

Ion Grigorescu

Cinema

30.11.2019–02.02.2020

KIOSK

Cinema biedt een unieke inkijk in het artistieke werk van Ion Grigorescu (Boekarest, 1945). De retrospectieve tentoonstelling verzamelt het werk van deze bijzondere hedendaagse kunstenaar, die vooral bekend is omwille van zijn experimentele foto's en films en zijn non-conformistische praktijk tijdens het socialisme. Deze tentoonstelling is het resultaat van Grigorescu's eigen verlangen om een genuanceerder inzicht te bieden in zijn werk en ideeën. Het overkoepelende cinemathema maakt het mogelijk om zijn unieke artistieke praktijk – schilderkunst, tekeningen, film en fotografie – vanuit een dwarsperspectief te benaderen zonder de illusie te willen wekken van een eengemaakt geheel.

Grigorescu's werk wordt gekenmerkt door een onuitputtelijke experimenteerdrang, een indrukwekkend gebruik van referenties en intellectuele gelaagdheid. *Cinema* fungeert hier eerder als een onderzoeksinstrument dan als een specifiek engagement met het film- en videomedium en is gekoppeld aan zijn interpretatie van het concept van beweging, ontwikkeld in talrijke beeldentalen en via verschillende thematische vertakkingen. Dit verklaart ook de sprongen en overgangen van het ene naar het andere medium. Grigorescu heeft in zijn geschriften uitgebreid nagedacht over de vergelijking tussen schilderkunst, film en fotografie, terwijl hij in zijn werk elke beeldentaal tot het uiterste heeft doorgedreven, tot ze verdwijnt of oplost.

De tentoonstelling bevat vroege schilderexperimenten uit de periode waarin de kunstenaar de vastgeroeste officiële woordenschat trachtte te overstijgen door zijn eigen versie van het realisme uit te vinden onder de term *ready-painting*. Het "ont-vaardigen" van de schilderkunst en de verwerping van een persoonlijke stijl gingen samen met de productie van "realogrammen" – opeenvolgende, onbemiddelde weergaves van door het oog geregistreerde fenomenen – die sociale en politieke kwesties becommentarieerden. Het visuele narratief werd ondoorzichtiger gemaakt in de gevallen waarin de kunstenaar probeerde de droomstroom aan beelden te vatten. De race om het reële vast te leggen, zowel in zijn intieme als uitwendige verschijningsvormen, houdt altijd een reflectie in op de paradoxen van de representatie, terwijl de waarneming van de werkelijkheid in een dialectische spanning wordt gehouden tussen betovering en desillusie.

Het samenspel tussen lichaam en camera voegt nog een andere dimensie toe aan de pogingen om beweging te bestuderen. Grigorescu's eenzame lichaamskunstexperimenten worden gecombineerd met een inventieve verplaatsing van de film- en fotocamera. Hij wijzigt en vervormt cameralenzen, onder andere om elke zekerheid over het menselijk vermogen om de omringende wereld in zich op te nemen in de war te sturen. In zijn geïmproviseerde theateropstellingen neemt hij tegelijkertijd de rol van performer, regisseur en toeschouwer op zich, waarbij hij de eenheid van het lichaam uit elkaar doet vallen en zo een oneindig gebroken zelf creëert. Als fervent lezer van de psychoanalyse verwijst Grigorescu ook naar de filosofie van yoga en het boeddhisme. Het boeddhisme hielp hem aan een uitgebreide symboliek van de lichaamscycli, die op hun beurt verbonden zijn met de cycli van beweging en wording in de natuur. Deze beschouwingen wijzen op een cinema-apparaat waarbij de nadruk op het vluchtige en het provisorische ligt, maar ook op de grote metonymische keten die de micro- en macroniveaus van het bestaan met elkaar verbindt. Tot slot biedt *Cinema* een inkijk in Grigorescu's levenslange belangstelling voor het vastleggen van zijn dromen, een persoonlijk eerbetoen aan de band van cinema met het onbekende en met dromen.

De tentoonstelling is samengesteld door Magda Radu en wordt georganiseerd in het kader van EUROPALIA ROMANIA, in samenwerking met Romian Cultural Institute.

Cinema provides a unique insight into the artistic work of Ion Grigorescu (b. 1945, Bucharest). The retrospective exhibition brings together the works of this extraordinary contemporary artist, known primarily for his experimental photographs and films and for his nonconformist practice during the socialist era. The exhibition stems from Grigorescu's own impulse to provide a more nuanced understanding of his work and ideas. The overarching theme of cinema makes it possible to approach his singular artistic practice –encompassing painting, drawing, film, and photography – from a transversal perspective, without attempting to create the illusion of a unified whole.

Grigorescu's work is characterised by inexhaustible experimentation, an impressive use of references, and intellectual stratification. Here, cinema functions as an investigative tool rather than a singular engagement with the medium of film and video, being linked to the artist's interpretation of the concept of movement, deployed in many visual idioms and through various thematic ramifications. It also accounts for the leaps and transitions from one medium to the other. In his writings, Grigorescu has given extensive thought to comparisons between painting, film and photography, while in his work he has pushed each visual language to the limit, to the point of their disappearance or dematerialisation.

The exhibition includes early explorations of painting, from a period when the artist sought to move beyond the stagnant vocabulary promoted at the official level by developing his own version of realism, coining the term "ready-painting". The de-skilling of painting and the rejection of a personal style went hand in hand with the production of "realogrammes" – sequential, unmediated renditions of phenomena registered by the eye – that commented on social and political issues. The visual narrative was rendered opaquer in those instances where the artist attempted to capture the oneiric flow of images. The race to record the real, in its intimate and external manifestations, always incorporates reflection on the paradoxes of representation, while the perception of reality is kept in dialectical tension, alternating between enchantment and disenchantment.

The interplay between body and camera adds another dimension to the extensive effort to study motion. Grigorescu's solitary body-art experiments are developed in tandem with inventive displacements of film and photographic cameras. He modifies and distorts camera lenses in order to confound, among other things, any certainty regarding the human capacity to assimilate the surrounding world. In his improvised theatrical set ups he simultaneously takes on the roles of performer, director and spectator, breaking up the unity of the body and creating infinite refractions of the self. An avid reader of psychoanalysis, Grigorescu's references also include Yoga and Buddhist philosophy. The latter helped him construct an elaborate symbolism of the body and of its cycles, which are in turn connected to the cycles of movement and becoming as these are encountered in nature. These considerations point to a meaning of the cinematic device which emphasises the evanescent and provisional, but also the great metonymic chain which links the micro and macro levels of existence. Finally, *Cinema* provides a glimpse into Grigorescu's lifelong interest in recording his dreams, a personal tribute to cinema's connection with the unknown and dreaming.

The exhibition is curated by Magda Radu and organised as part of EUROPALIA ROMANIA, in collaboration with the Romanian Cultural Institute.

Realisme en maatschappij

Ion Grigorescu studeerde in 1969 af aan het Instituut voor de Kunsten in Boekarest, aan het begin van de korte “dooi” in communistisch Roemenië. Nicolae Ceaușescu, de secretaris-generaal van de Roemeense Communistische Partij, was op het hoogtepunt van zijn internationale populariteit omdat hij als enige Oostblokleider een jaar voordien de Warschaupactinvasie van Praag had veroordeeld. Het was een korte periode van liberalisering waarin de autoriteiten meer internationaal reisverkeer en culturele uitwisseling toelieten. Reizende tentoonstellingen uit de Verenigde Staten brachten het werk van onder meer Robert Rauschenberg, Jasper Johns en Andy Warhol naar Boekarest. Naar eigen zeggen werd Grigorescu's nieuwsgierigheid in de jaren na zijn afstuderen geprikkeld door de psychoanalyse, de semiotiek van de Tel Quel-groep en de literaire experimenten van de *nouveau roman*. De Franse taal en literatuur speelden een belangrijke rol in zijn opvoeding, aangezien hij opgroeide in een familie die deel uitmaakte van de pre-communistische bourgeoisie (zijn grootvader was advocaat), een milieu dat veel waarde hechtte aan cultuur en aan een kosmopolitische opleiding. De nationalisering van privé-eigendom had een directe impact op de familie Grigorescu: de benedenverdieping van hun huis werd ingenomen door huurders die door de staat werden opgelegd en de vier broers en zussen en hun ouders zaten opeengepakt op de niet bijster grote bovenverdieping. Andere activiteiten die Ion Grigorescu's ontwikkeling vorm zouden geven – meer dan zijn opleiding aan de kunstacademie – waren onder meer zijn training als atleet, die zijn interesse in de studie van het lichaam in beweging aanwakkerde, en zijn bezoeken aan de cinematheek van Boekarest. Daar ontdekte hij de esthetische en technische vernieuwingen van Michelangelo Antonioni en Pier Paolo Pasolini; hij was onder de indruk van hoe ze conventionele narratieve patronen uit de weg gingen en van hun directe waarneming van de fenomenologie van de menselijke ervaring.

Al van bij zijn debuut poogde Grigorescu afstand te nemen van de “expressieve waarde” van schilderkunst en van de compositorische clichés die in de kunstacademie werden onderwezen. Hij beseftte dat een beeldtaal zelfkritisch kon zijn en tegelijkertijd kon dienen als een instrument om de werkelijkheid op

Realism and Society

Ion Grigorescu graduated from the Institute of Arts in Bucharest in 1969, at the onset of communist Romania's brief "thaw." Nicolae Ceaușescu, the General Secretary of the Romanian Communist Party, was at the peak of his international popularity, having been the only leader from the Eastern Bloc to condemn the Warsaw Pact invasion of Prague the previous year. A brief period of liberalisation was in full swing, with the authorities allowing more international travel and cultural exchanges. Travelling exhibitions from the United States brought to Bucharest works by artists such as Robert Rauschenberg, Jasper Johns and Andy Warhol, among others. By his own account, in the years after graduation, Grigorescu's curiosity was sparked by psychoanalysis, the semiotics of the *Tel Quel* group, and the literary experiments to be found in the *Nouveau Roman*. The French language and French literature played an important part in the artist's upbringing, as he grew up in a family that was part of the pre-communist bourgeoisie (his grandfather was a lawyer), a milieu that set great value on culture and on acquiring a cosmopolitan education. The nationalisation of private property had a direct impact on the Grigorescu family: the ground floor of their house was occupied by tenants imposed by the state authorities and the four brothers and sisters and their parents were crammed together on the not very large upper floor. Other activities that were to shape Ion Grigorescu's development, more so than the education he received at the art academy, included his athletic training, which sparked his interest in studying the body in motion, and his visits to Bucharest's Cinematheque. It was at the Cinematheque that he discovered the aesthetic and technical innovations of Michelangelo Antonioni and Pier Paolo Pasolini; he was impressed by their avoidance of conventional narrative patterns and their direct observation of the phenomenology of human experience.

From his very debut, Grigorescu sought to distance himself from the "expressive values" of painting and the compositional clichés that were taught in art school. He realised that pictorial language could incorporate a critique of itself, while at the same time serving as a tool to capture reality in an unmediated way. The term "ready painting," which the artist coined very early on,

een onbemiddelde manier vast te leggen. Hij bedacht al vroeg de term “ready painting”, die de intentie samenvatte om te schilderen “precies zoals je ziet”. Al wat het oog in de buitenwereld tegenkwam, kon potentieel een schilderij worden, waarbij de kunstenaar zijn subjectiviteit minimaliseerde en “een beeldproducerende machine of camera obscura” werd. De werkwijze bestond onder meer uit het versplinteren van het beeld tot reeksen en horizontale stroken, terwijl de verf op een bewust niet-esthetische of zelfs schaamteloos “lelijke” manier werd aangebracht en bepaalde delen van het oppervlak onbedekt werden gelaten. De ontvaardiging van zijn schilderijen was geïnspireerd op zijn affiniteit met de opzichtigheid en de snelheid van stripverhalen, maar ook op de algemene aantrekkingskracht van de Pop Art en het hyperrealisme, in lijn met zijn eigen wens om de toegang tot kunst te democratiseren, aangezien hij beseftte dat de moderne media een belangrijkere rol waren gaan spelen in de weergave van het maatschappelijke leven.

Maar de onderdamping in de werkelijkheid werd niet gevolgd door de toepassing van een eenduidig representatieprincipe. De organisatie van het beeldvlak steunde vaak op een behoorlijk geraffineerde afwisseling van dissonante kleurtonen en penseelstreken en een vermenigvuldiging van spatiotemporele eenheden. De dynamiek werd niet alleen uitgedrukt door de serialisatie van het beeld – de overgang van “kinogrammen” naar “realogrammen” – maar ook door de samenvoeging van registers die het verleden met het heden verbonden, actuele gebeurtenissen met historische episodes, visuele waarneming met beelden die in het geheugen staan geprent. Een van de vroegste voorbeelden is het schilderij *Scenes from the Past* (1967), gebaseerd op herinneringen aan een bezoek aan de stad Constanta, vlak bij de Zwarte Zee, waar de lokale inwoners ’s avonds gezellig op de stoep voor hun huizen zitten, gecombineerd met een proustiaanse evocatie van de Balkan. *Strike at Grivița* (1971), een ander schilderij dat het verleden het heden in draagt, evoceert de dramatische en brutaal neergeslagen opstand van de Roemeense spoorwegarbeiders in 1933, later door het communistische regime gemythologiseerd als een mijlpaal in de strijd van de toen nog illegale cellen van de communistische partij. Voor Grigorescu deed die oproep om een einde te maken aan de uitbuiting ook denken aan de benarde positie van de arbeiders onder het communisme. Die werden door hun bazen als zondebokken gebruikt en gedwongen om zware arbeidsomstandigheden te ondergaan die nog maar weinig gelijkenissen vertoonden met de slogans van hun emancipatie. Grigorescu voelde sterk mee met de lagere regionen van de samenleving en benadrukte in talrijke schilderijen, litho’s en foto’s de verschillende facetten van hun bestaan. De reeks schilderijen getiteld *The Commuters* (1974) bestaat uit op herinneringen gebaseerde portretten die mensen afbeelden op weg naar hun werk via dezelfde route als Grigorescu, die na zijn afstuderen aan het Instituut voor de Kunsten een job als leraar kreeg toegewezen in het bergdorp Bușteni, op twee uur treinen van de hoofdstad. De manier van schilderen getuigt van nabijheid en warmte ten aanzien van de afgebeelde personen maar zinspeelt ook op de malaise veroorzaakt door hun vervreemding. Het zijn expressionistische close-ups die een helder beeld schetsen van hoe het geheugen poogt de vluchtige trekken vast te leggen die ooit door het oog werden waargenomen.

In andere situaties worden de fragmenten van de werkelijkheid herwerkt op basis van foto’s. Het schilderij op fotopapier *Marica in Piatra Neamț* (1976) versmelt de inherente vloeibaarheid van het fotografische snapshot met de “bevrozen” eigenschappen van aangebracht pigment. De kunstenaar was van mening dat op of naar foto’s schilderen een beeld naar een ander kritisch niveau tilde en in dit specifieke geval wilde hij de nadruk leggen op de wisselwerking tussen architectuur en mensen, vandaar de noodzaak aan verschillende picturale effecten voor verschillende delen van het beeld, waardoor de foto bijna een “impressionistisch” schilderij wordt.

De ingenieuze lithografische montage *Piatra Neamț* (1976) is gebaseerd op zijn ervaringen in de straten van de volkswijken rond Jassy en Piatra Neamț in Moldavië, een regio in het noordoosten van het land. De foto’s waarop de litho’s zijn gebaseerd, kwamen spontaan tot stand doordat mensen op straat stopten en vroegen om gefotografeerd te worden. Op het ene beeld zien we een rij die zich vormt aan een eetstalletje, terwijl op een ander beeld een groep mannen geamuseerd

encapsulated the intention to paint “exactly as one sees.” Everything the eye encountered in the outside world had the potential to become a painting, with the artist downplaying his subjectivity and becoming “an image-making machine or camera obscura.” The procedures included fragmentation of the image into sequences and horizontal strips, while the paint was applied in a deliberately non-aesthetic or even blatantly “ugly” manner, with patches of the surface left bare. The deskilling of his painting was inspired by his affinity for comic strips, garish in appearance and hastily executed, as well as by the widespread appeal of Pop Art and hyper-realism, in tune with the artist’s own wish to democratise access to art, as he realised that modern media had come to play a more important role in reflecting the life of society.

But immersion in reality was not followed by the adoption of a straightforward principle of representation. The organisation of the picture plane often relied on a rather sophisticated alternation of dissonant colour tones and brush-strokes and on the multiplication of spatial-temporal units. Dynamism was conveyed not only through the serialisation of the image—bringing about the transition from “kinograms” to “realograms”—but also through the aggregation of registers that linked past and present, current events and historical episodes, visual perception and images imprinted on the memory. One of the earliest examples is the painting *Scenes from the Past* (1967), which is based on memories of a visit to the city of Constanța, near the Black Sea, where the locals spent their evenings socialising on the pavement in front of their houses, combined with a Proustian evocation of the Balkans. *Strike at Grivița* (1971), another painting that brings the past into the present, invokes the dramatic episode of the brutally crushed Romanian Railways workers’ uprising of 1933, later to be mythologised by the communist regime as a landmark moment in the history of the struggle against exploitation waged by the then-illegal Communist Party cells. For Grigorescu, the call to end exploitation resonated with the workers’ plight under communism, too. They were used as scapegoats by their bosses and forced to endure difficult labour conditions, which bore little resemblance to the slogans proclaiming their emancipation. The artist had great empathy toward those who occupied the lower echelons of society, and in various paintings, lithographs and photographs he highlighted the different facets of their existence. The series of paintings entitled *The Commuters* (1974) is made up of portraits drawn from memory, depicting people commuting to work on the same route as the artist, who after his graduation from the Institute of Arts was assigned a teaching job in the mountain town of Bușteni, a two-hour train ride from the capital. The painterly mode evinces closeness and warmth toward the depicted subjects, but it also hints at the malaise induced by their alienation. These expressionistic close-ups also throw into relief memory’s efforts to capture the fleeting features that were once registered by the eye.

In other situations the fragments of reality are reworked based on photographs. A painting on photographic paper entitled *Marica in Piatra Neamț* (1976) merges the inherent fluidity of the photographic snapshot with the “freezing” quality brought about by the application of pigment. The artist believed that painting on photographs or after photographs had the effect of elevating a picture to another level of scrutiny and in this particular instance he was interested in highlighting the interplay between architecture and people, hence the need to create different pictorial effects for different areas of the image, turning the photograph into almost an “impressionist” painting.

The ingenious lithographic montage *Piatra Neamț* (1976) is based on the experience of walking through working-class neighbourhoods on the outskirts of Jassy and Piatra Neamț in Moldavia, a region in the north-east of the country. The photographs on which the lithographs are based were made spontaneously, with people on the street stopping and asking to be photographed. In one image we see a queue forming at the back of a food van, while in another a group of men are gazing at the camera in amusement. Right after that moment, the artist was accosted by Balica, a woman from the neighbourhood, who demanded she be photographed too, and her portrait was later transposed in a separate lithograph: *Balica* (1975). The poor areas he visited in Moldavia held a special appeal for Grigorescu: he relished the region’s unsystematised aspect, the spontaneity and

naar de camera staart. Onmiddellijk daarna werd de kunstenaar aangesproken door Balica, een vrouw uit de buurt die eiste om ook gefotografeerd te worden, en haar portret werd later omgezet in een aparte litho: *Balica* (1975). De arme gebieden die hij in Moldavië bezocht, beschikten voor Grigorescu over een bijzondere aantrekkingskracht: hij genoot van de ongesystematiseerde aanblik van de regio, de spontaniteit en het onberekende karakter van de mensen, de vervallen gebouwen en de gammele huizen. De aantrekking tot de periferie kwam later tot uiting in een tekst waarin de kunstenaar verkondigde: "Ik ben oosters." De herinnering aan die reis uit 1975 werd samengebond in een formaat dat verwijst naar Duchamps *boite-en-valise*, de draagbare miniatuurtentoonstelling van kunstwerken die hier wordt vervangen door een collage van litho's die zo geplaatst zijn dat het lijkt alsof ze in een kist zijn opgesloten.

In een bitter commentaar hekelde de kunstenaar de verstarring van de sociale structuur en het opportunisme van de intellectuelen die als leden van de Partij voor een comfortabele carrière opteerden binnen het staatsapparaat: "Tegenwoordig is de eenheid van het volk slechts een slogan. De sociale klassen zijn diep verdeeld, arbeid wordt verafschuwed (in feite alleen de arbeidsvoorwaarden; er bestaat verwarring tussen arbeid en arbeidsvoorwaarden). De diensten zijn zo gecorrumpeerd dat de algemene sfeer antisociaal is. De intellectuelen die in 1968-'70 zouden herontwaken en die de rijkdom van de samenleving vormden, zijn afgeleden — het zijn mensen die teksten uit hun hoofd opzeggen. Onze echte fenomenen zijn onbegrijpelijk geworden, intellectuelen hebben geen enkele band met arbeiders, ze verdedigen ze niet, ze zijn niet solidair, zelfs niet onder elkaar."

De opkomst van ideologische propaganda na de Julithesen van 1971 – Ceaușescu's poging om een "culturele revolutie" naar Chinees model te stimuleren – luidde het einde van de "dooi" in en betekende een verscherping van de controle op cultureel vlak. Grigorescu is nooit lid van de Partij geworden, hoewel hij herhaaldelijk het advies kreeg en zelfs onder druk werd gezet om zo betere jobvooruitzichten te bekomen of een betere positie binnen de kunstenaarsunie waarvan hij in 1971 lid was geworden. Na zijn ontslag als leraar in Bușteni kreeg Grigorescu kortstondig een job als leraar in Boekarest toegewezen en in die context nam hij deel aan een massabijeenkomst ter gelegenheid van de verkiezingen van 1975, een verplichte mobilisatie van leerlingen, studenten en ambtenaren uit alle gelederen van de staatsstructuur. De foto's uit de serie *Electoral Meeting* (1975) zijn stiekem genomen, met een camera op heuphoogte, en laten zien dat de Ceaușescu-persoonlijkheidscultus door alle geledingen van de samenleving geïnstalleerd en in stand gehouden werd: de Partijleiders, de leden van de Securitate die alle andere groepen in de gaten hielden en ten slotte de massa. Op één foto wordt een undercoverlid van de Securitate, met een erg alerte en gespannen uitdrukking op zijn gezicht en een walkie-talkie in aanslag om verslag uit te brengen, op ironische wijze vastgelegd door de onopgemerkte fotograaf.

Ook in andere gevallen pakt Grigorescu de ideologische propaganda en de gezwollen Ceaușescu-persoonlijkheidscultus aan. Een voorbeeld hiervan is de montage *The Great Demonstration of 23rd August* (1974), die bestaat uit twee houten panelen bedekt met rijen foto's van een tv-uitzending van een massabijeenkomst. Het evenement in kwestie was een herdenking van het Roemeense besluit om zich aan te sluiten bij de geallieerden in de Tweede Wereldoorlog, een stap die de toetreding van het land tot de Sovjet-invloedssfeer bezegelde. Tijdens het communistische regime was die datum de belangrijkste nationale feestdag. De montage plaatst propagandateksten naast het ideologische spektakel getoond op de foto's, met als resultaat een ironische ondergraving of zelfs een komische bespiegeling op hoe dergelijke boodschappen werden uitgedragen. De geschilderde titel verklaart dat deze herdenking "de viering van onze bevrijding" (van de Nazi-overheersing) was, terwijl de televisiestills het verhaal vertellen van een ander soort controle en bedwelmings, bewerkstelligd door de autoritaire macht van de eenpartijstaat. Opnieuw is de gekozen manier van uitdrukken – toegeëigende televisiebeelden en bedwelmende propagandaslogans – synchroon met de "ellendige" realiteit die ze wil aankaarten.

Het televisiemedium is nog op een andere manier aanwezig in Grigorescu's werk. De reeks *TV Show in Galeria Nouă* (1975) vertoont door haar voyeuristische inslag enige gelijkenis met de foto's van de verkiezingsbijeenkomst. De set is in

uncalculated nature of its people, the run-down buildings and ramshackle houses. This attraction to the periphery was later given expression in a text in which the artist proclaimed, "I am Oriental." The memory of that trip from 1975 is condensed in a format which takes as its referent the Duchampian *boîte-en-valise*, the miniature portable exhibition of artworks which is substituted here by a collage of lithographs positioned to look like as if they are locked in a case.

The ossification of the social structure and the opportunism of intellectuals who became Party members and opted for comfortable careers within the state apparatus were denounced by the artist in a bitter comment: "Today the people's unity is only a slogan. Social classes are deeply disunited, work is loathed (in fact, only the conditions of work; there is a confusion between labour and its conditions). The services are so corrupted that the general atmosphere is anti-social. The intellectuals who were about to be reborn in 1968–70 and who were society's wealth, have now deviated—they are people who repeat texts by heart. Our real phenomena became incomprehensible, the intellectuals have no connection with the workers, they don't defend them, they have no solidarity, not even amongst themselves."

The rise of ideological propaganda after the July Theses of 1971, which marked Ceaușescu's attempt to promote a Chinese-style version of the "cultural revolution," marked the end of the "thaw" and a tightening of control in the sphere of culture. Grigorescu never became a Party member, although he was repeatedly advised and even pressured to do so in order to gain better job prospects or a better position in the Artists' Union, which he had joined in 1971. After resigning from his teaching job in Bușteni, Grigorescu was briefly assigned to teach at a school in Bucharest, and in that context, he took part in a mass rally held to mark the 1975 elections, a compulsory mobilisation of pupils, students, and public employees from every level of the state structure. The photographs included in the series *Electoral Meeting (1975)* were taken covertly, using a camera carried at hip level, and they reveal that the Ceaușescu personality cult was built and maintained by all segments of society: Party leaders, the members of the Securitate who kept all the other groups under surveillance, and finally the crowd. In one photograph, an undercover member of the Securitate with a very vigilant and tense expression on his face, holding his walkie-talkie ready to report, is ironically captured by the unobserved photographer.

There are other instances in which Grigorescu tackles ideological propaganda and the hypertrophied Ceaușescu personality cult. One such example is the montage *The Great Demonstration of 23rd August (1974)*, comprising two wood panels covered by rows of photographs taken from the television screen during a broadcast of a huge rally. The event in question marked the anniversary of Romania's decision to join the Allies in the Second World War, a move that sealed the country's entry into the Soviet sphere of influence. Throughout the communist regime, that date was the most important national holiday. The montage juxtaposes propaganda texts with the ideological spectacle displayed in the photographs, and the effect is one of ironical subversion and even comical reflection on how such messages were propagated. The painted title explains that this anniversary was "the celebration of our liberation" (from Nazi domination), while the television stills tell the story of another kind of control and intoxication brought about by the authoritarian power of the one-party state. Once again, the chosen mode of expression, consisting of appropriated television imagery and deadening propaganda slogans, finds itself in synchronicity with the "miserable" reality it seeks to address.

The medium of television is present in yet another way in Grigorescu's work. The series *TV Show at Galeria Nouă (1975)* bears some similarities with the photographs taken at the electoral meeting, inasmuch as they display a voyeuristic streak. The television set is in fact the space of a very important state gallery in Bucharest, *Galeria Nouă* [The New Gallery], which operated under the aegis of the Union of Artists, a venue that hosted some of the most innovative exhibitions of contemporary art to be held in Bucharest in the 1970s. In the photographs we can identify several leading figures from the Romanian arts scene, artists and art critics, who share the same space as the television crew and presenter Ruxandra Garofeanu, herself an art critic. The scene for the

feite de ruimte van een zeer belangrijke staatsgalerij in Boekarest, Galeria Nouă [De Nieuwe Galerij], die opereerde onder de auspiciën van de Kunstenaarsunie en enkele van de meest vernieuwende hedendaagsekunsttentoonstellingen in het Boekarest van de jaren zeventig organiseerde. In de foto's herkennen we verschillende vooraanstaande personen uit de Roemeense kunstscene, zowel kunstenaars als kunstcritici, die de ruimte delen met de televisieploeg en presentatrice Ruxandra Garofeanu, zelf ook kunstcritica. De setting van de reportage was de tentoonstelling *Art and the City* (1975), een van de laatste grote kunstevenementen van de galerie, die kort daarna zou ophouden te bestaan. De beelden hebben een zekere documentaire waarde – er bestaat niet veel visuele informatie over die baanbrekende tentoonstellingen – en ze tonen ons ook een glimp van hoe de gemoderniseerde socialistische samenleving er in het midden van de jaren zeventig uitzag. Uit de kadering van bepaalde beelden blijkt duidelijk dat sommige protagonisten zich niet bewust waren van de camera. Grigorescu was altijd al geïnteresseerd in de theatraliteit van menselijke interacties, in hoe de acteurs op het kunst- of politieke toneel gebruik maakten van gebaren en gelaatsuitdrukkingen wanneer ze in het openbaar verschenen. In deze situatie legt de niet als dusdanig erkende setfotograaf subtiel de opwindings van zijn collega's over hun deelname aan een televisieprogramma bloot.

LICHAAMS-, BEWEGINGS- EN FOTOGRAFISCHE EXPERIMENTEN

Ion Grigorescu's lichaamskunstexperimenten kunnen niet los gezien worden van zijn verkenning van het foto- en filmmedium. Geconcipieerd in afzondering en zonder enig beroep op hulp van buitenaf vertrekken de werken vanuit Grigorescu's interesse in het bestuderen van beweging, gecombineerd met een onderzoek naar hoe optische apparaten die beweging kunnen vastleggen. Lichaamsbeweging gaat gepaard met cameraplaatsing en -verplaatsing. De kunstenaar en zijn mechanische metgezel zijn zo verwickeld in een spel van wederzijdse controle en waanzinnige interactie. De ontdekking van het medium kan niet los gezien worden van het testen en conceptualiseren van de technologische evolutie. Grigorescu bestudeert vlijtig het werk van de belangrijkste Roemeense fotograaf, Carol Popp de Szathmári, actief in de tweede helft van de negentiende eeuw, en formuleert tijdens het open leerproces zijn eigen theorieën over het medium. Niets is verboden terrein voor de onversaagde fotograaf. Ook al waren de productiemiddelen destijds schaars, was grootformaat fotopapier zelden beschikbaar en was er een tekort aan chemicaliën voor het ontwikkelen van negatieven (en dan zwijgen we nog over het feit dat zijn foto's door hun gedurfde inhoud onmogelijk in professionele fotolaboratoria ontwikkeld konden worden), toch maakte hij van deze beperkingen evenvele mogelijkheden om alles zelf te doen. Hij leende oude panoramacamera's of kocht nieuwe (bijvoorbeeld de Exa1A) en wijzigde hun parameters om brillenglazen te incorporeren in de gassembleerde lenzen; soms bevestigde hij een zelfgemaakte zoom van zwarte geplisseerde synthetische stof op de camera. De zelfgemaakte groothoeklenzen produceren wazige *soft-focus*-beelden die in hun doelbewust ont-vaardigde verschijning de weergave van het reële op treffende wijze verbuigen, in lijn met de subjectiviteit van de kunstenaar.

De waarnemingszoektocht naar het kinetische continuüm wordt nergens duidelijker verwoord dan in het werk *Homage to Muybridge* (1978), een directe verwijzing naar de pionier van de fotografische techniek. Op de achtergrond bootst een hangend doek een studiodector na, waarvoor de protagonist houdingen en gebaren opvoert voor zijn enige publiek: het oog van de camera. De sluiters blijft open terwijl de kunstenaar heen en weer beweegt. Dankzij een aanpassing van de doorvoerhendel van de camera kan hij het 6x6-formaat veranderen in een nieuw 4x6-formaat, hetgeen de beeldenproductie nog versnelt. Een vroeger voorbeeld van de deconstructie van lichaamsbeweging is te zien in de fotografische montage *Marica at the Seaside* (1971-1974). De visuele registratie van het figuur en het gezicht van zijn eerste vrouw wordt hier deels gereconstrueerd door middel van een speelse manipulatie van frames die elkaar overlappen en/of versmelten, in een soort van ordening die haaks staat op de lineaire perceptie van tijd en ruimte. In

reportage was the exhibition *Art and the City* (1975), one of the last major art events to be held by the gallery, which would soon cease to exist. To some extent, these pictures have a documentary value—there are not very many visual records of those landmark exhibitions—and they also give us a glimpse of what modernised socialist society looked like in the mid 1970s. It is obvious from the framing of certain images that some of the protagonists were not aware that they were being photographed. Grigorescu was always interested in the theatricality of human interactions, in how actors on the arts or political stages made use of gestures and facial expressions when appearing in public. In this situation, the unacknowledged set photographer gently exposes the excitement of his colleagues at taking part in a television programme.

BODY, MOTION AND PHOTOGRAPHIC EXPERIMENTS

Ion Grigorescu's body-art experiments cannot be separated from his exploration of the media of photography and film. Conceived in isolation and without recourse to outside assistance, these works proceed from the artist's interest in studying movement, combining it with an investigation of how optical devices might capture it. Body movement functions in tandem with the placement and displacement of the camera. The artist and his mechanical companion are thus caught up in a play of mutual scrutiny and frenzied interaction. The discovery of the medium cannot be dissociated from the testing and conceptualising of its technological evolution. Grigorescu assiduously studies the work of Romania's most important photographer, Carol Popp de Szathmári, who was active in the second half of the nineteenth century, and formulates his own theories of the medium during this uninhibited learning process. Nothing is off limits to the intrepid photographer. Even if at the time the means of production were scarce, large-format photographic paper was rarely available, and chemicals for developing negatives were in short supply (not to mention that the risqué content of his work made it impossible for him to develop his pictures in professional photographic laboratories), he turned these limitations into as many opportunities to attempt to do everything by himself. He borrowed old panoramic cameras or bought new ones (example Exa1A), modifying their parameters to incorporate spectacle lenses within their assembled lenses; sometimes he attached a homemade zoom made of a black pleated synthetic textile to the camera. The DIY wide-angle lenses produce fuzzy, soft-focus images, which in their purposefully deskilled appearance bend the representation of the real to striking effect, in tune with the artist's subjectivity.

The observational pursuit of the kinetic continuum is nowhere more clearly articulated than in the piece *Homage to Muybridge* (1978), a direct reference to the pioneer of the photographic technique. In the background, a hanging cloth mimics a studio décor, against which the protagonist enacts postures and gestures in front of his sole audience: the eye of the camera. The lens shutter remains open as the artist moves back and forth in front of it. Thanks to a modification of the camera's advance lever, he is able to alter the 6x6 format to a new, 4x6 format, thereby further accelerating the production of images. An earlier example of the deconstruction of body movement occurs in the photographic montage *Marica at the Seaside* (1971-1974). Here, the visual record of his first wife's figure and face is partly reconstituted through a playful manipulation of frames, which overlap and/or merge with each other, in a type of arrangement that is at odds with the linear perception of both time and space. Unlike a linear visual sequence, this irregular montage evokes the sensuality and affectivity of fleeting memory. Such procedures are consonant with the artist's belief that "the genius of photography is that it articulates. No one has ever seen things standing still. Two photographs of the same thing, by the mere fact of being multiple, can even succeed in being somewhat similar to a linguistic fiction, that is, the relationship between movement and matter, be it grammatical, photographic or of some other kind." The switch of identities is part of this improvised theatrical set-up. This is evident in the series of photographs *The Man with a Single Camera* (1976). The title is a pun, given that the words for "camera" and "room" are homonymous in Romanian. The artist deems these photographs to be self-portraits,

tegenstelling tot een lineaire visuele opeenvolging evoceert deze onregelmatige montage de sensualiteit en gevoeligheid van een vluchtige herinnering. Dergelijke procedures zijn in overeenstemming met de overtuiging van de kunstenaar dat “het geniale van fotografie het feit is dat fotografie articuleert. Niemand heeft ooit dingen zien stilstaan. Twee foto’s van hetzelfde ding kunnen – gewoon door het feit dat ze meervoudig zijn – een soort taalkundige fictie worden, dat wil zeggen, de relatie tussen beweging en materie, of ze nu grammaticaal, fotografisch of nog anders is.”

De identiteitsverwisseling is deel van deze geïmproviseerde theateropstelling. Dat blijkt uit de fotoreeks *The Man with a Single Camera* (1976). De titel is een woordspeling, aangezien de woorden voor “camera” en “kamer” in het Roemeens homoniemen zijn. De kunstenaar beschouwt de foto’s als thuis opgevoerde zelfportretten die hem tonen terwijl hij schildert, eet, strijkt, kookt of schrijft. Ook in dit geval was hij degene die afdruckte. Hoewel hij later toegaf dat sommige houdingen speciaal werden opgevoerd voor de camera – zoals wanneer hij zich met de typemachine op de grond “verbergt”, een allusie op de geheimzinnigheid en de taboes die het dagelijks leven van die tijd kenmerkten – voorzag en blijft de kunstenaar deze activiteiten voorzien van een rituele dimensie: “Voor mij waren alle dagdagelijkse taken – kleren wassen, eten koken, naar de winkel gaan, in de bouw werken – performances, kunst, overlevingsacties.” Een van de beelden uit de serie werd gekopieerd in een schilderij met dezelfde titel, *The Man with a Single Camera* (1977), en bevestigt de drang van Grigorescu om schilderijen te maken die zij aan zij zouden staan met de overeenkomstige grootformaat foto’s, om op die manier elkaars representatievermogen in vraag te stellen.

De vermenigvuldiging van de rollen en identiteiten die de kunstenaar aanneemt, komt ook aan bod in de 8mm-film en fotoserie *Mimic* (1975). De snelle opeenvolging van overdreven gelaatsuitdrukkingen was deels geïnspireerd op de Duitse expressionistische cinema. Het voornemen van de twee stukken was om de subjectiviteit van de kunstenaar in generieke zin te deconstrueren. Volgens Grigorescu wordt elke kunstenaar gedwongen om een acteur te zijn die op een sociaal podium moet optreden en de enige manier waarop hij zijn afkeer van de maatschappij kan tonen is door fictieve scenario’s op te voeren. De talrijke versies van het “zelfportret”-thema bevatten ook extreme close-ups van de oogzone, zoals geïllustreerd wordt in het driedelige *Self-portrait* (1973). Dit werk is een voorbeeld van hoe de perceptie van het lichaam onvertrouwd gemaakt en vervormd wordt, zodat het eruit ziet als een landschap of als architectuur. Bij de macrofoto’s die steunen op behoorlijk gesofisticeerde experimenten, rekt de kunstenaar daarentegen de greep op de werkelijkheid uit tot een gedematerialiseerde representatie wordt bereikt. De dynamiek en het tijdsverloop van het fotografische proces zijn vooral onthullend bij werken als *Dilatation* (1978) en *Wide Interior* (1980). De kunstenaar laat het filmnegatief achter de open lens voorbijrollen, terwijl de camera op het statief ronddraait om een panoramisch effect te bekomen. De verschillen en het opzettelijk gebrek aan coördinatie tussen de twee bewegingen zorgen voor uitzetting en verdubbeling van de gefotografeerde objecten.

Magda Radu

enacted in his home, which show him painting, eating, ironing, cooking food, writing. In this case, too, he was the one who pressed the shutter-release button. Although he later admitted that some postures were performed especially for the camera – such as the one where he “hides” on the floor with the typewriter, alluding to the secrecy and interdictions which typified everyday life at the time – the artist invested and continues to invest these activities with a ritualistic dimension: “For me, all daily tasks, such as washing clothes, cooking a meal, doing the shopping, or working in construction, were performances, art, acts of survival”. One of the images in the series was replicated in a painting bearing the same title, *The Man with a Single Camera* (1977), and it testifies to the artist’s urge to produce paintings that would stand side by side with corresponding large-format photographs, challenging each other’s representational abilities.

The multiplication of the roles and identities adopted by the artist is also addressed in the 8mm film and photo series entitled *Mimic* (1975). The rapid succession of exaggerated facial expression was partly inspired by German Expressionist cinema. The two pieces also set out to deconstruct the subjectivity of the artist in a generic sense. According to Grigorescu, every artist is forced to be an actor who needs to perform on a social stage and the only way he can manifest his disgust at society is by acting out fictional scenarios. The numerous iterations of the theme of the “self-portrait” include the extreme close-ups of the eye area, as exemplified in the three-sequence *Self-portrait* (1973). This work is an example of how the perception of the body is de-familiarised and distorted, made to look like a landscape or architecture. On the other hand, in the case of macro-photographs, which rely on quite sophisticated experiments, the artist stretches their grip on reality to the point of achieving a dematerialised representation thereof. The dynamism and temporal unfolding of the photographic process are especially revealing in the case of such works as *Dilatation* (1978) and *Wide Interior* (1980). The artist rolls the film negative behind the open lens, while the camera rotates on the tripod in order to achieve a panoramic effect. The differences and deliberate lack of co-ordination between the two movements produce a dilatation and doubling of the objects photographed.

Magda Radu