

Dirty Rains

**Marianne Marić
Endre Tót
05.10.24—23.02.25**

Avant-propos
Anne Wachsmann, Présidente du CEAAC

Première exposition depuis la labélisation du CEAAC en tant que Centre d'art contemporain d'intérêt national en juin 2024, *Dirty Rains* associe le travail de l'artiste de la néo-avant-garde hongroise Endre Tót et celui de Marianne Marić, lauréate du programme d'échange du CEAAC avec la Budapest Gallery en 2022.

Témoin du renouvellement du CEAAC il y a trois ans, ce projet replace le centre d'art dans un contexte européen et intègre pleinement ses résidences à sa programmation artistique et culturelle. Il constitue l'exemple topique de la méthodologie qui consiste à faire cohabiter la pratique des créateur·ices attaché·es aux savoir-faire du Grand Est avec celle d'artistes internationaux, et à travailler dans une logique de réseau, axée sur des collaborations locales et des coproductions nationales et internationales.

La photographe alsacienne Marianne Marić présente ici le fruit de recherches menées autour du thermalisme et du folklore hongrois lors de sa résidence à Budapest aux côtés d'œuvres historiques d'Endre Tót. Connue pour son utilisation de caractères typographiques, comme la barre oblique ou le zéro, dans des œuvres photographiques, postales et performatives, il est une figure emblématique de l'art conceptuel et du Mail art depuis les années 1970.

La question de l'espace public et de son appropriation relie les pratiques de ces deux artistes, issus de générations et de contextes de création radicalement différents. Aussi, des rapprochements s'observent dans leurs motifs (la statuaire et la relation corps/architecture), leurs outils (l'enregistrement photographique, la production d'objets-images) et leurs modes opératoires (actions éphémères et spontanées, performances de rue).

Au terme de cette saison 2023-2024, c'est un immense plaisir de rassembler leurs œuvres au sein de cette audacieuse présentation et de clore ainsi un cycle de projets d'expositions et de résidences intitulé *Double Trouble**, ayant fait la part belle aux doubles tout au long de l'année, à l'heure où j'ai le grand honneur d'avoir été nommée présidente du Conseil d'administration du Palais de Tokyo sur proposition de l'État. Je continue bien entendu d'exercer mon mandat actuel au CEAAC et, sans jeu de mots, m'en réjouis doublement. Ceci d'autant plus que le Palais de Tokyo inaugure prochainement sa saison d'automne 2024 avec, entre autres, des œuvres de Marianne Marić dans l'exposition de Pierre Bal-Blanc, *La République (Cynique)*.

* *Anna, the Jester et les monstroplantes* (07.10.23 - 14.01.24) a articulé les sculptures d'Anna Hulačová avec les films d'animation de Julie Béna dans une double exposition sous la forme d'une fable écologique dystopique, tandis que l'exposition monographique du peintre Luca Bertolo, *L'hésitation* (05.06 - 08.09.24), organisée avec la GAM – le Musée municipal d'art moderne et contemporain de Turin grâce au soutien de l'Italian Council, a été présentée simultanément dans deux lieux, à Strasbourg et à Meisenthal.

Côté résidences, les duos ont été légion parmi les lauréat·es des programmes du CEAAC avec l'accueil du collectif DU-DA (Saraí Cumplido et Clara Piazuelo) pour un premier séjour de recherche à Strasbourg autour des pratiques de fin de vie, tandis que Zoé Couppé et Guilhem Prat (At the same time) ont travaillé dans l'atelier d'édition collective de Lumbung Press à Hangar (programme d'échange Strasbourg <> Barcelone).

Le duo -Y- formé par la commissaire Julie Laymond et l'artiste Ilazki de Portuondo a continué à arpenter les hauts lieux telluriques du territoire grâce au soutien de la Région Grand Est (Dispositif mission de territoire – arts visuels).

Les designer·euses Emma Pflieger et Antoine Foeglé (Pfliegerfoeglé) ont développé à Budapest *Vampire Bed'N'Breakfast*, un projet de film à la lisière entre documentaire et fiction autour de l'image contemporaine de Dracula, au croisement entre l'histoire de la Hongrie et le récit touristique (programme d'échange Strasbourg <> Budapest).

Au même moment, Kevin Blinderman et Flora Citroën tournaient à Prague un film autour d'un essai littéraire composé d'analyses critiques, intimes, philosophiques, sociétales et politiques de Milena Jesenská (1896-1944), journaliste et résistante tchèque, destinataire des plus belles lettres d'amour de Franz Kafka (programme d'échange Strasbourg <> Prague).

Foreword
Anne Wachsmann, President of CEAAC

Dirty Rains, the first exhibition at CEAAC since its certification as a Centre for Contemporary Art of National Interest in June 2024, brings together works by the Hungarian neo-avant-garde artist Endre Tót and the Alsatian-born photographer Marianne Marić, the 2022 laureate of CEAAC's exchange programme with Budapest Gallery.

This project, which testifies to CEAAC's successful renewal since three years, firmly repositions the institution in a European context and completes the integration of its residency activities with its overall programme of exhibitions and events. It is a perfect example of a methodological approach that aims to bring together artists whose practice is rooted in the Grand Est region with their colleagues from the wider international field, and to operate as part of an extensive network that promotes local collaborations as well as national and international co-productions.

In this exhibition, Marianne Marić presents the results of the research she conducted into Hungarian thermalism and folklore during her residency in Budapest. Her findings are shown alongside historical works by Endre Tót, an emblematic figure of Conceptual Art and Mail Art since the 1970s, widely known for his photographic, postal and performative works based on typographic characters such as the slash or the zero.

The question of public space and its appropriation through body and language is common to the practice of both artists, despite their difference in age and creative background. Similarities can thus be found in their motifs (statuary and the relationship between body and architecture), tools (photographic recordings, the production of image-objects) and processes (ephemeral and spontaneous actions, street performances).

As the 2023–2024 season comes to a close, we are delighted to be able to show their works side by side in this audacious presentation, which rounds off a cycle of exhibition projects and residencies with an emphasis on joint presentations, entitled *Double Trouble**. It also comes at a time when, to my great honour, I have been appointed Chair of the Board of Directors of Palais de Tokyo on a proposal from the French State. I will, of course, be continuing to serve in my current role at CEAAC and – no pun intended – I'm doubly delighted to be doing so. All the more so as Palais de Tokyo will shortly be launching its autumn 2024 season with, among others, works by Marianne Marić in Pierre Bal-Blanc's exhibition *La République (Cynique)*.

* *Anna, the Jester et les monstroplantes* (07.10.23–14.01.24) weaved sculptures by Anna Hulačová and animated films by Julie Béna into a dystopian ecological fable, while *L'hésitation* (05.06.–08.09.24), a monographic exhibition by the Italian painter Luca Bertolo, organised in collaboration with GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea in Turin and with the support of the Italian Council, was presented simultaneously in two venues in Strasbourg and Meisenthal, respectively.

Our residency programme also featured several duos among its laureates, with CEAAC hosting the DU-DA collective (Saraí Cumplido and Clara Piazuelo) for their first stay in Strasbourg as part of their research on end-of-life care practices, while Zoé Couppé and Guilhem Prat (At the same time) worked in the collective publishing workshop of Lumbung Press at Hangar (Strasbourg <> Barcelona exchange programme).

-Y-, a duo formed by curator Julie Laymond and artist Ilazki de Portuondo, continued to explore the region's telluric hotspots, thanks to the support of the Région Grand Est (Mission de territoire – arts visuels).

In Budapest, designers Emma Pflieger and Antoine Foeglé (Pfliegerfoeglé) developed *Vampire Bed'N'Breakfast*, a film project treading the line between documentary and fiction to explore the contemporary image of Dracula through the double lens of Hungary's history and a tourist narrative (Strasbourg <> Budapest exchange programme).

Meanwhile, Kevin Blinderman and Flora Citroën were in Prague shooting a film based on a literary essay that draws on critical, intimate, philosophical, societal and political observations by Milena Jesenská (1896–1944), the Czech journalist and resistance fighter to whom Franz Kafka addressed his most beautiful love letters (Strasbourg <> Prague exchange programme).

Dirty Rains

Alice Motard, directrice du CEAAC et commissaire de l'exposition

C'est au Grand Palais, lors de la FIAC en 2016, qu'un drôle de dessin d'Endre Tót tape dans l'œil de Marianne Marić. L'artiste hongrois, auquel la galerie acb consacre tout son stand, a couvert les interstices entre les photographies de ses actions de rue et ses œuvres de Mail art des années 1970 de dessins réalisés à même le mur : pour l'un d'entre eux, que Tót accompagne de l'inscription manuscrite « I am glad if I can draw in the corner » (Je suis content si je peux dessiner dans un coin), il a tracé une fente sur l'arête d'un mur de l'espace et l'a entourée d'un losange. Le résultat est hautement suggestif¹.

Lorsque je propose à Marianne Marić il y a deux ans d'exposer au CEAAC aux côtés de Tót, la réaction est immédiatement positive ! De mon côté, cela fait quelque temps que je cherche l'occasion de pouvoir montrer en France le travail de l'artiste de la néo-avant-garde hongroise (que j'ai découvert par un tout autre biais²) avec, d'une part, la volonté d'éviter de l'historiciser et, d'autre part, l'ambition de prouver son acuité dans un contexte contemporain post-Covid, marqué par des conflits sociaux en France et de multiples crises à l'échelle globale, sans que l'Europe ne soit plus épargnée depuis l'invasion de l'Ukraine par la Russie en mars 2022. Associer le travail conceptuel d'Endre Tót, réalisé dans le contexte de Guerre froide et d'isolement de la Hongrie au tournant des années 1970, avec celui d'une artiste de 45 ans sa cadette résout l'équation

et me donne l'impression d'avoir « craqué le code ». Le projet n'en demeure pas moins une gageure.

Cette double exposition inscrit l'œuvre de Marić dans une histoire géopolitique, qui est aussi la sienne, et renouvelle le regard sur les trois concepts que Tót introduit dans son œuvre il y a une cinquantaine d'années et qu'il poursuit inlassablement depuis sous la forme des séries *Rain*, *Nothing (Zero)* et *Gladness*, soit ses « pluies », ses « riens » et ses « joies ».

Examiner chacun de ces corpus d'œuvres à l'aune de ceux de la photographe alsacienne – ses *Femmes fontaines*, sa série *Chair/pierre* et les clichés réalisés lors de sa résidence à Budapest avec le CEAAC en 2022 – permet d'aborder les multiples circulations, actions et représentations qui sont en jeu dans leur travail.

Ni abécédaire, ni essai académique, le texte qui suit, hybride et fragmentaire, est structuré autour de verbes d'action qui sont autant d'entrées croisées dans les démarches respectives de Marianne Marić et d'Endre Tót afin d'apprécier la pertinence (ou l'impertinence) de la mise en relation de leurs pratiques.

¹ Cette schématisation du sexe féminin est reprise et déclinée par l'artiste encore aujourd'hui. La photographie d'une version du dessin tracé à la craie par l'artiste dans les années 1970 (associée en 2015 à la légende « I am glad if I can draw something nice ») fait d'ailleurs l'objet de l'invitation à la présente exposition.

² À la faveur de recherches menées sur le collectif éditorial Beau Geste Press, avec lequel l'artiste se lie dans les années 1970.



Endre Tót, *I am glad if I can draw something nice* (détail), 1971 - 1976/2015.



Marianne Marić, série *Femmes fontaines*, Mulhouse, 2011.



Marianne Marić, série *Chair/pierre*, Paris, 2015.

Dirty Rains s'articule autour des appropriations respectives de Marianne Marić (née en 1982) et d'Endre Tót (né en 1937) de l'espace public par le truchement du corps et du langage.

Pour Marić, il est le lieu de la représentation. Pour Tót, il est le lieu de l'expression.

En tant que « sphère où la critique s'exerce contre le pouvoir de l'État³ » pour reprendre les termes du philosophe Jürgen Habermas, « l'espace » ou « la sphère publique » (*Öffentlichkeit*) est à la fois un lieu physique, politique et symbolique où les idées circulent et les opinions se forment, mais auquel l'accès – n'en déplaise au penseur allemand – n'est pas le même selon, entre autres, le genre. Spatialement parlant (le terme regroupant à l'évidence d'autres acceptions), là où les hommes le définissent comme territoire, les femmes ont tendance à le décrire comme lieu de transit.

Et c'est précisément là où veut en venir Marianne Marić dans sa série des *Femmes fontaines*, dans lesquelles la photographe capture à la nuit tombée ses amies enjambant des arrivées d'eau dans l'espace urbain mulhousien. Avec son titre en clin d'œil à un phénomène parfois

qualifié d'éjaculation féminine⁴, sa série d'images de filles à califourchon sur des bornes-fontaines transgresse plusieurs tabous : sur le comportement autorisé ou proscrit sur la voie publique, sur ce qui relève du domaine public ou du domaine privé, sur la présence des femmes dans la cité la nuit, et enfin sur les mystères entourant la sexualité et le plaisir féminins.

Dans une dynamique qui renvoie davantage à la manière dont Hannah Arendt (source importante d'Habermas) l'envisageait, c'est-à-dire en tant qu'« espace d'apparence » caractéristique de « l'action, le lieu où les choses et les êtres adviennent, en même temps que la liberté elle-même⁵ », Marić fait du domaine public de la *polis* un espace subversif. Ses « modèles » (qui n'en sont pas vraiment⁶), sont tout sauf passives ; sous l'œil affûté de la photographe qui les capture dans les poses les plus charnelles, elles déconstruisent un dispositif urbain dans lequel elles n'ont d'ordinaire pas leur place et érotisent le bitume (série des *Femmes fontaines*) ou redonnent vie aux statues (série *Chair/pierre*).

³ Jürgen Habermas, *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* (1962), Paris, Payot, 1978.

⁴ Expulsion abondante de fluides libérés en réponse à une stimulation sexuelle.

⁵ Élisabeth Leméteuil, « Arendt (Hannah). Espace public, espace subversif », in : *Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, <https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/arendt-hannah/>.

⁶ L'artiste ne travaille qu'avec des personnes qu'elle connaît ou avec lesquelles elle a eu le temps d'établir une relation de confiance.



Endre Tót, *I am glad when it's hanging on my neck*, 1971 - 1976.



Endre Tót, *Zero Demo*, Oxford, 1991.



Endre Tót, *Dirty Rains* (détail), publication, 1979.

Citoyen d'un pays au cœur du bloc de l'Est dirigé par un parti unique depuis 1956, Endre Tót prend rapidement conscience que ses perspectives artistiques sont limitées voire nulles en Hongrie, où il n'y a ni diffusion, ni réception possibles autres que celles de l'art officiel. En 1971, parallèlement à une pratique postale qu'il débute, il commence à développer des performances d'échelle modeste, confidentielles parfois (lorsque confinées à l'espace domestique privé), qu'il documente par le biais de la photographie. Au-delà de ses actions intimes, mettant en avant ironiquement le peu de liberté qu'il s'octroie dans un environnement sclérosé, la rue est son terrain privilégié. Il y décline des actions tautologiques, dont il est à la fois l'auteur et l'acteur, et où – déguisé en homme-sandwich (*I am glad when it's hanging on my neck*) ou muni d'une pancarte (*I am glad if I can hold this in my hand*) – il ne revendique rien du tout (série *Nothing/Zero*) ou clame sa joie de réaliser publiquement des actions banales et absurdes (série *Gladness*).

Il s'agit purement et simplement d'exprimer le besoin d'accéder à une individualité privée que le régime

lui ôte. Il n'encourt a priori aucun risque en revendiquant sa joie de réaliser des actions inoffensives ou en véhiculant des messages à la portée réduite, quand ils ne sont pas vides; ses performances sont inattaquables tant il serait difficile d'avoir quelque chose à y redire... Encore faudrait-il y avoir accès, puisqu'elles sont réalisées sans public et ne peuvent donc être interprétées qu'après coup, sur la base des photographies qui les documentent.

En 1978, une bourse de l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) l'autorise à quitter le territoire pour une résidence à Berlin, au terme de laquelle il prend la décision de ne pas rentrer (son appartement hongrois est confisqué) et de s'installer en Allemagne de manière permanente. Ce n'est qu'en 2012 qu'il réalise sa première action dans l'espace public en Hongrie, où il retourne régulièrement depuis la chute du Mur.



Marianne Marić, *Pétrification. Rudas Thermal Baths*, Budapest, 2022.



Endre Tót, *My Hole - Your Hole*, 1973/2004.



Endre Tót, *I am glad if I can stamp (on Cosey Fanni Tutti's knickers)*, 1976/2006.



Marianne Marić, série *Chair/pierre*, Paris, 2015.

Entrer

Le postérieur d'une statue, la forme des concrétions de la fontaine du bassin ottoman des Thermes Rudas à Budapest, une peinture de « trous », les performances des filles de Marianne Marić escaladant les moulages des sculptures de la cour du Mûrier de l'École des Beaux-Arts de Paris ou encore Tót tamponnant de son effigie la culotte de la performeuse Cosy Fanni Tutti⁷ (*I am glad if I can stamp [on Cosey Fanni Tutti's knickers]*)... Le ton est donné dès l'entrée de l'exposition, qui s'ouvre sur un compendium au sein duquel sont réunis les travaux les plus « sulfureux » des deux artistes, sans que ces œuvres puissent pour autant être taxées de pornographiques. Les vitres qui les séparent de la rue sont recouvertes d'un filtre hachuré, qui s'apparente à une mise en espace des pluies de barres obliques dactylographiées dont Tót couvre de vieilles cartes postales et autres documents à partir du début des années 1970.

Censurer

L'exposition emprunte son titre à un modeste ouvrage d'Endre Tót⁸, qui rassemble une collection de 20 images érotiques (parfois légendées avec humour) recouvertes de ce qui s'avère, après inspection, n'être autre

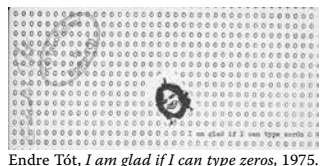
que des barres obliques tapuscrites. Mises bout à bout, elles forment des hachures de pluie. Et sur ces images « cochonnes », il pleut des cordes ! Comme la neige crypte les chaînes payantes de la télévision cathodique, ces rideaux de pluie révèlent plus qu'ils ne masquent, provoquant, voire précipitant le désir d'accéder à leur contenu.

Envoyer

L'usage de la machine à écrire se généralise chez Tót au tout début des années 1970 après son rejet brutal de la peinture et alors qu'il commence à développer une pratique axée sur l'utilisation de signes typographiques dans des courriers et des photographies qu'il diffuse par le biais du service postal; ses déplacements physiques étant, au mieux, réduits, sinon empêchés par le régime, il n'a d'autre option que de faire circuler son travail à sa place.

⁷ *Cosey Fanni Tutti*, jeu de mots (« fanny » désignant familièrement en anglais les parties intimes féminines) en hommage à l'opéra *Così fan tutte* de Mozart, est née Christine Carole Newby, le 4 novembre 1951 à Kingston-upon-Hull en Angleterre. Artiste multidisciplinaire, performeuse, plasticienne, chanteuse, compositrice et musicienne, elle participe dans les années 1970 aux activités du groupe d'art performance COUM Transmissions avec Genesis P-Orridge, avant de co-fonder le groupe Throbbing Gristle, connu pour sa musique précocement qualifiée de « musique industrielle », puis le duo Chris & Cosey. Elle s'est régulièrement produite comme strip-teaseuse, actrice pornographique et modèle pour des magazines érotiques.

⁸ *Dirty Rains* d'Endre Tót est publié à l'occasion de l'exposition éponyme à la galerie de Jean Sellem, St Petri. Archive of Experimental and Marginal Art à Lund (Suède) en 1979.



Endre Tót, *I am glad if I can type zeros*, 1975.



Endre Tót, *I am glad if I can stamp*, 1971-1976.



Marianne Marić, *Schweissdissi, l'Homme qui sue*, Mulhouse, 2020.

Exploitant pleinement l'esthétique propre à la bureaucratie qui l'étouffe et usant sans compter des tampons encreurs, enveloppes dactylographiées et autres cachets embossés, il conçoit, produit, duplique et diffuse des pièces qu'il peut faire voyager. En 1971, le critique d'art Jean-Marc Poinot intègre son travail à la section « Envois » de la Biennale de Paris et l'invite à contribuer à son ouvrage *Mail art, communication à distance, concept*⁹ en reproduisant ses courriers (criblés de zéros ou du mot « Nothing » tamponné) aux côtés des activités postales d'artistes affiliés à l'art conceptuel ou à Fluxus, parmi lesquels Robert Filliou, George Maciunas, Christian Boltanski, Ken Friedman, Dick Higgins, Douglas Huebler, Ray Johnson, George Brecht ou encore Ben Vautier, avec lequel Tót se liera d'amitié par la suite. En 1976, John Armleder l'invite à passer six mois à Genève, à la Galerie Ecart, qui est le centre névralgique de l'art postal de l'époque. Il y réalise *TotalJoys*, ses premières actions de rue filmées, qui sont diffusées sur un moniteur dans l'exposition, non loin des photographies qui les documentent.

Accrochés sur les trumeaux du CEAAC, une sélection de courriers et communiqués de l'artiste illustrent les échanges épistolaires

de Tót avec un large réseau de pionniers du Mail art, au rang desquels il figure aujourd'hui.

Faire circuler

À cette même période, le format livre devient essentiel pour Tót. En tant que véhicule de sa pensée plastique où il peut combiner photos de ses actions, œuvres postales, texte, etc., il est l'instrument qui permet à ses concepts d'exister. Si ses premiers livres d'artiste sont diffusés sous le manteau (samizdat), les suivants sont publiés chez des maisons d'éditions expérimentales en Europe occidentale (Beau Geste Press au Royaume-Uni, Edition Hundertmark en Allemagne, Yellow Now en Belgique, Howeg en Suisse, etc.). Une sélection de ces publications est exposée dans une grande vitrine qui reprend la forme du « 0 » iconique de l'artiste.

⁹ Jean-Marc Poinot, *Mail art, communication à distance, concept*, Paris, Éditions CEDIC, 1971.



Marianne Marić, pichet, collection *SYMBOL* en collaboration avec Jean-Jacques Dubernard, 2020.



Marianne Marić, *Virtual Swimming*, Budapest, 2022.



Endre Tót, *If I look to the right: right rain. If I look to the left: left rain*, 1971-1979.

Parallèlement aux magazines, pochettes de disque ou autres supports imprimés sur lesquels ses photographies circulent, Marianne Marić de son côté, fait usage des réseaux sociaux pour diffuser ses images et celles des autres, notamment via le compte Instagram *Les statues meurent aussi* (qui compile les images qu'elle glane autour des sculptures publiques et de leur parasitage) ou *Pétasse d'Alsace*¹⁰, une entité qu'elle cofonde en 2007 avec Poupet Pounket (la styliste Estelle Specklin) pour « défendre les couleurs d'une Alsace détournée et sans complexe », selon leurs propres termes.

Fluidifier

Lors de son séjour hongrois, Marianne Marić a concentré ses recherches autour des bains thermaux et des fluides en général, de la vapeur à la sueur, en passant par les coutumes rurales d'« arrosage » de jeunes filles.

Savant mélange de paganisme et de christianisme, cette tradition séculaire, qui se pratique dans certains villages du nord de la Hongrie, consiste à jeter des seaux d'eau glacée sur les jeunes filles « pour qu'elles ne fanent pas » (comprendre : pour les rendre fertiles). Lié à l'équinoxe de printemps, ce rituel, qui a fusionné

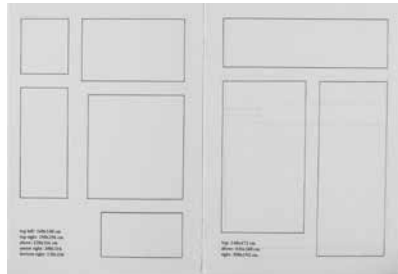
avec les fêtes de Pâques de l'Église catholique célébrant la résurrection de Jésus-Christ, est donc également associé aux rites de la purification et du baptême. À Hollókő, où elle s'est rendue pour assister à ces fêtes de Pâques traditionnelles, Marianne Marić a photographié les groupes de jeunes en costumes folkloriques, les danses et leurs à-côtés, les touristes, et les œufs peints et décorés avec les couleurs et motifs typiques de la région, que les femmes offrent à « leurs arroseurs » après avoir été aspergées...

Non loin des clichés de l'artiste sont exposés des ex-voto crapauds du XIX^e siècle appartenant aux collections du Musée Alsacien, qu'elle a souhaité montrer dans une volonté de relier folklores d'Europe centrale et alsacien. Les femmes qui ne parvenaient pas à avoir d'enfants plaçaient ces grenouilles en fer auprès des saints intercesseurs, car ces animaux étaient perçus comme des symboles de fécondité.

¹⁰ Collectif d'artistes à l'origine d'une marque de vêtements et accessoires créée pour dépoussiérer le folklore alsacien, dont le nom et le logo (une cigogne) détournent ceux de la Potasse d'Alsace, la société chargée d'extraire le minerai tout au long du XX^e siècle.



Endre Tót, *Your Rain, My Rain*, 1971 - 1976.



Endre Tót, *My Unpainted Canvases*, 1971.



Endre Tót, *Untitled*, 1971 - 1976.

Des « pluies » – *anciennes, nouvelles, de gauche, de droite, de première classe, de seconde classe, audiovisuelles, verbales, infinies, de dollars, sales* – de Tót à la copine qui exprime son lait dans son café, « l'Homme qui sue », la cruche plantureuse, les curistes aux bains et les *Femmes fontaines* de Marić, de multiples fluides irriguent cette exposition, où l'eau peut constituer à elle seule un liant opérant.

Additionner et soustraire

Si c'est somme toute récemment que Marianne Marić a pris conscience de l'importance de son lien aux Balkans, réintégrant le diacritique sur le « c » de son patronyme et prononçant de fait la fin de son nom autrement, cela fait longtemps que son travail est empreint de son histoire. Celle de l'exil de son père, Serbe de Bosnie ayant fui la petite ville de Kupres pour le Canada, mais stoppé dans son élan à Mulhouse ; et celle du décès brutal de sa sœur aînée, alors que l'artiste n'avait que onze ans.

De son côté, Endre Tót suit un chemin inverse en retirant une lettre de son nom, le « h », devenant ainsi

un Hongrois un peu moins ordinaire (Tóth étant en Hongrie l'équivalent de Martin ou Dupont en France). Ce palindrome lui permet de jouer à la fois sur la graphie et le signifiant, avec le « o » pouvant se transformer en « 0 » (zéro) à volonté, ou sur le sens et le signifié, « tot » signifiant « mort » en allemand, représentant une ultime soustraction.

À l'origine, le verbe donc...

Vider

Le livre d'artiste *My Unpainted Canvases* (1970), le premier d'une longue série, témoigne du changement de braquet de Tót en 1970. Les peintures de l'artiste deviennent d'abord conceptuelles avant de se défaire complètement de leur support toile pour ne plus être peintes du tout : réduites à leur plus simple appareil, elles mènent désormais une existence bi-dimensionnelle sous la forme de rectangles vides imprimés dans un livre compilant tous les tableaux non réalisés « physiquement ».



Endre Tót, *Zero Banner*, 1972 - 1981.



Marianne Marić, série *Filles de l'Est*, Sarajevo, 2012.



Endre Tót, *Zero Post I Zer0-bélyegív* (détail), 1971 - 1976.

Au tournant des années 1970, l'artiste commence à développer tout un arsenal d'œuvres à partir du chiffre zéro, qu'il décline sur différents supports (lettres, bannières, pancartes, timbres-poste) et médias (journaux, télégrammes, panneaux publicitaires). À propos des lettres de Tót rédigées en code zéro, Pierre Restany dira qu'« il est l'Yves Klein de l'art postal, un artiste postal monochrome¹¹ ».

Symbole du néant, du nul, ou encore « des gens qui ne sont rien¹² », le signe fait couler beaucoup d'encre. Négation de l'individu par la dictature, que génère-t-il quand il est utilisé en nombre, et qu'il continue de se conformer aux règles habituelles de syntaxe ? Car crypter la lisibilité du message ne revient pas à invalider ce dernier et, à l'évidence, rien n'est pas rien (*Nothing ain't nothing*, 1971).

Isoler

La barre oblique dont Endre Tót use et abuse dans sa série *Rain* n'est pas anodine. Elle indique une option, un « ou bien », autant qu'elle « signale cependant très concrètement la séparation (*Your Rain, My Rain*, 1971 - 1976), l'isolement (*Isolated Rain*, 1971 - 1979) ou l'intériorité de l'artiste reclus (*Inside Rain*,

1971 - 1979). S'il est ici, il vous écrit, car vous êtes là-bas.¹³ », commente la critique d'art Sophie Lapalu, en référence à l'un des éphémères de l'artiste exposé ici (*I write you because you are there and I am here*, 1971), pour expliquer le contexte historique dans lequel l'œuvre de Tót se développe. Et l'artiste hongrois Géza Pernecky, contemporain de Tót, d'abonder : « Il y pleuvait de manière si monotone que l'on comprenait tout de suite que ce qui aurait pu passer pour du mauvais temps n'avait rien à voir avec les conditions météorologiques. Il s'agissait plutôt de culture...¹⁴ ».

Oublier

Le mutisme dans lequel la plonge la mort violente de sa sœur en 1993 s'accompagne chez Marianne Marić d'une amnésie¹⁵. Encore une enfant à l'époque du drame, elle n'a plus de souvenirs de tout ce qui le précède. L'événement tragique coïncide avec les guerres fratricides qui déchirent la Yougoslavie dans une autre géographie.

¹¹ Cité dans Géza Pernecky, « Mental Monochrome » in *Endre Tót: Very Special Joys. Retrospective 1971-2011*, catalogue d'exposition, Debrecen, MODEM, 2012, 31.

¹² Dominique Mathieu, « Endre Tót - Demo », texte pour l'exposition à Salle Principale à Paris du 10 septembre au 29 octobre 2022, <https://www.cnap.fr/endre-tot-demo>.

¹³ Sophie Lapalu, « Endre Tót », Slash, <https://slash-paris.com/artistes/endre-tot/a-propos>.

¹⁴ Pernecky, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ Le corps de la sœur de l'artiste, morte à Paris d'une overdose à l'âge de 24 ans, avait été retrouvé mutilé.



Marianne Marić, *Le bracelet moite*, Budapest, 2022.



Endre Tót, *I am glad if...*, 1971-1976.



Marianne Marić, *Memento Park*, Budapest, 2022.

Conjurer l'oubli et combler les fissures par la production d'images est ce qui animera la future artiste. À partir de 2007, elle photographie des jeunes femmes majoritairement, ses amies surtout – dans la nature, au sein d'architectures, sur la voie publique, dans des intérieurs –, dont son flash sublime les corps dénudés et ses cadrages masquent les traits.

Entre les corps de femmes sans têtes de Marianne Marić et le visage omniprésent d'Endre Tót, le contraste est saisissant.

Rabouter

Si l'histoire de l'ex-Yougoslavie constitue la trame de son histoire familiale, ce n'est qu'en 2012 que Marić renoue avec ses origines à la faveur d'une résidence à Sarajevo¹⁶. Les photographies de l'artiste raboutent les fragments épars d'une trajectoire qui la mène d'Est en Est (de l'Alsace à la Bosnie et à la Serbie) et se cristallise dans sa série *Filles de l'Est*, croisant, avec insolence, érotisme et photoreportage. Ces photographies, prises sur des lieux historiquement chargés (une piste de bobsleigh construite pour les Jeux Olympiques de 1984, qui fut plus tard le théâtre du siège de Sarajevo) ou faisant l'objet de mises en scènes connues (un de ses modèles balkaniques

sur le canon d'un char militaire ou devant un ours empaillé – l'animal fétiche de Tito – au Musée d'histoire naturelle de Sarajevo), ont fait l'objet d'une présentation exhaustive à la Filature à Mulhouse, en 2017¹⁷.

Sourire

À l'étage du CEAAC, un portrait iconique de Tót affichant un sourire narquois (que l'artiste décline sous diverses formes telles que tampons, timbres et encarts publicitaires tout au long de sa carrière) introduit une grande frise d'images combinant les œuvres des deux artistes. Cette dernière déroule une narration spatiale et chronologique, évoluant du noir et blanc à la couleur et offrant une traversée allant des symboles et monuments célébrant le communisme aux panneaux d'affichage urbains géants et enseignes clignotantes des artères commerciales de la ville néolibérale.

¹⁶ Permise grâce au soutien de la Drac Alsace et du CAC Brétigny et accompagnée par Pierre Courtin et sa galerie Duplex100m² à Sarajevo.

¹⁷ Marianne Marić, *Filles de l'Est*, 21/11-22/12/2017. La Filature, Mulhouse. Commissariat: Emmanuelle Walter.



Marianne Marić, *Schweissdissi, ode au prolétariat*, Mulhouse, 2021.



Marianne Marić, *Sirène*, Budapest, 2022.



Marianne Marić, *La danse*, Budapest, 2022.

La statue monumentale du Schweissdissi, représentant un travailleur en sueur et emblématique de Mulhouse, ainsi que le monument en mémoire de Béla Kun au Memento Park¹⁸ de Budapest, dirigeant de la brève République des conseils de Hongrie et victime des purges stalinienne, servent de théâtre aux « modèles » de Marić; pendant que Tót s'appuie nonchalamment contre une statue de Lénine (*I am glad if I can stand next to you*), dissimule son sexe derrière une étoile rouge (*Communism Made Me Glad*) ou lève les yeux en direction d'une autre (*I am glad if I can gaze at something nice*).

Dans cette section de l'exposition, l'individu évolue en prise avec ses idéologies, ses représentations (statues et monuments), son image, les éléments, les médias et les biens de consommation (qu'il ingurgite, qu'il s'agisse d'informations ou de nourriture). Ce mur d'images rassemble à la fois les portraits tendres des figures de Marić (comme une vieille dame sortant des bains) et ceux de Tót exécutant ses micro-actions générant des réjouissances forcées (série *I am glad if...*). Les cartes postales de pluies,

qui « inondent » le display, agissent comme un fil conducteur, unifiant les transformations examinées dans cette fresque temporelle (la pluie tombant sur tout le monde sans discrimination, les communistes comme les capitalistes).

Enregistrer

Dans cette grande frise à l'étage du CEAAC, la transformation idéologique se double d'un développement technologique que les deux artistes explorent dans leur rapport à l'image et à son enregistrement. L'appareil photo apparaît comme un motif récurrent: chez Tót, il figure dans ses autoreprésentations (*I am glad if I can photograph you* et *I am glad if I can photograph myself*, où le « you » et le « myself » désignent la même personne, lui-même), tandis que chez Marić, il est présent lorsqu'elle capture un couple se prenant en photo avec un smartphone au milieu des vapeurs thermales des bains Széchenyi, ou lorsqu'elle saisit l'appareil dans les mains de jeunes filles en costumes traditionnels, visionnant leurs clichés.

¹⁸ Situé à Budapest et créé en 1993, Memento Park est un musée en plein air, où ont été rassemblés les sculptures, bustes et monuments de l'ère communiste qui avaient été retirés des lieux publics après la chute du régime en 1989.



Endre Tót, *I am glad if I can advertise on posters*, 1979.



Endre Tót, *I am so glad if I can look at you* (détail), 1971 - 1976/2015.



Marianne Marić, série *Femmes fontaines*, Mulhouse, 2011.



Endre Tót, *On est heureux quand on manifeste*, Paris, Champs-Élysées, 1979.

Privilégiant l'argentique (tout en ayant recours au numérique pour ses instantanés), Marianne Marić adopte une approche sensible vis-à-vis des corps qui se livrent à son objectif. Son travail photographique, qui se situe entre l'image de mode et l'esthétique documentaire, résulte de prises de vues qui sont tantôt instinctives, tantôt orchestrées¹⁹.

En revanche, Tót, comme il l'explique ci-après, entretient un tout autre rapport à l'enregistrement photographique :

« Les joies n'avaient pas besoin d'un public – la plupart du temps, elles n'étaient vues que par celui qui prenait les photos (János Gulyás). Je n'ai aucune idée de l'aspect technique de la photographie. Je n'ai jamais pris de photo – à moins de me photographier moi-même (en arrière-plan) ou mon ombre : On m'a alors mis dans les mains un appareil photo parfaitement réglé. Je n'ai utilisé la photo "que" comme image documentaire et je n'ai posé des exigences (techniques) à la photo que pour montrer clairement ce dont je me réjouis²⁰. »

Se réjouir

De toutes les œuvres de Tót, les *Gladness Demonstrations*, c'est-à-dire les manifestations collectives de joie, sont peut-être les plus ambiguës. Quoi de plus désarmant que de revendiquer sa joie, ensemble ?

La première occurrence dans l'espace public d'*On est heureux quand on manifeste* s'est tenue à Berlin-Ouest en 1979 dans ce qui était alors le « monde libre » (avant d'être activée à Bonn, Paris et Amsterdam). Vraie fausse manifestation, elle peut être perçue comme réponse ironique aux nombreux défilés militaires et parades propagandistes organisés par les régimes totalitaires de l'Est, dont Tót a fait l'expérience en Hongrie, mais aussi, inversement, comme commentaire sur le militantisme de façade qui est le privilège des démocraties et de leurs manifestations rituelles. Cette performance est une œuvre ambivalente qui célèbre la protestation autant qu'elle ironise sur la superficialité de ses pratiques. Qu'est-ce qui est autorisé ? Où ? Pour qui ? Et avec quel effet ?

Vivre

En s'efforçant de ramener dans le champ de la création tout ce qui leur est imposé – l'optimisme pour Tót, la bienséance pour Marić –, les deux artistes témoignent dans leurs œuvres respectives de « ce qui les rend heureux, tristes ou bien fous », pour reprendre une formule de l'artiste hongrois (« What makes us glad, what makes us sad, what makes us mad »).

La torpeur qui frappe Tót au sortir d'années de suppression et d'isolement a vite fait de se changer en énergie collective lors des *Gladness Demonstrations* qu'il organise à partir de 1979. Quant aux photographies de Marić, elles semblent célébrer l'importance du moment et parvenir à transformer en scènes de liesse²¹ les drames qui essaient son parcours. La pratique des artistes performe indéniablement une fonction cathartique.

Car c'est bien un élan vital qui leur permet de transgresser les codes ou de s'y sur-conformer : face à l'adversité, quoi de plus puissant en effet que de continuer à danser sous la pluie ?

¹⁹ Ou comme le commissaire Joël Riff le résume parfaitement au sujet de la série *Filles de l'Est* : « Parfois les choses arrivent à elle, parfois elle fait arriver les choses ». Joël Riff, *Un texte sans le mot femme* (2017), PDF téléchargeable sur le site internet de l'artiste, <https://mariannemarić.com/>.

²⁰ Voir le site web *ich bin sehr glücklich und Du?*, <https://www.ichbin-schrgluecklichunddu.com/livres-1975-76>.

²¹ Une danse cathartique sur le toit d'une maison de Valparaíso au Chili pendant le couvre-feu au moment des émeutes meurtrières de 2019, qui fera l'objet d'une publication de l'artiste.

Dirty Rains

Alice Motard, Director of CEAAC and curator of the exhibition

It was in 2016, during the FIAC art fair at the Grand Palais in Paris, that an amusing drawing by Endre Tót caught Marianne Marić's eye. The Budapest-based acb Galéria had devoted its entire stand to the Hungarian artist, who proceeded to fill the gaps in the display – a selection of photographs of his street actions and Mail Art works from the 1970s – with drawings made directly on the walls of the booth. One of them, which was accompanied by the handwritten inscription 'I am glad if I can draw in the corner', consisted of a slit on the edge of a wall surrounded with a rhombus. The result was highly suggestive.¹

Two years ago, when I proposed to Marić to exhibit alongside Tót at CEAAC, her reaction was thoroughly positive. For some time prior to that, I had been thinking of ways to show the work of the Hungarian neo-avant-garde artist (which I had discovered in completely different circumstances)² in France. On the one hand, I wanted to avoid historicising his work, while on the other, I was keen to highlight its topicality in the post-Covid context, a situation marked by social conflicts in France and multiple crises on a global scale, from which Europe was no longer spared since Russia's invasion of Ukraine in March 2022. Combining the conceptual work of Tót, produced in the context of the Cold War and Hungary's isolation at the turn of the 1970s, with that of Marić, an artist 45 years his junior, seemed to solve the equation – I felt like I had 'cracked the code'. But the project remained a challenge on many other levels.

This double exhibition situates Marić's work within a wider geopolitical history that also resonates with her own background, and takes a fresh look at the three central concepts that Tót introduced in his work some fifty years ago, and which he has pursued tirelessly ever since through the series *Rain*, *Nothing (Zero)* and *Gladness*.

Conversely, examining each of these series in the light of the works of the Alsatian photographer – her *Femmes fontaines*, her *Chair/pierre* series and the photographs taken during her CEAAC exchange residency in Budapest in 2022 – makes it possible to address the multiple circulations, actions and representations at play in both their oeuvres.

Neither a primer nor an academic essay, the hybrid and fragmentary text that follows is structured around a sequence of verbs relating to actions that could be said to characterise both artists' approaches, and aims to help viewers appreciate the pertinence (or impertinence) of connecting their respective practices.

Dirty Rains looks at how Marianne Marić (b. 1982) and Endre Tót (b. 1937), each in their own way, use body and language to reclaim the public space.

For Marić, it is the place of representation.

For Tót, it is the place of expression.

As a 'sphere where criticism is exercised against the power of the state',³ in the words of Jürgen Habermas, the 'public space' or 'sphere' (*Öffentlichkeit*) is at once a physical, political and symbolic place where ideas circulate and opinions are formulated. However, contrary to Habermas's postulate, access to the public sphere is not equal since it depends on various factors such as, notably, gender. In spatial terms (the concept obviously encompasses other meanings), it can be

broadly said that while men define it as a territory, women tend to describe it as a place of transit.

This is precisely what Marić is aiming for in her series of *Femmes fontaines* (literally 'fountain women'), for which she photographed women friends standing atop public water outlets in the urban areas of Mulhouse. With their title, a pun on a phenomenon sometimes described as 'female ejaculation',⁴ these images of girls astride fire hydrants and fountains break a number of taboos – on permitted or prohibited behaviour in the public realm, on what belongs in the public or private domain, on the presence of women in the city at night, and finally on the mysteries surrounding female sexuality and pleasure.

In an approach reminiscent of Hannah Arendt (an important source for Habermas) and her view of the *polis* as a 'space of appearance' characteristic of 'action, the place where things and beings happen, along with freedom itself',⁵ Marić turns the public domain into a subversive space. Her 'models' (who are not actual models)⁶ are anything but passive; under the sharp eye of the photographer, who captures them in the most evocative of poses, they deconstruct an urban setting in which they do not usually have a place, eroticizing the asphalt (in *Femmes fontaines*) or breathing new life into statues (in *Chair/pierre*).

As a citizen of an Eastern Bloc country led by a single party since 1956, Endre Tót quickly realised that his artistic prospects at home were at best limited, as there were no opportunities for the distribution or reception of art outside of official channels. In 1971, in parallel with a budding Mail Art practice, he began to develop performances on a modest, often confidential scale (i.e., confined to the private domestic space), which he documented by means of photography. Beside these intimate actions, which satirised the measure of freedom he allowed himself in a sclerotic environment, the street became his terrain of choice. There, he performed tautological actions of which he was both the author and performer, and in which – disguised as a sandwich board man (*I am glad when it's hanging on my neck*) or carrying a sign (*I am glad if I can hold this in my hand*) – he literally called for nothing (*Nothing/Zero* series) or manifested his joy at carrying out banal and absurd actions in public (*Gladness* series).

Tót's work of that era was purely and simply an expression of the need to reclaim the right to private individuality which the regime had taken away from him. In principle, there was no risk in claiming one's delight at doing inoffensive things or in conveying messages that were limited in scope, if not meaningless. As a consequence, his performances eluded censorship; indeed, it was difficult to find fault with them, let alone access them, as they were performed without an audience and could therefore only be interpreted *ex post facto*, based on the photographs documenting them.

In 1978, a grant by the German Academic Exchange Service (DAAD) provided Tót with an opportunity to leave the country and start a residency in Berlin, at the end of which he decided not to return (his flat in Hungary was consequently confiscated) and to settle permanently in Germany. It wasn't until 2012 that he would carry out his first action in a public space in his native country, to which he has been returning regularly since the fall of the Wall.

Entering

The backside of a statue, the shape of the concretions in the fountain in the Ottoman basin at the Rudas Thermal Bath in Budapest, a painting of 'holes', the performances of Marić's girls scaling the casts of sculptures in the Cour du Mûrier of the École des Beaux-Arts in Paris, Tót stamping his effigy on the knickers of performer Cosy Fanni Tutti⁷ (*I am glad if I can stamp [on Cosy Fanni Tutti's knickers]...*)... The first impressions visitors get upon entering set the tone of the entire exhibition, which opens with a compendium of the two artists' most 'sultry' (but not in the least pornographic) works. The windows separating them from the street have been covered with a screen of hatchings, a spatial rendering of the 'rains' of typewritten slashes with which Tót has been covering old postcards and other printed matter since the early 1970s.

Censoring

The exhibition takes its title from a modest book by Endre Tót that brings together a collection of twenty erotic images (some with humorous captions) covered with what, on closer inspection, turns out to be typewritten slashes.⁸ Placed next to each other, they form hatchings of rain. It's raining cats and dogs on these 'filthy' images! Much like the snow on scrambled pay TV channels, these curtains of rain reveal more than they conceal, titillating or provoking the desire to access their content.

Sending

The typewriter became a common feature of Tót's work in the early 1970s, after his abrupt decision to stop painting. At around this time, he began to develop a practice based on the use of typographical signs in letters and photographs distributed via mail; since his own physical movements were reduced, if not prevented, by the regime, he had no option but to circulate his work instead.

Appropriating the trademark aesthetics of the bureaucracy that suffocated him, such as ink stamps, envelopes with typewritten inscriptions and seals, he designed, produced, duplicated and distributed works that could travel. In 1971, art critic Jean-Marc Poinot included his work in the section 'Envois' of the Paris Biennale and invited him to contribute to his book *Mail art, communication à distance, concept*,⁹ where he reprinted his letters (riddled with zeros or the word 'Nothing' stamped on them) alongside the Mail Art activities of artists affiliated with Conceptual Art or Fluxus, including Robert Filliou, George Maciunas, Ken Friedmann, Dick Higgins, Douglas Huebler, George Brecht and Ben Vautier, with whom Tót would later become friends. In 1976, John Armleder invited him to spend six months in Geneva at Galerie Ecart, the epicentre of Mail Art at the time, where he produced *TotalJoys*, his first filmed street actions, which are here shown on a monitor, next to the photographs documenting them.

In the exhibition, a selection of letters and communiqués illustrate Tót's epistolary exchanges with an extensive network of Mail Art pioneers, a selected group of which is now a member.

Circulating

During this same period, the book became an essential format for Tót. As a vehicle for visual ideas in which he could combine photographs of his actions, postcards, texts and other materials, it allowed his concepts to come into being. While his first artist's

books were distributed under the counter as samizdats, later ones were published by experimental publishing houses in Western Europe (Beau Geste Press in the UK, Edition Hundertmark in Germany, Yellow Now in Belgium, Howeg in Switzerland, etc.). A selection of these publications is on display in a large showcase in the shape of the artist's iconic '0'.

Alongside the magazines, record sleeves and other printed media in which her photographs circulate, Marić uses social media to disseminate her own images but also those of others. These include the Instagram account *Les statues meurent aussi* (which compiles images of public sculptures and the way they are misappropriated) and *Pétasse d'Alsace*, a collective she co-founded in 2007 with Poupet Pounket (stylist Estelle Specklin) to 'defend the colours of a deviate and uninhibited Alsace', in their own words.¹⁰

Fluidifying

During her stay in Hungary, Marić focused her research on thermal baths and fluids in general, from steam and sweat to rural customs of 'watering' young girls.

An intricate blend of paganism and Christianity, this age-old tradition, practised in certain villages in northern Hungary, involves throwing buckets of ice-cold water over young girls 'so they don't wither' (i.e., to make them fertile). Over time, this ritual, which is linked to the spring equinox, has merged with the Catholic Church's Easter celebrations of the resurrection of Jesus Christ. It is thus associated with rites of purification and the practice of baptism. In Hollókő, where she attended these traditional Easter celebrations, Marić photographed the groups of young people in folk costume, the dances, the tourists and the eggs, painted and decorated with regional colours and motifs, which the girls offer to their 'sprinklers' after having been watered...

Next to her photographs are nineteenth-century toad ex-votos from the collection of the Musée Alsacien – a display through which Marić creates a visual link between Central European and Alsatian folklore. Women who were unable to have children would place these cast-iron figures next to the saints to whom they prayed for intercession, as frogs were seen as symbols of fertility.

From Tót's (*old, new, left, right, first class, second class, audiovisual, verbal, infinite, dollar, dirty*) 'rains' to Marić's friend who expresses her breastmilk into her coffee, her 'sweaty worker', her luscious jug, her bathers and 'fountain women', fluids irrigate this exhibition, acting as a powerful link between the works.

Adding and subtracting

Although Marić has only recently become aware of the importance of her personal connection with the Balkans – which has led her to reinstate the diacritic on the 'c' in her surname and pronounce the ending of her name accordingly – her work has long been informed by her family history: the exile of her father, a Bosnian Serb who fled his native village of Kupres for Canada but was stopped in his tracks in Mulhouse, and the brutal death of her elder sister, when the artist was just eleven years old.

Tót, for his part, took the opposite path, removing a letter from his surname: the loss of the 'h' makes him a slightly less ordinary Hungarian (Tóth being the Hungarian equivalent of Smith or Jones in the UK).

The resulting palindromic name allows him to play with spelling and signifier, as the 'o' transforms into a '0' (zero) at will, or with meaning and signified, 'tot' meaning 'dead' in German – the ultimate subtraction.

So in the beginning was the word...

Emptying

The artist's book *My Unpainted Canvas* (1970), the first in a long series, bears witness to a change in Tót's practice from 1970 onwards. His paintings first became conceptual before dispensing with the canvas altogether and, eventually, even paint: reduced to their simplest attire, they went on to lead a two-dimensional existence in the form of empty rectangles printed in a book of all the paintings that had not been 'physically' produced.

At the turn of the 1970s, Tót began to develop a whole array of works based on the number zero, which he used in a variety of media, from letters, banners, signs and postage stamps to newspapers, telegrams and billboards. Referring to his letters written in zero code, Pierre Restany quipped that he 'appears to be the Yves Klein of Mail Art, a postal monochrome artist'.¹¹

Symbolising nothingness, void, or 'people who are nothing',¹² the zero has been the subject of much debate. Standing for the negation of the individual by an oppressive regime, what does it generate when used in large numbers and continues to obey common rules of syntax? Because encrypting the legibility of a message does not invalidate it and, clearly, *Nothing ain't nothing* (1971).

Isolating

The slash that Tót uses profusely in his series *Rain* is not a trivial sign. Rather, it suggests an option, an 'either/or', yet 'nonetheless clearly signals 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', notes art critic Sophie Lapalu¹³ in reference to one of the artist's ephemera from 1971 exhibited here, framing the historical context in which his work developed. The Hungarian artist Géza Perneckzy, a contemporary of Tót, agrees: 'It was pouring with rain in such a monotonous rhythm that it was instantly clear that what could be mistaken for weather had nothing to do with meteorological conditions. It was rather culture...'¹⁴

Forgetting

When her sister was found dead, Marić, who was still a child, fell into a state of mutism and amnesia.¹⁵ She no longer remembers anything that happened before that fatal day. The tragic event took place at a time when, elsewhere, Yugoslavia was torn apart by fratricidal wars.

As an artist, Marić is driven by the desire to conjure her amnesia and fill in the blanks by producing images. Since 2007, she has been photographing mainly young women, mostly from her circle of close friends – in natural or architectural settings, in public spaces or interiors – whose naked bodies are sublimated by flash light and whose faces are often left out of the frame.

The contrast between Marić's headless female bodies and Tót's omnipresent face is striking.

Joining

Although the history of the former Yugoslavia forms the backdrop to her own family history, it wasn't until 2012, during a residency in Sarajevo, that Marić reconnected with her origins.¹⁶ Her photographs join together the scattered fragments of a journey

that took her from East to East (from Alsace to Bosnia and Serbia) and that crystallises in her series *Filles de l'Est* (Girls from the East), a cheeky blend of eroticism and photo-reportage. These photographs, playing with historically fraught places (a bobsleigh track built for the 1984 Winter Olympics, which was later used as an artillery position during the siege of Sarajevo) or heavily connoted poses (one of her local models posing on the barrel of a military tank or in front of a stuffed bear – Tito's favourite animal – at Sarajevo's Museum of Natural History), were the subject of a comprehensive presentation at La Filature in Mulhouse in 2017.¹⁷

Smiling

On the first floor of the CEAAC, an iconic portrait of Tót wearing a wry smile (an image the artist has used throughout his career in various media, including stamps and advertisements) introduces a large frieze of images that interweaves the works of the two artists. The frieze unfurls a spatial and chronological narrative that evolves from black-and-white to colour and takes viewers on a journey from the symbols and monuments celebrating communism to the giant urban billboards and flashing signs of the neoliberal city's commercial thoroughfares.

The monumental statue of a *Schweissdissi*, as Mulhouse's emblematic 'sweaty worker' is colloquially called, and the monument in Budapest's Memento Park in memory of Béla Kun,¹⁸ leader of the short-lived Hungarian Soviet Republic and victim of the Stalinist purges, provide the backdrop for Marić's 'models', while Tót leans nonchalantly against a statue of Lenin (*I am glad if I can stand next to you*), hides his genitals behind a red star (*Communism Made Me Glad*) or looks up at one (*I am glad if I can gaze at something nice*).

This part of the exhibition focuses on the individual grappling with ideologies, representations (statues and monuments), self-images, the elements, the media and consumer goods (from food to information). This display conjoins Marić's delicate portraits (of an old woman leaving the pool, for instance) with images of Tót performing micro-actions aimed at triggering contrived rejoicing (the series *I am glad if...*). The postcards of rains, which 'flood' this display, act as a common thread that unifies the transformations explored in this temporal fresco (because the rain falls indiscriminately on communists and capitalists alike).

Recording

In this large frieze on the first floor of the CEAAC, ideological transformation is coupled with technological development, a topic both artists explore in their relationship to images and recording techniques. The camera appears as a recurring motif: in Tót's work, it features in his self-representations (*I am glad if I can photograph you* and *I am glad if I can photograph myself*, where 'you' and 'myself' refer to the same person, namely, himself), while in Marić's work, it is present when she captures a couple taking photos with a smartphone in the steam of the Széchenyi baths, or when she photographs the camera in the hands of young girls in traditional costumes as they view their snapshots.

Marić prefers to work with analogue film (although she also uses a digital camera for her snapshots) and takes a sensitive approach to the bodies she photographs. Oscillating between fashion image and documentary aesthetic, her photographs are partly instinctive and partly staged.¹⁹

Tót, on the other hand, entertains a different relationship with photographic recording, as he himself explains:

'The joys didn't need an audience – most of the time, they were only seen by the person taking the photos (János Gulyás). I have no idea about the technical side of photography. I've never taken a photo – unless it was of myself (in the background) or my shadow, in which case I was handed a perfectly adjusted camera. I've used the photo 'only' as a documentary image and I've only made (technical) demands on the photo to show clearly what I enjoy.'²⁰

Rejoicing

Of all Tót's works, the *Gladness Demonstrations* are perhaps the most ambiguous. What could be more disarming than collectively expressing one's joy?

The first public enactment of *On est heureux quand on manifeste* (We Are Happy When We Protest) was carried out in 1979 in West Berlin, in what was then considered the 'free world' (later iterations were performed in Bonn, Paris and Amsterdam). A real fake protest march, it can be seen as an ironic response to the military and propaganda parades organised by totalitarian regimes, but also, conversely, as a commentary on the pretend activism of western democracies and its perfunctory rituals. This ambivalent performance celebrates protest as much as it pokes fun at its superficial practices. What is authorised? Where? For whom? And to what avail?

Living

By endeavouring to work creatively with everything that is being imposed on them – optimism for Tót, propriety for Marić – the two artists testify to 'what makes us glad, what makes us sad, what makes us mad', to borrow a phrase by the former.

The lethargy that took hold of Tót after years of oppression and isolation soon transformed into collective energy during the *Gladness Demonstrations* he organised from 1979 onwards. As for Marić's photographs, they seem to celebrate the importance of the moment and succeed in transforming the tragedies that have punctuated her career into scenes of jubilation.²¹ Both artists' practices undeniably perform a cathartic function.

It is a truly vital impulse that enables them to transgress the codes or overconform to them: faced with adversity, what could be more powerful, indeed, than continuing to dance in the rain?

1 This schematic representation of female genitalia can be found in the artist's works to this day. The invitation for the exhibition at CEAAC uses a photograph of one such chalk drawing made by the artist in the 1970s, to which he added the caption 'I am glad if I can draw something nice' in 2015.

2 I came across his work during my research into the Beau Geste Press publishing collective, with which the artist became associated in the 1970s.

3 See Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere* (original title: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*) [1962], trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence (Cambridge: Polity, 1989).

4 Female ejaculation is defined as an abundant expulsion of fluids released in response to sexual stimulation.

5 Élisabeth Lemétéil, 'Arendt (Hannah). Espace public, espace subversif', *Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, <https://publictionnaire.humanum.fr/notice/arendt-hannah/>.

6 The artist only works with people she knows or with whom she has had time to establish a relationship of trust.

7 Cozey Fanni Tutti, whose stage name is a tacky pun on Mozart's opera *Così fan tutte*, was born Christine Carole Newby on 4 November 1951 in Kingston-upon-Hull, England. A multi-disciplinary artist, performer, singer, composer and musician, she took part in the activities of the performance art group COUM Transmissions with Genesis P-Orridge in the 1970s, before co-founding the band Throbbing Gristle, known for its early brand of industrial music, and later the duo Chris & Cozey. She has regularly performed as a stripper, pornographic actress and model for erotic magazines.

8 *Dirty Rains* by Endre Tót was published on the occasion of the eponymous exhibition at Jean Sellem's gallery S:t Petri. Archive of Experimental and Marginal Art in Lund, Sweden, in 1979.

9 Jean-Marc Poinso, *Mail art, communication à distance, concept* (Paris: Éditions CEDIC, 1971).

10 The collective of artists has launched a clothing and accessories brand that aims to shake up the region's traditional image. Its name and logo (a stork) misappropriate the branding of Potasse d'Alsace, a company that extracted potash in the region throughout the twentieth century.

11 Quoted in Géza Perneckzy, 'Mental Monochrome', *Endre Tót: Very Special Joys. Retrospective 1971–2011*, exh. cat. (Debrecen: MODEM, 2012), 31.

12 Dominique Mathieu, 'Endre Tót – Demo', text for an exhibition at Salle Principale in Paris from 10 September to 29 October 2022, <https://www.cnaf.fr/endre-tot-demo>.

13 Sophie Lapalu, 'Endre Tót', *Slash*, <https://slash-paris.com/artistes/endre-tot/a-propos>.

14 Perneckzy, 'Mental Monochrome', 31.

15 The body of her sister, who died in Paris from an overdose at the age of 24, was found mutilated.

16 The residency was made possible by funding from Drac Alsace and CAC Brétigny and was supported by Pierre Courtin and his Sarajevo-based gallery Duplex100m².

17 *Marianne Marić: Filles de l'Est*, curated by Emmanuelle Walter, was shown from 21 November to 22 December 2017 at La Filature, Mulhouse.

18 The open-air museum Memento Park in Budapest was established in 1993. It gathers sculptures, busts and monuments from the communist era that were removed from public places after the fall of the regime in 1989.

19 As curator Joël Riff, writing about the series *Filles de l'Est*, puts it: 'Sometimes things happen to her. Sometimes she makes things happen.' Joël Riff, 'Un texte sans le mot femme' (2017), PDF, available as download from the artist's website at <https://mariannemarić.com/>.

20 See the website *ich bin sehr glücklich und Du?*, <https://www.ichbinsehrgluecklichund-du.com/livres-1975-76>.

21 Such as a cathartic dance on the roof of a house in Valparaíso, Chile, during lockdown at the time of the deadly 2019 riots, which became the subject of a publication by the artist.

Marianne Marić

fr Diplômée de l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy (2007) et du National College of Art and Design de Dublin (2009), Marianne Marić (née en 1982) vit et travaille entre Mulhouse et Strasbourg. Ses œuvres ont été présentées dans le cadre d'expositions collectives ou individuelles en France et à l'étranger, notamment à Photo London (2022), Paris Photo et No Found Photo Fair (2021), à la Fondation François Schneider de Wattwiller (2021), à la Filature de Mulhouse (2020), au Landskrona Foto Festival (2018), au MO.CO. Panacée à Montpellier (2019), à la Biennale d'Athènes (2018), à la galerie Duplex100m² de Sarajevo, à la Villa Noailles à Hyères et au CAC Brétigny (toutes en 2014). Ses *Lamp-girls* («filles-lampes») ont été présentées par le légendaire SHOWstudio de Nick Knight à Londres ainsi qu'au Palais Galliera – Musée de la Mode de la Ville de Paris. En 2019, elle est invitée d'honneur au Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (Chili). Elle réside à Berlin en 2016 avec Atelier Mondial, aux Ateliers des Arques en 2015 et à Sarajevo à plusieurs reprises entre 2012 et 2022 avec le soutien de la Drac Grand Est et du CAC Brétigny. Ses photographies ont été publiées dans *Reporters sans frontières*, *artpress* et *The New York Times*.

Marianne Marić est lauréate 2022 du programme de résidences Strasbourg <> Budapest.

en A graduate of the École nationale supérieure d'art et de design in Nancy (2007) and the National College of Art and Design in Dublin (2009), Marianne Marić (b. 1982) lives and works in Mulhouse and Strasbourg. Her work has been shown in group and solo exhibitions in France and abroad, including Photo London (2022), Paris Photo and No Found Photo Fair (2021), Fondation François Schneider in Wattwiller (2021), Filature in Mulhouse (2020), Landskrona Foto Festival (2018), MO.CO. Panacée in Montpellier (2019), Athens Biennial (2018), Duplex100m² gallery in Sarajevo, Villa Noailles in Hyères and CAC Brétigny (2014). Her *Lamp-girls* have been presented by Nick Knight's legendary SHOWstudio in London and at Palais Galliera – Musée de la Mode de la Ville de Paris. In 2019, she was the guest of honour of the Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (Chile). She completed residencies at Atelier Mondial in Berlin in 2016, Ateliers des Arques in 2015, and in Sarajevo on several occasions between 2012 and 2022 thanks to the support of Drac Grand Est and CAC Brétigny. Her photographs have been published in *Reporters sans frontières*, *artpress* and *The New York Times*, among others.

Marianne Marić is the 2022 laureate of the Strasbourg <> Budapest residency programme.

@mariannemarićstudio
mariannemarić.com

Endre Tót

fr De 1959 à 1965, Endre Tót (né en 1937, vit et travaille à Berlin) a étudié l'art mural à l'Université des arts appliqués de Budapest. Ses premiers travaux se caractérisent par des peintures lyriques et calligraphiques étroitement liées à l'art informel, tandis qu'à la fin des années 1960, le pop art influence fortement sa pratique. En 1971, il abandonne la peinture. Sous l'influence de l'art conceptuel, télégrammes, cartes postales, affiches, graffitis, bannières, actions, films et livres d'artiste font leur apparition dans son travail. Il se consacre alors à l'étude de trois concepts clés: *Nothing/Zero* (rien/zéro), *Rain* (pluie) et *Gladness* (joie). En 1978, il bénéficie d'une bourse du DAAD à Berlin, qui lui permet de quitter la Hongrie; un an plus tard, il s'installe à Cologne. À la fin des années 1980, il revient à la peinture, travaillant avec les idées conceptuelles qu'il a développées dans les années 1970. Ses œuvres ont été présentées dans de nombreuses expositions internationales au cours des dernières décennies, notamment au MoMA à New York, au Centre Pompidou à Paris et à la Tate Modern à Londres. Son travail a fait l'objet d'expositions rétrospectives au Museum Ludwig de Cologne (1999), au Museum Fridericianum de Kassel (2006) et au MODEM de Debrecen, en Hongrie (2012).

Endre Tót est représenté par les galeries acb, Budapest, et Salle Principale, Paris.

en From 1959 to 1965, Endre Tót (b. 1937, lives and works in Berlin) studied mural art at the University of Applied Arts in Budapest. His early work was characterised by lyrical and calligraphic paintings closely linked to Informal Art, while in the late 1960s his practice was largely informed by Pop Art. In 1971, he gave up painting. Under the influence of Conceptual Art, telegrams, postcards, posters, graffiti, banners, actions, films and artist's books made their appearance in his oeuvre, in which he devoted himself to the study of three key concepts: *Nothing/Zero*, *Rain* and *Gladness*. In 1978, he was awarded a DAAD scholarship in Berlin, which enabled him to leave Hungary; a year later, he moved to Cologne. At the end of the 1980s, he returned to painting, working with conceptual ideas he had developed in the 1970s. His work has been shown in numerous international exhibitions over the last few decades, including at MoMA in New York, Centre Pompidou in Paris and Tate Modern in London. It has been the subject of retrospective exhibitions at Museum Ludwig in Cologne (1999), Museum Fridericianum in Kassel (2006) and MODEM in Debrecen, Hungary (2012).

Endre Tót is represented by galleries acb, Budapest, and Salle Principale, Paris.

@acbgallery
@salleprincipale

Marianne Marić & Endre Tót *Dirty Rains*

05.10.24 – 23.02.25

Commissaire / Curator:
Alice Motard
Assistée de / Assisted by:
Alice Narcy & Emma Benoit

Scénographie du mobilier /
Furniture display:
Alice Rochette, sur une idée originale d'Alice Motard d'après Endre Tót et avec son aimable autorisation / Alice Rochette, based on an original idea by Alice Motard after Endre Tót and with his kind agreement

En partenariat avec /
In collaboration with:
Musées de la Ville de Strasbourg
Centre national des arts plastiques, Paris
Diamantino Labo Photo

Expositions associées /
Associated exhibitions
(Project Space, CEAAC):

Alban Turquois
05.10 – 29.12.24

Ouissem Moalla
11.01 – 23.02.25

Remerciements / Thanks

Róna Kopeczky
acb Galéria, Budapest

Maryline Brustolin
Galerie Salle Principale, Paris

Júlia Hermann
Budapest Gallery

Anna Millers (MAMCS),
Marie Pottecher (Musée Alsacien),
Mathieu Bertola (Photothèque)
Musées de la Ville de Strasbourg

Béatrice Salmon, Aude Bodet,
Justine Bohbote
Centre national des arts
plastiques, Paris

Felizitas Diering, Pascal Bion,
Annouck Chinouilh
FRAC Alsace

Diamantino Quintas et son équipe
Diamantino Labo Photo

Katia Gagnard Encadrements

Baptiste Scheuer

Crédits / Credits

Visuels / Visuals:
Endre Tót – Courtesy de l'artiste et des galeries acb, Budapest, et Salle Principale, Paris.
Marianne Marić – © Adagg, Paris, 2024

Textes / Texts:
Anne Wachsmann, Alice Motard

Traductions / Translations:
Patrick Kremer

Relectures / Proofreading:
Pierre Kiener, Patrick Kremer,
Auriane Lagas, Alice Motard

Conception graphique /
Graphic design:
Hugo Feist, Horstaxe

Caractère typographique / Typeface:
Affigere, par Alexandre d'Hubert,
Romain Laurent et Daphné Lejeune,
dans le cadre du projet X Cicero à
l'ÉSAD Valence (xcicero.esad-gv.net)

Impression / Printing:
Ott Imprimeurs

Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines (CEAAC)

7 rue de l'Abreuvoir
F – 67000 Strasbourg
+33 (0)3 88 25 69 70
contact@ceaac.org
www.ceaac.org

Le CEAAC est labellisé Centre d'art
contemporain d'intérêt national.

Équipe / Team

Anne Wachsmann
Présidente / President

Alice Motard
Directrice / Director

Pierre Kiener
Administrateur / Administrator

Alice Narcy
Chargée des expositions et des
résidences / Exhibitions Organiser
& Residency Programmes Manager

Auriane Lagas
Chargée de communication et de
développement / Communications
and Development Manager

Jade Masson
Chargée des publics / Education
& Outreach Manager

Jeanne Régnier
Médiatrice culturelle / Art Educator

Robin Legentil
Médiateur culturel / Art Educator

Axel Alousque
Volontaire en service civique /
Volunteer

Eva Le Castrec et Yasmine Tissaoui
Stagiaires / Interns

Fatiha Machtoune
Agent d'entretien / Cleaner

Tous droits réservés.
Toute reproduction interdite,
sauf autorisation des auteurs-trices.



