

CONCEPTUALISMUL ȘI SCHIMBĂRILE DE PARADIGMĂ ÎN ARTĂ*

ANA NEGOIȚĂ
Centrul de Excelență în Studiul Imaginii
Universitatea București

Conceptualism and the Shifting Paradigms in Art. Following Thomas Khun's theory about the shift of paradigms in the scientific field, with his specific annotation about the relation between art and science in the dynamic of the development and change of the thinking patterns, this article aims to provide the main similarities, but also the central differences in the process of shifting paradigms in arts, using a series of case studies specific for conceptual art.

Keywords: conceptual art, Thomas Khun, "essential tension", Tony Godfrey, paradigm.

PARADIGME ÎN ARTĂ. APLICABILITATEA MODELULUI KUHN

Schimbările radicale de paradigmă produse în prima jumătate a secolului XX în domeniul artistic s-au coagulat în mod special în jurul unui tip de gândire promovat de avangarde, însă una dintre cele mai combative și provocatoare schimbări este cea produsă de conceptualism, în perioada anilor '60.

Urmărind modelul propus de Thomas Kuhn al dinamicii schimbărilor de paradigme de gândire din domeniile științifice, dar și modelul comparativ pe care autorul îl aduce în discuție pentru a evidenția un tip dihotomic de producere a mutațiilor în artă și, respectiv, în știință, aceste distincții și nuanțe devin mult mai clare¹.

Afirmația conform căreia artiștii au o mai mare libertate (individuală) care le permite o versatilitate deosebită și, desigur, schimbarea abordării, discursului sau stilului artistic, în cazurile cele mai cunoscute, chiar radical, prin renegarea sau abandonarea totală a unor faze anterioare de creație, declanșează demersul interpretativ abordat în acest studiu. Ar trebui să considerăm această idee a versatilității artistice

* Articolul are la bază și o serie de discuții pe tema conceptualismului în artă, problematica (inter)textualitate și limbajul ca material artistic în arta conceptuală, cu Anastasia Paliu, masternadă CESI.

¹ Thomas Khun, *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977, pp. 338–352.

în mod nuanțat, în funcție de o serie de elemente care descriu contextul social și cultural al perioadei, pentru a fi cât mai corect contextualizată în evoluția gândirii și în perspectiva practicilor artistice ale secolului XX.

În lucrarea sa dedicată tensiunii esențiale care se manifestă între inovație și tradiție, Thomas Kuhn dedică ultimul capitol unui comentariu cu privire la relațiile științei și artei. Autorul furnizează o metodologie de lucru care pune în antiteză dinamica și imboldul schimbărilor specifice celor două domenii. Această analiză pe care o realizează Thomas Kuhn aduce în prim plan faptul că, printr-o serie de particularități care țin de documentare, analiză și sinteză specifice cercetării științifice, schimbările radicale sunt mai puțin frecvente, mai distanțate și mai puțin dependente de o voință exclusiv personală, în interiorul acestui domeniu propriu-zis științific al cunoașterii, ceea ce generează o anumită ruptură față de zonele specific artistice. În aceste zone, prevalează un tip de personalitate hiperindividuală care are libertatea și capacitatea de a se deconecta de la o serie de fenomene anterioare pentru a justifica un anumit tip de evoluție, un discurs deductiv.

Mai exact, modelul propus pentru a analiza schimbările de paradigmă produse în interiorul domeniului artistic face apel la maniera în care operează artistul ca individ înzestrat cu capacitatea de a produce, de a fi implicat într-un proces de elaborare a unui act artistic sau a unei opere de artă, schimbarea fiind generată de dorința, de nevoia acestuia de a abandona, a modifica un discurs artistic abordat anterior, pentru a exprima ce și-a propus să exprime, aparent fără prea multe consecințe pentru dezvoltarea unei noi faze de creație.

Studiile de caz propuse spre analiză, care sunt selectate din practicile artistice ale conceptualismului, indică de fapt existența unui sistem de elemente care compun o întreagă rețea de gândire artistică, la nivel macro, adică contextual, pe care conceptualismul se pliază, răspunde întocmai pentru a genera în mod conștient, programat o schimbare radicală față de: modul în care era privit obiectul de artă, statutul operei de artă și a artistului, maniera în care era construită relația dintre public și opera de artă, întreaga tradiție de interpretare și recontextualizare a artei în raport cu istoria și rolul acesteia. Contextul social și politic din perioada de cristalizare și mai apoi de operare a conceptualismului a făcut ca aceste schimbări radicale să fie necesar a fi înțelese și interpretate din perspective multiple: politice, sociale, estetice. Acest caleidoscop perspectival aduce în prim plan noi elemente în metodologia artistică precum: libertatea de expresie, activismul social prin intermediul discursului artistic, vizibilitatea tot mai mare a artiștilor și capacitatea de a influența nuclee sociale.

Toate aceste componente enumerate mai sus creează de fapt un întreg sistem care contribuie, favorizează sau împiedică, chiar și la nivel de artist – individ, posibilitatea unor schimbări sau direcționează și reformează anumite schimbări care răspund la acești parametri (libertatea de expresie, activismul social, vizibilitatea și capacitatea de influențare a publicului), sau care sunt interdependente de dinamica acestor elemente specific artistice.

ICONOCLASTIA CONCEPTUALISTĂ. TENSIUNI ÎN INTERIORUL PARADIGMEI PRIVIRII

Pe fondul hiperpopulării cu imagini a mediului cultural, dar mai ales al celui digital, ia naștere o nouă tendință, o nouă formă de iconoclastie propusă de manifestarea conceptualismului în artă, unde absența „imaginii” (mai ales a imaginii ca reprezentare clarificatoare) este înlocuită printr-o „prezență a limbajului”².

Pierre Sauvanet afirmă că „figura de limbaj a surclasat figura de imagine”, o paradigmă extrem de utilizată în interiorul artei conceptuale, care elimină figurativul în varianta sa stabilizată pentru a genera tensiuni plastico-cognitive. Limbajul devine „materialul” principal în arta conceptuală, ajunge să substituie formele și culorile, iar imaginea și obiectul/ modelul devin secundare. Johanna Drucker indică în interiorul mișcării Fluxus ideea apropierei limbajului ca un material artistic de o uimitoare concretețe³. Henry Flynt, în eseuul său intitulat *Concept Art*, expune teoretic raportarea la concept prin relația cu produsul artistic astfel:

conceptul artistic este, mai întâi de toate, o artă a cărei mijloace și materiale reprezintă conceptul, precum în muzică e sunetul. Din moment ce conceptele sunt strâns legate de limbaj, conceptul de artă e un fel de „artă ” a cărei material reprezintă limbajul⁴.

Tony Godfrey poziționează apariția artei de factură conceptuală într-un model de criză, produs între anii '60-'70, care poate fi transpus într-o ecuație ale cărei componente urmează modelul schimbării de paradigmă kuhnian, punând la îndoială modul în care arta era expusă, tensionând, în mod particular, statutul tradițional al operei de artă ca obiect unic, colecționabil și vandabil⁵.

Aceasta reprezintă o reală schimbare de paradigmă în arta postmodernă, descrisă astfel de către Boris Groys, redată mai ales prin deplasarea și recontextualizarea obiectelor din sfera cotidiană sau „profană” în „sfera artei”, iar simptomele acesteia (ale schimbării de paradigmă) sunt anticipate de o întregă serie de acțiuni și gesturi artistice antiartă de inspirație dadaistă (*readymade*-urile lui Marcel Duchamp fiind în această privință exemplele de referință).

Apariția unor grupări artistice/ de gândire artistică radicale precum *Art&Language* generează noi platforme, modele de citire și raportare la fenomenul artistic, iar prin această „cădere nervoasă a modernismului”, arta conceptuală preia gestul avangardist de refuzare a obiectului de artă perceput ca marfă – *commodity*. Acest refuz este

² Pierre Sauvanet, „Figuri ale limbajului, figuri ale imaginii”, Laura Marin (coord.), *Figura – corp, artă, spațiu, limbaj. Antologie de texte teoretice*, București, EUB, 2017, p. 381.

³ K. David Jackson, Eric Vos, Johanna Drucker (eds.), *Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s, Avant-garde critical studies*, vol. 10, Amsterdam, Atlanta, Editura Rodopi, 1996, p. 49.

⁴ Henry Flint, „*Concept Art*”, La Monte Young, Jackson Mac Low (eds.), *An Anthology of Chance Operations*, New York, The New York Public Library, 1963.

⁵ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, London, Phaidon Press, 1998, p. 5.

împins mai departe de Lucy Lippard, care analizează arta conceptuală drept o „artă dematerializată”, un tip de artă capabilă a-și însuși o formă de exprimare artistică nonobiectuală.

Revenind la Tony Godfrey, acesta aduce în atenție noi aspecte, printr-o metodologie prin care își centrează analiza pe un sistem de structuri cognitive identificând patru forme de interacțiune cu arta conceptuală: *readymade*-ul sau instalarea unui obiect care nu este realizat de artist; *intervenția* realizată prin expunerea unei imagini, text sau obiect într-un context neașteptat; *documentarea* cu rolul de a „justifica” prezența obiectului de artă prin fotografii, note, diagrame și hărți; sau *cuvintele*, când conceptul este reprezentat prin limbaj⁶.

Paradigma modernității avea ca obiectiv principal autonomia operei de artă, în timp ce, în postmodernitate, apare o mutare importantă produsă de inserția socialului în demersul și semnificația artistică, esteticul, în accepțiunea sa tradițională, este înlocuit cu politicul; opera „se dezintegrează sub presiunea limbajului”, iar mesajul devine polisemantic și dependent de context⁷. Angajarea privitorului în mod direct în actul de lectură al lucrării artistice, care de această dată se produce *ad litteram*, generează noi arii de semnificații. „Consumul” operei de artă este substituit, după Barthes, prin modelul unui „joc cu textul”, în fapt, o acțiune activă capabilă să genereze plăcere intelectuală – *jouissance*; astfel, textul este experimentat în timpul real și ireproductibil al „scrierii” acestuia.

RELAȚIA TEXT-AUTOR/ ARTIST – OPERA DE ARTĂ

„Moartea autorului”, așa cum este definită de către Barthes, stabilește noi raporturi între operă și spectator sau, urmând noul model, între text și lector, subliniind autonomia textului și punând în valoare eterogenitatea actului receptării. Pierderea autorității auctoriale asupra mesajului unic îi atribuie lectorului rolul de „co-producător” al operei⁸, dar și pe cel de critic. Augmentarea acestor semnificații și discursuri interpretative în structura propusă de postmodernism este analizată din perspectiva deconstructivistă de către Derrida, care sugerează, prin introducerea conceptului de diferență – *différance*, că semnificația unui cuvânt variază în funcție de celelalte cuvinte care-l însoțesc și de contextul general în care acesta este utilizat.

În arta contemporană, gândirea deconstructivistă este remarcată prin trecerea de la opera de artă ca entitate culturală independentă și autonomă la *intertextualitate* și *interdiscursivitate*, în sensul că nu doar textele se referă la alte texte, ci și imaginile se referă la alte imagini⁹. Intertextualitatea devine o strategie conceptuală pentru artiștii care apropiază cuvintele și lucrările altor artiști sub forma unei colaborări

⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁷ Cristian Nae, *Moduri de a percepe: O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, Iași, Ed. Polirom, 2015, p. 130.

⁸ *Ibidem*, p. 118.

⁹ *Ibidem*, p. 130.

artistice organice, mediată doar de procesul autonom al fiecărui artist implicat în „producerea” unei opere de artă.

Relația dintre imagine și text devine discontinuă, întreruptă, în timp ce utilizarea referințelor textuale în interiorul discursului artistic conceptual face ca referința în sine să fie total decupată, izolată, ruptă de contextul inițial și resemnificată. În consecință, textul nu mai este subordonat imaginii, ghidându-l pe lector în descifrarea sensului unic al operei. Astfel, acesta îi potențează, deschide, asociază imaginii sau obiectului artistic propriu-zis interpretări multiple și dihotomice.

Pentru Barthes, metafora textului reprezintă o rețeaua care se extinde în urma unor combinații sistematice¹⁰. Textul în raport cu opera reprezintă „acel spațiu în care nici un limbaj nu domină, ci în care limbajele circulă”¹¹. Această turnură discursivă reduce deseori „opera” la un cuvânt sau un *statement*¹² în practica artiștilor conceptuali. În acest caz, imaginea nu mai vorbește de la sine, așa cum acest lucru era stabilizat în interpretările standardizate ale artei moderne, ci este dependentă de limbaj.

Această abordare, care propune de fapt o nouă metodă de lucru cu repercusiuni directe în generarea unui nou tip de proces artistic, operează atât în producerea, cât și în interpretarea produselor artistice. De fapt, schimbarea majoră de paradigmă pe care o propune și impune conceptualismul constă în faptul că se produce o mutație fundamentală, o ruptură totală de tradiție care reformează radical nu doar manifestarea și expresia artistică, ci și statutul artistului, statutul operei și al obiectului de artă, liniile de interpretare și de semnificare ale acestora și dinamica procesului artistic în sine.

„THE IDEA BECOMES A MACHINE THAT MAKES ART” (SOL LEWITT)

Apropierea imaginii printr-o narațiune reprezintă, după Boris Groys, un gest iconoclast resuscitat într-o manieră radicală, destul de agresivă de către avangarde și care continuă să se manifeste în arta contemporană, îndeosebi prin practica curatorială, care ajustează privirea spectatorului și îi mediază și limitează confruntarea directă cu opera de artă¹³.

Poate unul dintre exemplele cele mai elocvente de intertextualitate este reprezentat de Marcel Broodthaers – cartea de artist, prin care acesta remedializează¹⁴ poemul *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* al lui Stéphane Mallarmé. Broodthaers recurge să îl „traducă” pe Stéphane Mallarmé, substituind figura de

¹⁰ Roland Barthes, “The Work and The Text”, Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–1990*, Oxford, Malden, Blackwell, 1992, p. 944.

¹¹ *Ibidem*, p. 946.

¹² Enunț declarativ, uneori ritos, aici, cu rol de creație artistică sau de potențator al creației artistice.

¹³ Boris Groys, *On the curatorship*, p. 44–45.

¹⁴ „Remedializarea” substituie mediului artistic subiectivitatea, reprezentând un fenomen prin care semnificația se datorează subiectivității în mai mare măsură decât formei de artă în cauză, trecută în plan secund sau chiar minimal ori parodic.

limbaj cu o figură plastică. Punând structura poemului în calitate de concept mai presus de conținutul acestuia, Broodthaers scoate în evidență preocuparea lui Mallarmé față de obiectul său de studiu: „o poezie a absenței și a negației în care nimicul își găsește locul”¹⁵. Intertextualitatea trebuie înțeleasă aici într-o formă de recontextualizare și remedializare¹⁶ (Norman Fairclough).

De fapt, Marcel Broodthaers împrumută, într-o tipică manieră postmodernistă, structura tipologică a poemului *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* pentru a-și construi și sintetiza propriul demers artistic. Obiectul conceptual al artistului, în acest caz particular al lui Marcel Broodthaers, este în sine o carte nouă, care depășește *status quo*-ul cărții convenționale – o carte re-inventată, după cum afirmă poetul Edmond Jabes: „Distrugem cartea, citind, pentru a o transforma în altă carte. Cartea e întotdeauna născută dintr-o carte distrusă. Și cuvântul, de asemenea, e născut dintr-un cuvânt distrus...”¹⁷.

Pentru artiștii conceptuali care operează cu idei transpuse în postura de materie artistică sau plastică, întrețesută cu simboluri culturale și semnificații surprinzătoare, obiectul de artă este prezent prin absența lui exprimată, la fel cum gestul negării artei contribuie, în mod paradoxal, la validarea obiectului de artă.

Un exemplu surprinzător propus de Marcel Broodthaers reprezintă cu siguranță o metodă de critică la adresa obiectului de artă (în statura lui tradițională) și a muzeului ca instituție artistică.

Mai concret, întâlnim aceste aspecte în *Muzeul de Artă Modernă, Departamentul Vulturilor*, conceput de drept un muzeu fictiv, care-și propune să submineze „sacralitatea” spațiului muzeal, să-l expună într-o manieră vulnerabilă, de-statuată și supusă unui proces de reevaluare în conformitate cu noul context social. Astfel, în 1972, acesta prezintă într-o vitrină diferite reprezentări ale vulturului, produse atât în artă, cât și în publicitate, intitulând demersul său „Aceasta nu este o lucrare de artă”.

Într-o abordare înrudită, Hans Haacke organizează în 1970 la MoMa expoziția *Information*, instalând o cabină de vot și rugându-i pe vizitatori să-și exprime votul față de candidatura lui Nelson Rockefeller – un tutore important al muzeului, în calitate de guvernator republican, dacă acesta ar susține acțiunile militare ale președintelui Nixon¹⁸.

Acest tip de expoziții denotă în mod direct preocuparea artei contemporane față de procesul de documentare și arhivare a artei, a fenomenului artistic în general, privit ca metodologie integrată procesului de a produce artă în paradigma conceptuală și postconceptuală. Documentarea procesului artistic devine în acest caz mai importantă

¹⁵ Maurice Blanchot, „*The Book to Come*”, în *The Book to Come*, trad. din fr. De Charlotte Mandell, California, Stanford University Press, 2003, p. 240.

¹⁶ Norman Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, New York, Routledge, 2003, p. 51.

¹⁷ Johanna Drucker, *The Century of Artists Books*, New York, Ed. Granary Books, p. 40. Trad. din eng.: *We destroy the book when we read it in order to make it into another book. The book is always born from a broken book. And the word, too, is born from the broken word.*

¹⁸ David Hopkins, *After Modern Art 1945–2017*, ed. II, Oxford University Press, 2018, p. 239.

decât opera însăși. Tendința de a genera un tip de „obiect” artistic care legitimează prin raportarea la surse documentare, la surse artistice precedente sau conexe devine o metodă de lucru pentru artiștii care operează cu un limbaj tehnicizat, constituit din date, liste, diagrame și calcule matematice etc. Comunicarea și distribuția sunt inerente în arta conceptuală, remarcă Lucy Lyppard¹⁹, și reflectă intenția artiștilor de a ajunge la un public cât mai larg (sedus prin surprindere de o „propunere” artistică, prin idee, cuvânt, *statement*, materialul tehnicizat asociat etc.). Robert Barry punctează în acest sens: „*I use words because they speak out to the viewer*”²⁰.

Soluțiile de prezentare a unei lucrări de artă prin intermediul unei propoziții unice deschide o întreagă polemică despre procesul de descifrare a mesajului artistic, dar mai ales despre raportul dintre emoție și narativitate în relație cu privitorul.

Victor Burgin, unul dintre cele mai importante nume ale conceptualismului în artă, susține că aspectul radical al artei conceptuale constă tocmai în constituirea unor rețele de diferențe prin care este stabilită definiția „artei” și ceea ce ea reprezintă. Pentru Sol LeWitt, limbajul reprezintă una dintre multe alte forme de exprimare: „dacă cuvintele sunt folosite pentru a exprima o idee despre artă, atunci aceasta e artă, nu literatură”²¹. John Baldessari, de exemplu, vede în jocul cu textul o de-notare la nivel conceptual, punctând în termenii lui Sol LeWitt, o simplitate inevitabilă, care nu poate fi exprimată logic, ci doar intuitiv. Lucrarea *I will not make any more art boring* marchează, într-un mod radical și ironic, perioada în care artistul renunță la pictură pentru a se dedica artei conceptuale.

De facto, această lucrare marchează poate în modul cel mai radical cu putință un tip de schimbare de paradigmă descris de modelul kuhnian. Lucrarea creată pentru Colegiul de Artă și Design *Nova Scotia*, Baldessari îi însărcinează pe studenți „asemenea unei pedepse” să acopere pereții galeriei cu această propoziție. Gestul său subversiv denotă un *statement*: un plictis artistic față de strategiile vizuale tradiționale, moștenite în artă, și elimină orice certitudine cu privire la statutul „operei de artă” și funcția unei galerii. Repetiția unor cuvinte sau a unor imagini în serii este adesea utilizată în practica artiștilor conceptuali pentru a evidenția banalitatea unor subiecte de rutină ale societății de consum și care au efectul de „a goli obiectul și semnul de orice semnificație”²². Dacă nu regăsim aici o schimbare paradigmatică motivată de o mai bună cuprindere și acomodare a cunoașterii propriu-zise (de tip științific), există totuși o schimbare paradigmatică cu rolul de a extinde cuprinderea însăși a realității pentru artist și „interlocutor”.

Arta conceptuală are un caracter autoreflexiv expunând faptul că autorul este pe deplin conștient de mediul în care se exprimă și, totodată, se poziționează autocritic – „gândesc despre cum gândesc”²³ – precum în lucrarea lui Annette

¹⁹ Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1973, p. xvi.

²⁰ Tony Godfrey, *op. cit.*, p. 163.

²¹ Sol LeWitt, “Sentences on Conceptual Art”, Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–1990*, Oxford, Malden, Ed. Blackwell, 1992, p. 838.

²² Tony Godfrey, *op. cit.*, p. 152.

²³ *Ibidem*, p. 12.

Lemieux – *Where am I*. „Unde sunt eu” transmite un mesaj ambivalent și ambiguu: „eu” se poate referi în măsură egală la autoare, entitatea generatoare a acestui mesaj, chestionând astfel „locul” său în calitate de artistă conceptuală în interiorul sistemul artistic, cât și la cel/cea care recepționează acest mesaj. Privitorul din postura nonautor, dar care în mod paradoxal este activ în procesul de descifrare, de interpretare, este cel care re-definește lucrarea, care îi stabilizează o semnificație punctuală, individuală, unică, dar în același timp diferită și total subiectivă. Dintr-un alt punct de vedere, propoziția „Where am I” reprezintă și un act de autorefecție a lucrării – unde sunt „eu”, adică conceptul – respectiv, care este statutul artei conceptuale și locul ei în familia artei.

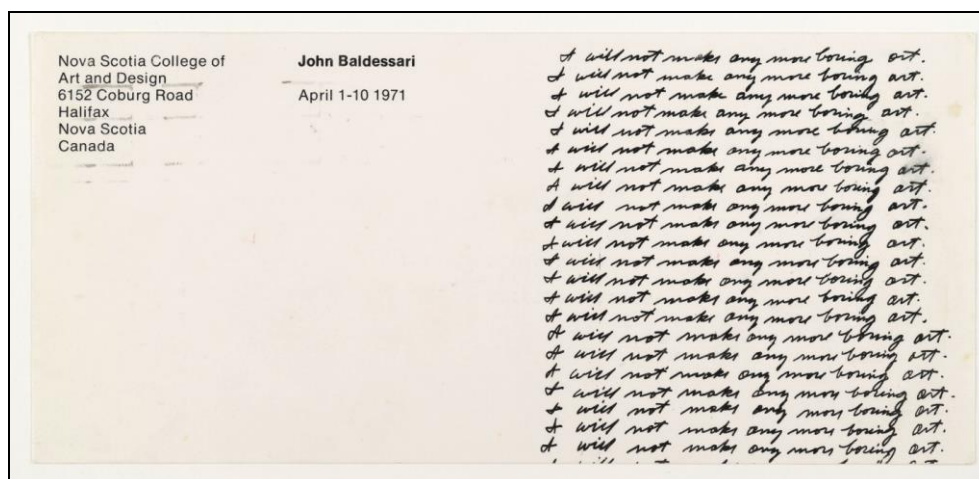
Instaurarea acestei noi paradigme de gândire a procesului de producere, interpretare, analiză, documentare și expunere a artei conceptuale prin revendicarea limbajului ca pe o formă de artă, mijlocită de idei și concepte, dinamitează statutul operei de artă din paradigmele clasice și moderne, propunând printr-o schimbare radicală de paradigmă un nou model artistic, un nou exemplu, o nouă exemplaritate, care propulsează „rezolvarea de probleme” pe dimensiunea unui înțeles surprinzător. Astfel, „opera de artă” percepută ca obiect de artă finit și prezent este înlocuită cu o „operă deschisă” în care procesul artistic este evidențiat, primează, în timp ce „efectele secundare” ale operei de artă constituie premise pentru alte lucrări, într-o înlanțuire tipică artei conceptuale, în acest sens, evidențiindu-se o similaritate cu dezvoltarea propriu-zis paradigmatică a „științei normale”, așa cum apare descrisă la Thomas Kuhn.

BIBLIOGRAFIE

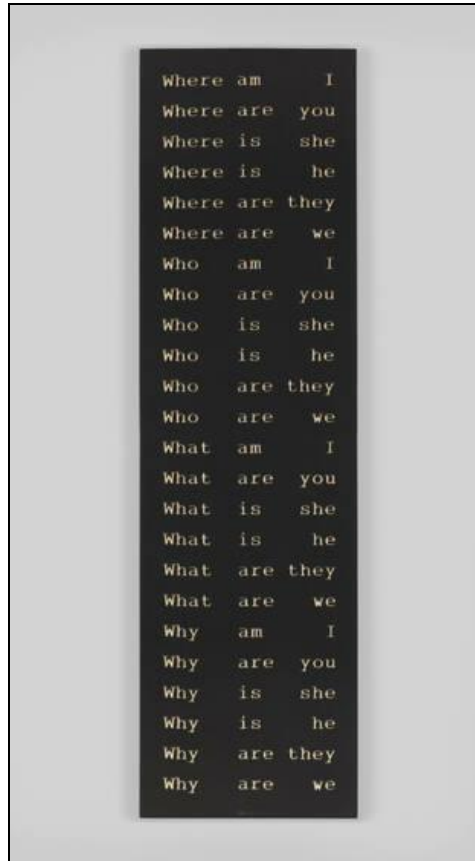
- Barthes, Roland, „The Work and The Text”, din *Art in Theory, 1900–1990*, Harrison, Charles; Wood, Paul (coord.), Oxford, Malden, Blackwell, 1992.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, New York, Phaidon, 1998.
- Thomas Khun, *The Essential Tension. Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, The University of Chicago Press, 1977.
- Lippard, Lucy, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1973.
- LeWitt, Sol, „Paragraghs on Conceptual Art”, „Sentences on Conceptual Art”, Charles Harrison, Paul, Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–1990*, Oxford, Malden, Blackwell, 1992.
- Nae, Cristian, *Moduri de a percepe: O introducere în teoria artei moderne și contemporane*, Iași, Ed. Polirom, 2015.
- Sauvanet, Pierre, *Éléments d'esthétique*, Paris, Ellipses Marketing, 2014.



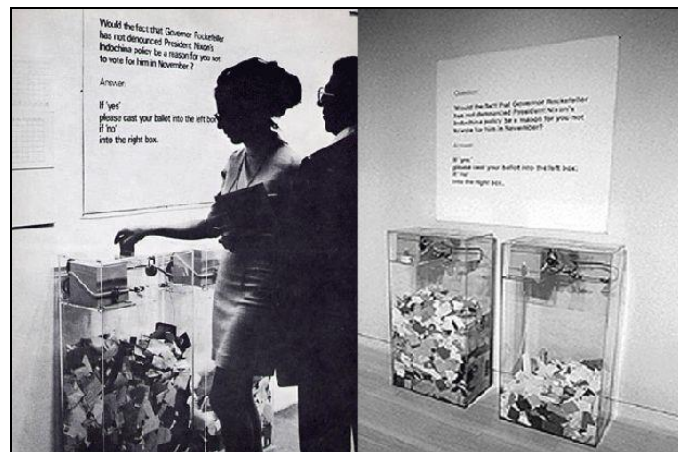
Marcel Broodthaers
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.



John Baldessari – I will not make any more art boring.



Annette Lemieux – Where am I (1988).



Hans Haacke – Information (1970).