Szczecin, and Koszalin, in 1970, Brendel succeeded in organising an exhibition of six of the most important Hungarian experimental artists at the Foksal Gallery in Warsaw.

In May 1972, the Foksal opened a show of work by St. Jauby (one of Szentjóbý's series of pseudonyms), György Jovánovics, László Lakner, Miklós Erdély, Gyula Pauer, and Endre Tót. There could be no question of Hungarian artists' receiving

permission to attend the exhibition through official channels, however Brendel succeeded in bringing them over on personal invitations. In the company of Lakner's painting *The Form is: the maximum effort in the given possibilities of a given situation*, a provocative conceptualist citation from Lukács's early essay *Aesthetic Culture' of 1910-13, Szentjób's Portable Trench for Three, Erdély's Moral Algebra – Solidarity Action* – a complex piece featuring photographs of a Cambodian "head hunter" and charts and statements denouncing war as a form of "institutionalised murder", and Pauer's "Pseudo manifesto", outlining his theory of objects designed to deliberately provoke false ideas, Tót's stamping action, in which he sat and stamped sheets of paper with his own rubber stamps in an action called *I am glad if I can stamp in Warsaw too* (1972) undoubtedly acquired political overtones. As Andrea Bordacs has put it, Tót's stamps were implicitly "filched from the hands of morose secretaries, hefty postmistresses and comrades using and abusing their power"<sup>9</sup>. Presented alongside these powerful works, Tót's actions and zeros silently mocked the absurdities of socialist bureaucracy.

Following on from his stamping activity in Warsaw the previous year, Tót also proposed to carry out the first of his first zero-typing actions. He wrote: "I will be typing at a writing table – in the gallery. / Only zer0000s! / For about two hours a day. On the writing-table there will be a note, with the following text on it: 'I am glad if I can type zer0000s'. Note: I will need a lot of paper – FLUXpaper – so, that I can work continuously / for about two hours a day. / If I finish my day's work, I'll leave everything on the table, so, that I can go on with it the next day, when I arrive at the gallery. / In this way the whole process of work during my staying there will be VISIBLE and AUDIBLE as well / but only for two hours a day. / I'd be glad if we could exhibit in the next SHOE / Hastings / all the results of the permanent work / done every day".

The typing actions thus combine three forms of artistic practice, blurring the boundaries between performance, exhibition, and mail art 10. While one might interpret Tót's decision to devote just two hours a day to carrying out his secretarial work as a reference to the less than feverish pace of work of state employees on the rungs of the vast socialist bureaucratic apparatus, in line with the joke "we pretend to work and they pretend to pay us", this was not the only activity Tót had planned for the Flux-Shoe. On the contrary, he proposed a very busy schedule – in addition to typing, Tót proposed to stare at the wall for an hour a day, and spend an hour a day stamping documents: "I will be watching / gazing at / the wall – in the gallery. For exactly one hour a day. On my back there will be a note, with the following text on it: 'I am glad if I can watch / gaze at / the wall for an hour a day', and 'I will be stamping at a writing-table – in the gallery. / Only a zero! / For about one hour a day'. On the writing-table there will be a note, with the following text on it: 'I am glad if I can stamp a zero'."<sup>11</sup>

The zero-stamps were circular, with a zero in the centre and the label "zero-stamp by Endre Tót". Gladly seated at a typewriter or wielding one of his rubber stamps, Tót took on the guise of an unkempt clerk, eagerly fulfilling his norm. Tót's zeros and stamps filled piles of the "County Borough of Blackburn Recreation Committee Museums and Art Galleries" letter-headed notepaper. Each page was carefully labelled and dated. Appropriately the pages carried a coat of arms with the Latin inscription ARTE ET LABORE, rhyming with the solemnity of Tót's own labour of bureaucratic love, and highlighting the universality of the bureaucratic work ethic, and the art institution as part of a wider bureaucratic sphere. On the one hand Tót played at being a conformist, engrossed in the bureaucratic bind, and on the other, he clearly appropriated the authority of the official seal for his personal ends. One of the stamps he used on his correspondence read "DOCUMENTS MAKE ME CALM", as though stamping served for Tót as a way to convince himself that everything was in order.

If, as Benjamin Buchloh argued in *Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*, a bureaucracy impulse was conceptualism's key feature, and Western conceptualism unwittingly represented "the last of the erosions (and perhaps the most effective and devastating one) to which the traditionally separate sphere of artistic production had been subjected in its perpetual efforts to emulate the regnant episteme within the paradigmatic frame proper to art itself", Tót's mimicry of the late socialist bureaucratic episteme was, in my view, more humorous – more akin to the Fluxus spirit<sup>12</sup>. If Tót "mimed the operating logic" of late socialism, he was well aware that there was nothing to be gained by exposing the socialist state's ambition to use artistic production as a tool of ideological control – after all, the authorities had always done little to disguise this aim. In personal terms, though, there was a good deal to be gained by playing the part of the Eastern artist.

Tót's primary audience was undoubtedly a western one, and, for the most part his jokes were jokes for export – playing into the hands of Western visions of the East as a thoroughly bureaucratized universe. As such, Tót's took advantage of the East-West dynamic, as characterised by Slavoj Žižek, the mechanism according to which: "Eastern Europe functions for the West as its Ego-Ideal (Ich-Ideal): the point from which the West sees itself as a likeable, idealized form, worthy of love. The real object of fascination for the West is therefore the gaze, namely, the supposedly naïve gaze by means of which Eastern Europe stares back at the West, fascinated by its democracy"<sup>13</sup>.

Arguably, though, Tót's espousal of what Buchloh later called conceptualism's "restrictive definitions of the artist as a cataloguing clerk", was more than just a way to poke fun at pen-pushing State bureaucrats, usurping their role –

although this also came into it". By performing his zero-typing action as part of the Fluxshoe tour, in a series of institutions in the UK, Tót also critiqued Anglo-American conceptualism's efforts to deal a final blow to the artist as expressive subject. Sol Le Witt had announced, in 1967, that the goal of the conceptual artist was "to give viewers information" and to "follow his predetermined premise to its conclusion avoiding subjectivity. The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloguing the results of his premise"<sup>14</sup>.

Tót, however, far from evacuating himself from the conceptual project, placed himself centre stage, mocking what Buchloh called conceptual art's "aesthetic of 'indifference'"<sup>15</sup>. He manifestly failed to offer any serious analytic proposition of his own – as he put it: "If Kosuth was a conceptualist, then I am not one". What interests Tót, is not so much the proposition, but the performative role of the clerk. He recognised the secret power in this position. As Roland Barthes explained, in his ironic "report of the clerk to his master" – "You have every mastery of me, but I have every knowledge of you."<sup>17</sup>

In a double bluff, he used action to restage the pitfalls of conceptualism and to make a critique of its premises, proving that the artist clerk is neither humble nor innocent but ultimately seeking self-promotion. Oscillating between affirmation and negation and, through systematic repetition, staging the critical exhaustion of both, Tót displayed his weariness with the dichotomy. By abolishing the distinction between "underground language" and "official language" and fusing the two into an ironic series of declarations that can be read as conformist or dissident simultaneously, he not only called into question the appropriation of art for ideological purposes, but also its potential as a vehicle for critique.

- 1 László Beke, Lóránd Hegyi, Péter Sinkovits (eds), *Iparterv 68-80: Kiállítás Az Iparterv Disztermében*, Budapest, 1980, Január 30 – Február 15.
- 2 Jean-Marc Poinot, *La Communication à distance et l'objet esthétique* (1971), available online at [www.archives.biennaledeparis.org/fr/1971/tex/poinot.htm](http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1971/tex/poinot.htm). See also: Jean-Marc Poinot, *Mail Art. Communication à distance*, Paris, Cedic, 1971.
- 3 Tót, cited in Tót Endre: *semmi sem semi*, p. 32.
- 4 Author's interview with Tót, Köln, 6 January 2006.
- 5 László Beke, "Hungarian Performance – Before and After Tibor Hajas", in Richard Martel (ed.), *Art Action 1958-1998*, Quebec, Editions Intervention, 2001, p. 228.
- 6 Géza Pernecky, "Long Live the Culture Bungler! The Mail Art Movement in Hungary", in Guy Schraenen (ed.), *Mail Art. Osteuropa Mail Art im Internationalen Netzwerk: Kongress Dokumentation: Drei Tage Rund um alternative Kommunikation*, exh. cat., Schwerin, Staatliches Museum, Budapest, Mücsarnok, 1998, p. 44.
- 7 Author's interview with Tót, *loc. cit.*
- 8 Ken Friedman, "Endre Tót: Silence at the Turning Point", in Tót Endre: *semmi sem semi*, p. 38.
- 9 Andrea Bordács, "The Joys of a Rain-Maker. Endre Tót's retrospective exhibition Nothing ain't Nothing", "Új Művészet", 6 / 10, October 1995, p. 77.
- 10 László Beke, "Węgierskie aspekty performance", in Grzegorz Dziamski Henryk Gajewski and Jan Wojciechowski (eds), *Performance*, Warsaw, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1984, p. 129.
- 11 When Budapest manufacturers refused to produce his rubber designs, Tót reportedly succeeded in having his stamps made in Zurich. Author's interview with Endre Tót in Köln, *loc. cit.*
- 12 Benjamin Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions", "October", 55, Winter 1990, pp. 105-143.
- 13 Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 200.
- 14 Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 140.
- 15 See also Sol Le Witt, "Serial Project #1, 1966", "Aspen Magazine", nos. 5-6, 1967, unpaginated.
- 16 Benjamin Buchloh, *op. cit.*, p. 121.
- 17 Roland Barthes, *A Lover's Discourse. Fragments*, London, Vintage, 2002, p. 229.