



Endre Tót

Endre Tót | exposition personnelle | du 20 février au 18 juillet 2020

« I write you because you are there and I am here » (1971). Cette simple phrase pourrait résumer les enjeux du travail de l'artiste hongrois Endre Tót à l'époque où il décide de faire des spectateurs de ses peintures des lecteurs de ses courriers. S'il avait commencé dès 1963 une peinture dite « informelle », il se trouve vite dans une impasse : à qui l'adresser ? Bien qu'il ne soit pas un artiste ouvertement militant, il refuse de s'inscrire dans l'art institutionnel : ses œuvres ne peuvent alors qu'être confidentielles. Sous le régime de János Kádár, premier secrétaire du Parti socialiste ouvrier hongrois – le parti unique –, les possibilités pour les artistes alternatifs de rendre publiques leurs expérimentations dans leur propre pays sont inexistantes. Sans exposition, sans perspective de partage, sans réception, quel intérêt y a-t-il à créer ? Après avoir exploré la toile comme espace d'écriture où signaler son désarroi (*I'm fed up with painting*, *Four Zeros for you*, 1972) Tót abandonne la toile et se consacre à des formes radicalement conceptuelles. Afin d'éviter la censure de son pays, il se rend secrètement à Belgrade, capitale de ce qui était alors la Yougoslavie, et envoie ses œuvres à l'Ouest. En s'emparant de toutes les possibilités offertes par le Mail art, ses nouveaux travaux peuvent enfin circuler, être communiqués, photocopiés, renvoyés ; ils ont une adresse. En 1971, le jeune historien de l'art Jean-Marc

Poinsot l'invite à envoyer des contributions pour son ouvrage *Mail art, communication à distance, concept* ainsi qu'à la section « Envois » de la VII^e Biennale de Paris. Tót acquiert alors une reconnaissance internationale et se met à écrire spontanément aux artistes exposés. La série *Rain* – cartes postales sur lesquelles les barres obliques typographiques symbolisent une pluie artificielle – signale cependant très concrètement la séparation (*My Rain, your Rain, 1971-79*), l'isolement (*Isolated Rain, 1971-79*) ou l'intériorité de l'artiste reclus (*Inside Rain, 1971-79*). S'il est ici, il vous écrit, car vous êtes là-bas.

En envoyant ses travaux hors du pays, l'artiste s'octroie la maîtrise des modes de circulation de son œuvre ; celle-ci franchit le rideau de fer. Il affirme par-là puissamment son individualité, à une époque où elle est volontairement empêchée par l'État totalitaire. Sous le régime communiste, ce n'est pas seulement la propriété privée qui est menacée d'élimination, mais également « la vie privée et l'individualité comme refuges émotionnels et psychologiques [1] ». L'État exerce son pouvoir jusque dans les replis de la pensée. En œuvrant malgré tout, en secret, l'artiste affirme son existence propre. La série de *Joies (I am glad if, 1971-1976/2015)*, photographies de l'artiste mis en scène dans des situations banales, voire même dérisoires, démontrent le peu de libertés offertes : l'artiste est heureux s'il peut rester fixer un mur, s'il peut se regarder dans le miroir, s'il peut écrire avec la main gauche. L'art intègre la sphère intime puisqu'il ne peut se déclarer publiquement. Certaines des actions qu'il réalise ont toutefois lieu dans les rues de Budapest : l'artiste s'adresse aussi aux passants hongrois – quoiqu'en anglais. Les photographies qui rendent compte de ces actes nous présentent l'artiste seul, le sourire aux lèvres : il est heureux s'il peut suspendre ce panneau-là dans la rue, il est heureux quand il manifeste seul, sur un pont. Ses gestes furtifs sont réalisés à la vue de tous mais sans public prévenu autre que le photographe ; ils restent dès lors secrètement artistiques. Les images produites, si elles sont découvertes, ne peuvent être mal interprétées par le régime puisque les gestes sont parfaitement inoffensifs et les mots affirment la joie. Entre dissimulation et révélation, ces travaux font reposer sur la divulgation postérieure – en dehors du pays, dans un cadre artistique – toute la tension permettant au système créé d'être effectif. Ils ouvrent un monde dont l'importance semble inversement proportionnelle au geste effectué, un monde où des actes absurdes, débarrassés de leur fonction utilitaire, sont réalisés en secret, sans public ni l'assentiment d'un quelconque régime. Un monde où l'on affirme que dessiner une ligne à la craie, sur un mur, a une toute autre valeur que celle assignée *a priori*. Proches d'artistes affiliés à Fluxus tels que Robert Filliou ou Ben Vautier – avec qui il entretient une correspondance – Tót est marqué par la potentialité de faire fusionner l'art et la vie. Mais, d'après l'historienne de l'art Claire Bishop, l'intervention discrète dans l'espace public sous le régime communiste est aussi une « réaction aux mises en scènes militaires et aux festivals socialistes (le spectacle de masse) comme un point de référence visuelle [2] ». L'investissement de la sphère publique serait à lire, selon elle, comme une réaction au monopole des parades propagandistes. Heureusement, « personne ne m'a vu écrire ceci » revendique Tót à la craie sur un sol bétonné. Il sous-entend par-là, avec un humour teinté de dérision et un sens de l'absurde pathétique, que ces réclamations doivent rester secrètes. Le sourire de l'artiste « heureux » est un rictus sarcastique à l'adresse du pouvoir.

En adressant ces travaux dans la rue comme hors du pays, Tót démontre combien l'individu et son œuvre n'existent qu'à travers leurs activités de relation – celles qui lui sont confisquées par le régime. S'il est demandé au public de ses courriers un processus actif de déchiffrement qui est le propre de la lecture, c'est pourtant l'impossibilité d'une communication qui est en jeu. Le langage semble réduit à des signes qui ont perdu toute valeur : les barres obliques comme les zéros s'alignent et se succèdent, contaminent le courrier comme les banderoles de manifestation (série de *Zéros*). Ici, ce qui se répète réclame un sens, dans un monde où la

rationalité semble avoir abdiqué face à la folie d'un régime totalitaire. Tels des symptômes, les zéros insistent et sollicitent une signification auprès de lecteurs qui participent activement à leur signification. Ne reste que la relation. S'il est ici, Tót vous écrit, car vous êtes là-bas ; il vous intime de conquérir avec lui un champ sémiotique nouveau.

Sophie Lapalu - janvier 2020

[1] « The ownership of private property was systematically eliminated, along with privacy and individuality as an emotional and psychological refuge. », Claire Bishop, *ARTIFICIAL HELLS, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, New York, 2012, p. 131. Nous traduisons.

[2] « The fact that many of these actions do not look like art is less an indication of the artists' commitment to blurring "art and life" than a deliberate strategy of self-protection, as well as a reaction to the state's own military displays and socialist festivals (mass spectacle) as visual points of reference », *ibid.*, p.130-131.

–

Critique d'art et curatrice, Sophie Lapalu est membre du comité de rédaction de la Belle Revue, matelot du Laboratoire des Hypothèses, docteure en esthétique et science de l'art, correspondante pour *DUUU radio, enseignante à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole. Ses recherches l'ont menée à expérimenter des formats au travers de programmations de performances, d'expositions contées, d'émissions de radio ou de festivals de l'inattention.

–

avec la complicité de la galerie acb, Budapest et de l'Institut Hongrois, Paris

–

Endre Tót | solo exhibition | february 20 to july 01, 2020

"I write you because you are there and I am here" (1971). This simple sentence might summarise what was at stake in the work of Hungarian artist Endre Tót at the time when he decided to make the viewers of his paintings into readers of his letters. In 1963 he adopted a so-called "informal" approach to painting, but quickly found himself at a dead end: who might it address? Although not an openly militant artist, he refused to be part of the institutional art world: his works could thus only be aimed at the few. Under the regime of János Kádár, general secretary of the Hungarian Socialist Workers Party – the only party –, opportunities for alternative artists to make the experiments public in their own country were non-existent. Without exhibitions, without opportunities for sharing, and without reception, what is the point of creating anything? Having explored the canvas as a writing space where he could proclaim his discontent (*I'm fed up with painting, Four Zeros for you*, 1972) Tót gave up the canvas and devoted himself to radically conceptual forms. To avoid censorship, he went in secret to Belgrade, the capital of what was then Yugoslavia, and sent his works to the West. By embracing all the possibilities offered by Mail Art, his new works could at last circulate and be communicated, photocopied and sent on; they had an *address*. In 1971, the young art historian Jean-Marc Poinsoot invited Tót to send contributions for his book *Mail art, communication à distance, concept* and to be shown in Poinsoot's exhibition "Envois" at the seventh Paris Biennale. Tót acquired international recognition and spontaneously started to write to the artists on show. The *Rain* series – postcards on which oblique lines symbolise artificial rain – nonetheless clearly signal a sense of separation (*My Rain, your Rain*, 1971-79), isolation (*Isolated Rain*, 1971-79) or the interiority of the artist as recluse (*Inside Rain*, 1971-79). He wrote to you because you were there and he was here.

By sending his works outside the country, the artist appropriated their modes of circulation; his work crossed the iron curtain. In this way he powerfully asserted his individuality at a time when the totalitarian state was deliberately preventing it from expressing itself. Under the communist regime, it was not only private property that was threatened with elimination, but also "privacy and individuality as an emotional and psychological refuge"[1]. The power exercised by the state reaches into the furthest confines of the mind. By working despite all this, in secret, the artist asserts his own existence. The *I am glad* series (1971-1976/2015), photographs of the artist staged in ordinary, even derisory situations, demonstrate the lack of available freedom: the artist is glad if he can stare at a wall, look at himself in the mirror, or write with his left hand. Art enters the private sphere because it cannot declare itself publicly. Some of his actions nevertheless took place in the streets of Budapest: he addressed Hungarian passers-by – though in English. The photographs recording these actions present the artist alone with a smile on his face: he is glad to be able to hang a notice in the street; he is glad to demonstrate alone on a bridge. His furtive gestures were made in full sight, but his forewarned audience was the photographer alone; they were thus secretly artistic. If discovered, the images he produced could not be interpreted negatively by the regime, since the gestures were perfectly harmless and the words expressed joy. Predicated on both concealment and revelation, these works used the fact that they would be revealed later – outside the country, in an artistic framework – to create a sense of tension that made the system effective. They opened up a world whose importance seemed inversely proportional to the gesture itself, a world where absurd acts stripped of their utilitarian function were made in secret, without an audience and without consent from whatever regime. A world where drawing a chalk line on a wall has a completely different value from the one first assigned to it. Close to artists affiliated to Fluxus such as Robert Filliou and Ben Vautier – with whom he corresponded –, Tót is driven by the potential to merge art and life. But according to art historian Claire Bishop,

discreet intervention in public space under the communist regime was also “a reaction to the state's own military displays and socialist festivals (mass spectacle) as visual points of reference”^[2]. The occupation of the public sphere should be seen, she says, as a reaction to the monopoly of propagandist parades. Happily, “nobody saw me write this”, as Tót wrote on the concrete pavement. By this he implies, with humour tinged with derision and a sense of absurd pathos, that these claims must remain secretive. The smile of the “happy” artist is a sarcastic smirk addressed to the powers that be.

By “addressing” his works in the street and outside the country, Tót shows the extent to which the individual and his work only exist through their relational activities – those that were confiscated by the regime. If the recipients of his letters are required to engage in a deciphering process that is part and parcel of the act of reading, what is at issue here is nonetheless the impossibility of communication. Language seems to be reduced to signs that have lost all their value: rows of consecutive oblique lines and zeros contaminate the sent message like protest banners (*Zér0s* series). Here, that which is repeated appeals for meaning in a world where rationality seems to have abdicated in the face of the madness of a totalitarian regime. Like symptoms, the zeros insistently appeal for meaning from readers who actively participate in their signification. All that remains is a relationship. If he is here, Tót writes to you because you are there, urging you to help him conquer a new semiotic field.

Sophie Lapalu - january 2020

[1] “The ownership of private property was systematically eliminated, along with privacy and individuality as an emotional and psychological refuge.” Claire Bishop, *ARTIFICIAL HELLS, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, New York, 2012, p. 131.

[2] “The fact that many of these actions do not look like art is less an indication of the artists' commitment to blurring “art and life” than a deliberate strategy of self-protection, as well as a reaction to the state's own military displays and socialist festivals (mass spectacle) as visual points of reference”. *Ibid.*, p.130-131.

–

Art critic and curator, Sophie Lapalu is a member of the editorial committee of *La Belle Revue*, sailor of the *Laboratoire des Hypothèses*, doctor of aesthetics and art science, correspondent for *DUUU radio, professor at the *École Supérieure d'Art de Clermont Métropole*. Her researches has led her to experiment with formats through performances programming, storytelling exhibitions, radio shows and inattention festivals.

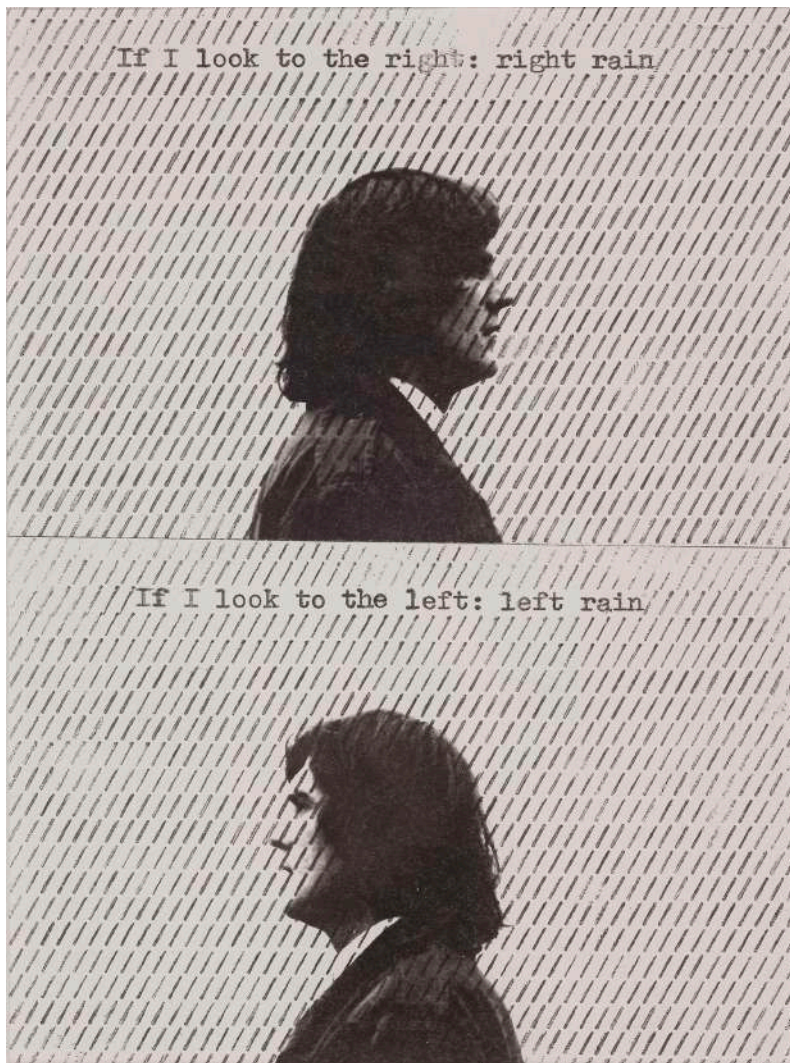
–

with the complicity of the gallery acb, Budapest and the Institut Hongrois, Paris

–



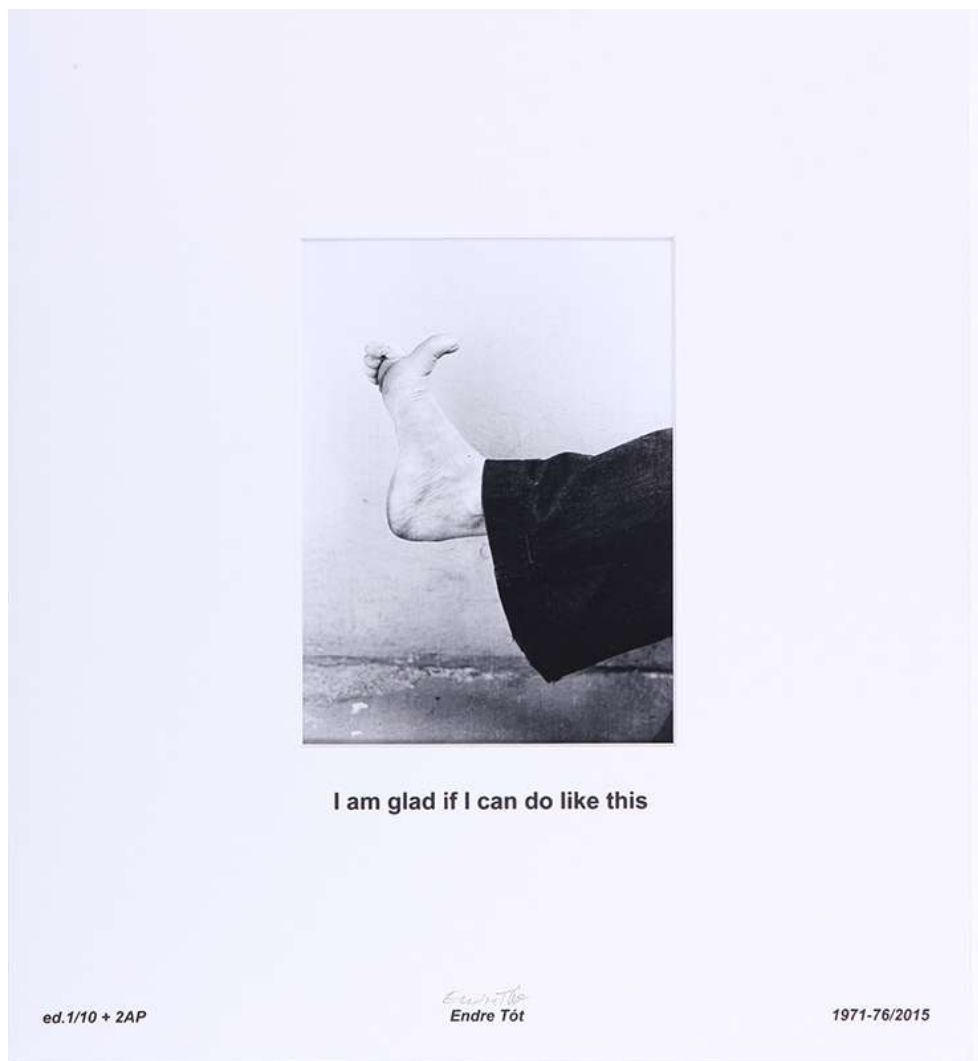
Endre Tót | On est heureux quand on manifeste | 1979 | photo | 8,8 x 13 cm



Endre Tót | If I look to the right: right rain. If I look to the left: left rain | 1971-79 | typewriting, postcard | 10,5 cm x 13,5 cm



Endre Tót | My Rain Your Rain | 1980 | postcard | 10 x 15 cm



Endre Tót | I'm glad if I can like | 1971-1976 / 2015 | photo and print on cardboard, photo silver gelatine print | 18 x 12 cm (cardboard 46,8 x 42,8 cm)

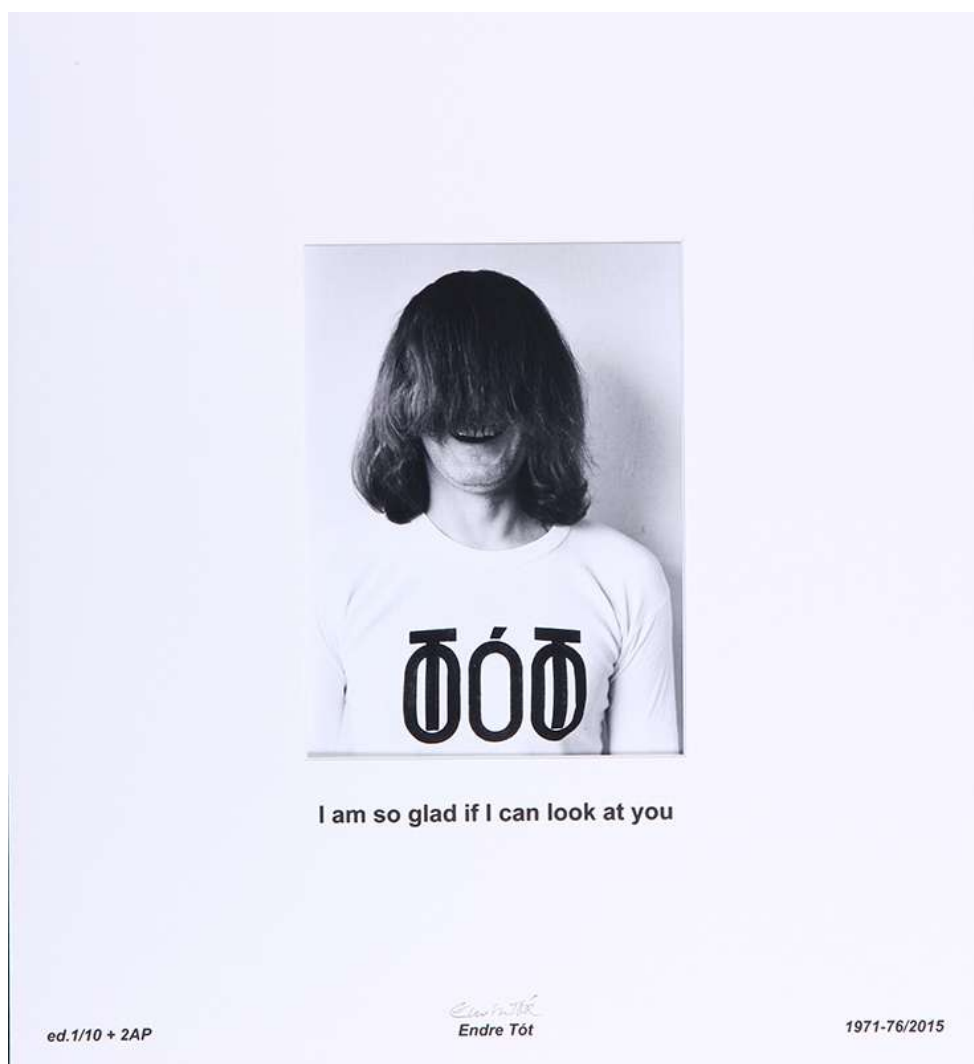


ed.1/10 + 2AP

Endre Tót
Endre Tót

1971-76/2015

Endre Tót | I'm glad if it can hang here | 1971-1976 / 2015 | photo and print on cardboard, photo silver gelatine print | 12 x 18 cm (cardboard 46,8 x 42,8 cm)



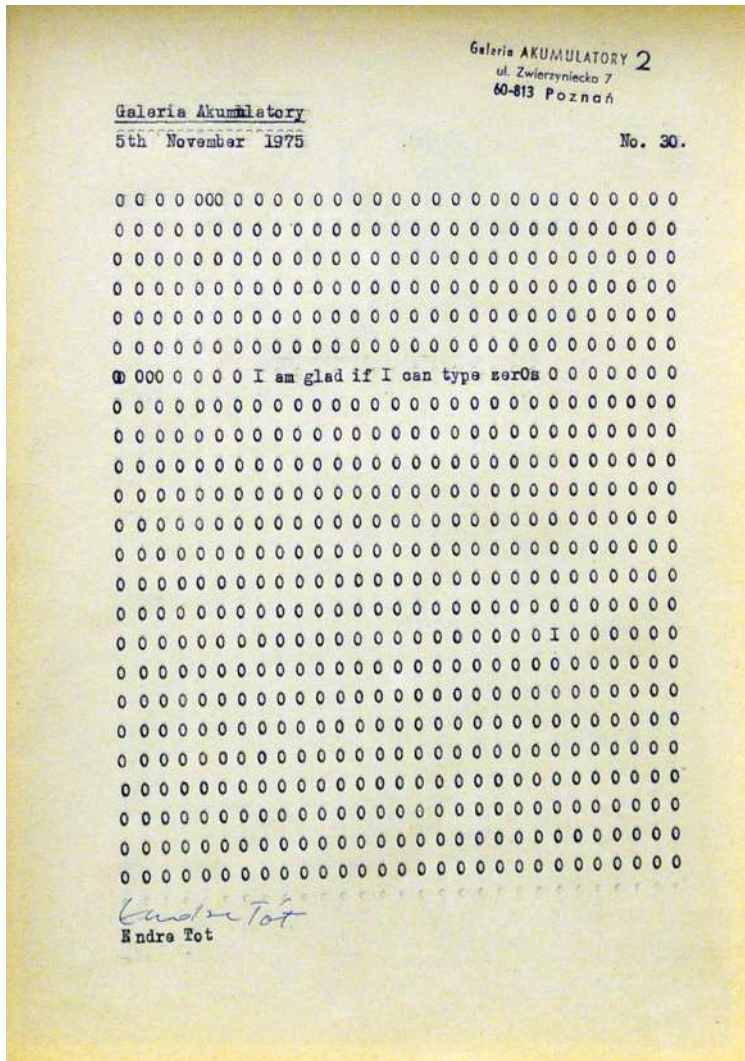
Endre Tót | I'm glad if I can look at you | 1971-1976 / 2015 | photo and print on cardboard, photo silver gelatine print | 18 x 12 cm (cardboard 46,8 x 42,8 cm)



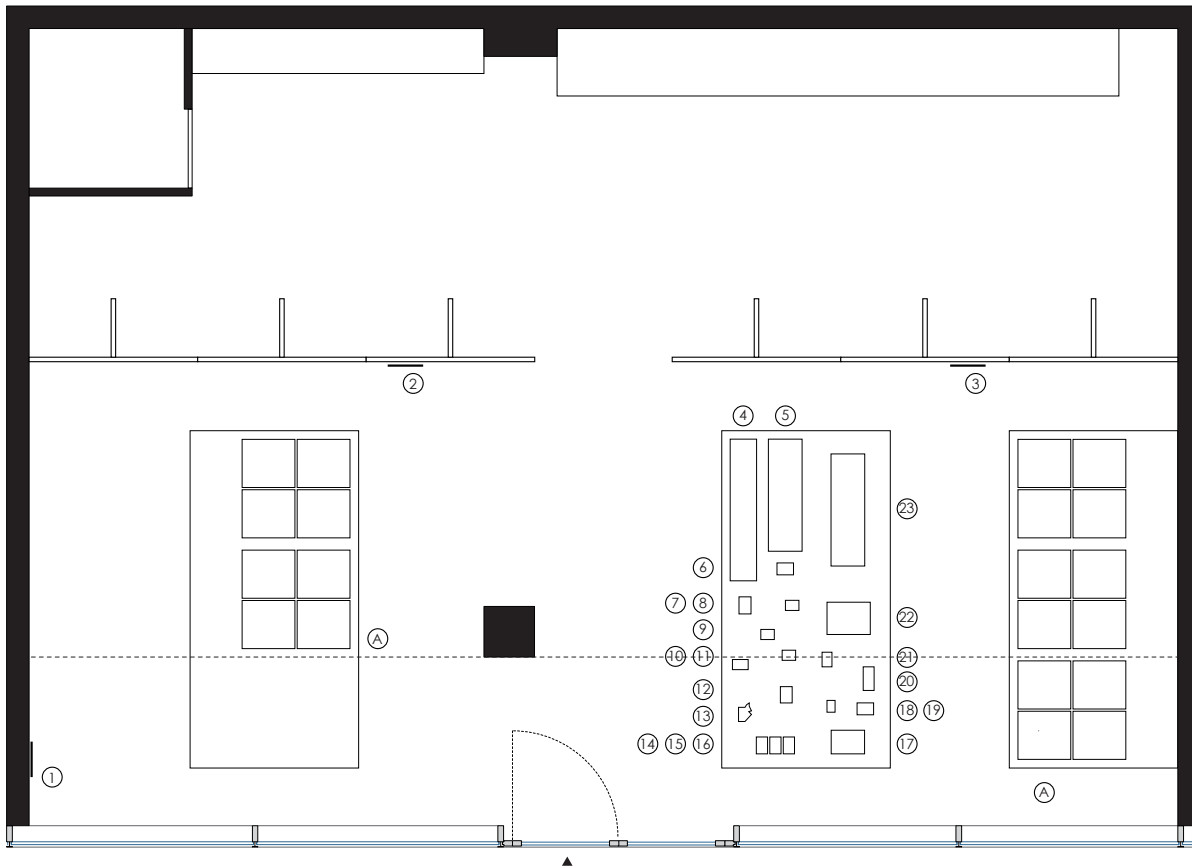
Endre Tót | I'm glad if I can draw a line | 1971-1976 / 2015 | photo silver gelatine print, 5 pcs | each 12 x 18 cm (cardboard 30 x 100 cm)



Endre Tót | I'm glad if I can advertise on posters | 1971-1976 / 2015 | photo silver gelatine print, 5 pcs | each 18 x 12 cm (cardboard 30 x 100 cm)



Endre Tót | I am glad if I can type zer0s (Zero Typing / Galeria Akumulatory) | 1975 | typewriting, ink and rubberstamp on paper | 28,5 x 20 cm



A- Very Special Gladnesses | 1971-1976 / 2015

photo and print on cardboard | 46,8 x 42,8 cm
ed. 5/10 + 2 AP

1- Inside rain | 1971-79

typewriting on postcard, collage | 13 x 20,5 cm
unique

2- If I look to the right: right rain. If I look to the left: left rain | 1971-79

typewriting, postcard | 10,5 cm x 13,5 cm
unique

3- I am glad if I can type zero0s (Zero Typing / Galeria Akumulatory) | 1975

typewriting, ink and rubberstamp on paper | 28,5 x 20 cm
unique

4- I am glad if I can draw a line | 1971-1976 / 2015

photo: silver gelatine print, 5 pcs | 18 x 12 cm each cardboard: 23,5 x 126 cm
ed. 10 + 2 AP

5- I am glad if I can advertise on posters | 1971-1976 / 2015

photo: silver gelatine print, 5 pcs | 18 x 12 cm each cardboard: 30 x 100 cm
ed. 10 + 2 AP

6- Very Special Gladnesses (preparatory photo) | 1971-1976

gelatin silver print | 12 x 9 cm
unique

7, 8, 9, 10, 11 Very Special Gladnesses (preparatory photo) | 1971-1976

gelatin silver print | 12 x 9 cm
unique

12- Isolated Rain | 1980

postcard | 10 x 15 cm

13- Rainy Day game | 1970s

pen, offset, paper, envelope | 16,5 x 11,5 cm
unique

14- Isolated Rain | 1980

postcard | 10 x 15 cm

15- Unfinished Rain | 1980

postcard | 10 x 15 cm

16- My Rain Your Rain | 1980

postcard | 10 x 15 cm

17- Some nullified questions for yoo | 1977

paper, offset | 29,6 x 21 cm
unique

18- On est heureux quand on manifeste, Paris | 1979

photo black and white | 7,2 x 10,5 cm
unique

19- Very Special Gladnesses (preparatory photo) | 1971-1976

gelatin silver print | 12 x 9 cm
unique

20- On est heureux quand on manifeste, Paris | 1979

photo | 8,8 x 13 cm
unique

21- I write you because you are there and I am here | 1971

offset, paper | 9,7 x 20,7 cm
unique

22- Why do I stamp?, I am glad if I can stamp | 1971-96

rubber stamp, paper | 28,7 x 38,5 cm
unique

23- I'm glad if I this can hang here | 1971-1976 / 2015

photo: silver gelatine print, 5 pcs | 18 x 12 cm each cardboard: 30 x 100 cm
ed. 10 + 2 AP

salle principale
28 rue de Thionville
75019 Paris
+ 33 09 72 30 98 70
gallery@salleprincipale.com

–

mercredi à vendredi | 14h - 19h
samedi | 11h - 19h
et sur rendez-vous

–

www.salleprincipale.com

–